Ali Şeriati

SANAT

şura

Ali Şeriati - Sanat

Sanat, var olanla doymayan, varlığı "az", soğuk, çirkin, hatta Sartre'ın ifadesiyle "aptal" bulan, varlığın anlam ve ruhtan yoksun olduğunu düşünen bir ruhun tecelli etmesinden ibarettir... İşte varlıktan ve hayattan rahatsızlık duyan bir bakış açısının ürünü olan sanat, varlığı temizleyerek "olması gereken"e yakınlaştırmak ve bu alemin sahip olmadığı şeyi ona vermek için çaba sarfetmektedir...

Eserin Orijinal adı Hüner

Dizgi, îç Düzen, Kapak Birim

Tashih Ejder Okumuş

Baskı, Cilt Eko Ofset

1997

ŞURA YAYINLARI

Beyazsaray Zemin Kat No: 10 Beyazıt/İstanbul Tel: 518 26 85

ALİ ŞERİATI

Çevirenler Ejder Okumuş Şamil Öcal Said Okumuş

İÇİNDEKİLER

SANAT'A DAÎR 9

I. BÖLÜM: SANAT VADEDİLENİ BEKLİYOR 13

II. BÖLÜM: DİN: KAPI; SANAT; PENCERE 41

Dinsel Duygu İçgüdüsel Bir Duygudur 46

Dinin İzahı 50

Dini Korku Temeline Dayalı Olarak Açıklayan Teoriler....51 Dini Mülk Edinme Temeline Dayalı Olarak

Açıklayan Teoriler 53

Dini Sınıf Olgusuna Dayalı Olarak Açıklayan Teoriler 55

Dini Nedenlerin Bilinmemesi Temeline Dayalı

Olarak Açıklayan Teoriler 56

III. BÖLÜM: SANAT "VAROLAN"DAN KAÇIŞTIR 81

IV. BÖLÜM: EDEBİYAT VE ELEŞTİRİYE DAİR 95

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ 97

ON YIL ÖNCE 100

GİRİŞ 103

DİN, İRFAN VE SANAT 107

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE TARİHİ 114

Edebiyat Tarihinin Türleri 119

Edebî Eleştiri ve Türleri 120

Dogmatik Eleştiri 123

Bilimsel Eleştiri 125

Tarihsel Eleştiri 129

Linguistik Eleştiri 130

Ahlak, Edebiyat ve Eleştiri 145

Edebiyat ve Sosyal Hayat 154

Eleştiri ve Psikoloji 156

Eleştirinin Tarihine Genel Bir Bakış 159

Yunan da Eleştiri Sanatı 159

Aristo'ya Göre Eleştiri 161

MODERN ÇAĞLARDA ELEŞTİRİ 170

İki Saf Arasında Lessing (17291781) İ71

Sanat ve Edebiyatta Serbestlik ve Kayıt 171

C.A. Sainte Beuve (18041869) 173

Sainte Beuve'den Sonra Eleştiri . 187

Francisque Sarcey (18271899) 192

Tiyatro Eleştirisi 192

Ferdinand Brunetiere (18491906) 192

Objektif Eleştiri 192

Julies Lemaître (18531914) 196

Empresyonist Eleştiri 196

Lemaître'nin Yöntemi 197

Emile Faguet (18471916) 200

Faguet'den Sonra 203

Modern/Çağdaş Eleştiri 205

Basın Kaynaklı Eleştiri 206

Üniversite Kaynaklı Eleştiri 206

Yazar ve Şairlerin Eleştirisi 206

TİYATRO ELEŞTİRİSİ ...207

Tiyatronun Türleri > 207

Eski Komedi 208

Orta/Ara veya Sosyal Komedi 209

Yeni Komedi 209

Yunan Tiyatrosu 210

Latin Tiyatrosu 211

Ortaçağlarda Tiyatro 212

Rönesans Çağı 213

Romantik Tiyatro 217

Darbı Mesel ve Romantik Komedi 218

Gerçekçi Tiyatro 219

Sembolik Tiyatro 219

Yeni/Modern Tiyatro 220

Tiyatronun Yaşamdaki Yeri 221

Tiyatroda Eleştiri Yöntemi 224

1. Külliyatı Bırakıp Cüziyatla Meşgul Olmak 224

2. Piyesin Metnini Okumak 225

3. Eleştiri Aşamaları 225

Edebi Güzellik Bilimi 236

1. Edebi Eserin Yazarın Ruhunda Doğuşu 237

2. Edebi Eserin Halk Kitlesi Etkisi 239

V. BÖLÜM: PİYES: ADALET PAYESİNDE ZULÜM 241

VI. BÖLÜM: ŞİİRLERDEN SEÇMELER 249

Zindan Mumu 252

Laleye Söyledi 253

Ben Neyim 254

Buradan Bir Yere Yol Yok 255

Zerrin Kûb'a Ağıt 257

Buda! Sen Demişsin 258

Yanıyorum 259

Memlekette 261

EKLER 265

EK 1: ŞİÎR NEDİR? 267

EK 2: BİR İBRET, BİR HİKAYE 269

SANATA DAİR

“Sanat” diyor Ali Şeriatî: Varolandan kaçıştır... Bizi sanat yapmaya zorlayan şey, varolandan kaçış duygusudur... Varolandan kaçış, varolandan nefret, sanatı meydana getirir... Sanat, varolması gereken ve fakat olmayandır...”

Sanatın insan için büyük anlamlar ifade ettiğini, toplumun can damarlarından birini oluşturduğunu söylemeye bile gerek yok aslında...

insan sanatsız yapamaz bu dünyada. Sanatsız bir toplum, sanatsız bir medeniyet düşünülemez yeryüzünde!...

Sanatın birey ve toplumlar üzerinde büyük etkilerde bulunduğuna tarih tanıklık ettiği gibi, bugün bu etki açıkça gözlemlenebilmekte, hatta hissedilebilmektedir; sanatın tabiatındaki başkalaşıma rağmen.

Esasen bu etki karşılıklıdır: insandan sanata, sanattan insana. İnsan sanatını yapıyor, üretiyor; ama ortaya çıkan sanat, dönüyor, kendini üreten insanı etkisi altına alıyor...

Elinizdeki kitap, Ali Şeriatî’nin sanat ile ilgili bazı orijinal çalışmalarından oluşturulmuş bir derlemedir. Derleme, “Ali Şeriatî’nin Bütün Eserlerini Derleme ve Düzenleme Kurumu” (Defteri Tedvîn u Tanzîmi Mecmuai Âsâri Muallim Şehîd Dr Ali Şeriatî) tarafından yapılarak 1994 yılında Farsça “Hüner” adıyla yayımlanmıştır. Türkçe çeviriye bu kitap esas alınmıştır.

Sanat' m içerdiği bölümler, Türkçe’de ilk kez yayımlanmaktadır. Kitap, Şeriatî’nin sanatla ilgili düşüncelerini, bir çevirisini, bir piyesini, en önemlisi de bazı şiirlerini ihtiva etmektedir. Evet: Sanat, Şeriatî’nin şair yönünü ortaya koyan bir eser...

“Sanat, Allah’ın insana verdiği bir emanettir” diyen Şeriatî, S an af ta, dinler tarihi, din felsefesi, din sosyolojisi, din psikolojisi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi vb. disiplinlerin

verilerinden de yararlanarak sanatı yorumlamaya çalışmakta, sanatın işlevleri üzerinde durmakta, insansanat ilişkisini tartışmakta, sanatın din ve irfanla olan benzerlik veya farklılıklarını ele almaktadır...

Hüner, Türkçe adıyla Sanat, altı bölüm ve üç ekten oluşmaktadır:

Birinci bölüm, “Sanat Vadedileni Bekliyor” başlığını taşımaktadır. “Sanat Vadedileni Bekliyor”, Ali Şeriatî’nin Meşhed Üniversitesinde verdiği bir konferanstır. Konferansında Ali Şeriatî, bugün sanatın gerilediğini, saptığını, kötü bir konumda olduğunu, kısaca yeniden aslî özelliğine kavuşması gerektiğini ve bunun için de bir kurtarıcıya ihtiyacı olduğunu ifade etmekte, insansanat ilişkisinin boyutları üzerinde durmaktadır...

“Din: Kapı; Sanat: Pencere” başlığını taşıyan ikinci bölüm, Şeriatî’nin 196768 öğretim yılında Meşhed Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde verdiği derslerin bir kısmından oluşmaktadır. Burada yazar, öncelikle dinsel duyguyu izahla işe başlamakta, dini izah eden teoriler hakkında özet bilgiler verdikten sonra, beşerî bilimlerin verilerinden de yararlanarak dinsanat ilişkisi üzerinde durmakta, sanatın insan için neyi ifade ettiğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Üçüncü bölümün adı: “Sanat, Varolandan Kaçıştır”. Aslında bu bölüm, ikinci bölümün tam bir devamı niteliğindedir. Şeriatî’nin bir dönem verdiği derslerin arasından seçilen “Sanat Varolandan Kaçıştır”, sanatın “varolan”, görülen ve sınırlı

şeylerden kaçış olduğu, sanatın olanla değil, olması gerekenle ilişkili bulunduğu gibi hususları ihtiva etmektedir. Yazar, bu bölümde kapı ve pencere felsefesi yaparak dinin kapı, yani "olması gereken" başka bir dünyaya aralanan bir kapı; sanatın ise pencere, yani insanın bulunmadığı, varolmadığı, ancak bulunması gerekli yerde bulunmuşluk duygusu veren, kötünün olduğu yerde iyinin gayb olduğu duygusunu veren, insana varolduğu yerden kaçma hissi uyandıran pencere olduğunu anlatmaktadır...

Sanat'm dördüncü bölümüne gelince; bu bölümün farklı bir özelliği bulunmaktadır. "Edebiyat ve Eleştiriye Dair" üst başlığını taşıyan bu bölüm, Şeriatî'nin bir çevirisinden müteşekkildir. Şeriatî, Meşhed Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde lisans dönemi son sınıf öğrencisiyken lisans tezi olarak Mısırlı edebiyatçı Dr. Muhammed Mendur'un Fi'lEdeb venNakd isimli Arapça eserini Farsça'ya çevirmiştir. İşte kitabımızın dördüncü bölümü, bu çeviriden ibarettir. Şeriatî, Mendur'un notlarının dışında kendisi de yer yer notlar düşerek açıklamalar yapmış, itirazlarda bulunmuş ve çevirisine zenginlik katmıştır.

Güçlü bir Arap edebiyatçısı olan Dr. Mendur, sözkonusu kitabında, özetle edebiyat ve eleştiri ilişkisini ele almakta, edebiyat eleştirisi üzerinde enineboyuna durmaktadır.

Kısaca ifade etmek gerekirse, dördüncü bölüm üç büyük başlıktan oluşmaktadır: Birincisi, "Edebiyat Eleştirisi ve Tarihi", İkincisi "Modern Çağlarda Eleştiri", üçüncüsü ise "Tiyatro Eleştirisi" ismini taşımaktadır.

Kitabımızın beşinci bölümü, üç perdelik bir piyesten ibarettir: "Adalet Payesinde Zulüm"

Altıncı bölüm Şeriatî'nin başta sözünü ettiğimiz şiirlerinden oluşmaktadır. "Şiirlerden Seçmeler" adını taşıyan bu bölüm, Şeriatî'nin on şiirini ihtiva etmektedir...

Gerçekte Şeriatî, "Memlekette", "Zindan Mumu ' "Buradan Bir Yere Yol Yok" (Garip YolcuYola Batan) ve "Beyaz Kuğu" isimlerini taşıyan dört şiirinin dışında kalanların yakılmasını vasiyet etmiş; ancak onun bu vasiyetine rağmen yayınlanmış ve dolayısıyla A. Şeriatî'nin Bütün Eserlerini Derleme ve Düzenleme Kurumu" tarafından zorunlu olarak bu kitaba dahil edilmiştir.

Kitapta, yukarıda kısaca muhtevalarını belirtmeye çalıştığımız altı bölümün dışında üç te ek bulunmaktadır:

Ek I, "Şiir Nedir?" başlığım taşıyan bir makaledir.

Ek II, "Bir ibret, Bir Hikâye" başlıklı bir makaleden oluşurken,

Ek III, Şeriatî'nin bir kaç elyazması örneğinden teşekkül etmektedir.

Kitabın muhtevası konusunda bu kısa bilgileri verdikten sonra şimdi de çevirisiyle ilgili birkaç hususun altını çizmek istiyorum.

Çeviri işinin ne kadar zorluklar içerdiğini her mütercim bilir. Çeviri yapmayı üstlenen, bu zorlukları da üstlenmek zorundadır. Biz de üç mütercim olarak aynı zorlukları yaşadık... Fakat özellikle belirtmek gerekir ki yaşadığımız zorlukların başında özel isimlerin latinize edilmesi, Türkçe'ye aktarılması gelmektedir: Dr. Ali Şeriatî, Mendur'un kitabını çevirirken en çok çektiği sıkıntılardan birinin özel isimleri anlamak olduğunu söylemektedir. Maalesef aynı sıkıntıyı biz de çektik. Çünkü bir çok özel ismin, latincesi verilmemiştir kitapta. Bunları anlamak ve doğru bir şekilde yazmak ayrı bir uğraşı oldu bizim için. Onca çabamıza rağmen, yanlış çeviride bulunmuşsak şayet, yazardan ve okuyuculardan bizi bağışlamalarını dileriz.

Bunların dışında çok mükemmel bir çeviri yaptığımızı iddia edemeyiz. Ancak kesinlikle ifade edebiliriz ki çeviri için elimizden gelen bütün gayreti gösterdik; elbette uzmanı olmadığımız bir konuda çeviri yaptığımızın bilincinde olarak...

Bu vesileyle kitabın çevirisinde karşılaşılabilecek yanlışlıkları peşinen kabul ettiğimizi ifade etmemiz gerek.

Son olarak kitapla ilgili teknik bir hususa da değinmek istiyorum: Farsça yayıncı, yani Ali Şeriatî'nin Bütün Eserlerin Derleme ve Düzenleme Kurumu, boşluk ve düşüklük olarak gördüğü yerlerde bazı küçük ilavelerde bulunmuş ve bu ilaveleri köşeli parantez içerisine alarak "[ ]" şeklinde göstermiştir. Ayrıca tesbit ve teşhis edilmeyen yerleri şeklinde belirtmiştir. Biz de çeviride bunları aynen muhafaza etmeye çalıştık...

Çaba bizden, başarı Allah'tandır.

Ejder OKUMUŞ Nisan 1997

I. BÖLÜM

SANAT

VADEDİLENİ

BEKLİYOR

SANAT VADEDİLENİ BEKLİYOR

Sanat ne olursa olsun her yönüyle karmaşık ve özel bir alandır, ister istemez ondan sözeden de sanatçı olmalıdır diyeceksiniz kuşkusuz. Benim de sizlerin de kabul ettiği gibi ben sanatçı değilim. Ancak burada sanat hakkında serdetti ğim bu ifadenin, günümüzde "bir konu veya bir takım konular üzerinde söz söyleyenlerin uzman olmaları gerekir" prensibi altında geçer akçe olan ifadelerle bir ilgisi yoktur.

Toplumumuzda mazlum özelliğini taşıyan nice bilim dalı vardır. Mazlum, sahipsiz anlamına gelir. Sahipsiz olmasının nedeni, çerçevesinin belirli olmayışındandır. Bu vesileyle sanat hakkında benim söyleyeceklerim, kesinlikle bu minvalde değildir. Ben, sanat alanında bir uzman olarak konuşmuyorum burada. Aksine bilgili biri veya bu memleketin kitap okuyan, uzmanlık oluşturan her alanda söz söyleyebilen bireylerinden biri olarak konuşuyorum; ama kendi çapımda, kendi seviyemde. Zira belirli uzmanlık alanıyla sınırlı bazı bilim dallarının tersine, sanatın özel uzmanlık alanı olduğu gibi tamamen genel ve insana ilişkin bir boyutu da vardır. Başkalarının, uzmanlık isteyen alanlar üzerinde konuşma hakları yoktur. Nitekim fizik böyledir. Kimya böyledir, matematik böyledir. Sanatın muhatabı bütün insanlardır. Sanat aynı zamanda bir tekniktir. Ama sadece teknik değildir. Her halükarda onu bilmek, kavramak öğretimi kapsar, özel bir bilgiyi kapsar. Oysa ben, sanatın kendi zamanımdaki muhataplarından biri olarak konuşuyorum. Bu açıdan da eleştiri yapıyorum. Ya da sanatın "böyle olması gerektiği" konusunda kendi isteklerimi veya sanatın "niçin böyle olduğuna" ilişkin görüşlerimi söylemek istiyorum.

Sanat meselesi, bizim için iki boyutuyla gündeme gelir:

Birincisi şudur: Biz doğulu, özellikle de görkemli ve muhteşem bir kaç İnsanî medeniyete bağlı insanlarız. Özellikle bugür herkes, kendi ayaklarımız üzerinde durmamız, kendi kültürel kaynaklarımızdan beslenmemiz, iradesiz bir şaşkınlık ve boğulmuşluktan kültürel değerler ve kalıplardan kendimize dönmemiz gerektiği ülküsünde birleşiyor. Bütün Asya ve Afrika ulusları buna inanmaktadır. Bazıları bizim kendimize dönmemiz gerektiğini, kendi kimliğimize dönmemiz gerektiğini kabul ettiğimiz taktirde bunun yeterli olduğunu zanneder. Hayır, bu, işin başı ve başlangıcıdır. Ama şu soru hala özelliğini koruyor ve herşeyden önce buna cevap vermeliyiz: "Kendi kültürümüze dönelim" derken, bu "kendi" neyin nesidir?

Sınırlı, durağan ve donuk bir seviyede karar kılan bir toplumda, ne yazık ki anlamların yazgısı da acınacak durumdadır. Bir sorun veya bir düşünce ortaya atıldığı zaman, genellikle anlamadan, dinlemeden, bilmeden, kavramadan bir anda onun karşısına geçilir, yalnızca isbat ve akıl yürütme ile, bilgi ve söz ile değil aynı zamanda ahlak dışı bütün yollarla da bastırılır ve onunla mücadele edilir. Taraf derine dalar, ince düşünürse boğulur, ama vurdumduymaz olur, her fiyatı kabul ederse, moda olur. Moda olunca rezil olur, o kadar rezil olur ki o beyefendinin bizzat kendisi tevbe eder!

Bu "kendine dönüş" öyle bir şekilde ortaya çıkmıştır ki bu sorunu o ülkelerde gündeme getirenler, bugün mümkün olan her değere kendilerini bu ithamdan temize çıkarmaya hazırdırlar! Kendine dönüş, hurafeleri, donuk gelenekleri ihya etmek, gericiliğe (köhneperestî), yerel vahşi ve bedevi geleneklere dönüş şeklinde patlak vermiştir. Halbuki kendine dönüş, kendi kimliğine dönüşü; geçmişte kültür yaratan, toplumu inşa eden, medeniyet kuran yapıcı ve etkin öncü ruhun dirilmesini, yeşermesini ifade etmektedir.

Yoksa zaman ve zorunluluk değil, ölü, sönük ve işlevi bitmiş sorunlara dönüş anlamını taşımaz. Asla! Amaç bir takım anlamları, duyguları, düşünceleri ve felsefeleri zamanın derinliklerinden gün ışığına çıkarmamız, bugün müzelerde sergilememiz değil, bilakis gerçeğin ve gerçekliğin gerektirdiği şekilde kendimize dönmemizdir. Diyeceğim, ırk, kan ve toprak

anlamında değil, ulusal ve insani anlamda o yerel ve ulusal kimliğe dönmeliyiz. Yani dış değerlerin saldırısına karşı İnsanî bağımsızlığı kazanmalıyız.

Aynı şekilde bunların acil ve temel işlevlerinden birisi, hurafe ve köhne unsurlarla; bir milleti, bir görüşü kör, zayıf ve zelil kılan, yaratıcılık, yenilikçilik, ilericilik, sürekli değişim ve yaşamdan alıkoyan bütün etkenlerle mücadeledir. Çünkü kültürel kimliğe dönüş, çürümüş eski görüş ve düşüncelere dönmek anlamını taşımaz.

Ancak bu noktada şöyle bir soru gündeme gelmektedir:

Dönmemiz gereken kültür, tanımamız, diriltmemiz, yaratıcı ve yapıcı bir ruh olarak kendimizde yeşertmemiz gereken kültür nedir? "Kendine dönüş" doğrudur. Fakat bu "kendi" kimdir? Bu soruyu cevaplamak oldukça acil bir konudur. Bunu artık yeniden bir soru olarak ortaya atmayalım. Kendine dönüş, kendi kültürümüze dönüştür. Yani biz, şimdi kendimizi tanımalı ve bugünün bakış açısıyla İnsanî, bilimsel ve kültürel özlerimiz ve sermayelerimiz üzerinde ince bilimsel bir araştırma ve incelemeye başlamalıyız. Bu çalışmalardan biri sanattır. Uyuyan neslimizin zihninde yansıyan bugünkü yargının tersine, biz ne sadece sanat açısından bütün boyutlarda zayıfız, ne de sadece bedeviler olarak gelişen dünya sanatının bugünkü yansımaları karşısında durmalıyız. Tam tersine sanat tarihi üzerine yapılan çevirilerde veya sanatı, Yu nan'dan alıp Fransa'da noktalayan batılı sanatçıların yazdıkları yapıtlarda değil de sanatı, bir okuyucu, özgür bir tarihçi olarak gerçekten bütün boyutları (bütün dünyası, bütün tarihî boyutları ve farklı çizgileri) ile araştırıp incelersek görürüz ki biz sadece sanatta yüksek bir üsse sahip değiliz; aynı zamanda ben, bugün hangi sanatın modern sanat, yani 21. yüzyılda yarının sanat dalgası ve sanat öncüsü olacak sanat olduğunu, kendini Doğu sanatının temel ruhu olan sanat ruhuna yaklaştırmak için yeni baştan çaba harcayacak sanat olduğunu da söyleyeceğim.

Sanatın ikinci boyutuna gelince; sanat meselesi, geçmişin aksine, rahat, varlıklı ve aristokrat sınıflardan bir kesimin müreffeh yaşantısının alt ve çeşitli şubelerinden birisi değildir. Önceki zamanların tersine, bugün modern dünyada gündeme gelen en ciddi ve en zaruri İnsanî sorundur. Bu bir yana, seçkinlerin saraylarının sınırlı çerçevesinden ve varlıklıla rın yaşantılarının kapsamından çıkmış, halk ve bütün genişliğiyle kitlelere yayılmış ve genelleşmiştir. Geçmişin tersine, yeni sanatın dizginleri, seçkinlerin tekelinde değildir. Bilakis dertli, bilgili ve aydın düşünürlerin elindedir. Sanat geçmişin aksine, kapalı ve müreffeh yaşantılarımız için çeşitlilik arayan ve lezzet dağıtan bir mesken değil, tam tersine bugünün felsefesinin en önünde hareket ediyor ve bugünün düşüncesinden daha önde koşuyor. Sanatı kavramak, hem bugünün sanatının geldiği beşeri genişlik, hem de bugün sanatın kazandığı ciddi ve çok aşkın misyon açısından, her tarih, kültür ve zemine bağımlı olan, her halükarda bu çağda yaşayan bizler için zorunluluk arzetmektedir.

Kendine dönüş ve kendini tanıma, kendi kalıplarına sıkışmak ve hapsolmak anlamına gelmez. Bilakis "başkasını" tanıyabilen, "kendini" tanıyabilir. Dil hakkında var olan, isabetli de olan "onun dilini, kesinlikle bir yabancı dil bilen anlayabilir" atasözü bu mesele için de geçerlidir. Ötekinin tarihini, dinini ve dilini tanıyan, bilen kesinlikle kendi kültürünü, dinini, ırkını ve tarihsel zevkini tanıyabilir. Şu var ki bütün çaba ve idealimiz, kaybolan ve bozulan kimliğimizi bulmak olduğu gibi, aynı zamanda Batıyı tanımak da, günümüz dünyasının ve bugünkü medeniyetin yeni dalgalarını tanımaktır. Çünkü herkes kendi zaafını, fesadını, sapkınlığını, ahlaksızlığını zavallı Batının boynuna atıyor ve bizi ondan muaf tutuyor! Halbuki bu sorun, kötü bir şekilde gündeme getirilmiştir. Hangi batılı böyledir: Biz Batı hayranı olmuşuz!? Şu anda tanık olduğumuz olgu, Batıyı taklit için değil, bilakis Batıyı taklit etmemek, Batıyı tanımamak için böyledir. Zira Batının bilinçli taklitçisi olsaydık, Doğulu da olmasaydık, en azından bir tür Batılı olurduk, en azından bir şey olurduk, şu an ise hiçbir şey değiliz!

Ben, burada söyleyeceğim noktaları 1962 yılında Paris'te bir kilisede verdiğim beş konferans esnasında gündeme getirmiştim. Verdiğim konferanslardan biri, İran ulusunun ruhuna ilişkin idi. Biri, Peygamberin özel hayatını tiyatro şeklinde aktaran katolik bir [yazarın] konferansına cevap olarak "Mu hammed'in Gözünde ve Kalbinde Kadın' başlığı altında İslâm Peygamberinin hayatı. O konferansların bir diğeri, "Sanat Bir Vadedileni Bekliyor" konusuyla ilgili [idi]. Bu konferans, daha sonra Tahran'da bir boy tarafından çevrildi. Fakat bir sebeble onun bir kısmı çıkarıldı, diğer bir kısmı atıldı. Çünkü sonradan sanat hakkmdaki görüşlerim temelde değişikliğe uğradı ve son yıllardaki görüşlerim, o konferansta sunduklarımdan ayrıldı. Gerçi orada sunduğum bir kısım konuları veya dağınık görüşleri burada söyleyeceğim; tabi yukarıdaki meclise uygun olarak olması gereken örneklerde bir takım değişikli ler yaparak.

Kesin olan, bu başlıktan şöyle bir şeyin ortaya çıkmasıdır:

Ben, sanat bir dini kategoridir; insanlığa kurtuluş bahşeden aşkın (müteâlî) ve kutsal bir gerçektir, aynı şekilde metafizik sel aşkın ve yüzde yüz İnsanî bir misyon taşır demek istiyorum.

Ama din ve sanat sapmıştır. O da düşmanlar vesilesiyle değil. Çünkü hiç bir şey düşman tarafından sapmaz. Düşman, düşmanı

diriltir, canlandırır.

Aksine bir düşünceyi, bir dini bozan şey, dosttur. Ya da dost toplumda baş gösteren düşmanlıktır. Bütün dinler, içeriden bozulmuş ve içeriden çürümüştür. Kureyş ile karşı karşıya geldiği zamanlarda İslâm'ın gelişme, yükselme, yücelme, güçlenme ve övünme durumunda olduğuna tanık oluyoruz. Ancak işte onlar (Kureyşliler) müslüman olup dost elbisesini giydikleri vakit, bir başka şey oldu; İslâm tamamen ters bir sürece girdi. Şu var ki Hıristiyanlık, İslam, Yahudilik, hiç bir zaman muhalifler tarafından savaşlarda, çatışma ve çekişmelerde zayıflamış ya da sapmış değildir. Bilakis İsa Mesih'in dediği gibi, Yahudiliği gerileten yahudi alimleridir. Hıristiyanlığı saptıranın, papacılık (papism) olduğunu görüyoruz. İslam dinini saptıranların, bizler olduğuna tanık oluyoruz.

Sanatı da, ne şiir karşıtı veya sanat karşıtı Eflatun, ne de usulen sanata muhalif olanlar, onu abes bulanlar zaafa uğrattılar. Tam tersine sanatı, tarihin büyük sanatçıları ve çağımızın büyük sanatkarları saptırmış ve bugünkü bayağı duruma getirmişlerdir.

Her din, çöküşünden ve çizgisini ilk çizgisine zıt bir şekilde belirledikten sonra; kendini bilen, aydınlığı olan, o dinin hakikatini bilen, bu sapmayı teşhis etmiş olan ve o iki gruptan da (ne düşüş, alçalma ve kötü değişime inanan kesimden ve ne de bu alçalma ve kötü değişime kail olan, din budur [diyen] ve sonra karşı çıkan yarı aydın gruptan) olmayan o iki grubun düşüncesinin tersine başka bir şeyin var idiğini ve başka bir şeyin olmuş olduğunu bilen tam bilinçli kimseler tarafından [ihya edilir].

Bu bilinç, bir başka düşünce [şeklinde] tüm dinlerde görülür. O da bozulma, zulüm ve sapmanın bu dinde kesin, devrimci ve köklü bir surette esenliğe dönüşeceğine olan kurtuluş inancıdır. Mevud adındaki, Mesiyanizm adındaki bu kurtuluş inancı, aslında aniden ayağa kalkacak, bir anda bütün adetleri, anlayışları, aldatmaları ifşa edecek, bu dinin doğru ve gerçek yolunu gösterecek ve din ya da sanatı, asıl yolu olan bu yola sevkedecek devrimci bir düşüncedir.

Sanat, şimdi böyle bir durumdadır. Öyle bir durumda ki bugünün dünyasında en kötü görevler, en çirkin, en düşmanca fonksiyonlar sanatın üzerine yıkılmıştır. Halbuki sanatın görevi, bugün yaptığının tam tersi yöndedir. Her zaman da böyle olmuştur: Sürekli suistimal edilen ve çarpıtılan bir aşkın hakikat, bir aşkın güzellik olmuştur. Mevla na'nın ifadesiyle: "sahte (kalb) paranın çarşıpazarda revaç bulduğunu görürseniz; bilmelisiniz ki altından para da vardır; önceleri revaçtaydı bu para. [Zira] hiç kimse (altından) sahte para yap(a)maz, bilakis sahte altın para yapar." işte bu sahtelik, din tarafından, sanat tarafından, felsefe tarafından insanın aldatıldığı hususu, insanın uyanış yolunun, bilinç yolunun, yaratıcı yolunun bu olduğu düşüncesini bizde oluşturmalıdır. Bir gerçek (bu konu, çok önemlidir) bugün ben, dostlarım ve düşünsel ayrılıklarımız olan kimseler arasında sözkonusu olan şey, düşmanların bahanesi haline geldiyse, bir hakikat, suistimal edildiyse; o gerçek, o hakikat üzerine bir bardak su içmemiz gerekir. Veya bu suistimalle mücadele edip, eline geçirdiği bu silahı düşmandan almamız gerekir. Gerçeği koruyupkollamalı, onu savunmalıyız. Hakikati koruyupkollamayı ve savunmayı bırakır onu düşmanın eline koz olarak verirsek düşman galip, bizler mağ lub oluruz.

Tarihte genellikle din adı altında yapılan suistimal yollarından bir diğeri bugün dünyada sanat şemsiyesi altında yapılmaktadır. Şu var ki sanatın gerçek yüzünü, çizgisini tanımamız [gerekmektedir]. Bu çok acil bir meseledir. Çünkü sanat, bizim bütün zamanımızı kuşatmıştır, bizim dünyamızın yirminci yüzyılını yani.

Sanat tarihinde bir problem vardır: Sanatın alt yapısı/temeli olarak sözü edilen güzellik problemi. Güzelliğin, sanatın temeli olarak [tanımlanmasının] doğru olmadığını, bilakis sanatın geçmesi gereken menzillerden biri olarak bilinmesi ve sanatın daha aşkın bir aşamaya ulaşması gerektiğini söylemek istiyorum. Ama bugün sanattan sözetmek için güzelliği bir kenara bırakmak icab eder. Zira [bugün] sanat, bilim ve felsefe konuları arasında hiçbir konu, güzellik gerçeğinden daha önemli ve daha kuşkulu değildir. Metafiziksel ve dinsel sorunların tersine güzellik inkar edilemez, nitekim o sorunlar içerisinde kaldığımızda basitçe red ve inkar ederiz. Çünkü güzellik vardır. Çünkü bütün insanlık onun etkisi altındadır. Çünkü herkes onu teşhis etmektedir. Bir ihtilaf var ise o da güzelliğin türlerindedir. Ancak insan yaşamında varolan güzelliğin varlığı konusunda, benim bakışımda olsun, baktığım şeyde olsun, kimse inkara gidemez. Bir yandan onu tahlil etmek zorundayız, diğer yandan da hiç bir tahlile gelmiyor o.

Aristo zamanından beri, tarihin söylediği gibi, bilimsel ve felsefi bir konu olarak güzellik, tahlil edilip sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Ama bütün bu çabalar, faydasız olup şimdiye kadar sonuçsuz kalmıştır. Tabii herkes ve bu görüşlerin her biri, bir kanadı takip etmektedir. Fakat işte bu, hala konunun bir yere varmadığını gösterir.

Ben, sanat okullarının kısımları ve tarih boyunca çeşitli ekollerde güzellik üzerinde olagelen farklı görüşlerin kısımları hakkında burada bir şey söyleyemeyeceğim. Çünkü buna fırsatım yok. Zorunlu olarak konunun genel hatlarında örnek vermeye her zaman fırsat buldum.

Kesinlikle sanat ve güzelliği bilmek, tanımak, insanı tanımaya bağlıdır. Özellikle sanat konusu, her şeyden çok ve her zamandan fazla, insanı resmetmeye, insanı tanımaya bağlıdır. Ben kültür ve medeniyet meselesinde de kültür ve evrimi (tekamül) genişletip sağlamlaştırmak için yapılan tüm çalışmaların eksik kalacağını söyledim. Zira bu medeniyette ve bu kültürel kalıplarda yaşaması gereken kişi, tanınmış değil, onun ihtiyaçları belli değil ve o, üstelik insan. Özellikle sanat, insanı tanımaya herkesten daha muhtaçtır. Çünkü genellikle sanat, içsel yani yüzde yüz insani bir şey olarak kabul edilir. Çok objektif ve çok dışarıdan (tarafsız) düşünenler, estetiğin, "ben", dış nesne ve dış etkiye uygun olarak ortaya çıkan hakikatten ibaret olduğu kanaatini taşırlar. Bu nedenle, objektif kişinin de yarı tamamen dışsal, yarı yüzdeyüz insani olduğuna tanık oluyoruz.

Bu yüzden sanat ve güzellik hakkında, önceden insan üzerine söyleyeceğimiz dışında tam anlamıyla söz söylemek mümkün değildir.

Benim, tanıdığım insan [hakkında] taşıdığım görüş, bir şekilde farklı, görünürde de çelişik olarak kabul edilir. O da şu: İnsan denildiğinde beşer ile farkı vardır. Beşer, maymundan ayrıldığından beri oluşmuştur, o kadar ki ona kan düşmüş, ayakları üzerine durmuş, beşer olmuştur, insan, "olmak" halinde bir gerçektir. Oysa beşer, hakkında konuşulabi len ve beş yüz bin yıllık geçmişi olan belirli ve somut bir varlıktır. "Beşer", olmak durumunda, beşer türünde varolma halinde bir gerçek değildir. Bu gerçek, asıl derinlerden bugünkü modern felsefeye kadar, herkesin kendisinden çeşitli irfani, felsefi, hatta maddi şekiller ve tabirler ile sözettiği diğer özelliklerdendir. Şu var ki bir varlık, doğadan, toplum ve kabilesinden ve bütün kainata egemen olan fizyolojik ve maddi yasalardan koptuğu, ayrıştığı ölçüde yalnızlık duygusu; bu duyguya bağlı olarak ızdırap, korku, çaba ile ayrıldığı şeyle ikinci kez birleşme gayreti, açlık, susuzluk, süreğen, gittikçe artan, yükselen ihtiyaç, seçme isteği, varlık aleminde duyumsadığı eksikliği giderme çabası ortaya çıkar. Benim kavradığım, algıladığım2 cennet, sübjektif bir şeyden ibaret olagelmiştir ve insanın kendisine bağlıdır. Adem'in yaratılış hikayesinde anladığım şekliyle tarih kesintiye uğramıyor. Tarih doğal değildir. insanın, şu an insan adı altında tanıdığımız bu muamma türün, şu anki yolunu çözümlemek isteyen, felsefi sembolik bir yapıdır. Adem, yani beşeriyet, yani insanlık. Cennet ne anlama gelmektedir? Şimdi cennette olan, henüz cennetten kovulmayan ve hala cennette olan ademler görüyoruz. Ne zaman cennettedir? Dünyanın nimetle dolu olduğunu, lezzetle dolu olduğunu duyumsayan biri, hayatta tokluk, doymuşluk, tam ve mükemmel bir tatmin duygusuna ulaşır. Gelecek bir kaç yıl içinde maaşına 25 tümenlik zam yapılacağına ilişkin yasanın mecliste onaylanabileceği düşüncesiyle şimdiden mutlu olan biri, cennettedir. O kişi, cennetten henüz çıkmamıştır. Allah'ın "yeme!" dediği yasak meyveyi yemeyen kimse, rahattır, huzurludur, mesuttur.

Acaba şu yasak meyve nedir? Tevrat ve Kur'an, her ikisi de "Feraset ve Bilinç" diyor. Ben cennetin en üst odalarında kalan insanlar (ademler) tanıyorum. Biz, cennetlik insanları tanıyoruz. Bu dünyadan lezzet alan insanları (taze koyun yoğurdunun geldiğini gören, lezzet duyan, bu yüzden şu anda baharı hisseden insanları!). Ama cennet, tamamen idealist ve sübjektiftir. Bu, şu an bir şey olmadığı anlamına gelir. 18 yıl önce bir davete gitmiştim. O davette hanımefendi "horeşti fesencan" (etlicevizli yemek) hazırlamıştı, insan nerdeyse parmaklarını yemek istiyordu. Bu hatıra tazelendiğinde ve bu

^ Yani benim zannettiğim gibi; ancak insanın ortaya koyduğu bütün kuramlar doğru olmayabilir. Ama bilim, yani çabalama, düşünme, görüş bildirme ve bir yere varıncaya dek sürekli ıslah olma. Bizim muhakkak ilme'lyakîn ve hakka'lyakîne ulaştığımızda bir şey söylememiz gerekmez. Çünkü bir anda ancak vahye'lyakîne ulaşabiliriz. Varacağımız kadar söylememiz ve o kadar düşünmemiz gerekir. Bizim bir öğretmenimiz vardı, her zaman Kur'an'ı yanlış okurduk. Bize tokat atardı. Bu yüzden de hiç kimse o zamana dek Kur'an'ı doğru okuyamadı.

hikaye anlatıldığında insan şu an bile parmaklarını yemek ister, ağzı salgı dağıtır hatıra tazelemenin verdiği tatla! O durumda iken insan kendini mi, önünde duran şeyleri mi yiyordu? Belli değil kuşkusuz.

Henri Lefebvre, insanlar diyor, iki tiptir: [Bazıları] nesnel, yüzde yüz gerçekçi (realist) sistemli ve bilimsel insanlardır. Bunların hiç benliksizlik sorunları yoktur, serâpâ akıldırlar. Ama hangi akıl? Maddi dünyaya egemen olan akıl. Ben bu tip insanlardan birine, birkaç yıl önce restoranda Le Monde gazetesini okuyorken tanık oldum. Gazetenin başyazısı, Bolivya üzerine oldukça derin bir yorum yazısıydı. Orada bir ihtilal olmuştu. Ben başyazıyı okurken arkadaş yemeğini yiyor ve iki büklüm bir vaziyette, görüldüğü kadarıyla, gazetenin altından üçüncü sayfayı okumaya çabalıyordu. Ben oralı olmadım. Sonra "hangi sayfayı okuyorsun?" dedim. "Üçüncü sayfayı" dedi. Üçüncü sayfa, ekonomi sayfasıydı. Yani otomobil ve bir takım şeylerin fiyat listelerini, fiyat dalgalanmalarını günü gününe yazan sayfa. Bu sayfa, büyük iş adamı ve sermayedarlara aittir. Bana "siz ne ile uğraşıyorsunuz ki bu sayfayı (baş yazının olduğu sayfa) okuyorsunuz?" dedi, "BolivyalI mısınız?" Dedim ki "hayır, ben politikacı değilim. Iranlı bir öğrenciyim. Meşhedliyim." "Siz ne iş yapıyorsunuz?" diye sordum. "Bendeniz İsrailli bir öğrenciyim, aylık 600 Frank alıyor, bu şekilde yaşamımı sürdürüyorum." diye cevap verdi. "Fiyatlarla ne işiniz var?" Fiyat, nasıl istiyorsa öyle olsun. Frank'm değer kazanıp değer kaybetmesinin bizimle bir ilgisi yok." dedim. Dedi ki "siz dünyanın bir başka köşesindensi niz, siyasetçi de değilsiniz, Bolivya'dan ne haber olduğuna bakmaya ihtiyaç duyuyorsunuz. Fakat ben her halükarda 600 Frankla burada yaşayan bir insanım. Frank, Lira ve Doların dalgalanması, bu yaşamda benim 600

Frankımı etkiler. Sigara içiyorum. Frankın değeri düşerse; iki Frank, iki buçuk Frank olur. Yemek yiyorum. Frankın pozisyonu ifade ettiğim gibi olursa, geçen bir yılda, yani gelecek yılda, beş cent zam gelir yemek fişlerine. Bütün bunların bizim hayatımızda gözle görülür etkisi vardır. Ama senin okuduğun şeyin hiç bir zaman bir etkisi yoktur". Ben, kalakaldım. Bir süre bakıştık. Gözlerimizden, birbirimizin ne kadar ahmak olduğunu okuyorduk! Henri Lefebvre'in ifadesiyle insanda üç kaynak vardır: Biri akıl, biri idrak, biri düşünme. Bu ıstılahlar sözkonusu. Birşey vardır ve o şey, benim anlayışım, benim kabullenme ve kavrama tarafımdır. "Akıl, böyle diyor", "duygu böyle diyor", öyle değil mi? Akıllar farklılık arzederler. Herkes sahip olduğu akıl tarafıyla dünyayı görür; maddi şeyler ve renkleri de onunla görür. Başka akıl ile hemcins olmayan akim bakışında bir renk de bir başka gördüğü renk ile uyuşmaz. Dünyayı gerçekte olduğu şekilde görmüyoruz biz; dünyayı, gerçekte olduğumuz şekilde görüyoruz.

İnsan özünün parçası olan ihtiyaç, insanın yaratılış felsefesinde oldukça derin ve ince bir şekilde izah edilmiştir: Her şeye sahip olan insan, doyurulmuştur. Hiç bir gereksinim ve hiç bir dert hissetmez, bütün lezzetler, bütün nimetler onun imkanı dahilindedir. "O yasak meyveden yeme!" denildi, bu haldeyken. Ama şeytanın aldatmasıyla tahrik oldu, gitti ve o meyveyi yedi. İnsanda kendini gösteren ilk yansıma, her şeyiyle biliniyor. O ağaç nedir? Bilinçsizce, İsraili İslâm müfes sirleri, asma mı, buğday mı, yoksa başka bir şey mi diye o ağacın cinsini belirlemeye çalışıyorlar! Bu belli bir şey. Zira Kur'an'da deniyor ki Meyveyi yedikten sonra, Allah onlara baktı, ortadan kaybolduklarını gördü; onlara seslendi; gelmediklerini gördü; dediler ki: "Biz çıplaklığımızdan utanıyoruz" Allah, o ağaçtan yediklerini anladı. Yani daha önce çıplaklıklarını, çirkinliklerini hayasızlıklarını, kendi durumlarını ne halde olduklarını farketmiyorlardı. Bu yüzden mutluydular. Bunun için cennette idiler. Bu meyve, Tevrat'ta, doğru açık bir şekilde basiret meyvesi, bilinç meyvesi olarak bildirilmiştir. Aynı açıklıkla da Kur'an'da vardır. Metinden de tamamen anlaşılmaktadır: Bu yasak meyve, Adem'in boğazından midesine indiği vakit, gözünde ve duygularındaki cennet, acı dolu, küçük, eksik, insandan daha eksik, insanın ihtiyacından daha noksan topraktan bir dünya oluverdi. Bu, düşüş ve çöküşün ifadesidir. Adn cenneti yeryüzünde vücuda gelmiştir. Bu, yerdir, topraktır. İnsanlar, o meyveden ne kadar çok yemişlerse, o kadar kendilerini toprakta, darda, yaşamın noksanlık ve eziyetinde hissettiklerini; ne kadar az yemişlerse o denli huzura kavuştuklarını, mutmain olduklarını ve ihtiyaçlarının ivedilikle bayındırlık bankasının çekilişiyle giderildiğini şu anda ve her zaman görüyoruz. Bütün "olmak" ve bütün "varlık", bunun açlık ve susuzluğu içerisinde yer alırsa, yeniden açlık duyması ihtiyaç olmuştur.

Akrabalarımızdan biri, hastalanmıştı. Bana göz değdiler diyordu. Niçin? dedim. Anladım ki altı ay [önce] işe girmişti, hakları, aylık maaşı 278 tümenden bir yere kadar gelmişti. Komşular ve akrabalar ona göz değdirmişti! Bu duyguyu taşıyan biri, dünyayı ne kadar görebilir, nereye kadar ihtiyaçlarını giderebilir. Zaten "cennette, bir salavat ile, ne istersen ayağına gelir" derler. Bundan daha basit bir şey olabilir mi? Bundan daha doğru söz olabilir mi?

Adem'in yediği bu meyve (bir defada yenmiş değildir bu meyve; insan o meyveyi yeme halindedir sürekli.), niçin yasaktır? Çünkü Adem, o rahatlık, doymuşluk, kolaylık, refah ve hoşnutluktan iniyor; dünyada eksiklik hissediyor ve ruhu üzerinde varlık duvarlarının darlık oluşturduğunu duyumsu yor ve acı çekiyor. Bu dünya ve madde, her zaman onu razı edecek donanıma sahip değildir. Daima gitmek durumunda, aramak, çabalamak durumunda; çalışıp beklemek durumundadır. Doymamaktadır. Herkes o meyveden yemekte ve bilince daha fazla ulaşmaktadır. Daha fazla ihtiyaç hissetmektedir; isyan da bu demektir ya! Ne tür bir kişi isyan eder? Bilinçli (entellektüel) isyan eder. Allah'ın iradesine karşı isyan. Allah'ın iradesi nedir? Allah'ın iradesi, tarihte varolan kanunlardır; Allah'ın iradesi, tabiatta varolan yasalardır; Allah'ın iradesi, kabile, toplum ve insan topluluğunda varolan kurallardır.

Benim fizyolojim ve endamımda, bir beşer olarak, bu dünyada yaşayan bir varlık olarak, varolan kanunlardır. Sonra bize "o meyveden yeme!" diyen bir irade olan Allah'ın iradesi, yani bu dört çevre, dört zorunluluk (cebr, determinizm) ve dört zincir, bize cebirde kalınız diyorlar. Basiret ve bilince erişen insan, tabiatın zorunluluğundan, tarihin zorunluluğundan, toplumun zorunluluğundan ve benliğin zorunluluğundan kurtulur. İşte bu, Hegel'in dediği "Mutlak irade, ilk bağdan kurtuluş (sıyrılış)tır." Hegel'in bu sözü gibi, bizim dinimiz de der ki: "İnsanı kendi suretimde yarattım." ve der ki: "Onu yeryüzünde kendime halife yaptım." Yani bu insan, kendi çabasıyla tabiat bağından, tabiatın onun yapısı için, onun yapısına müdahale ettiği yasalardan, bu durumda insan, artık bir hayvan ve bir bitkidir ve aynı şekilde tarih zindanından Tarihselciliğin (historizm) dediği gibi: "Herkes, kendi tarihinin yaratılıp donatılmışıdır" sıyrılıp serbestliğe ulaşır. Sonra zindan tezi, bir takım yasalar ve gelenekler gösterir: Bütün insanlar, sosyal çevresinin, sosyal yasalar ve ilişkilerin yaratıklarıdır. Ancak mutlak bilince ulaşan, bu dünyevi ve maddi benliğin zindanından kendini kurtaran insan, bilgi ve bilince ulaştığı ölçüde kurtulur. Bugün onun ulaştığına tanık oluyoruz.

Çevrenin zorunluluğundan teknik yolla kurtulduğumuzu, toplumbilimsel bilgi ile sosyal yasalardan kendimizi sıyırdığımızı ve topluma musallat olduğumuzu gözlemliyoruz. Bugünün insanı, toplumunu değiştiriyor ve inşa ediyor onu. Halbuki geçmişin insanı, kabile ve toplumunun dayattığı şekilde yapılanıyordu. Kabilede bir kimse kendi sosyal geleneğini değiştirecek, dininde değişiklik yapacak, sosyal ilişkilerinde ve yaşamında değişim meydana getirecek bilgi düzeyine asla ulaşmamıştır. Çünkü

“ben” yoktur. Özgür ve serbest insan yoktur.

Ben, benliğe mahkum bir insan. Hayatın devamı için tabiatın, ben’de ortaya çıkardığı ve ben’in iradesini bu mizacın zorunluluklarının tuzağına esir ettiği bütün içgüdüler, bütün çabalar ve yönelimleri kendimden uzaklaştırıyorum. Sonra o insan, yani o mutlak bilinç, yani o seçme iradesi, Tanrıya yaklaşıyor; “tanrılaşma”ya yaklaşıyor. Bilince ulaştığı ve kurtuluş hissettiği ölçüde ayrılık hisseden yalnızlığa erişen insan, bu insandır. Bu, “yalnız” dünyayı yetersiz gören. Bu “yalnız”dır, kendinde ızdırap meydana gelen. Bu “yalnız”dır, yer sofralarının, tabiat sofrasının, ihtiyaçlarını gideremediği, doyura madığı.

İnsan, asla renksizliğe yönelmez; renksizliğe ermeyi arzulaması da gerekmez. Renksizlik, ölüm demek, otlaşmak demek. İnsan, kendinde sürekli daha değersiz gereksinimlerin yerini, daha aşkın gereksinimlerin almasını arzulamalı; daha yüksek ve daha yüce acılar çekmeyi istemelidir. Hangi tip insan, daha ızdıraplı ve susuzdur? Daha çok nasiplenen veya daha az nasiplenen değil. Bu değil sözkonusu olan. Bilakis daha çok ve daha yüce ihtiyaçlar taşıyan, aynı zamanda daha çok muzdarip ve dertlidir.

Belçika’da gerçekleşen antropoloji konferansında bütün toplumbilimcilerin görüş birliğine vardıkları, XX. yüzyılın “ıztırap (bunalım) çağı” diye isimlendirilmesiydi. Niçin? Benim burada çeşitli konularda değişik münasebetlerle ortaya koyduğum çeşitli şekillerdeki etkenlerin hepsi vardır. Fakat şu inkar edilemez bir gerçektir: Bugünün insanı, daha çok bilgiye sahiptir ve geçmişin insanından daha bilinçlidir.

Durkheim’in deyişiyle, bugünün insanında “ben” ortaya çıkmıştır. Demek oluyor ki onda birey meydana gelmiştir. Geçmişin insanı, toplum bünyesinden bir hücreydi. Yaşam ve doğanın özü onda cereyan ediyordu. O öz ile rüşde eriyor, besleniyor ve onunla huzur ve düzen buluyordu. Oysa bugünün insanı, yalnızdır. Bu ne demektir? Herkesin, insanların arasında olduğu halde yalnızdır, yani. Bu insanın ihtiyacı vardır. Neye ihtiyacı vardır? ihtiyacını karşılayana; yani olması gerektiğini, ama olmadığını tesbit ettiği şeye. Bu ihtiyaç, onda daimi bir halde artar. Bilgiye, bilince ve evren bilgisine ulaştığı, bağımsızlaştığı ve tabiatın, bitki ve hayvanlarla bira rada yaşadığı bir ev olduğunu hissettiği ölçüde, eksiklik hisseder. Dünyanın hissettiği şeye ihtiyaç, insan yalnız olduğu ölçüde, kendinde yabancılık hisseder. Camus’un “yabancı” dediği de budur. Bugünün insanı herşeye yabancılaşıyor. Bu yabancı, bağ ve ilgiyi her zamankinden daha fazla hissediyor, o ölçüde de yakınlık ve akrabalığa ihtiyacı var. Dünya, ona her zamankinden daha yabancıdır. O, kendi içinde ve derin düşünüşlerinde hisseder bunu. Onu duyumsaması, bu dünyada kaldığı sürece, artık “olmak” sınırının tamamlandığı varlığın son bulduğu bir yere varır. Ama onun duyuşu, aynı şekilde devam eder. Varolan şeyi manevi ve varlık ötesi ihtiyaçlarıyla kıyaslar; bakar ki ihtiyaçlarını tam anlamıyla karşılamıyor, o zaman gariplik hisseder.

Bu gariplik konusu, hem Sartre, hem Camus’nun hem de Jaspers’ın, sözettiklerin bu gariplik, metafiziksel bir sorun değildir. Burada sanat devreye giriyor.

Bilgi, insanın varolan hakkında bilgilenme çabasıdır. Teknik ve zenaat/sanayii, varolandan mümkün mertebe daha fazla faydalanmak için, insanın düşünsel çabasının araçlarından ibarettir. Oysa sanat, olması gereken, fakat olmayandan yararlanmak için insanın çabalamasından ibarettir. Bu bağlamda kendini yalnız bulan insan, sanat vesilesiyle bu yeryüzünü, gökyüzünü ya da uyuşamadığı, yabancı olduğu nesneleri; idrak etmek için, yakınlaşma ve barışma boyasıyla boyanmak ister. Bununla birlikte sanatın bir işlevi de, daha fazla insani bilgiyle, tabiattan kaçtıktan, tabiatı kendine yabancı gördükten ve kendini tabiatta garip bulduktan sonra, insandaki gariplik duygusunu hafifletmek için insanın yardımına koşmasıdır. Nasıl olur bu? insan, bu zindanının duvarını keşke olsaydı, ama yok şeklinde arzuladığı bir ev formunda süsler. Bu şeyler (eşya, nesneler), bu gökyüzü, bu yıldızlar, dağlar, onu anlamıyorlar. O da bütün bu durağan ve kör nesneler arasında yalnız kalmıştır. Sanat bütün bu eşyayı duyumsar.

Şiirimiz mükemmel bir nümunedir. Çoğu şiirlerimizin işlevi, yalnız şaire sosyallik ve kaynaşma sağlamaktır. Yalnız olan bu şahıs, bir mumla anlaşma ve uyum sergiler. Sanat, mumu, meçhule gittiğini hissettiği yakınlığa (sıcaklığa) dönüştürür. Sanat, doğuşu, yer ve gökün çarketmesi olarak, güneşin ortaya çıkması, belirmesi olarak ki bu, onun ihtiyacını gidermiyor değil, doğu sahilinden gelen tanıdıktan bir mesaj olarak [niteler]. Bu sanatkarane aldatmacada, onun tabiat nesnelerine yabancılık ve uzaklık duygusu, letafet ve sükunet bulur. Sanatın yaptığı bir diğer iş, bu yaşamda, bu tabiatta olmayan, ama benim olmasına gereksinim duyduğum şeyi yapmak ve yaratmaktır.

Eski (klasik) sanat, tabiatı taklit etme aşamasında bırakılmıştı. Eflatunun dediği gibi, sanat, tabiatın taklididir. Sanat, tabiatın taklidi ise, Eflatunun sözü doğrudur: Demek ki sanat, bir oyundur, aldatmaca ve yalandır. Çünkü gerçeklikleri elinde bulunduran insan, o gerçekliklerden sahtelerini yaparsa, o insan bozulmuştur. Yalandan su içme numarası yapan gibi! Su varken, sahtesi niye? Eflatun doğru söylüyor: Sanat bir oyundur ve bir oyalamaca, beyhude uğraş. Ama ben, tersine sanatın, duyu ötesinin, tabiat ötesinin tam taklidi olduğunu düşünüyorum, tabiatı kendi suretinde süslemek veya tabiatta olmasını istediği ve bulamadığı şeyi yaratmak için, insanın gereksinim duygusu, onun ıztırabım, onun yalnızlığını, hepsinden daha

büyüğü onun tekamüle (evrime, olgunlaşmaya) ihtiyacını yani duyumsanabilir maddi bağlardan uzaklaşmayı gerçekleştirmek için.

Şu var ki sanat, Allah'ın insana verdiği bir emanettir. Allah, yeryüzüne, gökyüzüne, bütün dağlara ve denizlere sundu bu emaneti, hiçbiri yüklenmedi. Bu ifadeyle anlatılmak istenen Allah'ın durup "Ey dağ ve gökyüzü! Siz ister misiniz bu emaneti?" demesi ve onların da "Hayır!" demeleri, sonra insanın yüklenmesi değildir. [Tersine] dağlar ve denizler, yaratıcılık, duyarlılık ve varolandan fazla bir ihtiyaca sahip değildirler. Onlar ne muhtaç olduklarını, ne ızdırap sahibi olduklarını, ne dertli olduklarını ve ne de yaratabileceklerini hissederler. İnsandır, yüklenen. Ne sebeple? Hissedebilen, seçebilen ve yaratabilen bir yeti sebebiyle. Sanatın, varlığın telafi edilmesinde, süslenmesinde ve süreklilik kazanmasında insanın yaratıcı gücünün yansıması olduğunu ifade ettik. "Varlık", her şeydir. Hem tabiatın varlığı, hem sosyal yaşamın varlığı, hem bedenin varlığı, hem beşeri sınırlarımızın varlığıdır. Sanat, tabiat ve varlığı, Allah'ın istediği ama olmayan şekliyle süslemek veya Allah'ın istediği ama olmayan şeyi yapmak, yaratmak için Allah'ın yaratıcılığının yansıması olan bu varlığın idamesinde insanın yaratıcılığının yansımasıdır. Sanat, Hegel'in dediği gibi, tarihi boyunca, nesnellik ve maddilikten zihinselliğe, akla uygun/makul olmaya, akılcılığa/aklî olmaya ve zihinselliğe doğru evrim geçirmektedir.

Zihinsellikten maksadın, zihnimizde varolan ve herkesin kendisine mahkum olduğunu kabul ettiğimiz burjuvazi idealizmi değildir. Onun (Hegel'in) felsefesiyle de bir işim yok. Hegel diyor ki ilk varlık alemi, bilinçsiz mutlak ruh idi, sonra tabiat görüntüsüne büründü. Sonra insana varıncaya kadar, o ruh evrimleşti (tekamül). Sonra insan, bilince ulaşıyor, bilince ulaştığı ölçüde soyutu duyabiliyor, kendini duyabiliyor. Zira kendisi soyuttur(...). Sanat, bu soyutlanmayı, soyutlamayı duyumsamaktır, o bilinçsiz mutlak ruhu insanda bilince ulaştırmaktır. Tanrı'yı tanımaktır. Böyle olduğuna tanık oluyoruz. Örneklerimizde Menuçehrî, Rudekî ve Ferruhî'ye bakınız: Arzuları, yaşamları, idealleri, ihtiyaçları, hep objektiftir. Maddidir. Varolandır. Bunun derdi nedir? Bunun derdi, varolana sahip olmamaktır. Oysa Mevlana'nm derdi, varolmayana sahip olmamaktır.

Dediler ki bulunmaz, bulmuşuz biz Dedi ki bulunmaz olan da arzudur.

Sanat, onun takipçisidir; sanat, bunun takipçisidir; sanat, tabiatta varolan, ama insan elinin erişmediği şeye insanı ulaştırmaya çabalar. Tam aksine sanatta söylediğimiz gibi insan, varolmayanın arayışındadır. Izdırap, buradan meydana gelir. Sartre'm "Edebiyat Nedir?" adlı yapıtında "şiirin bir işlevi varsa, kaybetmiştir." şeklinde ifade ettiği yenilgi, işte budur. Zira ne denli çaba harcarsa, ne denli yaratırsa, ne denli çok evrim geçirirse, benlikten o kadar uzaklaştığını hisseder. Sanatın ve insanın evrim motoru, aslında budur.

Menuçehrî'nin aşkı, en küçük insani duygunun yansımadığı bir objektiflik sınırındadır, düşük (adi) tür, tamamen "cennetlik"tir;

Sevgili! gönlüm hiç durulmuyor sensiz Bugün olsa yarın olmuyor şüphesiz Sonra geliyoruz Sa'di'ye, sonra ruhun duygu ve yansıma öyküsünün büyük bir soyutlamada geçtiği, alemin tutsak olduğu, vehmin varolmadığı, hatta nesnelliğin, objektivitenin ve maddiliğin bile olmadığı Hâfiz ve Mevlânâ'ya... Bazan insan, bu sujeyi görmek, ve (...) duymak istediği vakit tamamen bir akıl formunda, tamamıyla aşk sureti ve duygu özü şeklinde meydana geldiğini görmektedir. Bazan anlaşılmaz ve anlayamayız onu aslında:

"Artık nasıl vardır derim ondan haberim yok ki!"

Bu ilajıî sevgili (maşuk) hakkında değil, soyutlama ve aş kınlık suretinde ortaya çıkıp artık birbirine karıştırılsa da. Çünkü sınır, objektivitededir. Sürekli bu birlik (vahdet) şarabıdır ya da üzüm şarabıdır şeklinde söylenenler boş sözler. Soyutlamaya gitme meselesidir. Soyutlamada artık bu sınıflandırmalar yoktur. Duyguda bu sınıflandırmalar ve sınırlar olmaz.

Menuçehrî'dir o. Sohbete geldiği zaman amacı, me.mdu hundan (övdüğü, üzerine medh şiiri yazdığı etkili şahıs) aldığı şaraptır, açık bu. Pîr olduktan, bir ekol olduktan sonra artık bellidir: Onun şarabı, başka bir şarap, ma'şûk'u başka bir ma'şuk'tur. Bu duyguda, soyutlamaya giden bir tekamül bulmuştur. Bu sözler, Menuçehrî, Ferruhî ve Unsurî'nin eserine, eserlerine ve hallerine uygun düşen sözlerdir.

Soyut duygu, bu aşamaya gelince şöyle der:

Artık nasıl vardır derim, ondan haberim yok ki!

Ne diye yoktur derim, gözüm üzerinde çünkü.

Bir sübjektivitede, bir öznellikte, tabiatlardan ve nesnel maddiliklerden tamamıyla sıyrılmıştır, bu şiire varıncaya dek, yeni şiire, modern şiire...

Bizim gördüğümüz, duyumsadığımız ve tanıdığımız somut ve belirli kalıplarda asla değildir. Ağaçtan, gökten ve yerden söz ediyorsa, ne o gök bu göktür, ne o yer bu yeryüzüdür, ne de o renk bu renktir.

Sevgili dostum Dr. Muhtârî Bey, bir kitap tercüme etmişlerdi. O kitabın tercümesini bana vermişlerdi ve ben de okumuştum. Bu yeni romanda, hatta eşyanın nitelemesiyle dolu3 dediğimiz yeni romanda, tersine diyor, bu eşyanın hiçbiri, dışarıda olan eşyadan değildir. Benim söylediğim ağaç diyor, bahçede boy veren ağaç değildir, yüreğimde şekillenen, benim nitelediğim ağaçtır. Hakkında konuştuğum falanca insan, biyografi yazarının veya doktorun bahsettiği insandan başka bir insan, benim algımda varolan bir insandır. Bu yüzden ben onları başka bir surette görüyorum; başka bir surette anlamlandırıyorum onları; benim için başka bir formdur o.

Sanat, her zaman için, Aristo'nun söylediğinin tersine, nesnel ve duyumsanır olan; bilim konusu olan şeyin bağm> Bir romanı açtığınızda görüyorsunuz ki otobüsten, bilet almaktan, arabanın gelmesinden, korna çalmaktan ve... bahsediyor. Bunların hepsi, hayatın tasviridir, insan, sanat ve edebiyatın insanın içinden (derun) dışa, nesnelere giderek şeyleştiğini ve nesnelleştiğini düşünüdan sıyrılma ve insanı kurtarma çabasında olmuştur. Eski Yunan hümanist sanatı, vücut güzelliğine, gerçeklik güzelliğine, çöller ve dağların güzelliğine ve daha çok da insan bedeninin güzelliğine dayanır. Ama tarih boyunca sanat, özgür hareket ettiği ve fizyolojik tepki olmadığı sürece kendini bağlardan koparmaya gayret etmiştir. Metafiziksel bağlar taşıyan sanatçılar tarafından ortaya çıkarılan bütün sanat akımlarının çabası, sanattan, gerçekliğin tasvir ve nitelemesi ya da insanın kendi çerçevesinde teşhis edilmesi için bir takım araçlar yaratmak değil, onu, bir çağrı, bir yaratıcılık, bir ilahi yaratıcılık olarak varolmakta; insanın duygularının, özünün, varlığının ve hakikatinin olgunlaşıp mükemmelleşmesinde (tekamül) işlevsel hale getirmektir. [Örneğin] Picasso'nun yapıtlarına bakıyorsunuz, böyledir. Bugün insanın zihnini sulandıracak bir karpuz çizen kimse yok. Böyle bir akım, yeni bir sanat akımı değildir. Bir ressam, üzümden bir tablo yapmıştı. Bir darbı mesel vardır. Denir ki gösterildiği zaman kuşlar geliyor, ondan yiyorlardı. Bu, o ressamın sanatsal başarısının doruğunu gösteriyor. Ama günümüzde bu, resimde başarı değildir(...) Matlac diyor ki ben sanatçı olsaydım, sanat da bu güçte olsaydı, bu tabloyu kuşların o üzümü giyemeyecekleri yere götürecek bir çocuğun eline verirdim! Yine diyor ki bütün sanat eserlerini, nesnellik ve maddîlikten soyutlanma, öznelliğe gitme temeli üzerine sınıflandırıyorum: Hepsinden daha maddi olanı, heykeldir. Hem donuktur, hem üç mükemmel maddi boyutu vardır. Ondan da mükemmeli resimdir. Niçin daha mükemmeldir? Çünkü bir boyut daha eksiktir ve iki boyutludur. Tabiattan bir boyut daha eksik olduğu ölçüde, sübjektiviteye daha yakın olma şansı vardır. Bunun içindir ki bugün resim dalında Picasso gibi büyük insanlarımız var. Oysa heykelcilikte henüz böyle dahiler çıkmamıştır. Çünkü onlar üç maddi boyuta takılmışlardır.

Dans (raks), klasik bir sanat, hareketli bir sanat olduğu

gibi, bu hareketler aynı zamanda ruh, duygu ve idrak ile tamamen uyum içerisindedir. Bununla birlikte insan ruhunun yansıması ve soyutlanma olabilmektedir. Musikide sadece ve sadece tek boyut vardır. O da zamandır. Şiir, mutlak ve salt soyutlanmadır. Şu var ki güçlü şiirde diğer yapıtlarda olmayan mefhumları kendi aşkın zirvesinde ifade edebildiğimize tanık oluyoruz.

Bugün eski ve yeni sanatın en maddi (somut) cilvesi olan heykelcilik, artık eskisi gibi bir kahramanın heykelini yapmak için çabalamıyor veya ressam, bir bay veya bayanın resmini, bir dağın, resmini tasvir etmeye uğraşmıyor. Bugün heykelt raş, taş ile vücut yaratmıyor, ressam boya ile resim yapmıyor. Boya ve taş ile konuşuyorlar. Günümüzde bazı resim ve heykel yapıtlarının, ki biz kendimiz onlardan daha iyisini yapa rız sözgelimi beyinin gerçek beyin gibi yansıtılmasını istemediklerini görüyoruz! Gerçek beyinin kendisi kaç para eder ki bu, onun sahtesini yapmak istesin! Bu Picasso'nun yarattığı gibi, orta cephede gözü olan bir insan yaratıyor. Ne demek istiyor? Konuşmak istiyor. Bir sanatçı, kendisini varolanın tasvirinde ifade etmek istemiyor. "Bugün, insan tek boyutlu hale gelmiştir" demek istiyor. Bunu söylemek istiyor. Bugün heykel, insanların heykeli değildir. İnsanlığın heykeli yapılıyor. Bugünün ressamı, Picasso savaş ve barışın resmini, Unesco'nun duvarından almamış, savaş ve barış felsefesinin resmini bir anlam olarak göstermiştir. Öyle ki ben "savaş" ve "barış" kelimeleriyle, ondan bir insanlık sorunu diye sözedi yorum. O fırça ile ondan bahsediyor, fotoğrafçı gibi onun resmini bize çekmekle değil.

İzlenimciliğin (impressionizm) başı olan bir büyük izlenimci (impresionist) Georges Seurat ben diyor, bir atı öldürebilirim. Ama bu, kırdaki bir at değildir. Bu, atm ifade edilen anlam ve mefhumudur, atm somutlaşmış heykeli değil.

Aynı İzlenimci, benim "Ada" tablosunda diyor, göstermiş olduğum bireyler, bedenlerinin eğrileri sayısız ince noktalardan oluşan, bir şeyin zihinsel şekillerinin parçası olmayan şahıslardır. Tablo ve renklerimiz izlenimci Monet ve Pisarro tablolarının renklerinden daha açıktı. Tablonun sergilediği yaşam, hiçbir milletin yaşamı değildi. O tablodan hayret verici bir parlaklık yansımıştır. Ancak ruh, cevher ve öz, ona yabancıydı. Hareket genel olarak ondan sürülmüştü. İzlenimcilikten güneş üzerinde birbirine girmiş bir manzara, güneşin altmsı ipek parlaklığının yavaş yavaş üzerine yayıldığı bir mekandan ibaret değildir. Bilakis onun güneşi nasıl gördüğü ya da nasıl bir güneşe muhtaç olduğu ile ilgilidir. Öyle bir güneş olmadığı için yaratıyor, Hakanî'nin yarattığı gibi, şairlerin güneşi yarattıkları gibi. Bilinmeyen/tanınmayan ağaçlar, bu tabloda boy

vermişlerdir. Ünlü zoolog Fourier'nin bile varlık portrelerini hayaline getiremediği hayvanlar. Bu, "yarat ma'nın, "yokluktan varlığa getirme" (yoktan varetme)'nin anlamıdır. Allah ve sanat için bir misyon, yani sanatın İlahî tecellisi. Gauguin'in sınırları, Gauguin'in yaratmış olduğu sınırlardır.

Adeta ateş fışkıran ağızdan dışarı dökülen bir deniz görü lüyordu; kimsenin gözünün görmediği gökyüzü; vahşi, yani yabancı, yani varolmayan ve ilginç şekiller sergileyen adamlar; bu insana söylemek istiyor ve Gauguin, bu insanın izini sürüyor, olmadığını görüyor, yaratıyor; Mevlânâ'nm peşinde koştuğu insan, her insanın peşinde dolaştığı insan. Mevlânâ, irfan yoluyla Şems'e ulaşıyor; bu, resim yoluyla onu yaratıyor. Bu insan, ilginç bir şekilde sonsuz bir sınırı, kendi sade ve masum gözlerinde gizliyordu. Hayali perdeler, formel, koyu menekşe ve şu'lemsi renklerle tablo haline gelmişti. Herbiri hiçbir perdede olmayan bir surette, bir anlama sürüklüyordu.

gibi, bu hareketler aynı zamanda ruh, duygu ve idrak ile tamamen uyum içerisindedir. Bununla birlikte insan ruhunun yansıması ve soyutlanma olabilmektedir. Musikide sadece ve sadece tek boyut vardır. O da zamandır. Şiir, mutlak ve salt soyutlanmadır. Şu var ki güçlü şiirde diğer yapıtlarda olmayan mefhumları kendi aşkın zirvesinde ifade edebildiğimize tanık oluyoruz.

Bugün eski ve yeni sanatın en maddi (somut) cilvesi olan heykelcilik, artık eskisi gibi bir kahramanın heykelini yapmak için çabalamıyor veya ressam, bir bay veya bayanın resmini, bir dağın, resmini tasvir etmeye uğraşmıyor. Bugün heykelt raş, taş ile vücut yaratmıyor, ressam boya ile resim yapmıyor. Boya ve taş ile konuşuyorlar. Günümüzde bazı resim ve heykel yapıtlarının, ki biz kendimiz onlardan daha iyisini yapa rız sözgelimi beyinin gerçek beyin gibi yansıtılmasını istemediklerini görüyoruz! Gerçek beyinin kendisi kaç para eder ki bu, onun sahtesini yapmak istesin! Bu Picasso'nun yarattığı gibi, orta cephede gözü olan bir insan yaratıyor. Ne demek istiyor? Konuşmak istiyor. Bir sanatçı, kendisini varolanın tasvirinde ifade etmek istemiyor. "Bugün, insan tek boyutlu hale gelmiştir" demek istiyor. Bunu söylemek istiyor. Bugün heykel, insanların heykeli değildir. İnsanlığın heykeli yapılıyor. Bugünün ressamı, Picasso savaş ve barışın resmini, Unesco'nun duvarından almamış, savaş ve barış felsefesinin resmini bir anlam olarak göstermiştir. Öyle ki ben "savaş" ve "barış" kelimeleriyle, ondan bir insanlık sorunu diye sözedi yorum. O fırça ile ondan bahsediyor, fotoğrafçı gibi onun resmini bize çekmekle değil.

İzlenimciliğin (impressionizm) başı olan bir büyük izlenimci (impresionist) Georges Seurat ben diyor, bir atı öldürebilirim. Ama bu, kırdaki bir at değildir. Bu, atm ifade edilen anlam ve mefhumudur, atm somutlaşmış heykeli değil.

Aynı İzlenimci, benim "Ada" tablosunda diyor, göstermiş olduğum bireyler, bedenlerinin eğrileri sayısız ince noktalardan oluşan, bir şeyin zihinsel şekillerinin parçası olmayan şahıslardır. Tablo ve renklerimiz izlenimci Monet ve Pisarro tablolarının renklerinden daha açıktı. Tablonun sergilediği yaşam, hiçbir milletin yaşamı değildi. O tablodan hayret verici bir parlaklık yansımıştır. Ancak ruh, cevher ve öz, ona yabancıydı. Hareket genel olarak ondan sürülmüştü. İzlenimcilikten güneş üzerinde birbirine girmiş bir manzara, güneşin altmsı ipek parlaklığının yavaş yavaş üzerine yayıldığı bir mekandan ibaret değildir. Bilakis onun güneşi nasıl gördüğü ya da nasıl bir güneşe muhtaç olduğu ile ilgilidir. Öyle bir güneş olmadığı için yaratıyor, Hakanî'nin yarattığı gibi, şairlerin güneşi yarattıkları gibi. Bilinmeyen/tanınmayan ağaçlar, bu tabloda boy

vermişlerdir. Ünlü zoolog Fourier'nin bile varlık portrelerini hayaline getiremediği hayvanlar. Bu, "yarat ma"nın, "yokluktan varlığa getirme" (yoktan varetme)'nin anlamıdır. Allah ve sanat için bir misyon, yani sanatın İlahî tecellisi. Gauguin'in sınırları, Gauguin'in yaratmış olduğu sınırlardır.

Adeta ateş fışkıran ağızdan dışarı dökülen bir deniz görü lüyordu; kimsenin gözünün görmediği gökyüzü; vahşi, yani yabancı, yani varolmayan ve ilginç şekiller sergileyen adamlar; bu insana söylemek istiyor ve Gauguin, bu insanın izini sürüyor, olmadığını görüyor, yaratıyor; Mevlânâ'nm peşinde koştuğu insan, her insanın peşinde dolaştığı insan. Mevlânâ, irfan yoluyla Şems'e ulaşıyor; bu, resim yoluyla onu yaratıyor. Bu insan, ilginç bir şekilde sonsuz bir sınırı, kendi sade ve masum gözlerinde gizliyordu. Hayali perdeler, formel, koyu menekşe ve şu'lemsi renklerle tablo haline gelmişti. Herbiri hiçbir perdede olmayan bir surette, bir anlama sürüklüyordu.

Hayvanların, vahşi çiçeklerin, ateş gibi güneşin parlak ışığı altında yetişip açtığı ilginç tablolar.

Hangi çiçek ateşte açar? Bu tablo konuşmasıdır. Bugün Hegel, maddi olduğunu ve daima tabiat bağında kalması gerektiğini söylüyor. Halbuki alçı ve taş bile sanatı emriyle, sanatın pençesi atında, anlamaya, duyguya, akletmeye ve soyutlamaya dönüşüyor.

Bugün felsefeye girdiğimiz zaman Heidegger'in insana, bilimin daima gözardı edip doğaya baktığı ve merakla inceleyip durduğu insanın şu gerçek özüne baktığını görürüz. Kari Jaspers, İnsanî benliği sadece bilimin ilgilendiği, sadece sanatın ilgilendiği ve insanın yalnız kaldığı bu tabiat alanından sıyırmak için bilimi; insanı kendine yabancılaştıran bilimi dışlar.

Sartre da aynı yalnızlığı duyumsar, dünyayı her şeyden yoksun görür ve der ki düşünce ve irade ile kendini yaratması gereken,

insandır. Camus da bu veba ile, bu yabancılık ile der: İnsan bu dünyadadır; Lucres'in dediği mihrab, bu dünyadır.

Kim için? Kendisine bilinç ve yalnızlığın ulaştığı, veba ve yabancılaşmanın varolduğu, maddi yaşamda boşluk ve anlamsızlığa varan için o kim? insan. Hangi insan? Şimdiye kadar XVII., XVIII. ve XIX. asırlarda burjuvazinin cennet yaratma felsefesi kendine realizm felsefesi haline getirip din ve felsefenin yerine koyduğu insan. Burjuvazi, insanın milyonlarca asır önce Allah'ın yarattığı, sürekli tüketimin, faydalanmanın ve tat almanın olduğu cennette isyan ettiğini anımsamıyordu. Burjuvazinin yaşamda, zamanede, yeryüzünde yaratmak istediği cennette; bilinçli insan, yalnız insan, ötebi lince ermiş insan nasıl rahat edebilir; kendini mutmain hissedebilir? isyan eder. Bugün müreffeh (mutlu) insanın yaptığına tanık olduğumuz isyan, müreffeh Adem'in cennetteki isyanı ile aynı isyandır. Bugünün Adn cennetinde bile olsa, bilince ulaştığı an, olması gerekene ermek hasreti, aşkı ve şevkiyle varolana karşı isyan eder. Bu, beşeri bir yasadır.

Söyleyeceğim çok şey var daha, ne çare bunları kesmem gerekiyor, ifade etmek istediğim bir diğer konu şu: Bugün tanık olduğumuz gibi, Yunan hümanizminin ve zevk yönüne, tabiatın güzelliklerini ve insan bedeninin çerçevelerini gösterme, insani güzelliklerini işaret etme yönüne gitmek; nesnellik ve gerçeklik çerçevesinde kalmaktan ibaret Rönesans dönemi hümanizminin aksine, bugünün felsefe ve müreffeh insanının payandası olan sanat, isyan etmiştir, varlık, imek (bûden) ve nesnellik bağlarına isyan, hurafelere gömülmek değil, tersine insanın tabiat ve gerçeklik çizgisinde devam etmesi, süreklilik göstermesi, gerçeklik ve nesnelliğin temelleri üzerinden tekamül etmesi, nesnellik ve gerçekliğe karşı ayağa kalkması, ama hurafecilik olan nesnellik ve gerçeklikten soğumaması...

Realizm, varolanın çerçevesinde kalmaktır. Bu da insanın sürekli bir yerde kalması demektir. Bu, asi insana, sürekli susuzluk çeken insana uymaz. İdealizm hurafesi, gerçek ve gerçeklik olan insana hiyanettir.

Felsefe ve insanın yoldaşı, bugün tabiata ve nesnelliğe karşı çıkan bu isyanın bayraktarı; insanın benliğinin keşfinin ve insanın topyekün ötesel, akıl ve mantık ötesi yetenekleriyle gelişmesinin, yeşermesinin bayraktarı sanattır. Bugünün sanatı, dünkünün tersine, eğlencede kalmak değil, insandan, beşerden daha yüce bir tür yaratmaktır. Bu, bir misyon ve bir emanettir. Maeterlinck'in deyimiyle: "Tanrı, herşeyi yaratıp sıra insana geldiğinde, yaratmayı bıraktı, insana verdi." Yaratıcı, yani sanatkar insan, her şeyi yüklenen insan, bu sanat ediminin en büyük görkemidir. Herşeyi yüklendiğinde, yaratıyor oluşuna, sanatsal yaratışına rağmen, kendini ifade eder. Yeni bir yapıt yazan, Şahnâme'yi yaratan Firdevsî, kendini yaratmıştır. Yani Firdevsî'yi yaratmıştır. Sanat, kendi bilimsel ve sanatçılık anlamında değil de kendi İnsanî anlamında ilerleme [kaydettiği] ölçüde insan, kendisinin yaratıcısı, kendisinin hâlıkı [olur].

Bugün, çağın yaşamının aslını temsil eden burjuvazi felsefenin meşgalesi olan sanat nerede? Burjuvazinin yeryüzünde yaratmak istediği cennette; o da sadece faydalanmak, nasiplenmek, tad/zevk almak ve ebedi olarak o cennette kalmak için. Bu takdirde sanat, bir meşgale olarak, boş zamanları doldurma eylemi şeklinde, zevk duyma, kuru hayatı işleme adına bir sanattır. Bu en aşağı meşgaleyi, sanat olan en kutsal varlığa sevketmektir. Böyle bir şey ise bir çalgıcının işini bir yaratıcıya, peygamberliğin son bulmasının ardından bir peygambere, yani sanata bırakmak demektir.

II. BÖLÜM

DİN: KAPI;

SANAT: PENCERE

¥

DİN: KAPI; SANAT: PENCERE

X^y [onumuza başlamadan önce, derslerimde değineceğim konular, bir dereceye kadar geçen yılın konularıyla ilişkili olacağından, arkadaşlardan geçen yıl işlediğimiz, "îslarni Bilimler" ve "Dinler Tarihi" derslerinde ele aldığımız konuları tekrar okumalarını rica ediyorum.

Bunun iki nedeni vardır:

Birincisi, "kelimenin anlam verme derecesi"5 Kelime ile ilgili olarak dört durum sözkonusudur: Kelimenin anlamı, kelimenir nüansı, kelimenin taşıdığı ruh ya da duygu, dördüncüsü ise kelimeye anlam verme derecesi.

"Kelimenin anlamı"yla ne kastedildiği açıktır. Nüansa gelince; çeşitli dillerde birbirleriyle aynı anlama gelen (müteradif) bir çok kelime vardır ki aslında bu kelimelerin müteradif olmadıklarını söylemek gerek. Elbette bu kelimelerin genel olarak ortak anlamlar taşıdıkları doğrudur, fakat aralarında nüans vardır. Renkler arasındaki farka dikkat ederseniz, nüansla ne demek istediğimizi daha iyi anlarsınız. Duvarın beyazlığı ile yumurtanın beyazlığı arasındaki ince farklılık nüans kelimesiyle işaret etmeye çalıştığımız şeydir. Bazen renkteki bu farklılık o kadar fazlalaşır ki onun adını değiştirmek zorunda kalırız: Kırmızı, kızıl, vişne rengi, diken üzümü rengi v.s. Bu bakımdan anlam ve renkler arasındaki ince farka

Kelimeye anlam verme derecesi.. (Degre de Signification) terimi Berk'e aitir.

nüans denilmektedir. Mesela Farsça'da, "gaşeng" kelimesi ile "zîba" kelimesi müteradiftir; yani ikisi de "güzel" anlamına gelmektedir. (Kelimeler, cümlelerde anlamlı ve canlı birer varlık iken, sözlüklerde adeta birer leş gibidirler.) Bu iki kelimenin cümle içinde kullanılışını gördüğümüzde, aralarında ne tür bir nüansın bulunduğunu daha iyi anlarız. Sözgelimi "Allah mutlak zîbâ'dır" (Hüdâ zîbaîyi mutlak est) deriz, ancak hiç bir zaman, "Allah mutlak gaşengdır" (Hüdâ gaşengî yi mutlak est) diyemeyiz.

Kelimenin ruhu ya da duygusu, onun anlam ve nüansından farklı bir şeydir. Örneğin "işçi" kelimesi Sosyalist Dev rim'e kadar aşağılayıcı ve olumsuz bir anlamda kullanılırdı. İşçi sınıfına ait olmak utanç verici bir şey olarak kabul edilirdi. Ancak günümüzde bu kelimenin övünülecek bir ruh kazandığına şahid oluyoruz.

Kelime ile ilgili durumlardan sonuncusu ise, bir kelimeye, bir fikre ve düşünceye anlam verme, onu ifade etme derecesidir. İnsani anlamların belli bir sınırı ve belli bir derinliği yoktur. Anlamsal derinlik, bizim derinleşmedeki gücümüze bağlı olan bir şeydir. Mesela "olgun insan, sağa sola sapmak sızm dosdoğru giden ve adaletli davranan kimsedir" dediğimizde, bu kelimenin ifade ettiği anlam açık olmakla birlikte, bu sözü dinleyenlerin onu anlama dereceleri birbirinden farklı olacaktır. Keza "...doğu da, batı da Allahındır." ve "sizi vasat bir ümmet kıldık." ayetlerinin anlamını her müfessir anlamasına rağmen hepsi de kendine özgü bir anlam derinliği ile buna anlam vermektedir.

Sözkonusu iki nedenden İkincisi, İran üniversitelerinde ders verme sistemidir. İran üniversitelerindeki (eski medreselerde bulunmayan) eksiklerden biri de, derslerin birbirinden kopuk olmasıdır. Eğer bir hocanın öğrencilere söyleyecek bir sözü varsa, bunu tamamen onlara anlatma fırsatı bulamamaktadır. Hoca, her derste sadece bir dönem ya da yarım dönem öğrencilerle beraber olduğundan, her şeyi anlatma im kanma sahip olamamaktadır.

Modern kültürle birlikte eski kültürümüze ait bir çok meziyetleri de kaybetmiş bulunuyoruz. Bunun nedeni, halihazırdaki sistemin aynen Avrupa'dan alınmış olmasıdır. Örneğin bir Afrika ülkesinde, hiç bir kültürel geçmiş ve yeterli tecrübeye sahip olmaksızın, ilk kez Avrupa formunda üniversiteler kurdular. Aynı şekilde İran'da da, yüzyılların tecrübesini bir kenara bırakarak üniversiteler kurdular. Bu sistemi kopya edenler, geçmiş kültürümüzün tecrübelerinden, manevi birikiminden hiç bir nasibi olmayan tahsilliler veya yarı tahsilli, Fransız taklidçisidirler. Sanki kültüre henüz kavuşmuş bir ülkede yaşıyoriarmış gibi, üniversitelerimizin programlarını aynen Avrupa ülkelerinden kopya etmişlerdir.

Mevcut kültürümüzün aksine eski kültürümüzün özelliklerinden birisi de iki aşamalı bir eğitim anlayışına dayanmış olmasıdır.

Birinci aşamada yüzeysel, başlangıç bilgileri verilirdi: Arapça, beyan ve meanî, edebiyat (İlmî meşeleri anlamak için)... Sonra biraz fıkıh ve felsefe bilgisi verilirdi. Bu bilgiler zamanımızda "genel kültür" dediğimiz şeye karşılık gelen genel bilgilerdi. Sonra uzmanlaşma başlardı; Sözgelimi ben gider fıkıh alanında uzmanlaşırdım, arkadaşım da felsefe alanında uzmanlaşırdı. Fıkıh alanında uzmanlaştığımda, fıkıh sahasında yazılmış kitapları okur, müçtehid olurdum, yani doktora yapardım. Bu alanla ilgili bilinmesi gereken her şeyi fıkıhla ilgili zamanın tüm kitap ve kaynaklarını, özel görüşleri öğrenirdim; Birinci merhale, yani yüzeysel bilgi aşaması, burada sona ererdi.

Asıl aşamayı oluşturan ikinci aşamada (dışarıdan ders aşaması) artık kitap falan yoktu. Uzmanlık alanıyla ilgili tüm bilgilere sahip olan müderris asıl yapması gereken şeye bu aşamada başlıyordu. Artık mevcut bilgileri ezberleyen, onları hafizasına kaydeden bir kimseden ziyade, kendi tarzıyla konuşan, mevcut ilmi birikime eklemelerde bulunan bir ilim adamı durumunda idi. Müderrisin gündeme getirdiği şeyler, uzmanlık alanındaki kendi özel buluşlarından ibarettir. Bu şekilde bir öğrenci kendi zamanındaki ilmi sınırların ötesine geçmiş oluyordu. İlginç olan Avrupalılarm da aynı şeyi yapmış olmaları, hatta bizim onları taklid ederken bunu tam olarak yapamamış olmamızdır. Bunun örneği, "Collage de France"dir.

Yeni açılan büyük üniversitelerde gerçekleştirilen en büyük iş, birinci aşama, yani yüzeysel aşamadır. Derslerin bölük pörçük

olması sonucu bir hoca kendi uzmanlık alanıyla ilgili özel görüşlerini verme imkanı bulamamaktadır. Çünkü hoca öğrencileri kendi görüşlerini anlamaya hazır hale getirdiğinde ders yılı sona eriyor, tabiatıyla bir sonraki yıl da başka öğrenciler geliyor, bu şekilde devam edip gidiyor.

Geçen yılki ders notlarıma şöyle bir göz atm diyorum; çünkü, birincisi, benim dilime karşı bir aşinalık kazanmış olacaksınız ve neticede, sözlerimi anlamada daha ileri bir düzeye geleceksiniz; İkincisi ise geçen sene söylediğim şeyleri bu yıl içinde tekrarlayacağıma dair bir garanti veremeyişimdir.

Dinsel Duygu, İçgüdüsel Bir Duygudur

Dinsel duygu ve eğilim insan iradesi ve düşüncesinin yaratması/ürünü olmayıp içgüdüsel bir eğilimdir.

Dinin içgüdüsel ya da aklî bir olgu olduğunu nasıl anlayabiliriz? İçgüdüsel olanda iki özellik vardır: Tekrarlama ve süreklilik. Dinsel duygu ve eğilimde her iki özellik de bulunmaktadır.

Bana göre, dini duygu ve eğilim dinlerin getirdiği bir şey olmayıp, içgüdüseldir. Kur'anm ifadesiyle, insanın fıtratı, yazgısı ve yapıtaşında bulunan bir şeydir.

Dini duygunun içgüdüsel oluşu konusunu ispat etmede tarih bize çok yardımcı olmaktadır. Dini duygunun tekrarlı ve sürekli oluşunu tarihten öğrenmek mümkündür. Tarih öncesi dönemlere dönecek olursak, arkeoloji ve prehistoire (tarih öncesi) bize göstermektedir ki, insanla ilgili olan her türlü eserde tapınmanın izleri bulunmaktadır. Ispanya mağaralarında bulunan ve m.ö. otuzüçbin yıl öncesine ait olduğu sanılan ve insanla ilgili en eski kalıt olan buluntular, insan hayatında bir ma'buda tapınmanın her zaman varolduğuna işaret etmektedir. Ayrıca bu kalıntılar, insan yaşamıyla ilgili olarak ortaya çıkan en eski olgunun tapınma olgusu olduğunu da göstermektedir, insan hayatının en eski dönemlerinde varolduğu görülen bu duygu halen de devam etmektedir. Tarihin gösterdiğine bakılacak olursa, gelecekte de bu duyguda bir gerileme ya da kırılma olmayacaktır. Burada hemen belirtmeliyim ki tarih kelimesini, doğrusal çizgide bir başlangıç kabul ettikleri "zamansal süre" anlamında değil, "insanın yazgısı" anlamında kullanıyorum. Şu halde dinî duygu, hem insanın toplumsal duyguları arasında en eski olanı, hem de zamanımıza kadar bir kırılmaya uğramadan devam eden, insanın yaşadığı her tür ortam ve yerde tekrarlanan bir olgu olması sebebiyle içgüdüseldir. Çünkü içgüdüsel bilginin, tek rarlılık ve süreklilikten başka ayırıcı bir niteliği bulunmamaktadır.

Dinî duygu niçin bilimselrasyonel bir olgu olarak görülemez? Rasyonel bir olgu ile içgüdüsel bir olgu arasındaki fark, rasyonel olgunun bazen varolup, bazen yokolması; bazen şekil değiştirmesi, bazen bir başka olgunun yerine geçebilmesi, bazen de bir başka olgunun onun yerine geçebilmiş olmasıdır. Mesela tarih göstermektedir ki, sosyalleşmeye, toplumsal yaşama içgüdüsel olarak sahip olmayan hayvanlar, bir tehlike ya da toplu göç neticesinde, bazen toplu halde yaşamak zorunda kalmalarına rağmen, bunu sürekli değil geçici olarak yapmışlardır. Bu yüzden bu tür toplu yaşamlara, "society" (toplum) değil, "sosyalite" (topluluk, kalabalık) diyoruz. Örneğin bazen, caddelerde, arabaların, insanlar ve hayvanların birlikte bir kalabalık oluşturduklarına tanık oluruz. işte bu sosyalite, kalabalıktır. Diğer yandan, bir işyerinde

çalışan yüz kişi veya yüzden daha az ya da çok insan bir toplumu oluşturur. Çünkü İkincisi mantıksal açıdan, belli bir amaca ulaşmak için bir araya gelmiş bulunmaktadır. Birincileri için böyle ortak bir hedef yoktur.

Doğa mantıksal bir tümeldir; doğanın, olguların, şeylerin ve varlıkların yapısına mantıkî ve anlamlı şeyler koymaktadır. Bir başka deyişle doğada içgüdüsel olarak bulunan şey mantıkî ve anlamlıdır. Çünkü doğa anlamsız, mantıkdışı, abes olan bir şeyi yapmaz. Şu halde doğanın insanın yapısına koyduğu dinî duygu; vecdî, ma'kul, doğal, İlmî ve doğrudur. Eğer akletme neticesinde ortaya çıkan bir şey olmuş olsaydı, dinî duygunun yanlış olacağını da söylememiz pekala mümkündür. Çünkü akletme, içerisinde "yanlışı" da barındıran bir şeydir. Ancak doğada yanlışlık, boşunalık yoktur.

Buna göre dinsel duyguyu ciddîye almamızı gerektiren, onu doğal bir şey olarak kabul etmemizi sağlayan delillerden birisi de onun içgüdüsel oluşudur. Bunun ikinci bir delili ise şudur: Hem bireysel psikoloji, hem de sosyal psikoloji, (hem günümüzün labarotuar deneylerinde hem de geçmiş tarihte) bu duygunun, sadece içgüdüsel olduğunu değil, aynı zamanda içgüdünün sonucu olan insan ruhunun gereksinim duyduğu bir şey olduğunu göstermektedir. (Her ne kadar insanda bu duygu içgüdüsel bir halde bulunmakta ise de, insanın kendisi de ona çaresiz bir şekilde muhtaçtır; çünkü insan bu şekilde yaratılmıştır).

Böyle bir duyguya insanın ruhsal bakımdan gereksinim duyduğunu nereden bilebiliriz? Bunu gerçekleştirmek için, "tekrarlılık" ve "süreklilik" dışında, bilimsel bir metod daha vardır. Böyle bir duygunun olmadığını varsayalım; sonra da insan ruhunun hiç bir zaman tapınmadan uzak kalmadığı sonucunu çıkaralım. Eğer İlahî mabudu insanın ruhundan çekip alırsak, tapınmanın insanın psikolojik yaşamında doğuracağı boşluk şiddetli ruhsal bunalımlara, ahlakî sapmalara, sinir bozukluklarına, hatta fizyolojik rahatsızlıklara yol açacaktır. Önce tarihe bir göz atalım: Tapınmaya kendi öğretileri içinde yer vermeyen dinlerin

varlığı bir gerçektir. Örneğin Budizm, tapınmayı ortadan kaldırmış olan tanrısız bir dindir. Diğer yandan Konfüçyanizm, tapınmayı ilga etmemiş, ancak yine de ona yeteri derecede itina göstermemiştir. Bud ha kasıtlı olarak tapınmayı bir kenara bırakarak, insanı kendi bireysel, psikolojik yaşamıyla başbaşa bırakmıştır. Peki bağlılarının ruhundan tapınmayı kaldıran bu dinlerde sonuç itibariyle meydana gelen şey nedir? Dinler tarihi, tarih boyunca, Sami dinleri dahil, tüm dinler arasında tapınmanın en çok bu iki dinde görüldüğünü ortaya koymuştur. Hiç bir din Konfüçyanizm kadar fazla mabede ve tapmağa sahip değildir; aynı şekilde hiç bir dindar, budizmin dindarı ölçüsünde dindarlığını dışa vurmamaktadır. Bu da göstermektedir ki, insanın ruhundan ve dinden ma'budu kaldırdığımızda, tapınma gereksinimi daha fazla ma'budun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Günümüz Avrupa'sının yaşamında, eski şekliyle, bir ma'buda tapınma duygusu zayıflamıştır; insan, modern hayatta, eskisi gibi, tapınma fırsatı bulamamaktadır. Ancak tapınma duygusu daha önceki kuşaklarda olduğu gibi, hatta onlardan daha güçlü bir şekilde devam etmektedir. Ne var ki bu duygu fantastik sapmalar şeklinde kendini göstermektedir. Eski tapınma şekillerinin yerine geçen yeni biçimler ne kadar basit, ne kadar aptalca!!! Bu çağdaş tapınmalardan birisi de, toprağa, kana ve ulusa tapınmadır. İşte bu yüzdendir ki, Rö nesanstan günümüze dek uzanan, din duygusunun kendi asaletini yitirdiği dönemlerin karakteristik özelliklerinden birisi de milliyetçilik, ulusa ve toprağa tapınma ruhunun canlanmış olmasıdır. Irka, kana, toprağa tapınma esası üzerine kurulmuş olan faşizm ve nazizm bu dönemde, daha önceki dinlerin tümünden daha güçlü izler bırakan, dünyanın iki önemli akımı haline geldi. İkincisi ise, şahıslara ve kahramanlara tapınmadır. Hitler, Mussolini vd. için, "politik marş" adı altında yapılan, dinsel bir ilahî'nin ruhunu ve ritmini hatırlatan dualaların olduğuna tanık oluyoruz. Hepsinden daha önemlisi, Marksizm ve komünizmde şahıslara tapınmanın canlanmış olmasıdır. Stalin döneminde Stalin için yazılan marşlarda tapınma havasını açıkça sezmek mümkündür:

Ey Gürcü,

sen ki yağmur yağdırıyorsun

Çocuklarımızı besliyorsun.

Bize ekmek veren sensin.

Bugün Çin'de bir tür Maoperestliğin ortaya çıktığını görmekteyiz. Duyguların açığa vurulma şekli, politik bir şahsiyetin teşviki ve yüceltilmesinden ziyade, beşerüstü, sıradan olmayan bir şahsiyetin ta'ziminin varlığını göstermektedir. Bir başka tapınma şekli de sanatçı ve sporcu olan kişilere tapınma şeklinde tezahür etmektedir. Olimpiyat şampiyonlarına ve Holywood yıldızlarına karşı duyulan hayranlık, tam anlamıyla doğal olanın ötesinde bir tapınma kokusunu ve rengini taşımaktadır. İnsanlar her zaman tapınma duygusunu içlerinde taşırlar; tapınma duygusunu doyuracak şeylere ihtiyaç duyduklarını bilirler. Gene rasyonel olarak, bu tür bir tapınmanın mantıksal olmadığını, bu ma'budlarm tapınmaya layık varlıklar olmadıklarını da bilmeleri gerekir.

Dinin İzahı

Ondokuzuncu yüzyıl bilimciliğinin (scientizm) bir sonucu olarak dinlerin kaynağı konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bunlardan en önemli dört tanesi şunlardır:

1 Dini, korku temeline dayalı olarak açıklayan teoriler.

2 Mülk edinme temeline dayalı olarak açıklayan teoriler.

3 Sınıflar temeline dayalı olarak açıklayan teoriler.

4 Nedenlerin bilinmemesi temeline bağlı olarak açıklayan teoriler.

Dine muhalif olan, (dinlerini gizleyen) kimselerin dinin kaynağıyla ilgili olarak ileri sürdükleri* görüşler bunlardan ibarettir.

Şüphesiz ondokuzuncu asırda olduğu gibi çağımızda da dinsel duygu6 problemi, bilimsel bir temel üzerinde yeniden ele alınmalıdır; her ne kadar dinsel duygunun içgüdüsel olduğu hususunda dinî(...) onun içgüdüsel olması meselesidir.

Dini Korku Temeline Dayalı Olarak Açıklayan Teoriler

Bir çok psikolog din duygusunun kaynağında korkunun bulunduğunu ileri sürmektedirler.

Başlangıçtan beri insanın, ölümden, tufanlardan, depremlerden, hastalıklardan korkmuş olduğunu biliyoruz. Bu korku insanın bir şeylere sığınma gereksinimi duymasına sebep olmuştur. İşte din bu noktada insana bir sığınak vazifesi görmüş bulunmaktadır. İnsan, doğadaki zararlı olguların defedilip, faydalı olguların muhafaza edilmesi için bazı aracı sığınaklara (tevessül) gerek duyduğu için dine sarılmıştır. 7

Bu yorumun güçlüğü nerededir? Psikolojik olarak dinî duygunun korkunun bir neticesi olarak ortaya çıktığı, insanın korkudan dolayı dine sığındığını ileri süren kimseye, dinin soyluluğunu göstermek için neler söyleyebiliriz?

İnsandaki din duygusunun kaynağı korku olmuş olsaydı, medeniyetin güçlenmesi ve bilimsel teknolojik ilerlemelere paralel olarak korkunun zayıfladığı bir gerçek olduğundan, korkunun zayıflamasıyla birlikte dinî duygunun da zayıflaması, hatta ortadan kalkması gerekecekti. Yani insan bedevilikten çıkıp medenileştikçe dininde ve dinsel duygusunda bir gerilemenin olduğu varsayılmış olacaktı. Ya da sınıflı toplumlarda, dinsel duygunun avam tabakasında daha güçlü, üst sınıf arasında ise daha zayıf olması gerekecekti. Halbuki mevcut durum hiç de böyle değildir; aksine tarih bilgimiz, orta sınıfa mensup insanlar arasında dinî duyguların daha güçlü olduğunu göstermektedir. Mesela günümüz İran'ında şehirlilerin din duyguları köylülerinkinden daha güçlüdür.. Bu da bize "doğru din" duygusunun kaynağında korkunun olmadığım göstermektedir.

Bunun ortaya çıkarılması için iki metoddan yararlanabiliriz. Yataylamasma yapılan (diyakronik) araştırma metodu ve dikeylemesine yapılan (akronik) araştırma metodu. Mülk edinmenin tarih boyunca nasıl tezahür ettiğini araştırmak yatay metod (diacronic), bunun çağdaş toplumlarda tezahürünü araştırmak ise dikey metod (acronic)tur. Analiz ve sentez için takibedilmesi gereken en iyi ve en doğru yöntem her ikisini de birlikte kullanmaktır. İki metodun birarada kullanılması bize yüzde yüz doğru sonuçlar verecektir.

İkinci mesele ise, tıp biliminin hastalık korkusundan ortaya çıktığı iddiasıdır. Ya da sanatın , insana güzele olan gereksiniminin bir ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim doğrudur da. Bu tanımın olağan sonuçlarından birisi de şudur: Tıp ve sanat alanındaki tepkilerin ve olguların tümü, onların doğmasına yolaçan ilk nedenin göstergesi durumundadır. Sanatta ve tıpta ortaya konulan eylemlerin hepsinin de hastalık korkusundan kaynaklandığını kabul etmek durumundayız. Tıpta, hastalığın engellenmesine yönelik olmayan, hiç bir eylem yoktur.

Eğer din, korkunun bir sonucu olarak ortaya çıkmış olsaydı, insanın sığınağı olan kutsal güçler karşısında beslediği ve eğilim duyduğu dinî duyguların, insan korkusundan kaynaklanmış olması gerekirdi. Oysa durum böyle değildir. Dinin korkudan türediğini iddia etmek, tüm kutsal şeylerin, putların, insanın eğilim duyduğu tüm mabetlerin insan korkusundan türemiş olduğunu iddia etmek anlamına gelir. İnsanın tufan korkusu dolayısıyla seçtiği bir tanrının tufanı önleyecek bir güce sahip olması gerekir.

İnsan korkusunun ürünü olan güçlerin ve tanrıların varlığını kabul ediyorum. Ancak insanın meylettiği, kendisine yöneldiği tüm ma'budları, onun korkusunun bir ürünü olarak kabullenmek mümkün değildir. Kabilevî toplumlarda bulunan ilahları toplasak, bunlardan ancak yüzde biri "güç" ü temsil ederken, geriye kalanlar, güç dışında her şeyi çağrıştıran sembolik ifadelerle anılmaktadırlar.

"Fetişizm" dininin küçük taşları gibi hacim ve cisim bakımından küçük ve ufak olan mabutlara insanın bir güç atfettiğinden sözetmek mümkündür. Ancak onlara atfedilen sembolik güç, insandaki tapınma duygusunun bir sonucudur. Yani insan, bir şeyi mabud olarak kabul etmezden önce, ona ta pmmazdan önce onun güçlü olduğu duygusunu taşımaz. Ancak o şeyi mabud olarak tapınmaya başladıktan sonra ona belli bir güç atfeder.

Diğer bir husus da, eğer korku, dinin ortaya çıkmasının nedeni olmuş olsaydı, dinle ilgili olan her kurumun ve ekolün, dinî edebiyatın korku unsurlarıyla dolu olması gerekirdi. Halbuki dinlerde ve edebiyatta korkudan çok aşk ve iman unsurları hakimdir.

Dini, Mülk Edinme Temeline Dayalı Olarak Açıklayan Teoriler

Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl sosyalistlerinin, dini mülk edinme temeline dayalı olarak açıklama eğiliminde olduklarını görüyoruz. Bu kimseler şöyle diyorlar: İnsan yerleşik hayata geçip ziraatla uğraşmaya başladığı anda, mülk edinme ortaya çıktı. Mülk edinme sınıfsal kavgaların çıkmasına sebep oldu. Yani insan göçebe olarak ormanlarda ve sahralarda avcılık yaparken, işbölümü ve mülk edinme diye bir şey sözkonusu değildi. (Ya da işbölümü sadece kadın ve erkek arasındaydı.) Çünkü üretim aracı ormandı ve orman herkesin ortak malıydı. Çiftçilik ortaya çıkınca, mülk edinme kaçınılmaz hale geldi. Çünkü çiftçilik yapılacak alanlar sınırlıydı. Göçebe olanların başında bulunan kimse ziraat yapılacak yeri paylaşır, en iyi ve en geniş yerleri kendisi alırken diğerlerini kendisine tabii kılıyordu. Bu şekilde iki tür sınıf oluştu: Mülk sahibi ve reaya. Mülkiyetin meydana gelmesiyle birlikte zulümler, cinayetler, isyanlar, hoşnutsuzluk ve yoksunluk duyguları da birbiri ardısıra

ortaya çıkmaya başladı. Mahrumlar ve mazlumlar tabakasının teskin edilmesi ve onların yatıştı rılması için bir düşünce tarzına ve bir felsefeye gereksinim duyuluyordu. İşte mülk sahipleri sınıfıyla mahrumlar sınıfının ortaya çıkmasını meşrulaştırmak, bu durumun doğal kabul edilmesini sağlamak için din icad edildi. Dinde varolan temel tezlerden birisi de her şeyin Allah'ın elinde olmuş olmasıdır. Buna göre mülkiyetin dağılımını ve mülk edinme sistemini meydana getirmek de Allah'ın kudreti dahilindedir; Allah dilediğine verir dilediğine vermez. Her olgu ve varlık Allah'ın istemesiyle varlık alanına çıkmıştır. Bunlar mahrum bırakılmışlar sınıfının başkaldırısını önlemeye yönelik ve onların hoşnutsuzluklarına karşı verilmiş cevaplardır. Şu halde din, mülkiyetin ortaya çıkmasıyla birlikte insan toplumlarm da beliren ekonomik, ahlaki ve toplumsal rahatsızlıkların ve ihtiyaçların ürettiği bir şeydir.

Bu teori şu şekilde reddedilebilir: Biz tarihte mülkiyetin ne zaman ortaya çıktığını çok iyi biliyoruz. Ayrıca gene dinin mülkiyetin ortaya çıkışından çok daha önceleri varolduğunu da biliyoruz. Mülkiyetin varolduğu dönemlerde ortaya çıkan bazı dinlerin mevcut mülkiyet durumunu kendi toplumla rında meşruiyet kazandırma cihetine gittiklerini varsayalım. Ancak bu görüş hiç bir zaman dinin mülkiyetin bir ürünü olduğunu göstermez. Niçin bunun farkına varamıyorlar? Çünkü sürekli olarak iki şeyi birbirine karıştırıyoruz: Biz "din" dediğimizde bununla kastettiğimiz insanın doğasına yerleştirilmiş olan, dinî inanç, içgüdü ve itikaddır. Diğer yandan çeşitli ilke ve kanunları bulunan tarihsel dinlerden biri için de "din" kelimesini kullanıyoruz. Ne var ki bu ikisi, yani dinî duygu ki içgüdüseldir ile "din" olarak adlandırılan ilkeler ve yasalar toplamı, birbirinden çok farklıdır. Yani yalan ve uydurma bir dinin olması da pekala mümkündür. Örnek olarak General Gueoum'un uydurma dinini gösterebiliriz.

Dini, Sınıf Olgusuna Dayalı Olarak Açıklayan Teoriler

Dinin sınıf olgusuna bağlı olarak açıklanması, daha çok Marksist ve Leninistlerin itibar ettiği bir teoridir. Marx ve Le nin'e ai eserlerin tümünü incelediğimizde dinin tek bir tanımına rastlamamız mümkün değildir. Bu iki düşünürün eserlerinde birbiriyle çelişen tanımlara bile rastlamak mümkündür. Marx, Kapital'in bir yerinde, "din toplumun afyonudur" derken, en son eseri olan, "Siyasi Ekonomiye Girit'te dini, "yoksun bırakılmış insanların, zalimler ve zenginler aleyhine gösterdiği çaba" olarak tanımlıyor. Bu sonuncusunun, ilk tanımla çeliştiği açıktır. Lenin bir yerde dini yerden yere vurarak, "bilimin karşıtı", "toplumun karşıtı", "işçi sınıfının karşıtı" ; "işçi sınıfına karşı kullanılan bir silah" olarak görürken, bir başka yerde de, "devrimde aydın dinî güçler, "sosyal demokrat"8 toplum aşamasında ilerici bir öncü rolü oynayabilirler." der. Bu aşama, sosyalizme ve işçi sınıfına doğru bir eğilimin bulunduğu aşamadır. Halbuki din, Lenin'in daha önce zikrettiğimiz görüşüne göre, varlıklı ve hakim sınıfın yararına olan bir kurum durumunda idi. Buna göre dinin,

O <c 5

ö "Sosyal demokrat" aşama, sosyalist bir düzene geçmek isteyen feodal, burjuva ya da kapitalist bir toplumun, bulunduğu aşamalardan birisidir.

muharrik bir role sahip olması gerekmektedir. Halbuki aynı Lenin, "din bu aşamada ilerici bir rol oynar" diyebilmektedir. Bu söz, bütünüyle Lenin in felsefesine mugayir bir haldedir. Bu yüzden, onların eserlerinde, dine karşıt ya da dini onaylayan mantıksal bir tanımın çıkarılamayacağı söylenmiştir.

Dini, Nedenlerin Bilinmemesi Temeline Dayalı Olarak Açıklayan Teoriler.

insan, eski çağlarda, doğada nedenini bilemediği çeşitli olgularla karşılaşıyor ve kaçınılmaz olarak bunları doğal olmayan etkenlerle açıklama cihetine gidiyordu. Rüzgarın esintisini, doğa dışı bir olay olarak görüyor, havada meydana gelen ısı derecelerinin farklılığını bilmemesinden ötürü, gayb tan gelen bir gücün bunu sağladığına inanıyordu.

Bu açıklama hem doğru hem de yanlıştır. Doğrudur çünkü günümüzde tüm doğal olayların bilimsel ve rasyonel bir açıklaması vardır. Bunlar geçmişte doğal olmayan nedenlere bağlı olarak açıklanıyordu. Buna göre, rüzgarı, "rüzgar tanrısı", fırtınayı da "fırtına tanrısı" gönderiyordu. Hastalıklara yolaçan, mikroplar değildi, ısı derecelerindeki farklılık, rüzgarların nedeni olarak görülmüyordu. Bunları gönderen ayrı tanrılar vardı. Bu açıklamayı yanlış olarak kabul etmemizin nedeni ise şudur: Geçmişte dinin ispatında kullanılan, dinin varolmasını gerektiren etkenler, (yani insanın doğal nedenleri bilmemesi) günümüzde artık yoktur; bunların bilimsel açıklaması vardır. Şu halde, bilim ilerledikçe, dinin de zihinlerden uzaklaşmış olması gerekir. Halbuki mevcut durumun hiç de böyle olmadığına şahid oluyoruz.

Teorinin zayıflığı, teorinin kendi tanımında açığa çıkmaktadır: "insan bilmediği doğal olayları dinle açıklama cihetine gitmiştir." Yani şimdi buradan insanın, doğal olayları kendisiyle açıkladığı ve bu şekilde yanıldığı "din duygu su"na daha önceden sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani insan bilinmeyen nedenlere bilimsel açıklamalar getirmek yerine, bir yanılgı eseri bunları din aracılığıyla, yani daha önce varolduğu zımnen kabul edilen dinî duyguyla açıklamaya çalıştı. Mevlana'nın deyişiyle, "Pazarda, sahte para geçer akçe oluyorsa, bu pazarda (altın) paranın da bulunduğuna delalet eder. Eğer pazarda altın

para olmamış olsaydı, sahte para da olmazdı."

Dinin kaynağına ilişkin başka bir açıklama ise geçen yıl ki derslerimde ayrıntılı bir şekilde işlediğim üzere Durkheim'e aittir. Durkheim şöyle demektedir:

"Her şey dinden kaynaklanmaktadır; din ise, bir milletin, bir toplumun, ma'şerî vicdanının dışsal tezahüründen ibarettir." Sözgelimi "biz İranlılar" dediğimizde, kendimizi üç renkli bir bayrak şeklinde ortaya koyduğumuzda , buradaki üç renk bizim İranlı oluşumuzun toplumsal bazda duygusal bir ifadesidir. Burada geçmişte ve gelecekte yaşayan iranlılar da dahil olmak üzere, tüm Iran ırkının birliği yansıtılmış olmaktadır. Bizim bayrağa nispet ettiğimiz kutsallık ve tanrısallık bu toplumsal ruhun kutsal bir yansımasından ibarettir. İşte toplumsal vicdanın dışsal bir tecellisi, bayrak dışında, put, tanrı vb. şeyler de olabilir. Bu durumda Tanrı'ya tapınma, bizim ruhumuzun (toplumsal ruhun) "ben" (bireysel ruh) aracılığıyla tanrısallaştırılmasıdır.

Durkheim'in kendi ifadesiyle, "biz" ruhu, köyde, şehirde kinden daha güçlüdür. Buna göre toplumsal bir ruh olan dinin köyde, şehirdekinden daha güçlü olacağı aşikardır. Şehirlerde bireysellik daha çok olduğu için bu noktada dinin şehirlerde köylerdekinden daha güçlü olduğuna şahid olmaktayız. Örneğin ilkel kabile toplumlarında "biz"lik duygusu bir ortaçağ Roma'sından daha güçlüdür. Ancak Ortaçağ Ro masında din, "biz" duygusunun güçlü olduğu ilk dönem Roma sındaki dinden daha güçlüdür.

Geçen yıl ki derslerimde dinin kaynağıyla ilgili olarak, onun insanın eksiklerinden dolayı ortaya çıkması konusu üzerinde durmuştum. Tabii ben burada her tür eksikliğin dinin ortaya çıkışını sağladığını ileri sürüyor değilim. İnsanın varlığında çeşitli eksiklerin olduğu muhakkaktır. İnsanın varlığında hissettiği bir eksiklik vardır ki, insan her zaman için bu eksikliğin acısını duyarak yaşar. İşte bu eksiklik insanda daimî surette bir hareket, bir eğilim, bir silkinme meydana getirir. Benim dinin, sanatın, irfanın doğurucusu olarak kabul ettiğim bu tür eksiklik hissetme durumuna, bir çok örnek bulmak mümkündür.

Aslında bir tezin sarsıntılara karşı dirençli olabilmesi ve reddedilmemesi için sağlam meselelerle temellendirilmiş, değişik örnekler üzerinden elde edilmiş verilere dayanmış olması gerekir. İnsanın gereksinmelerinin kapsamlı bir fihristini yapmak mümkündür. İnsanın varoluşunda gereksinim duyduğu iki kavram olan iman ve yakîn kavramı, bu dünyada bulunmaz, bulunması da mümkün değildir; ve insan bunlara muhtaçtır.

Ölümsüz ve ebedî olan biri.. Düşünce olarak içimizde her zaman varolan, "yücelerin yücesi"... "daha iyi olan" vardır; ancak dünyamızda, "En İyisi"ni bulmak mümkün değildir; fakat biz ona muhtacız. Şüphesiz bizler daha iyisine de muhtacız; ancak "daha iyisi"ni dünyada bulmak mümkündür. Ne var ki bizler "En İyisine", yani, "Mutlak İyi"ye muhtacız; ve bu, dünyada yoktur. Bizler, kendi ebediliğimize ve iman ettiğimiz, değer verdiğimiz şeylere gereksinim duyarız. Bu gereksinim bizim doğamıza kazınmış durumdadır. Ancak ebedilik yoktur . Neandertal insandan günümüze dek bu dünyada bile bu duygu insanın derununda coşmaktadır. Ölülerini toprağa gömüp onlar için mezarlara yiyecek koymak hangi anlayışın ürünüdür? İnsana en yakın ilk hayvanlık an(insanm insanlığa adım attığı ilk an)mdan itibaren varolmuş olan ebedileşme anlayışının bir ürünüdür.

Mutlak güzellik, mutlak doğruluk, mutlak kemal (olgunluk), yücelerin yücesi, temizlerin en temizi, büyüklerin en büyüğü, iyilerin en iyisi, Bunlar insanın ruhunda ihtiyaç duyduğu sürekli mabedlerinden ve putlarındandır. Bir insan her zaman bunlara muhtaçtır, bunları elde etme hasretiyle yanıp tutuşur; onları düşünür, araştırır ve hiç bir zaman da onlara ulaşamayacağını bilir. Çünkü gördüğümüz her şey, göreceli, ölümlü ve yokolucudur; dolayısıyla mutlak varlık yoktur (bu dünyada).

Bu bağlamda akla gelen iki soru vardır: Birincisi, dünyada olmayan bu kavramlar insanın zihnine nereden gelmektedir? Eksiksizlik, eksikliğin görülmesiyle birlikte zihnimizde beliren bir kavramdır. Eksikliğin görülmesinden dolayı aklımıza gelen bu eksiksizlik "mükemmel olan" (kamil) dır. Peki bunun böyle olması neye nispetledir? Gördüğümüz eksikliğe nispetle. Şu halde zihnimizde beliren bu "mükemmel olan" mutlak anlamda bir kemala sahip değildir. Her ikisi arasında fark vardır. Bir hasta gördüğüm zaman, aklıma sağlık gelir; ölmüş birini gördüğüm zaman da aklıma gelen şey yaşamdır. Ancak buradaki sağlık ve yaşam, hastalık ve ölüye nispetle akla gelen bir düşüncedir. Her ne kadar benim varlığımda mutlak olgunluğun ne olduğuna ve nasıl olduğuna ilişkin belirgin bir formu bulunmasa da, varlığımda onunla birleşme duygusunu ve ona muhtaç oluşumu şiddetli bir şekilde duyumsamaktayım. Tarih boyunca insan, nisbî mutlakların değil, bu tür mutlakların peşine düşmüştür. Çünkü bir nispet içinde ele alman mutlakm kendisi de bir "nisbî"dir.

Mutlak kavramlar, insanın varlığına dahil olmayan, onun doğasından kaynaklanmayan, diğer bir yerden insanın doğasına katılmış olan şeylerdir. Tarih boyunca ortaya çıkan, ahlaka, dinlere ve aşkın edebiyata baktığımızda insanın mutlak (felsefî anlamı itibariyle mutlakı kastediyorum), aşkın , büyük değerler ve kavramların peşinde olduklarını görüyoruz. Her ne kadar onlar bu amaçlarına ulaşmaya muvaffak olamamışlarsa da, bu eğilim ve duygu kesintiye uğramaksızın onların içinde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Ayrıca insanlar bu kavramların bu dünyada gerçekleşmeyeceğine ve şüphesiz bu alemin kötü,

göreceli ve değersiz olduğuna inanmaktadırlar. İşte insandaki sürekli eksiklik duygusu bu kaynaktan beslenmektedir. İnsan, doğasında bulunan ve susuzluğunu çektiği aşkın, mutlak ve sürekli olarak onu koruyan bu aşkın kavramların bu dünyada varolmadığının bilincindedir. İşte buradan hareketle insan, "bu dünyada olmayan"a, "yerini bilmediği bir yer"e yönelmektedir. Bu kavramların yeri, insanda, kendilerine karşı oluşturdukları eğilimin içindedir. İşte insan, böylece "varolan"ın eksik olduğunu düşünerek kötümser bir duyguya kapılıyor ve "eksik olan şeylerin bu dünyada olmadığına inanmaya başlıyor. Varolan her şeye karşı beslenen kötümserlik, istediğim şeye kavuşamadığım bir yerde bulunmuş olmam sebebiyle yaşamımdan acı duymam beni, "burada olmayan"a, "başka bir dünya"ya, "cen net"e ve en güzel ifadesiyle "gayb"a yöneltmektedir. Gayb, "burada olmayan", yani "hakkında bir şey düşünemeyeciği miz yer" anlamına gelmeketedir. "Varolan"dan hoşlanmama, "olması gereken"e ve "olmayan"a duyulan gereksinim, burada olmayan, ancak nerede olduğunu bilmeme duygusu, tarih boyunca insanın ruhunda ortaya çıkan ilk alevler olsa gerektir. Ayrıca tarih de bu söylediklerimizi teyid etmektedir. Yaptığımız bu tanımlama, animizm ve fetişizmden günümüzün metabilim dinlerine kadar, tarih boyunca ortaya çıkan dinsel gelişim evrelerinin tümüne tatbik edilebilir niteliktedir.

Şüphesiz bu acının tonu bireyden bireye değişmektedir. Çünkü istenilen şeylerin olgunluğu, insan ruhunun hareketi, letafeti ve evrimindeki güzelleşmeye ve büyümeye bağlıdır. Kötümser bir kimsenin bakış açısına göre en büyük ideal ve "burada olmayan" şey, göktür. Mesela bulutlar, "burada olmayan" dünyanın bir parçası durumundadırlar. Toprağın gadrine uğrayıp, tüm ruhuyla, bugün hakkında çok şey bildiğimiz ve hergün üzerinde uçtuğumuz göklere yönelmiş bulunan bu ilkel insanın düşünüş tarzıyla, madde ve enerjinin ötesinde varlığını hissettiği ve ona ulaşmak için acı duyduğu

Einstein in "burada olmayan"ı aynı duygu durumunu yansıtır. Çünkü ilkel insan, bu durumda, sembolik bir şekilde "burada" olmayanın eşiğinde olduğuna inanmaktadır. Her ikisi arasındaki farklılık cins bakımından değil, derece bakımındandır. İfade bakımından fizikötesinin ifadelendirme derecelerinde, bilgi bakımından bu eksikleri belirleme derecelerinde, düşünce bakımından ise mutlak güzelliği ve mutlak olanın görülemeyeceğini düşünüş derecelerinde birbirinden farklıdırlar. Bir kimse en yüce büyüklüğün güneşte bulunduğuna inanarak güneşin ya da ayın mutlak güzelliğe sahip olduğunu düşünür, dolayısıyla güneşe veya aya tapınmış olur. Neden güneş gibi küçük bir büyüklük mutlak büyüklük olarak görülebiliyor? Bakış açısı daha dar da onun için. Büyük bir sufmin "varolan"ı, yaratılmış olan evrenin tümü iken, bedevi bir kimsenin "varolan"ı, duyumsadığı ve kendisini sınırlayan yaşam çevresidir. Bu iki kişinin dünya görüşü aynı değildir.

Tarih boyunca edebî ve dinî eserlerin tümünde "varolan"! kötümseme ve ondan dolayı duyulan acılara, ondan kaçma arzularına; "nerede olduğunu bilmediğimiz"e karşı yapılan dualara Taslamaktayız. Yapılan duaların tümü bundan ibarettir. İspanya mağaralarının duvarlarına kazınmış olan ilk eserlerden kilise ve diğer mabetlerde okunan en yüce ilahilere gelinceye dek tüm eserler dine işaret eden belgelerdir.

Benim inancıma göre, mutlak olan bu şeylere karşı duyulan ihtiyaç insanın zihninde, bu mutlaklara sahip olan varlıklar olarak tanrılara inanmayı ortaya çıkardı. Mutlak olan şeylere sahip olan bu varlıkların düşünülmesinden sonra insan, tek bir Tanrı'ya doğru yönelmeye başladı. Kendiliğinden ve cebren çokluk halinde bulunan tanrılar tek bir tanrıya dönüştü. Peki niçin?

Çünkü tanrılardan her biri mutlaklardan her birinin temsilcisi olması halinde diğerleri onun sahip olduğu bu mutlak'a sahip olmamış olacaktı. Bu durumda hangi şey, tam anlamıyla, insanın ihtiyacını giderecek ve onun acılarını dindirecekti? Tüm mutlakları kendisinde barındıran bir şeyin tavsiyeleri.

Niçin üzüntü ve rahat yüzü görmemek insanın özsel bir niteliğidir? İnsan hayatında çeşitli durumlar vardır; bunlardan bazıları insanın en değerli saydığı durumlar arasında yer alır. Bisiklete binip pedal çevirdiğim zaman ya da futbol oynadığım vakit kendimi, hayatımın en iyi hallerinden birini yaşıyor olarak kabul etmiyorum. Hayatımın en iyi hallerini kendimle başbaşa olduğum ve varlık dünyası üzerine düşündüğüm zaman yaşıyorum. Bu durumlarda, kendimi asil hallerimin en yücesine ulaşmış olarak görüyorum. "Varolan şeyler" üzerine teemmül ettiğim zaman, (fikir kelimesini özellikle kullanmıyorum) acılar ve üzüntüler kaçınılmaz bir şekilde peşimi bırakmıyor; böylesi durumlarda kuşlar gibi sevince ve neşeye sahip olmam mümkün değildir.

Geçmişten günümüze kadar, edebi eserler arasında acıyı ve hüznü konu edinen trajik yapıtların insanlığın en kutsal ve en yüce yapıtları olarak görülmesinin sebebi nedir? Çünkü insanın soylu metafiziksel gereksinimlerine" en yakın olan ve insanın sürekli ilişki içinde olduğu varlık yine insanın kendisidir. Çünkü insana zevk ve lezzet veren onu neşelendiren, genelde (her zaman değil) gündelik olarak zevk veren sıradan şeyler midir acaba? Günümüzde, mülkiyetten, sınıflardan korkmayan ve bu gibi şeylerin etkisi altında kalmayan bazı büyük kimselerin trajik olan sanatsal ve yazınsal ürünlerle ruhlarını doyurmalarının ve bunlardan çocukça tad almalarının sebebi ne olabilir? Çünkü insan ancak bu tür hüzünlü eserlerde kendi eksikliklerini görme imkanı bulmaktadır. İnsan böylece en yüce durumunda kendi eksiklerini görme imkanına kavuşmaktadır; aksi takdirde sıradan, günlük işlerin verdiği zevk ve neşe içerisinde insanın sıradan eksikliklerini görmesi ve bu eksikliklerin ona haz

vermesi mümkün değildir.

Gam başka, sıkıntı (gussa) başkadır. Eğer ben kendi rütbemden memnun değilsem bu gam değil sıkıntı (gussa)dır. Gam, sevinç ve sıkıntıdan daha yüce bir yerdedir. Aynı şekilde trajedi filimleri de gam filimlerinden çok farklıdır. Gam insanın derin ve ciddi durumlarından biri olup, insanın tüm benliğiyle varlık alemi üzerinde düşünme eylemini ruhunda varetmesidir. İnsanın hissettiği, sıradan günlük eksikleri sıkıntıyı (gussa) meydana getirirken, insanın farkına vardığı daha yüce eksikliklikler gamı meydana getirir. Her ikisi de insanda onu isteme ve ona ulaşmak için gayret gösterme duygusu uyandırır. Sıkıntı, insanda gündelik eksiklikleri ortadan kaldırma isteği yaratırken gam, din, irfan ve sanat gibi şeyler için çalışma azmi uyandırır.

Tek bir cümle ile, "dua" tarih boyunca ne anlama gelmiştir? İki çeşit dua vardır. Maalesef Farsça'da duanın her iki anlamı da tek bir kelime ile ifade edilir: "Hâsten". Bu kelime, sahip olmadığımız bir şeyi, onu bize verebilecek birinden istemek anlamına gelir. Bu tür dua gündelik ilişkiler içinde görülür. Diğer tür dua ise daha yüce anlam içeriğine sahip olup, kesinlikle istemek anlamına gelmez; belki ilahi okumak, kutsal şiirler mırıldanmak, gurbet ve uzaklıktan dert yanmak, "geri dönüşü" niyaz etmek anlamına gelir. Garib insan vatanına dönmek için ne çok çabalıyor! Ya da insan, geri dönme niyetinin bulunmadığı ya da geri dönme imkanının olmadığı bu gurbet hayatında ancak tek başına anılarını, geri dönmeye karşı olan susuzluğunu ve arzusunu mırıldanmaktadır... Bu mırıldanış "isteme" değildir; yaban ellerinde kalmış bir garibin yüce ahvalidir. İkinci anlamı itibariyle dua, uzakta olmanın verdiği acıyı dindirmek, bu garibin kendisini teskin etmek için mırıldandığı şarkılardır.

Eğer dini, insanın içsel acılarına ve onun doğayla uyuşum içinde olmamasına verilen bir cevap olarak kabul edersek insanın gittikçe daha çok dindar olduğunu görürüz. Bunun delili günümüzün sanatıdır. Günümüz romantik sanatlarında acıya verilen yer geçmişin klasik sanatından daha fazladır. Klasik sanat eserlerine oranla günümüzde, müzik, resim, mimarlık, dekorasyon vb. romantik sanat dallarında , "varolan" a karşı kötümser olmak, onun eksiklik taşıdığını düşünerek bundan ızdırap duymak daha çok görülen bir şeydir. Klasik sanatta doğanın taklit edilmesi, doğanın insana sürür veren bir görüntüsünü alarak onun tezyin edilmesi sözkonusu iken romantik sanatta doğadan, gündelik, sıradan olan şeylerden kaçışın izlerine rastlıyoruz. Klasik resimde bu tür resimlere bolca rastladığımız halde, artık günümüz ressamları niçin bir kap içine konulmuş karpuz ve salatalık dilimlerini çizmiyor? Niçin bugünün müzisyeni, ressamı, fotoğrafçısı artık doğayı model olarak almıyor? Neden artık şiirde bile doğadan uzaklaşılıyor? Romantik dönemde yazılmış naturalist şiirlerde bile baharın cennete benzetilmediğini, artık baharın varolmayan bir şey olarak tanıtıldığını görüyoruz.' "Edebiyat'Eleştirisinin önsözünde şu soruyu sormuştum: Yüce ve ince ruhlu kimselerin, güz ve hüzün tasvirlerinden hoşlanmalarının sebebi nedir? Çünkü insan, sonun sınırına burada yaklaşıyor. Mesela gurub vakti niçin insanı teemmüle sevkediyor ve ona derin bir haz veriyor.? Güneşin doğuşu insanı sevinç ve neşe içinde yatağından kaldırarak kahvaltı sofrasına çekerken, gurub vaktinin, insanı gündelik kaygılarından ayırıp onu kendisiyle ilgili düşüncelere sevketmesinin sebebi nedir? Birbirine benzeyen iki görünüm niçin insanda birbirine zıt olan iki farklı duygunun oluşmasına yolaçıyor? Çünkü bunlardan birisinde insan sona yaklaşıyor; son, olması gerekenin ve olmayanın yakın sınırından ibarettir.

İnsanı kuşatmış olan doğada hissedilen eksikliğin, insan sözkonusu olunca belli bir derecesi ve sınırı yoktur. İnsan olgunlaştıkça, yalnızlığını ve doğayla hemcins olmadığını daha fazla ve daha derinden hissetmeye başlar; neticede kendisine bile yabancılaşır. Çünkü kendisini sözkonusu doğanın bir ürünü olarak görmektedir; hatta Kur'an'm ifadesiyle doğanın

en aşağılık türü olan çamurdan yaratılmıştır.

Bu ifadede insan, Neanderthal insandan gelen bilgilerimize göre, kuyruksuz, elinde ayağında kıl olmayan bir yaratıktır.

Bu ifadede insan şu metafiziksernbolik bir duygudan ibarettir: "Herkesin içinde hissettiği hakikat duygusu, kendi tekamülünün keyfiyetine bağlıdır." Burada tekamül ifadesi, her ferdin ya da ruhun doğal çevresiyle kendisi arasında bulunan aralıktan ibaretir. Elbette burada düzmece değil, gerçek aralığı kastediyoruz. Bununla birlikte bana göre insan bir şahsın özel adı olmayıp, bir durum ve bir niteliktir. Bu sebeple artıp eksilmesi mümkündür. Örneğin şöyle denilebilir. "Daha insan olan kimse " Evet, daha fazla insan olan kimse, yani insanın, yarısı itibariyle ortaklığının bulunduğu doğayla, arasında daha fazla aralık ve uyumsuzluk olan kimse demektir.

"Daha fazla insan olan kimse." doğanın ve maddi medeniyetin temel boyutlarını oluşturan zaman ve mekanın, kendi varlığı ve omuzu üzerinde baskısını daha çok hissedecek derecede olgunluğa erişmiş kimse anlamına gelmektedir. "Daha fazla insan olan kimse", zaman ve mekanın kendisine dar geldiğini gören kimsedir.9 Sıradan bir kimse için oldukça büyük ve geniş olan bu zaman ve mekan, daha çok olgunlaşmış, "daha fazla insan olan" bir kimse için sıkıntı veren bir kafes gibidir.

Bu olgunluk ve onun boyutları insan için öylesine mucizevi ve bereketlidir ki, insan neticede içinde bulunduğu zaman ve mekanın darlığını hissetmekte ve üzerinde zamanın ve mekanın sıkıntı verici baskısını duyumsar bir hale gelmektedir. Bir

ruhun kemal derecesi, yaşamaktan duyduğu sıkıntı^ Farsça'da "caygâh" mekan anlamına gelmekle birlikte burada kelimeyi, zaman ve mekanı içeren "hayyız" (tempsplace) anlamında kullanıyorum. Çünkü zaman ve mekan nispeti içerisinde her ikisi de birbirlerine dönüşebilir niteliktedir. Zaman, mekandan ibarettir.

nın derecesiyle doğru orantılıdır. Şüphesiz insan hayatında sıradan, lezzet ve mutluluğa ters düşen sıkıntılar da vardır.

Ancak öyle bir olgun sıkıntı çeşidi vardır ki insanın sıradan olmayan olgunluğunun göstergesidir. Bu, yaşamın insana zor gelmeye başlaması ve insanı sıkmasıdır. Yeryüzü ona, aşağılık bir mekan, gökyüzü ise, ağırlığı insanın göğsünde asılı duran dar bir tavan gibi gelmeye başlar. Bundan sonra insan artık öyle bir aşamaya gelir ki, kendini kötü görmeye başlar. "Kendini kötü görme aşaması", insanın acı çekerek varlığının yarısının doğadan alınmış olduğunu keşfetme aşamasıdır. İnsan doğadan alınmış olan bu "yarısından" rahatsızdır; ona karşı yabancılık duygusuna kapılır. İnsan, kendi rızası olmaksızın, kendi varlığına yabancı, kendi varlığının bilincinde olmayan bir varlığın, "bir başka insanın", kendi varlığı üzerine giydirilmiş olduğunun farkına varır. İşte tam da bu noktada, insanın, doğadan rahatsızlığı ve doğaya yabancılığı kendisine geçer ve kendinden de rahatsız olmaya başlar. Burada artık isyan, acı ve inkılab içinde kıvranan insanın en büyük isteği kaçıştır. Kendini bulan insan, dar ve karanlık bir kafesin içine tıkılmış yaralı kuş gibi, dışarı çıkabileceği bir delik açabilmek için, delicesine kafesin parmaklıklarını tırmalar. Bu aşamada çeşitli dinler ve ekoller, felsefe, sanat, insanın mistik bir hal içinde kendinden geçmesi, deliliğe benzeyen normal dışı Patolojik durumlar meydana gelir. Onu bilen diğer insanlar gibi bu kimsenin yüzünde birbirini tutmayan harikuladelikler, günlük hayatında birbiriyle uyuşmayan durumlar, başarısızlıklar görülmeye başlanır; diğerleri ile arasındaki mesafenin kapatılması mümkün değildir.

Bu zeminde, insanda iki tür duygusal durum meydana gelir. Birincisi, "varolan" şeylerden hoşnutsuzluk ve kaçış, diğeri de "bu olmayan" ya da "burada olmayan ve nerede olduğunu bilmediğim şey"e karşı duyulan arzu ve tapınma duygusu. Şu halde dinî duygunun iki boyutlu olduğu söylenebilir: Birincisi, "varolan"dan nefret etmek; İkincisi ise, "olmayan"a, "olması gereken"e karşı duyulan arzu ve iştiyak. İnsan bu tür mükemmellerin bu dünyada olmayacağına kesin olarak inandığı gibi, bunların varolduğuna da kesin olarak inanmaktadır. Çünkü bunlar insanın doğasında gizli olarak vardırlar ve insanı, iradesi dışında kendilerine çekmektedirler.

Görüşümü ispat etmede dayandığım en büyük delil şudur: Yeryüzünde yaşayan insanların ürettiği düşüncede ele aldığı ilk felsefî problem, bu dünya ve bundan başka bir dünyanın varlığı problemidir.10 Toprak ve cennet, aşağı dünyayu karı dünya; bu dünya öbür dünya... Kısacası düalist bir dünya anlayışı, (düalizm ile iki dünyanın varlığına işaret ediyorum) iki dünyanın varlığına inanmak, insanın dinine, felsefesine, akaidine damgasını vuran en eski inançlardan birisidir. Yeryüzünde İkili bir dünya görüşüne sahip olmayan hiç bir din yoktur. Öbür dünyanın durumu ve şekli insanların ruhsal niteliklerine ve düşünsel gelişmişlik derecesine bağlıdır. Ancak "aşağı dünyayukarı dünya" inancı hepsinde de vardır. Yani iki dünyaya verilen tüm adlarda bu iki sıfatın varolduğunu görüyoruz: "aşağı dünyayukarı dünya". Bu sözcükler Sümerler'de varolan en eski sözcükler arasında yeralmakta dır.

Antik dinlerde yeralan tüm tanrıların hepsi de, aşağı dünya ile yukarı dünya arasında hareket ve seyir halindedirler. Bütün tanrıların ve kutsalların mekanı yukarı dünyadır. Tanrılar, insanların mekanı olan aşağı dünya ile sadece "temas halinde"dirler. insan, hatta en ilkel kültürün insanı bile, her zaman aşağı dünyanın, "aşağılık" bir yer olduğunu, kesinlikle kendisine layık bir mekan olmadığını düşünür. IsteBen burada, insanın oturup düşünmeye başladığı ilk anda iki dünya meselesinin zihine nakşolduğu hususunun, bu kuramın sıhhatine, iki dünyanın varlığına delil teşkil ettiğini söylemiyorum. Tersine şunu söylemek istiyorum: Sözkonusu husus, insanın, bu dünyadan bıkkınlık ve nefret duyduğuna, yapısına konulan öbür aleme ise şevk ve sevgi duyduğuna delildir.

diği her şeye kavuşabileceği ve mutlakların bulunduğu yer, yukarı dünyadır. İnsan sürekli olarak yukarı dünyadan uzak ve ayrı kalmanın hasretini duyar; aşağı dünyadan kurtulmanın bir yolunu arar.

Dinsel destanların en eskisi ve tarihsel bakımdan en güvenilir sened zincirine sahip olan Gılgamış destanı, bu acıyı çok güzel bir şekilde dile getirmektedir. Ünlü bir kahraman olan Gılgamış, kendisine layık olmayan bir mekanda kendisini tutsak olarak görmesinden dolayı acıklı sözler söylemektedir. Zihninde uyanan binlerce soru onun, için için sızlanmasına neden olmaktadır. Destan, gök tanrının yer tanrıyla görüşmek için yeryüzüne inmesini ele alır. Bu olgu Sümerler'in zihninde ikili bir dünya düşüncesinin varlığına işaret etmektedir.

İnsanın dinîfelsefî düşüncesinde ilk defa ortaya çıkan düşüncelerden birisi olan ikili dünya inancı, daha sonra insan toplumlarında çeşitli renk ve şekillerde ortaya çıkacak olan tüm dinlerin en temel kaynaklarından birisidir. İnsanın ikili bir

dünyaya inanması onda dahili ve harici birtakım ikili durumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İnsan kendi içinde de iki tür bir cevherin varolduğuna, içsel olarak da ikili bir dünyaya sahip olduğuna inanmaktadır. Yani insan, kendi içinde (zihninde) bulunan bir takım olguların, "bu dünyaya", "aşağı dünyaya" ait olduğuna, diğer bazı rahmanı, pâk ve münezzeh olan olguların da, "bu dünyanın dışında" bir yere ait olduğuna inanmaktadır. İnsanın kendisinde varlığım duyumsadığı düalizm, varlıkta da bir düalizm hissini ortaya çıkarmaktadır: Kirli dünyatemiz dünya; aşağı dünyayukarı dünya... İşte artık bundan sonra insan kendi vatanının ve asaletinin bilgisine ulaşmaktadır; tüm derdi kendi vatanına dönmektir ve insanın en önemli aşkı vatan aşkıdır.

İnsanın temiz ve pis, aşağı ve yukarı şeklinde ifade edilen ikili bir dünyaya inanması, insan yaşamından ve doğadan yansıyan bir düşüncedir. Dünyada varolan şeyler, ağaçlar, yıldızlar, kısacası doğanın tüm varlıkları, sembolik, kutsal, temiz ve yukarı dünyanın olguları (le sacre) ile aşağı, pis, sıradan dünyanın olguları (le prophane) olmak üzere ikiye ayrılırlar. Böyle bir ayrımı yapmayan bir dine rastlamak mümkün değildir. İlkel kabile dinlerinde bile, kutsal olan ve kutsal olmayan taşların bulunduğuna şahit oluyoruz. Aynı şekilde, ilkel kabile dinlerinde , Hıristiyanlık ve İslam gibi gelişmiş dinlerde tüm doğal varlıkların bu tür (ikili) bir sınıflamaya tabii tutulduğunu görüyoruz.

Varlıklar arasında daha kutsal ve daha sembolik olarak algılanılan ilk varlık hangisidir? Şeylerin, sıradanadî/kutsal sembolik olarak ayrılmasının sebebinin ne olduğunu sezmemizi sağlayacak karineler vardır. İnsana ilginç gelen bir şeyin sıfatı, insanın, onun başka bir dünyaya ait kutsal ve sembolik bir şey olduğunu düşünmesine sebep olmaktadır. Buna göre kutsal olarak telakki edilen ilk şeyin hiç şüphesiz ışık (hür) olması gerekir.11 Aynı şekilde, hayvan, bitki, insan gibi yara tıklarlardan her birisinde sıradan olmayan ve kutsal kabul edilen kimi özellikler vardır. En ilkel dinlerden birisi olan fetişizm böyle bir ortamda varoldu. Daha sonra ise "tabu" dini meydana geldi.

Bu dünyada olmayan kutsal ve sembolik bir gücün varlığına olan inanç, düalizmin erken dönemlerde insanın zihninde bulunduğunu göstermektedir. Bunun en önemli göstergesi puttur. Putperest, putu kendisinin yonttuğunu bilmektedir. Ancak yontulan putun içine sembolik bir ruhun sızdığını, tapınılan şeye asıl gücü bu ruhun verdiğini düşünmektedir. Fetişizm dinine mensup kimselerin tapındığı bonBazılarına göre ışığa tapınma dini, geç dönem toplumlarının dinidir. Crimanium insanına ait resimlerin Ispanya'daki mağaralarda bulunmasıyla birlikte, ressamlardan bazılarının resimlerinin güneşin ışıklarını tasvir ettikleri ortaya çıktı. Buradan yola çıkarak ateşe ve ışığa tapmanın geç dönem değil, erken dönemin din anlayışına ait olduğunu söyleyebiliriz.

cuk, bazen bu dinin mensubu tarafından dışarıda dökülmekteydi. Çünkü bunlar, sembolik ruhun dışarıdaki boncuklardan geldiğini ya da diğer kabilenin büyücülerinin boncuktaki ruhu çıkardıklarını düşünüyorlardı. Oysa bunların herhangi bir işlevi yoktu. Günümüzde nazar boncuğunun kutsal sayılması, bu dönemden kalma bir anlayıştır.

Dinle ilgili görüşlerimi, ilk kez "Eleştiri ve Edebiyat" adlı çalışmamın girişinde açıkladıktan sonra, bu konuda düşündüğüm her şey, tarih, sanat ve edebiyat alanında yaptığım tüm araştırmalar, konuyla ilgili inancımın güçlenmesine ve konunun zihnimde daha fazla berraklaşmasına yolaçmakta dır. Burada açıkladığım şeyler sadece dinin değil, irfan ve sanatın da tanımıdır. Dahası sadece bunların değil, insanın tanımıdır. Bu tanımlamada geçen en önemli ifadelerden birisi insanın hakikatini gözler önüne sermektedir: "İnsan bilinirse din, irfan ve sanat da bilinmiş olur." İnsanda, dinin, sanatın ve irfanın kökenlerini araştıran bir kimsenin mükemmel bir mantıksal tanıma ulaşması imkansızdır. (Şüphesiz bu konuda hakikate yaklaşmış olan bir çok tanım vardır. Fakat bunlardan hiç birisi olması gereken bir tanımlama değildir.) İşte bu yüzden din, sanat ve irfan konusunda tek bir mantıksal tanıma ulaşma imkanımız yoktur. Bundan önce insanın ne olduğu ortaya konulmalıdır. Anlaşılıyor ki, insanın yaşamdaki en büyük tecellilerinden olan, din, sanat ve irfanı tanımlamak için gösterilecek her tür çaba insanın gerçekliğinin bilinmesine yönelik olmalıdır. İnsanın gerçekliği çok fazla bilinmeyen bir problemdir. Her dinin farklı bir insan tanımı yapması, insanlığın henüz bu konuda gerçekliğe ulaşmadığını göstermektedir. Herhangi bir konuda çeşitli ekollerin farklı görüşler belirtmeleri, bu konunun henüz bilimsel bir tarzda çözüme kavuşturulamamış ve hala eleştiriye açık spekülatif bir konu olduğuna delalet eder.

İnsanın doğadan neşet etmiş, doğanın ürünü olarak görüldüğü bu meselenin bilinmesi, insanın doğada yetişmesine rağmen gözünün yukarılarda, fizikötesinde olduğunu, hedefinin bu evrenin dışında olduğunu bilmeksizin mümkün değildir. İşte ancak kendisinin farkına varması, kendisini bilmesi12 durumunda insan, kendi tanımı konusunda bize yardımcı olabilir.

İnsanın özelliklerinden birisi de doğayla hemcins ve uyumlu olmamasından ve meçhul kalmasından dolayı ızdı rap duymasıdır. Garip olmak ne demektir? İnsan niçin gariplikten rahatsız olur? Çünkü insan gurbette nleçhuldür; kendisini hiç kimse tanımamaktadır; tüm insanlardan, tüm

Bana göre insan, bir canlı türünün adı değil, "insan"da bulunan bir niteliktir. Bu sebeple ben, doğal bilimler bakımından insan olarak kabul edilen ve iki ayak üzerinde yürüyen varlığa insan demiyorum. Ben, kendi gerçekliğinin bilgisine ulaşan,

kendisinin ne olduğunu bilen kimseye insan diyorum. Aslında benim insan anlayışım Dar vvin'inkisiyle aynıdır; ancak onun ifadelerini kullanmıyorum. Dar win şunları söylemektedir: Evrim, suda yaşayan tek hücrelilerde başlamış, sonra sürüngenlerle sürmüş, neticede insana ulaşılmıştır. Artık insandan sonra evrim başkalaşarak devam etmiştir. Evrim geçirmiş bir varlıkta, yani insanda meydana gelen ilk olgu irfan duygusudur." îrfan duygusu dediğimiz şey, Darwin'in kullandığı ifadeden farklıdır. Onun terminolojisinde irfan duygusu için, benim "kendisinin farkına varmak" olarak tercüme ettiğim bir ifadenin kullanıldığını görüyoruz. Yani sürüngenlerin kanat edinmeleri, yeni bir tür olan kuşların meydana gelmesine neden oldu. Aynı şekilde insanın evrim sürecinde, Darvvin'in, "kendisinin farkına varmak" (yani insanın doğanın kucağında büyüyen ancak yüzü bu evrenin dışına, fizi kötesine dönük olan bir varlık olduğunun farkına varması) dediği ve benim de katıldığım irfan duygusu meydana gelir. Bu durum yeni bir insan türünün ortaya çıkışına neden olur. Yani insana varıncaya kadar evrim süreci fizyolojik ve bedende (cisimde) meydana gelirken, insandan sonrası, yani insanın evrimiyle artık bu sürecin ruh üzerinde izlenmesi gerekmektedir. Başka türlü söyleyecek olursak, nasıl ki tek hücreliler yeryüzündeki fizyolojik yaşamın evrim zincirinin ilk halkası olarak kabul ediliyorsa, insan da manevi ve ruhsal yaşamdaki evrim sürecinin ilk halkasıdır. Neticede insanda, "kendini bilme" ne kadar güçlü, ne kadar derin olursa, tekamül derecesi de o derece ileri olmuş olur.

renklerden ve tüm görünümlerden, kısacası her şeyden farklıdır. Gurbetlik korkusu ve yabancılık duygusu, bir başka ruhsal olgunun, "meçhul kalmak" ve "bilinmiş olmaya karşı beslenen aşk" olgusunun bir sonucudur. İşte insanın en içten arzusudur budur. Müslümanlar arasında yaygın bir söz vardır: "Allah insanı kendisinde bulunan hâzineyi ortaya çıkarsın diye yaratmıştır." Buna göre algılanmak ve algılamak, bilinmek, insanın en büyük dileğidir.

İnsanda bu arzu ne kadar güçlü ise, meçhul kalma korkusu ve bilinme arzusu da o kadar güçlüdür. İnsan çocuklarını niçin sever? (Kabul etmek gerekir ki bu doğal bir içgüdüdür, ancak her doğal içgüdünün psikolojikmantıksal bir analizi vardır.) Çünkü insan, herkesin kendisine yabancı olduğunu düşünmekte, ancak çocuğunun hareketinde, tavırlarında, görünümünde, kendisini görmektedir; çocuğunun kendisinin bilinmesine yardım ettiğini düşünmektedir. Bilinme arzusu iki boyutlu bir arzudur. İnsan sadece doğanın, çevrenin ve diğer insanların kendisini bilmesini arzu etmekle kalmayıp, aynı zamanda kendi kendisini de tanımayı, bilmeyi arzulamaktadır. İnsanın kendisine meçhul kalması da ona büyük acı vermektedir. İşte insanı kendisinin karşısına oturtan her tür eylem, onun arzusunu ifşa etmektedir. Bir sanatçının kendi yapıtını sevmesinin nedeni, bu yapıtın kendisinin bir parçası olması ve onu başka türlü görme imkanının bulunmamasıdır. Bu sanatsal yapıt, hem sanatçının kendi kendisini tanımasına yardımcı olamkta, hem de onun diğerlerinin nezdinde bilinmesine vesile olmaktadır. Şayet bu eser benim içimde soyut bir halde gizli kalacak olursa dış dünyada tecessüm etmezse, diğerleri beni göremezler, bende gizlenmiş olan potansiyel güçlerin farkına varamamış olurlar. Bunların dış dünyada tecessüm etmesiyle birlikte, hem kendi kendimi tanımış, hem de diğerlerine kendimi bildirmiş/tanıtmış olurum. İşte bu arzu, tüm sanatsal eserlerin yaratılmasının nedenidir.

İnsan doğada bir meçhul olarak kalacağım görmektedir. Çünkü doğada varolan her varlık ona yabancıdır, onu algılama bilincine sahip değildirler; duyu algılarına sahip değildirler. Bu acısını ve bu gurbet duygusunu dindirmek için ne yapması gerekir? Ya bu zindandan, bu gurbetten kaçacak, ya da kendisini bu dünyaya muhtaç olmaktan kurtaracak yollar bulacaktır. Veyahut da zorunlu olarak kendisine daha iyi ve daha güzel bir gurbet yaratacaktır; bir başka deyişle dünyayı güzelleştirecek, onu başka bir dünya haline getirecektir.

Dünyayı iki şekilde güzelleştirmek/süslemek mümkündür: Birincisi, dünyada olmayan olgular, renkler ve şekiller yaratabiliriz. İşte sanat böyle bir arzuyu doğurmuştur. İkincisi ise dilsiz ve bilinçsiz olan tüm doğaya ve onun olgularına duygu ve anlam verebiliriz. Yani istiare, mecaz ve semboller, aracılığıyla doğal olgulara bizim onlarda bulunmasını istediğimiz yeni bir anlam verebiliriz. Bu şekilde doğayı, olmadığı, ancak olmasını istediğimiz şekle yakın bir şekilde algılarız. Böylece saba rüzgarını, anlayışı ve iradesi olan, bizim için esen, estiğinde bizimle konuşan bir varlık haline getiririz. Neden böyle yapıyoruz? Çünkü eğer, doğal varlıklar duyu algılarına sahip olup, bizimle ruhsal ve manevi bir bağ kurarlarsa, biz bu dünyada daha az gurbetlik çekmiş oluruz.

Tarihsel araştırmalar, doğayla hemcins olmayışının verdiği acıları dindirmek için insanın ne tür çareler aradığını ortaya koymaktadır. Tüm dinler, sanatsal eserler, mistik akımlar insanın bu arzusunu gidermeye yönelik gayretlerin ürünüdür.

İnsanın bu gayretlerinden birisi de, onun mutlak ve ideali gerçekleştirme çabasıdır. Kendisine yabancı olan bir yerde meçhul kalmaktan ızdırap duyan "garib" insan, istediği, ancak (burada) olmayan yere yaklaşmak için çalışıp çabalamaktadır. Bu çabalardan birisi de mutlakçılıktır. Mutlak, sadece insanın isteği olan mutlak idealler, iyilik ve güzelliklerdir. İnsan her zaman, mutlak idealleri över ve ister. Çünkü doğada

mutlak yoktur; doğa görecelilik esası üzerine yaratılmıştır. Buna göre insanı "mutlak üreten hayvan" olarak tanımlayabiliriz. İnsanın yapısı doğanın realizminden de beslenmiştir. Ne var ki onun zatı, doğası ve en büyük arzusu idealizmdir. İnsan doğada idealist olan yegane varlıktır. İşte tüm zorunlulukları meydana getiren bu çelişkidir. İnsanla ilgili olan idealizmle, mutlak

doğayla ilgili olan realizm arasındaki bu çelişkiyi ve uçurumu gidermek için (en büyük insanlar en çok mutlak üreten insanlardır), Fransa'lı marksist filozof George Politzer, "Felsefenin Başlangıç İlkeleri" adlı kitabında materyalist felsefey idealist felsefe gibi diğer felsefi ekollerle karşılaştırarak materyalizmin en büyük felsefi ekol, diyalektik materyalizmin de materyalist felsefeler arasında en büyük akım olduğuna karar vermiştir. Bu kitapta çeşitli konular işlenmektedir. Bunlardan birisi de materyalist felsefe açısından insanın konumudur. Politzer'e göre insan materyalist felsefede maddi ve reel bir varlıktır; yani doğa ile hemcinstir; onda "doğa"ya eklenmiş başka bir şey yoktur. Bundan dolayıdır ki varolanın haricinde doğaüstü bir şeye muhtaç değildir. Bu tanımın doğruluğuna inanan Politzer, ayıii zamanda bu tanımın insanın gerçekliği ile çelişki içinde olduğunu ve insanın daima idealler peşinde koştuğunu gördü. Hatta materyalistler bile bu felsefeyi öğrendiklerinde, bu, onlara diğer insanlara da bu felsefeyi öğretme sorumluluğunu yüklemiyor muydu? Bu iş için fedakarlık yapmayı önermiyor mu? Fedakarlık, bir idealdir, materyalist felsefenin mantığıyla asla uyuşmayan maddi ve doğal olmayan bir olgudur. Ben kalkıp birisine, "sen maddi bir varlıksın, arzuların da bu dünyaya ait olan arzulardır. Ancak tüm bu ruhsal ve bedensel arzu ve eğilimlerini, etkinlik ve edilgenliklerini başkalarının hatırı için hemen yoketmelisin. Oysa sen, bu fedakarlığın karşısında "başkala rının hiç bir faydasını görmeyeceksin. Hatta onların mutluluğunu bile göremeyeceksin. Diğerlerinin yaşaması için kendini ölümün kucağına atacaksın dediğimde bu duygu, doğal

arzularımızdan mı, yoksa bir idealden kaynaklanan bir duygu mudur? Kesinlikle bu, en ideal ve en manevi insanın duygusudur.

Fedakarlık yapan kimdir? İdealin, mutlak güzelliklerin fi zikötesi bir anlamının bulunduğuna inanan ve ideal bir ruha sahip olan kimsedir. Gerçek bir varlık olan bir bitkiyi, gölgesinde büyümek isteyen çiçeklerin büyümesini engellememesi için kendisini kurutması gerektiğine inandırmam imkansızdır. Maddi, reel, doğal bir varlıkta böyle bir duyguyu meydana getirmemiz mümkün değildir. İşte bunlara inanan G. Politzer şu komik sözleri söyleyebiliyor: "Diyalektik materyalizm, insanı, düşünce ve teoride materyalist, ahlakta ise idealist olmaya zorlar." Nasıl olur da, bir insana, "Sen bir materyalistsin. İdealizm, hayali, çarpık, sapık ve zihnimizden kovmamız gereken bir dünya görüşüdür. Ancak sen, pratik hayatında, ahlaki yaşamında idealist olacaksın! Gerekirse diğerlerinin çıkarı uğruna kendini feda edeceksin!" diyebiliriz? İnsanın teorik hayatında başka, pratik hayatında başka birisi olması mümkün müdür? Bu gerçekliğe aykırı bir durum değil midir? Ahlak, insanın gerçekliğine ve hakikatine dayanmak zorunda değil midir?

İnsanın devam eden bu acılarını dindirmek için seçtiği diğer yollar ki buna "Edebiyat ve Eleştiri" adlı kitabın girişinde değinmemiştim mitoloji, roman, hikaye ve diğer sanatsal eserlerdir.

Mitoloji ne demektir? İki büyük mitoloji vardır. Birincisi, Yunan mitolojisi ve onun kopyası olan Roma mitolojisidir. İkincisi ise, şekil bakımından Yunan mitolojisinden oldukça farklı olan Sami mitolojisidir. Bu İkincisinin kaynağında Yahudilik vardır. Cennet, Cehennem, Adem, Şeytan vs. bu mitolojinin temel unsurlarındandır.

Yunan ve Roma mitolojisini, "bu dünyanın ötesinde varolan ve tanrıların yaşadığı bir dünyaya inanmak" şeklinde tanımlayabiliriz. Tanrıların yaşadığı ve bizim dünyamızın ötesinde bulunan bir dünyada, zaman, mekan, kötülükler ve eksiklikler yoktur. Tanrılar kimlerdir? Her birisi insana ait önemli bir niteliğin, türün tanrısı (rabbü'nnev')... Cesaret, güzellik vs. nitelikler insanda da vardır. Ancak insanda varolan tüm bu istidatlar ve sıfatlar nisbî olup, onu tatmin etmekten uzaktır. Ayrıca bu sıfatlardan hiç biri doğada bulunmazlar. Doğada, insanın arzusunu tamamen gideren bir güzellikten sözedilemez. İnsanın, dünyada kendisiyle menfaat karşılığı arkadaşlık etmeyen bir kimseye rastlaması çok zordur. İşte bu yüzden, türün tanrısı sözü edilen bu eksikliklerden münezzehtir. Peki kimdir bu tanrılar? En büyükleri Zeus (Jüpiter) [dir]. Bu tanrının özelliği nedir? Mutlak bir büyüklüğe sahiptir. Şüphesiz doğada, "daha büyük olan" vardır; fakat, tüm evreni gözönünde bulundursak bile, mutlak anlamda bir büyüklüğün bulunması mümkün değildir. Dolayısıyla dünyadaki büyüklük nisbîdir. İnsan, menfaatlerin, bencilliklerin işe karıştığı nisbî bir fedakarlık değil, mutlak bir fedakarlık arzulamaktadır. İşte böyle bir arzu Zeus'u doğurmuştur. Dahası insan, mutlak kötülüğü bile arzulayarak, Hind mitolojisinde Rama'yı Yunan mitolojisinde de Miravus'u icad etmiştir.

Güzellik, temizlik güç ve kötülük tanrıları olmayan hiç bir millet yoktur. Acaba bunlar, doğada bulunan ve insanın keşfettiği şeyler midir? Hayır. Doğada bulunmadığı için insan bunları yaratmaya kalkışmıştır.

Psikolojide bir görüş vardır: İnsan bir şeyi şiddetle arzuladığı zaman, bu arzusu olağanüstü bir hal alarak devam ederse bunu ne yapıp yapıp dışarıda vareder. Bu görüşe dayanarak, insanda "daha iyi bir dünya" arzusu şiddetlendikçe ve bu arzu sürdükçe, onun, ruhen bu arzusunun nesnesini dışarıda tecessüm ettirdiğini, mutlak dünyalar yarattığını söyleyebiliriz.

Bu mutlakçılık anlayışı halen devam etmektedir. Günümüzde bile mitolojilerin üretimi devam etmektedir. Mitoloji

dışında, felsefede bile bunun varlığının izlerini sürmek mümkündür. Eflatun'nun felsefesindeki idealar nedir?'Eflatun gerçekten

bu ideaları doğadan mı almıştır? İnsan, her şeyin ebedi ve nisbî olmayan ideasma muhtaçtır.

İşte bu yüzden Eflatun, halkın inançlarından farklı olan felsefede idealar dünyasının bulunduğuna inanıyordu.

İnsanın yeryüzündeki uğraşlarından birisi de gerçek insanlardan mitolojik tipler üretmektir. İskender kimdir? Kazandığı zaferlerin ve işlediği cinayetlerin sarhoşluğunu yaşayan mağrur bir fatih. İranlıların lanetlemesi gereken İskender onların sevgilisi, hatta tanrısı ve rabbi konumuna gelmiştir. "İskendername' adıyla kaleme alman kitaplara baktığımızda, İskenderin İranlıların mev'ud bir kahramanı, zamanın etkileyemediği yenilmez bir kahraman olarak tanıtıldığına tanık oluyoruz. Dört yaşında büyük savaşlara katılan, üç yaşında kılıç kullanmayı öğrenen bir kimse. (Rüstem'in durumu da bundan farksızdır.) Onaltı yaşında İran topraklarında görülür. Hangi misyonla buralara gelmiştir? Ne yapacaktır? Cehalete garkolmuş dünyada hikmeti yaymak, dünyanın ve İran'ın düçar olduğu şirk hastalığından onları kurtarmak ve tevhidi hakim kılmak için!! İskendernamelerde geçen uydurma bir hikayeye göre, İskender, bir gün "katolik Süleyman"m meclisine gelir. (Hz. Süleyman için, bu kitaplarda, "Caslîk Süleyman" ifadesi kullanılır. Bazılarının zannettiği gibi "Caslîk" bir şahıs ismi olmayıp, Batı Arap dünyasında, katolik kelimesinin yazılış şeklidir.) Burada Hz. Süleyman'la bir olarak Hz. Muhammed'le tartışırlar. Orada bulunan sünni bir müslü man, Caslik'in söylediklerine karşı çıkarak Hz. Muham med'in nübüvvetini delillerle ispat eder. Bunun üzerine Hz. Süleyman bu sünni müslümana yakınlık gösterir ve sünniye sorar: Hz. Muhammed'in vâsisi kimdir? Sünni "Ebube kir'dir" şeklinde cevap verir. Sünni, "çünkü" der, "Hz. Muhammed'in en yakın dostu oydu." Burada İskender söze karışarak Ali'nin haklarını savunur. İskender'in bu savunmasının ardından Hz. Süleyman adamları, cinler ve kuşlarla birlikte şii olmaya karar verir. Sonra hep birlikte Hüseyin'in başına gelen felakete ağlarlar!..

İskender, Hindistan'da da, "Buda" olarak zuhur eder. (Buda, Şakya Prensi olan Siddherta Gautama adlı şahıstan ibaret bir kimse değildir.) Buda, aynı zamanda günahkarlara hidayet etmek için, hayvan, kuş, bitki şeklinde zuhur eden büyük bir hidayet hakikatinin adıdır. İşte bu bağlamda İskender, "Buda" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tevrat'ta ve Kur'an'da sözü edilen Zülkarneyn aslında Iran padişahı Kureş'tir. Kur'an'da, Kureş'ten bahsedilmesi İranlıla için bir iftihar vesilesi olarak kabul edilmelidir. Oysa İranlı bir kimse kalkıp adı geçen Zülkarneyn'in İskenderi Zülkarneyn olduğunu söyleyebilmektedir. Kur'an'da, İskender'in adı geçmediğine göre bu kimsenin Kureş olması kuvvetle muhtemeldir. (Kureş, heykellerinde, gücün sembolü olarak , iki boynuzlu ve iki kanatlı olarak tasvir edilmiştir, işte bu durum meseleye açıkça ışık tutmaktadır)

Şu halde (mitolojik) İskender, insanlığa hizmet etmek, manevi önderlikte bulunmak ve metafizik çağrılarda bulunmak için yeryüzünde zuhur eden mutlak bir tanrı olarak görülmektedir. Zaman, mekan ya da başka bir şeyin onu durdurmaya gücü yetmemektedir. İskender, hayal kalesinin ve şark arzularının zirvesine tırmanmıştır.

Tarihsel bir şahsiyeti mitolojik bir şahsiyete dönüştüren İnsanî duygular nelerdir? Bu duygunun, yurtseverlik, milliyetçilik ya da ırkçılık duygusuyla açıklanması mümkün değildir. Bunun nedeni, insanın dünyadaki şahıslar ve kahramanlar gibi olmayan, yenilmez, mutlak ve büyük bir kahramana duyduğu arzudur. Tarihsel kahramanların tümü gerçeklik sınırıyla sınırlanmış durumdadırlar. Hastalık, mağlubiyet ve korkunun, hepsine de musallat olması kaçınılmazdır, işte bu tür eksiklikler onları zaafa uğratır; en azından onların belini büken yaşlılık vardır. Yüzlerinde tüm arzu ve isteklerinin gerçekleştiğini gördüğü kahramanlara ihtiyacı vardır insanın. Halbuki tarihsel kahramanların çehresinde bu arzularmmın tümünü görmesi imkansızdır. Kahramanının, ölümsüz, bunu beceremezse bile kaybolup, gizlenen birisi olmasını ister. Bu sebeple büyük milletlerin kahramanlarının hepsi de ölümsüzdür. Örneğin Rüstem ölümsüz bir kahramandır. Bir inanca göre İranın dağlık bölgelerinin birisinde, tekrar zuhur edeceği zamanı bekleyerek, ziraatla uğraşmaktadır. Aynı şekilde MeksikalI çiftçilerin kahramanı Zapata ("Yaşasın Zapata" filminde görüldüğü üzere), öldürülüp cesedi bir kalenin avlusuna bırakılır. Köylüler bu cesedin kahramanları olan Zapata'ya ait olduğunu bir türlü kabullenmek istemezler. Onlara göre Zapata dağlara çıkmıştır, yaşamakta ve çiftçilerin kıyamını beklemektedir. Birbirlerine, "Zapata bizi bekliyor, gidip silahlanalım." derler. Kahramanını yenilmez ve ölümsüz olarak görmesi insanın ruhsal bir kabulüdür. Her ne kadar tarihte böyle bir kahraman gerçek bir şahsiyet olarak zuhur etmemişse de, mitoloji, her tür imkanı bulunan kusursuz kahramanlar üretmektedir. İşte bu yüzden, mutlak gücü elinde bulunduran mitolojik kahramanlarımız vardır. Herkesin bildiği tarihsel bir şahsiyeti, yavaş yavaş mitolojik bir kahramana dönüştürürüz. Bu kahramanın Iranlı olup olmaması önemli olmadığı gibi, Darius'u öldüren, Cemşid'in tahtını ateşe atan İskender gibi bir şahıs olup olmaması da fazla önemli değildir.

Mitoloji, irfan ve dinden başka, hikaye, roman ve sanat da insanın bu arzusunu gerçekleştirmeye yönelik çabasının bir ürünü olarak görülebilir. Devleri, cin ve perileri konu edinen fantazya romanlar, hala klasik olarak kabul görmektedir. Örneğin Emile Zola'nm romanlarındaki kahramanlar gerçek hayatta bulunabilecek kimseler değildir. İnsan, tüm hayatını kimsesiz, fakirlere adayan, asla kendi nefsini düşünmeyen kahramanların varolmasını arzu etmektedir. Victor Hugo böyle bir arzunun bir sonucu olarak varolmayan bir kimse yaratmıştır. Bunun tersi de olmuştur; yani nisbî olmayan mutlak bir

düşmanlığa ve kötülüğe de gereksinim duymuş, bu tür hikayelerde böyle tipleri de üretebilmiştir. Hikaye, roman ve tiyatrolarda gördüğümüz ve fiili bir gerçekliğe sahip olmadıklarını bildiğimiz bu kahramanların bizi etkilemelerinin ve cezbetme lerinin sebebi nedir? Bunun sebebi bizim onlarda, gerçekte varolmayan şeylerin bulunmasını arzu etmiş olmamızdır. Sanatsal yapıtların hepsinde, özellikle de modern sanatta bu durumu gözlemlemek mümkündür. Bir heykel, görünümüyle kıyamet duygusunu canlandırabilmektedir. Doğada, modern uygarlığın mekanik atom dünyasının yokolmaya mahkum olduğunu duruşundan ve görünümünden çıkarabileceğimiz bir insana rastlamak mümkün değildir. İşte heykeltraş böyle bir insanı, yapıtında canlandırabiliyor. Hatta bu dünyadan daha iyisinin bulunduğuna, idealarm ve fizikötesi büyük kahramanların varlığına, dahası fizikötesinin varlığına bile inanmayan kimselerin, mutlak bir erdem arzusunu müzik, edebiyat gibi sanatsal yapıtlarında tecelli ettirdiklerine şahid oluyoruz.

Mitoloji kahramanlarıyla destan kahramanlarının arasındaki fark nedir? Mitoloji kahramanları hiç bir zaman varolmamışlardır; insan zihninin ürünü olan "düşüncelerdirler. Ancak destan (esatir) kahramanları, destan kahramanlarına dö nüşmüş/evrilmiş birer tarihsel kişiliktirler. Destan kahramanları yeryüzünde, insanların arasında yaşarken, mitolojik kahramanlar başka dünyada yaşamaktadır İşte günümüzde destan kahramanları üretiliyor. Bugün idealistliğini kaybeden ve mutlak anlamda realist olan, "arzulanan" erdemlerin varlığına değil, "gerçekliğe" (vâkıiyyet) inanan, mutlak anlamda mantıkla düşünen bir kuşak, destan kahramanları üretmektedir. Komünist dünyadaki kahraman kültürün kahraman perestliğin, liderlerin ve sanatçıların, görenleri mecalsiz bırakan destan kahramanları haline getirilmesi, bu kahramanların zihinler üzerinde nasıl destansı bir iz bıraktığını göstermektedir.

III. BÖLÜM

SANAT

"VAROLAN"DAN

KAÇİŞTİR

w»

SANAT "VAROLAN"DAN KAÇİŞTİR

V^/^em Sartre, hem de İslam Peygamberi cennet'e inanır, her ikisi arasındaki fark, Sartre'ın cennetin yokluğuna, peygamberir de varlığına inanmış olmasıdır. İhtilaf varlığı ve yokluğu üzerindedir. Cennetin varlığının gerekliliği üzerinde, yani her şeyin mutlak olduğu, her şeyin aşkın olduğu, her şeyin güzel ve iyi olduğu bir yaşamın gerekliliği üzerinde herhangi bir ihtilaf yoktur. Böyle bir dünyanın varlığına inananlar olduğu gibi, inanmayanlar da vardır; (inananlara dindar, inanmayanlara da dinsiz diyoruz) Mevcud durumdan memnun olan aşağılık kimseler, tabii ki bizim konumuz dışındadır. Bazıları ise daha üst düzeyde düşünerek, şimdiki dünyayı (tabiatı) kötü ve kusurlu görmelerine rağmen herhangi bir ideale de sahip değillerdir.

Hayyam'm şu sözü, Sartre'm söylediklerinin aynısıdır:

%

"Ger desti bedî ber felekem çûn Yezdan

Berdâştemî men în felek ra zmeyân

Ez nov felekî diğer çünân sâhtemî Ki âzâde be kami dil resîdî âsân"

(Tanrı gibi dünyaya kötülük elimi atabilseydim, dünya namına ortada bir şey bırakmazdım. Yeni baştan, gönlümün arzularına özgürce ve kolaylıkla ulaşabileceği bir dünya yaratırdım.)

Yani büyük bir ruha sahip olan insan, Tanrı'nm yarattığı

bu dünyada gönlünün arzuladıklarına kavuşamıyor. Çünkü buradaki her şey, nisbî, kötü, mülevves, en azından eksiktir; ideal yoktur. "Tanrı'mın yerinde olsaydım" diyor Hayyam, "aşağılık ruhlar gibi büyük ruhların da doyuma ulaşacağı bir dünya yaratırdım."

Nitekim herkes, "varolan"m kötülüğe ve eksikliğe mahkum olduğuna inanmaktadır. Karanlık ve iğrenç bulduğu, kendi evi olarak hissetmediği sıkıcı bir mekanda yaşayan herkes, bu mekandan nefret eder; kendisini orada gurbette görür; sürekli olarak buradan kaçmayı içinden geçirir. Dine inanan bazı kimseler bu sıkıcı ortamdan, "olması gereken" başka bir dünyaya geri dönmek, "buradan dışarı çıkmak" gerektiğine inanmaktadır. Bizim bu dünyada tutsak olduğumuzu, dolayısıyla başka bir yere gidemeyeceğimizi, çünkü "başka bir yer"in olmadığını söyleyen bazı kimseler, bu yeri, kendi ideallerindeki dünya haline (olması gereken cennet şekline) getirmek istemektedirler. İşte sanat, bu işlevi yerine getirmektedir.

Dinin "olması gereken" başka bir dünyaya aralanan bir kapı olduğu anlaşılmış bulunmaktadır. (Bu dünyanın varlığı ya da yokluğu, şu an bizim meselemiz değildir.) Sanat ise penceredir. Sanat, "biz bu dünyaya ait varlıklarız; başka bir yere gitme imkanımız yoktur; herhalde burada bulunmaya mahkumuz." diyerek, bakma ve görme yoluyla ideal dünyayı ideal olmayan kötü dünyanın içerisine getiren bir pencere açıyor. Bir başka ifade ile, irfan, "olması gereken" bir dünyaya aralanan kapı, sanat ta bu dünyaya açılan pencere durumundadır.

Pencere felsefesi, yani bulunmayı arzuladığımız ancak bulunmadığımız bir yer duygusu, bizde meydana gelen yalancı bir duygudur. Öyle ki bizler, bulunduğumuz yerde bulunmayı arzu etmiyoruz.

Pencere esprisinin anlatmak istediği şudur: Bulunmamız gereken bir durumda bulunmaya mahkum olmuşuz. Pencere, bize bulunmadığımız, varolmadığımız, ancak bulunmamız gereken bir yerde bulunmuşluk duygusu veriyor. Buna göre pencere insanda kötünün olduğu yerde, iyinin "gayb" olduğu duygusunu uyandırıyor. Bir başka deyişle pencerenin işlevi, varolduğumuz yerden kaçma isteğidir. (Yani, bizde, varolduğu yerde bulunmama" yanılsamasını yaratıyor.)

işte bu sebeple insan devamlı olarak bulunduğu zindanından kurtulmanın yollarını aramakta; bir kaçış yolu bulmak için dünyanın duvarlarını tırmalamaktadır. Bu yüzden insanda kaçış arzusu, bir pencere açma arzusu an be an şiddetlenmektedir; durmaksızın dışarıya bakan bir delik açmanın yollarını aramaktadır. Şayet bunu başaramazsa, yanılsama da olsa, hayali bir pencere açarak bu arzusunu gidermenin yollarını arıyor, işte tarih boyunca duyulan "din acısı" budur. Tarih boyunca insan eğer dinin peşisıra gitmişse, bakma ve görme yoluyla ya da ondan kaçma arzusu içinde bir kapı ya da pencere açma çabası içinde olmuşsa, dışarıda bir evrenin varolduğuna inanmasa bile bu durum, insanda doğanın yerine getiremediği arzuların bulunduğunu gösterir. Bu arzuları üreten ya sanatçıdır; ya da insanın kendisini gurbette hisettiği ve bulunmaya değmeyen bir yerden kaçmanın yollarını gösteren dindir.

Bu, tarih boyunca hem edebiyatın ve sanatın, hem de materyalist ya da dinî felsefelerin, doğu ve batı dinlerinin temelinde yer alan bir anlayıştır. İnsan, sürekli olarak fizikötesi bir dünyayı, (genel anlamda bu doğal dünyadan daha iyi olması gereken ve insanla uyum içinde olan bir dünyayı kastediyorum; yoksa bu dünyanın varlığını ya da yokluğunu burada ele almak niyetinde değilim.) düşünmektedir. Bir kimse sanatsal bir faliyette bulunuyorsa, bunun nedeni o kimsenin gerçeklikler dünyasındaki eksikliklerden ve yokluklardan sıkıntı duymuş olmasıdır. Süsleme, dekorasyon, mimarlık vb. şeylerdeki eksiklikleri hisseden insan, bu eksiklikleri gidermek istiyor; varolanla yetinmediği için sanat yoluyla bunu te, lafi etme yoluna gidiyor.

Şimdilerde herşeye, insanın bu dünyada eksiklik hissetmesi açısından bakıyorum, insanın dünyada eksiklik hissetmesi onda birkaç çeşit duygu meydana getirdiğini görüyoruz. Bunlardan birisi gurbet duygusudur. Ben bu dünya ile hemcins değilim. Gurbet duygusu da acı ve ızdırabm uyanmasına sebep oluyor. Görüyoruz ki ruhlar ne kadar çok lütfa mazhar oluyor ve ne kadar fazla yüceliyorlarsa, rahatsızlıkları ve acıları da o ölçüde artıyor.

insan, kötülüğü arttıkça elde ettiği en küçük başarıya bile sevinebilmektedir. Acı, ızdırap ve sıkıntıyı işleyen tüm edebî eserlerinin el üstünde tutulduğunu görüyoruz. Bunun tersi, yani neşeyi, sevinci konu edinen eserlere ise fazla itibar edilmemektedir.

Müzik için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Sanat ruhu bakımından alçalan bir kimsenin müzik ve dansla eğlenme heyecanının arttığını görürüz. Konuyu ilk defa ele alan, sanat eserlerinin tümünü komedi ve trajediye hasreden Aristo'dur.

İki tür dram vardır. Bilindiği gibi dram, açıklama ve temsil anlamına gelir. Bazı düşünürlerin zannettiği gibi, dram gösteri ya da tiyatro anlamına gelmez. İster duygularını açıklayan bir şair, ister heykeltraş, ister yazar ya da tiyatrocu olsun, bu bakımdan aralarında hiç bir fark yoktur. Tüm sanat eserleri bir tür temsil ve sergileme duygusunu açığa vuran eserler değil midir? Buna göre temsil ve açıklama yani dram, eğer oyun aracılığıyla yapılıyorsa tiyatro; sesle yapılıyorsa müzik; renklerle yapılıyorsa resim dramı adını alır.

İşte Aristo'nun kitabında dram bu anlamda kullanılmıştır. Sözkonusu kitapta dramlar iki kısımda ele alınır: Komedi ve trajedi. Komedi, in'sanı eğlendiren, neşelendiren dramların tümüdür. İnsanı hüzünlendiren, insana gam veren eserlerin tümüne ise trajedi adı verilir. Trajik bir eseri seyreden bir kimse hüzünlenerek derin düşüncelere dalar. İnsanda meydana gelen bu duygu haline gam/hüzün, bu tür eserlere de trajedi adı verilir. Buna göre trajik eserler insanın hüzünlenip derin düşüncelere dalmasına sebep olurken, komedi tam tersini yapar. Komedi bu yüzden popüler, aşağı dereceden kimselere hitabeden bir sanat dalıdır.

Aydınlar ve büyük ruhlu kimseler, daha çok trajediyi severler. En orijinal sanat eserleri trajedilerdir. Bazen hayatımızda, mahrumiyetlerimiz ya da bedenimize, şeref ve haysiyetimize yapılan saldırılar bizi çok üzer. Ancak bu tür üzüntüler bizim konumuz dışındadır. Gerçekte bunlar bizim bahsettiğimiz tür üzüntülerden oldukça farklıdır. Bunlara hüzün değil, üzüntü (gussa) demek daha doğru olur kanaatindeyim. Bu anlamda insanın bir şeyden zarar görmesi, görevinden alınması ona üzüntü verir.

Bizim sözünü ettiğimiz hüzün (gam) ise, insanın yaşama ve maddeye olan bağımlılığından meydana gelir; kendisini, bu yaşamdan ve onu çevreleyen maddeden kurtarmak, ilgisini çeken ve "olması gereken" bir dünyaya gitmek ister. İkinci tür üzüntüler ise insanın bu tür maddi şeyleri, aşağılık şeyleri kaybetmesinden doğar. Yani bu gibi şeyler bizim üzülmemize yolaçar. Üzüntü (gussa) üretimle alakalı iken, hüzün (gam) sanatla alakalıdır.

Bizi üzüntüye boğan şey, varolanın tarafına gitme duygusundan başka bir şey değildir. Bizi sanat yapmaya zorlayan şey ise varolandan kaçış duygusudur. Varolana yönelmek, üretimi meydana getirirken, varolandan kaçış, varolandan nefret etmek sanatı meydana getirir. Varolana karşı duyulan aşk üretim/sanayi, varolandan nefret etmek ise sanattır.

Üretim, "varolan" ve "varolmaması gereken", sanat da, "varolması gereken, ancak yok olan"dır. Hüzün sanatla, üzüntü de üretimle ilgilidir. Hüzün, "yok" olanın eksikliğinden, üzüntü ise varolanın eksikliğinden kaynaklanır. Nasıl ki varolana aşık olan bir kimse ona sahip olmadığında üzülü yorsa, yokolana aşık olan kimse de ona sahip olmadığında hüzünlenir.

Sosyoloji, bize hüznün, ekonomik olarak daha çok burjuva sınıfına ait olduğunu göstermektedir. Peki varolana sahip olan burjuvazinin daha çok hüzünlü olmasının sebebi nedir? Bunun sebebi, burjuvazinin "olması gereken" e sahip olmayışıdır. Alt tabakaya mensup bir kimse, her şeye sahip olan burjuvanın tersine, sahip olmadığı "varolan"ı elde ettiği zaman çok sevinir. Netice itibariyle hüzün, her şeyin sona erdiği bir zamanda, üzüntü ise "varolan"ın başlamadığı (insanın varolana sahip olmadığı) bir zamanda başlar. Mesela evinin geçimiyle uğraşan birinin zengin bir kimse gibi hüzünlenmesini bekleyemeyiz. Konuyu sosyolojik açıdan değerlendirecek olursak aynı neticeye ulaşabiliriz. Bu yargımızı tarihsel olarak da doğrulamak mümkündür. Sosyolojik açıdan baktığımızda, hippiliğin ve "olmayan"a karşı duyulan ilginin daha çok burjuva sınıfına ait bir merak olduğuna şahit oluruz. Tarihsel olarak, yüce/yüksek sanatlar her zaman, burjuva ve zenginler sınıfında rağbet görmüştür. (Burada şunu belirtmeden geçemeyeceğim: Amacımız, sanatın ya da üretimin doğruluğunu ispat etmek, onlardan birini savunmak değildir; amacımız gerçeklerin açıklanmasıdır).

Dinler tarihi bize iki tür dinin varolduğunu gösterir. Aşağı tabakaya mensup, mahrum kimselerin dinleri, zengin/mü reffeh sınıfların benimsediği dinler. Zengin sınıfların dinleri, büyük medeniyetlerin meydana geldiği Çin, Hind ve İranda ortaya çıkmış olan dinlerdir. Bilindiği gibi bu bölgeler aynı

zamanda büyük peygamberlerin zuhur ettiği bölgelerdir. Adem'den Hatem'e (Hz. Muhammed'e) kadar gelen Hz. Isa, Hz. Musa gibi bir çok peygamberin vatanı olan diğer bir medeniyet de Sami medeniyetidir. Sami medeniyetine mensup peygamberlerin hepsi de mahrumlar sınıfmdandır. İslam peygamberi Hz. Muhammed, "koyun çobanlığı yapmayan peygamber yoktur." buyurmaktadır. Bunun anlamı tüm peygamberlerin alt sınıfa mensup olmuş olmalarıdır. Şüphesiz bu peygamberlerin daha sonra iktidarı ele geçirerek hakim konuma gelmeleri ayrı bir konudur. Sonuçta bunlar alt tabakadan gelen kimselerdir.

Bilindiği gibi Hz. İbrahim bir heykeltraşın oğluydu; Hz. Nuh, marangozluk yapıyordu; Hz. Davut hasır dokurdu. Diğe peygamberlerin çoğu çobanlık yapmış kimselerdir.

Burada ifade etmeliyiz ki dünyanın en mahrum bırakılan kimsesi çobanlardır. Çünkü onlar, evden, aileden, yaşamdan hatta imar edilmiş bir yer görme zevkinden mahrum kalmış kimselerdir. Çeşitli mesleklere mensup olan peygamberler, kendi toplumlarımn en alt sınıfına mensup kimseler olarak kabul ediliyorlardı.

Hepsi de alt sınıfa ait olan Sami peygamberlerin aksine, Hind, Çin ve Iran bölgelerinde zuhur eden peygamberlerin şehzade ya da üst tabakaya mensup kimselerin çocukları olduklarını görüyoruz. Bilindiği gibi Buda bir kraldır ve saltanat sahibidir. Keza Nanak, hem anne hem de baba tarafından şehzade idi. Budizmin önde gelen din adamları, istisnasız prenstirler. İran'da zuhur eden Zerdüşt, Mani ve Mazdek adlı peygamberlerden üçü de aristokrat aileye mensup kimselerdir.

Doğu dinleri, metafizik hüzünlerin, hüzünlenmeye ve acı çekmeye değen bir dünyaya ulaşma çabası içindedir. Yani doğulu bir kimse, çevresinde olup biten şeylerle fazla ilgilenmez. Yaşam onun için değersizdir; kimin başarılı kimin başarısız; kimin yoksul kimin zengin, kimin iyi giyimli kimin paspal olduğu konusu, ya da iktidarı elinde bulunduranın kimler olduğu meselesi onu o kadar ilgilendirmez. İşte bu sebeple şöyle der: Hiç bir şeyi olmayan daha kolay uçar, dolayısıyla yoksun olan en şanslı, zengin olan da en mahrum olandır. (Zenginler, en fazla muhtaç olan kimselerdir.) Bu yüzden bunlar peygamber olduklarında kendilerini himaye etmeleri için krallardan yardım talebinde bulunmuşlardır. Bunların herhangi bir zenginin yanma giderek, "paranı halk için har camalısm" dedikleri görülmemiştir. Çünkü onlar metafizik bir aşkın peşinde oldukları için insanlarla ilgilenmemişlerdir.

Bir kıyam başlatan Sami peygamberler, kılıçlarıyla zamanın iktidarlarına ve para babalarına karşı savaşmışlardır. Servetin ve iktidarın kimlerin elinde toplandığı konusu her zaman onları ilgilendirmiştir. Bu peygamberler Mani gibi, zamanlarında bulunan iktidarların tevessülüne teveccüh göstermeksizin, hakim güçlere karşı mücadele etmişlerdir.

Her iki medeniyetin peygamberlerinin gösterdiği mucizeler bile birbirinden çok farklıdır. Sami peygamberlerin gösterdiği mucizelerin özelliği güçlü ve yokedici olmaları, yeryü zündeki mevcut formu değiştirici bir niteliğe sahip olmalarıdır. Burada Hz. Musa'nın gösterdiği mucize örnek olarak verilebilir. Hz. Musa değneğini yere atınca büyücülerin yılanlarını yutmuştur. Zira her iki dinden birisi dünyacı diğeri de (Mazdekçilikte olduğu üzere) ahiretçidir. Hz. Musa Tevrat'ta şöyle der: "Her yedi yılda bir toprakları yeniden paylaştırmak gerekir." Ne ki Doğu dinlerinden hiçbirinde insan ya da toprak bir problem olarak ele alınmış değildir. Bu dinlerde öne çıkan tema, yaşamdan kopmak ve kaçmaktır.

Şu halde doğu dinlerindeki "varolan"dan mahrumiyyetin bir tür pay alma olduğunu söyleyebiliriz. Oysa Sami dinlerindeki mahrumiyyet, güç kullanmaya dönüşen bir mahrumiyettir.

Doğu dinlerinin hiç birisinde mal kazanmanın, servet paylaşımının, pay alma meselesinin ele alınmış olmamasının nedeni budur. Doğu dinlerindeki mistik bakış açısının tersine Kur'an'm maddî (genel olarak para) konuları ele alış üslubu onun, maddî servete ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Dahası Kur'an'm maddi meselelere günümüz insanından daha çok önem verdiğini bile söylemek mümkündür. Çünkü günümüzde maddî servete "para" adını veriyoruz. Kur'an'a baktığımızda para ve servet anlamına gelen bir çok kelimenin varolduğunu görürüz. Mesela "Fazlullah"(:büyük zenginlik) ya da "Fazlur minellah" (:Allah'm verdiği sayısız nimet ve pay) ibareleri bunun örnekleri arasında sayılabilir. Keza "hayr" (:servet) kelimesi de bir çok yerde kullanılmıştır. Peygamberimiz, "Înnî ehbabtü hubbülhayr" (bana para sevgisi sevdirildi.) buyurmaktadır. Tamamen sufiyane bakış tarzının karşıtı olan bu bakış tarzı, yaşamı kokuşmuş bir cesed olarak gören zengin bir kimsenin bakış tarzından da çok farklıdır. İslam Peygamberi kendi yaşam pratiğinde, sufiliği ve sufist bir ruhu reddettiğini göstermiş bulunmaktadır. Ne yazık ki daha sonraları coğrafi nedenlerle böyle bir durumun peygamberin ümmeti içinde tekrar ortaya çıktığını görüyoruz.

Bu hususlar dinbilimcileri ilgilendiren başka bir örnektir, insanın çevresindekilere karşı yabancılık duygusuna kapılması, bunların eksikliklerini hissetmesi, insanın doğada yalnız olduğuna inanması felsefede dünya görüşümün temellerini oluşturur. Sosyoloji ve dinler tarihinde de bu ve benzeri görüşlere rastlamak mümkündür. Tasavvufun ortaya çıkışı, dört, beş ve altıncı asırlara rastlar. Bu asırlar, müslüman toplumun burjuvalaşmaya başladığı asırlardır, işte buna karşı tutumlar tasavvuf ve irfanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Uygarlığın zirvesini yaşadığı günümüz toplumlarmda yaşayan gençlerin sıkıntı ve teslimiyeti birarada yaşadıkları görülüyor. Örneğin ömrünün sonuna kadar yapabileceği her şeyi yapmak isteyen, her şeye sahip olmak isteyen, her şeyi söylemek isteyen ve gördüğü her şeye kavuşma imkanına sahip olan bir Ingiliz genci, her şeye rağmen bir tatminsizlik yaşamakta, varolan şeylere karşı isyan etmektedir.

Gelişmiş ülkelerin içinde bulunduğu sıkıntı ve isyan, ge rikalmış ülkelerin sıkıntısından çok farklıdır. Çünkü gerikal mış ülkelerin başkaldırıları varolandan yeteri kadar pay alamamalarından dolayıdır. Halbuki gelişmiş ülkelerdeki isyan bunun tam tersine varolana karşı yapılan bir isyandır. Varolandan mahrum olan bir kimsenin "yok" olandan dolayı hüzünlenmesi ne kadar gülünç olur!

Bu noktada birkaç önemli cümle söylemek istiyorum:

Yalnızlık, insanın, kendi özünü alemden ayrı ve alemle uyumsuz görmesi, (gerek dinsel, gerekse din dışısal) başka bir cevher olarak hissetmesi demektir. Bu anlamda insan, başka bir şeyin var olduğunu düşünür ve kendisinde bir yetersizlik ve eksikliğin olduğu duygusuna kapılır. Varolana karşı duyulan yabancılık, varolanın eksik olduğunu düşünmek, doğanın kendisine yabancı olduğunu hissetmek, doğanın gereksinimlerini karşılamada yetersiz kaldığını farketmek insanda acı, sıkıntı ve ızdırap meydana getirmektedir, işte böyle bir duygu, bu ruhsal zemin insanda birbirinden ayrılması mümkün olmayan duyguların meydana gelmesine neden olmaktadır. Kaçış, nefret, sevgi, aşk...Varolan bu dünyadan varolması gereken bir dünyaya kaçış...(Burada

varolması gereken dünya ile fizikötesi dünyayı kastetmiyoruz. Çünkü bu ifade fizikötesine inanmayanları da içine almaktadır.)

Aristo gösteri ve sanatın işlevinin dram tarafından yerine getirildiğine inanmaktadır. Peki sanatın işlevini yerine getiren dram nedir? Neyin taklididir?

Aristo, sanatın dramdan ibaret olduğu görüşündedir. Bana göre sanat doğada olmayanın taklidi iken, Aristo'ya göre doğada olan şeylerin taklididir. Bu yüzdendir ki Eflatun, "elimizde olanlardan dolayı sızlanmanın aptalca bir şey olduğunu; çünkü orijinaline sahip olduğumuz bir şeyin bin bir zorlukla taklidini yapmanın doğru bir davranış olmadığını" söylemektedir.

însanm tüm bu zorluk ve zahmetlere katlanarak gerçekleştirdiği şey nedir? İnsan bu şekilde "yok olan"ı, "olması ge reken'i, yani yok olan ve varettiğimiz arzuları, bir başka deyişle "sanat"ı gerçekleştiriyor. Mesela hiç kimsenin yapay su, yapay hava ya da yapay toprak yapmaya kalkışmaması ilginçtir. Gereksinim duyduğumuz, ancak varolmayan şeyi meydana getirmek anlamında sanat, yeryüzünde insanın en büyük mesajlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Buna göre sanatın ilahî bir işlevi vardır. Bir başka deyişle insanın sanatsal edimlerindeki misyonu, Allah'ın yaratma fiilinin sürdürülmesi ve tamamlanmasından ibarettir. Bu anlamda sanat insanın özünün ve fıtratının bir parçası olacak kadar değerli ve büyüktür.

Bu yargımız iki açıdan eleştiriye tabii tutulabilir: Bir insan kendisini daha öncekinden daha kötü gösteren elbiseler giyebilir. Şüphesiz bu durumda bulunan kimse, zevksiz bir elbise giydiğinin farkındadır. Buna göre böyle bir kimsenin eksiklik hissetmesinden ya da eksikliğini hisettiği şeyi ikmal etmesinden nasıl sözedilebilir? Eksikliği hissetmek ya da bir eksikliği gidermek bir yana, varolan bir güzelliği de ortadan kaldırmış olmaz mı? Bu tutum gerçekten sanat olarak addedilebilir mi? Evet, bu da bir sanattır. Nasıl ki daha güzel giyinen bir kimsenin yaptığı şey sanat olarak kabul ediliyorsa, daha kötü giyinen kimsenin yaptığı şey de sanatttır. Her iki eylemin de sanat olarak adlandırılmasında bir yanlışlık yoktur. Ancak biri başarılı diğeri de başarısız bir sanattır. Çünkü eksiklik duygusuna kapılmayan bir kimsenin süslenmeye ya da başka bir iş yapmaya kalkışması mümkün değildir.

Sanatsal eleştiri, sanatçının güzellikle ilgili olarak duyumsadığı eksikliği gidermedeki başarı ya da başarısızlığını ortaya koyar. Çünkü ister güzelliği yaratsın isterse onu mahvetsin, tüm sanatçıları tahrik eden şey aynıdır.

İkinci eleştiri ise şudur: Leonardo da Vinci acaba gerçekten yeni bir şey varetmiş midir? Bilindiği gibi bayan Monalisa uzun zamandır Vinci'nin atölyesine gidip geliyordu, işte Vinci'nin yaptığı şey, Monalisa'nm dudağındaki gülümsemenin tasvirini yapmaktan ibarettir. Doğada varolan bir şeye herhangi bir ilavede bulunmadı o. Şu halde Leonardo da Vinci'yi doğada varolan bir şeyi yeniden yaratmak istemesine yolaçan eksiklik duygusu ne olabilir? Bu noktada, Aristo'nun söyledikleri gerçekten doğru değil midir? (Bilindiği gibi Aristo, sanatı, doğada varolan bir şeyi taklid etme uğraşısı olarak görüyordu.)

Hayır. Çünkü Vinci, doğada bulunması mümkün olmayan bir şeyi varetmiştir. O şey de, gülümsemeyi, bir avuç boya ve kumaşa kazandırmaktır, işte yaratıcılık ve sanatın temeli burasıdır.

ı®5£}

IV. BÖLÜM

EDEBİYAT VE ELEŞTİRİYE DAİR

&

r

EDEBİYAT VE ELEŞTİRİYE DAİR»

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

(^debiyat fakültesine geldiğimde, Andre Gide'nin deyişiyle, içimde başka bir kişiliğin doğduğunu hissetmeye başlamıştım. Çeşitli "haber ve malumat"lardan mahrum kalma pahasına, gücüm ve fakültenin imkanları ölçüsünde edebiyatın ruhunu ve

bilimin yeni tadını tatmak istiyordum. Burada kütüphane ve araştırma imkanları yetersiz sayılmazdı. Her üniversitenin sahip olmak istediği bu zenginliklerin, altı ve yedinci asırdan günümüze dek İslam medeniyetinin geri kalmışlığını ve perişanlığını sinesinde barındıran ve sufi bir kültür dokusuna sahip olan Meşhed kentinde bulunması daha çok önemliydi.

Doğrudan ya da dolaylı olarak üniversitenin bana kazandırdığı yeni ufuklar, edebiyat ve kültürümüzdeki, hatta edebiyatın ocağı olan bu fakültelerdeki eksiklikleri görmeme yardımcı oldu. Bu eksikliklerden bir kısmı üniversitemizin yeni oluşundan kaynaklanan ve telafi edilebilir türden eksikliklerdi. Diğer bir takım eksiklikler vardı ki bunlar, üniversitenin, Tahran Üniversitesinin metodunu benimsemiş olmasından kaynaklanıyordu.

Edebiyat Fakültesinde, Fars edebiyatı kaynaklarının fazla kullanılmadığını; Aristo mantığı ve felsefesine, edebiyatımızın beslendiği bir kaynak olan tasavvuf metinlerinden daha çok önem verildiğini görür görmez bu eksikliğin farkına varmış tim. Mesnevi, Şehnâme, Hadika, Hafız Divanı gibi bizim klasiklerimiz arasında yer alan kitapların sınıflara girdiğini görmedim Felsefenin binini bir kuruşa almayan Sadi'nin, Hafiz'm ve Mevlana'nın torunları son sınıfa dek yabancısı oldukları felsefi kavramlarla uğraşmak zorunda kalıyorlardı. Diğer yandan herhangi bir Arap lehçesinden yararlanarak, dilin kalıpları içerisinde doğrulama kuralları geliştirmekten öte başka bir çaba sarfetmeyen, Taftazanî ve Sakkakî'nin hayalci yaklaşımları araştırma konusu yapılabiliyordu. Ne var ki çağdaş Fars edebiyatını bile etkilemiş olan yaygın edebiyat akımları hiç bir zaman gereken ilgiyi görmüyordu. Tarih felsefesi, sanat, estetik, eleştiri sanatı gibi edebiyat araştırıcısına yardımcı olacak temel disiplinler, fakültede ders olarak okutulmuyordu.

Şühesiz bu eksiklikler örnek alman Tahran Üniversitesinin eksikliklerinden neşet ediyordu. Ayrıca bu alanlarda uzman bilim adamlarının olmayışı, bunun bir başka nedeniydi, işte bizim şu an ki çalışmalarımız fakültedeki bu tür eksiklik likleri gidermeye yöneliktir. Bulunduğum çevrelerde bu tür faaliyetlere katıldığım için kendimi bahtiyar addediyorum, İran'da bu alanda uzman olan kimselerin seçimi, değerli hocaların edebiyat toplulukları oluşturması, bu alandaki eksikliklerin ortadan kalkmasına katkıda bulunacaktır.

Yukarıda değindiğim öğrencilerin önemli edebiyat akımlarıyla ilgili yeterli bir tanışıklığı yoktu. Zira bugüne kadar konuyla ilgili herhangi bir kitap yayınlanmış değildi. Klasik Doğu üslubuyla yazılmış olan, bedi', meânî, ve beyan kitapları, edebî eserlerin eleştirisinde başvurulan yegane kaynaklardı. Bu ülkenin, edebiyata gönül veren kimseler arasında bu

gibi meselelerin konuşulması, bu tür şeylerle uğraşanların sayısının artması gerektiğini düşünüyordum. Hocalarımın rehberliğinde bu kitaptan bazı bölümleri tercüme edebileceğimi; ilgili bölümlerde Fars edebiyatından örnekler vermek suretiyle kitabı dipnotlarla zenginleştirebileceğimi söyledim. Ne var ki bir takım sıkıntıların peşimi bıraktığı yoktu: Metne fazla aşina olmayışım, Meşhed'te yaşadığım birtakım zorluklarla birleşince başlangıçta karar verdiğim bu işi sona erdireme dim. Ancak kitabın çok az bir bölümünü tercüme edebildim.

Metinlerin tercümesi kolay değildi, ifade edilmesi zor olan ince anlamların dışında, çok basit konularda bile anlaşılmayı zorlaştıran kapalı ve zor cümleler vardı. Bu bazı yazarların, özellikle de araştırmacıyazarlarm düçar olduğu bir hastalıktı.

Tercüme esnasında bana zor gelen, hatta bazen beni ümitsizliğe düşüren hususlardan birisi de, yazarın yabancı isim ve kavramları Arap harfleriyle yazması ya da Arapça yakın anlamlar vermesidir. Özellikle mütercimde başarı ümidi dahi bırakmayan bu ifadelerin tercümesinde çok zorlanıyordum. Mesela orijinal metinde geçen bir kelime üzerinde bir müddet düşündükten sonra ki bü normal olmayan bir şey değildir bu kelimeyi "Atîl!" olarak okuyordum. Ama daha sonra bu şahsın adının "Othello" olduğunu öğrendim!

Kendi alanında uzman olan ve bu alana hakim olan yazarın, edebiyat ve sanata gönül verenler için yararlı bir eser kaleme aldığını burada söylemek zorundayım. Dilimizde bu tür çalışmaların yeni olması, parçabölük yazılar dışında, metodolojik ve bilimsel bir edebiyat eleştirisi kitabının yazümamış olması, bu kitabın önemini ortaya koymaktadır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere kitap, eleştiri sanatıyla ilgili kapsamlı bilgiler vermeyi amaçlamaktadır. Kitabın, edebiyat bölümü öğrencilerine faydalı olacağı düşüncesindeyim.

Meşhed Edebiyat Fakültesi öğrencisi Hordadmah (1958).

ON YIL ÖNCE

Öğrencisi olmakla gurur duyduğum Saygıdeğer hocam Dr. Feyyaz bana, "Fi'nNakd velEdeb" (Edebiyat ve Eleştiriye Dair) adlı bir kitab verme lütfunda bulunmuşlardı. Kitabın yazarı Dr. Muhammed Mendur'un edebiyat eleştirisi alanındaki çalışmalarından övgüyle sözederek, benden kitabı tercüme etmemi istediler. İşte önünüzde duran bu kitap on yıl önce tercüme edilmiş bir kitaptır. Birkaç yü Iran dışında bulunmuş olmam, daha sonra asıl metnin kaybolması ve diğer zorluklar, kitabın

yayınını bugüne kadar geciktiren sebeplerdendir.

Ünlü yazarlardan ve güçlü Arap edebiyatçılarından olan Dr. Mendur'un eleştiri alanında da önemli eserleri vardır. Edebî derinliği, Arap ve Avrupa, özellikle de Fransız edebiyatını çok iyi bilmesi, yazarın eleştiri ve edebiyat alanındaki araştırmalarına büyük bir zenginlik ve kapsamlılık kazandırmıştır.

Dünyada edebî zenginliğe sahip olan ender milletlerden birisi, özellikle de şiirle ilgili harikulade eserler veren Farsça konuşan bizlerin, uygar dünyada ciddi ve belirgin bir sanat türü olarak kabul edilen; hatta Sainte Beuue gibi düşünürlerin diğer insan bilimlerinden ayrı bir bilimdalı olarak gördüğü ve Avrupalılarm önemli başarılar kazandığı sanat ve edebiyat eleştirisi alanında yaya kalmış olduğumuzu itiraf etmeliyiz.

Son yılarda sanatçılar ve edebiyatçılar arasında bu eksiklikleri telafi etmeye yönelik çalışmaların yapıldığını'görmemiz bizi sevindiriyor. Bunlar çeşitli faaliyetler aracılığıyla kendi arzu ve isteklerini açıkça ortaya koymuş bulunuyorlar. Ancak toplumsal, beşerî ve İnsanî alanda görülen eksikliğin bu alanda da varolduğunu hissediyoruz. Bu eksiklik ve yanlışlığın kaynağı, İran'da düşünürlerin ikiye ayrılmış olmasıdır. Birinci grup, klasik Farsça metinleri çok iyi bilen "kude 0iâı muasırîn"dir. Bunlar Avrupadaki yeni düşünce akımlarından habersizdirler; sanat, edebiyat, estetik, edebiyat psikolojisi vb. alanlarda ortaya çıkan yeni akımları bilmezler. işte bu durum onların kendi dar alanları içine hap solmalarına neden olmuştur. Bunların yeni bir yol bulmaları ya da, orijinal birşeyler söylemeleri mümkün değildir. İkinci gruptakiler ise "Hoşeng Henâvîd"16 tipi Iranlı aydınlardır. Bunlar Fars edebiyatı kaynaklarına tamamen yabancıdırlar; birikimlerinin hepsini de Avrupa'ya borçludurlar; tercüme düşünür, tercüme konuşur, tercüme yazarlar ve değerlendirmelerini de "tercüme" yaparlar. Görüşlerini, analiz ve sentezlerini hep "tercüme" bir üslupla yaparlar. Hatta "tercüme dindar" ya da "tercüme dinsiz"dirler. Kısacası kendiliklerinden söyledikleri hiç bir şey yoktur, ister yanlış ister doğru olsun, söyledikleri her şey, ilgisiz, müphem, çelişkilerle dolu, etkisiz şeylerdir. Bu bağlamda her alanda, özellikle de edebiyat ve eleştiri alanında, "iki kültürlü" yazarların, düşünürlerin ve bilimadamlarınm değeri açığa çıkmaktadır. Dr. Men dur, bir taraftan yerel bir öze diğer yandan da evrensel bakış açısına sahip ve günümüz fikir akımlarını çok iyi bilen bir yazardır. Bu gibilerine çok ihtiyacımız vardır.

Kitabı önemli kılan diğer bir unsur ise üslubudur. Bu alanda yazılan kapalı, söz oyunlarıyla ve lafazanlıklarla dolu, sembolik, soyut ifadelerin ve kinayelerin gereksiz bir şekilde bolca kullanıldığı diğer kitaplarla karşılaştırıldığında Mendur'un eserinin, eğitici ve derslerde takip edilebilecek bir üsluba sahip olduğu görülmektedir. Kitabı dikkatli bir şekilde okuyan bir kimse, edebiyat ve eleştiriyle ilgili temel konulara, akımlara, ekol ve şahsiyetlere ilşkin önemli bilgiler edinebilecektir. Sanırız buna günümüz toplumunda yaşayan edebiyatçıların büyük gereksinimi vardır. Elinizdeki kitab, bu alanda

^ "Hoşeng Henâvîd": Merhum Dr. Şadıman'ın "Batı Uygarlığının Hakimiyeti" adlı kitabında, (aşırı batı hayranı olarak canlandırılan) tiplerden birisidir.

küçük de olsa bir katkıda bulunursa, boşuna yayınlanmış sayılmayacaktır.

T

Farsça'da, bu alanda yapılmış iki çalışma vardır: Birisi Dr. Sûretger'in, "Suhansencî" (Söz Tenkidi) adlı kitabı, İkincisi de sayın Dr. Zerrinkub'un yazdığı "Nakdi Edeb" (Edebî Tenkid) adlı çalışmasıdır. Bu alanda yazılan en kapsamlı kitap olmasına rağmen Dr. Sûretgerin kitabında, aceleyle yazılmış bir görünüm vermesinden başka sadece İngiliz bakış açısını yansıtması bakımından da önemli eksikler bulunmaktadır. Kitapta, İslam dünyası, hatta Fransız dünyası tümüyle unutulmuş gibidir.

Zengin kaynaklar kullanarak eleştiri alanında önemli bilgiler veren Dr. Zerrinkub'un kitabında, günümüz ekol ve akımlarına fazla yer verilmediğini görüyoruz. Okuyucu eleştiriyle ilgili bir şeyler öğrense bile çağdaş eleştiri akımlarından bihaber kalmaktadır. Ayrıca kitabın üslubu, ders kitabı olmaya elverişli değildir; daha çok eleştiriyle uğraşan bir çevreye hitabeden bir kitap görünümündedir.

Elinizde bulunan "Edebiyat ve Eleştiriye Dair" adlı bu kitap, okuyucuların zikredilen iki kitaba başvurma gereksinimlerini bütünüyle ortadan kaldırmıyorsa da, onların eksikliklerini bir ölçüde giderebilecektir. Çünkü her iki yazarın da tesadüf eseri olarak değinmediği ya da yeterli bir şekilde tahlil edemediği konularda Dr. Mendur, açıklayıcı ve ayrıntılı bilgiler veriyor. Akıcılığı, öğreticiliği, fakültelerde ders kitabı olarak kulanmaya elverişli olması kitabı önemli kılan diğer özelikler arasında yeralır. Özetle; aynı konuda yazılmış olmalarına rağmen her üç kitap da birbirini tekrar etmeyip, tamamlamakta; onlardan hiç biri okuyucunun diğerini okuma arzusunu ortadan kaldırmamaktadır.

A. Şeriatî, Meşhed, Abanmah 1346(1967)

GİRİŞ

Allah, insanı balçıktan17 yarattı: Sonra ona kendi Ruh'un dan üfledi. Onu "kendi suretinde var etti".18 ve ona isimleri Öğretti Allah, "emanet"i yere ve göklere sunduğunda, onlar bunu yüklenmekten kaçındılar, insan ise bu emaneti üzerine aldı; sonra da Allah meleklere, Adem'in önünde saygıyla yere kapanmalarını (secde) emretti.19 Böyle yaratılan bir insanın yüzünde, sürekli olarak kaderin izlerini görmek mümkündür. Daha tarihin ilk günlerinden beri kalabalıklardan uzak durmuş, yalnız köşesine çekilerek hep "kendisini" düşünmüştür. Gözlerini kötümserliğin izleri kaplamış, yüzünü ıstırap dalgaları bürümüştür. Çünkü hep kendisini hep bu dünyanın sahip olduklarından "daha fazlasına" sahip bir varlık olarak görmüş, "varolan' m kendisine yetmediğini anlamıştır. Sezgisel gücüyle varlık sınırının ötesine uzanmakta, "varo lan"m sona erdiği yerde, yoluna devam ederek sonsuzluğu kucaklamaktadır.

İnsan, bozuk yapılı evrenin çehresinden, içtenlikli doğası ve berrak benliğiyle ona (evrene) ne kadar yabancı olduğunu hissetmektedir. Ona yaklaşma ve güvenme ümidini kaybetmiştir. Vicdanının derinliklerinde için için gurbeti yaşamaktadır. İnsan kötü, beyinsiz ve kendisine yabancı; kendi örtüsünü üzerine çeken; kendine özgü varlığını ortadan kaldırarak insanı kendi içinde eritmek isteyen bir doğanın kucağında yaşadığının üzülerek farkına vardığında, hem onun hem de kendi varlığından rahatsız olmaktadır. İnsanın bu dünyada gurbeti yaşaması, "dünyanın dostu ve arkadaşı olan kendisine" karşı yabancı olması, "vatan" ı ve "akraba'yı hatırlamasına neden olmaktadır. Bu noktada insan felsefesinin en kök"Hamein mesnun": (15/26, 28, 33)

18 Allah'ın insanı kendi suretinde yarattığına ilşkin hadisler vardır. Ayrıca Tevrat'ta bu anlamı içeren ayetlerin bulunduğuna şahit oluyoruz.

19 Kur'an'da insanın yaratılışı ile ilgili ayetler.

lü problemlerinden biri olan düalizm (seneviyyet) problemi, ta başlangıçtan bu yana insanın düşüncesinde kendisine bir yer edinmektedir. İlkel insanın kafasında henüz olgunlaşmamış bir halde varolan ilkel inançlarda bile "aşağı dünyayuka rı dünya" inancının bulunması, bu açıdan ilginç olmalıdır. Farklı adlar altında ve farklı formlarda ortaya çıkmış olsa da, düalizmin her zaman ve her yerde varolduğunu görmemiz mümkündür, insan, "burada bulunan" hakkında kararsızdır. Tarihin başlangıcından bugüne dek "orada olan"a karşı beslenilen tutku, ona kavuşmak ve dokunmak için duyulan arzular ve gösterilen çabalar... Tüm bunlar, insanın manevi hayatının bütünü olan en güçlü heyecanları ve duyguları meydana getiriyor.

Tarih kalesinin tepesine çıktığımızda "O yöne" giden bir yol bulabilmek için çırpınıp duran insanın, elini göklere doğru kaldırdığını ya da gözlerini güneşin gözlerine diktiğini ve yahutta ateşin sembolik ve kararsızca yanan alevlerinin karşısına geçerek şaşkınlıkla onu seyrettiğini, kurtuluş arzusunu ve dua neşesini tüm içtenliğiyle terennüm ettiğini görüyoruz. Çünkü o, her üçünün görünümünde de, "o diyarın şüphelere bürünmüş esrarının işaretlerini okumaktadır. Onların varlığında, bu hanenin kör ve sıkıntı veren doğasına yabancı bir aydınlığı görmektedir. Bu soğuk ve karanlık olan binaya başka bir alemin gölgesinin düştüğünü hissetmektedir.

Nerede olduğu bilinmeyen ülkenin kaybolmuş yaratığı, göklerin altında kendisini garib ve yabancı olarak gören insan, serserice varolduğunu bildiği kaybolmuş cenneti aramaktadır. Gittiği her yerde ondan işaretler olduğunu sezinlemekte ve onu bulmak için dua etmektedir. Arayışının beyhude olduğunu farkettiğinde, "nerede olduğunu bilmiyorum" demekten vazgeçmeksizin başka işaretlerin peşine düşmektedir. Yorulmaksızın her tarafa koşuşturması sırasında çıkardığı gurbet çığlıkları, dışarıya bakan bir delik açmak için gösterdiği çabalar henüz bu alemin duvarlarında yankılanmaya devam etmektedir. 20

Verilen çelişkili cevaplar, farklı tezahürlerin oluşu, her iki istek arasında varolan birliği ortadan kaldırıcı nitelikte değildir. Gılgamış'm Sümer Gökkubbesinin altındaki acılarından kaynaklanan delice haykırışları, Budha'nm, Karmadan kurtularak Nirvana'ya ulaşmak için kendine işkence veren çabaları, Hz. Ali'nin Medine hurmalıklarında sessiz gecelerde döktüğü gözyaşlar; Sartre ve Camus'nun dünyanın anlamsızlığından ve aptallığından dolayı isyan edip karamsarlığa düşmesi... Bu toprakların üzerinde kendisini yalnız ve bigane olarak gören, bu zindanın tavanı altında bulunan evin kendi evi olmadığını bilen insanın acı çeken ruhunun çeşitli teceli lerinden ibarettir.

İnsan niçin, gündelik gürültülerden uzaklaştığında, dünyanın değersizliği üzerinde düşünmekte, derin tememüllere dalmakta, kalb atışları hızlanmakta ve büyük hayallere gar kolmaktadır.? Sevinç ve neşeden uzak, kendi köşesine çekilmesinin sebebi nedir? Başını ellerinin arasına alarak gözyaşı dökmesi, kendi kendine konuşmaları nedendir? Bu dünyanın değersizliğine yaklaştıkça, niçin çocuklar gibi sevincinden oynamaya başlamaktadır? Derinlik, ruh yüceliği, düşünce, hüzünle birlikte anılırken, aptallığın, alçaklığın ve değersizliğin sevinç ve neşeyle birlikte anılmasının sebebi nedir? Aristo'dan bu yana,

derinlikli, ciddi, hüzünlü şeyler sanat olarak kabul edilirken21, yüzeysel ve değersiz olan şeylerin komedi

20 Fetiş (Fetiche), tabu, totem, mana (manna), put, yıldız, ay, güneş, ateş ve tür rablerine (Rabbu'nNev') iman, ruhlara tapma (animis me), cennet, cehennem, ahiret, fizikötesi alem... Bunların hepsi de insanın yaşam tarihinin ilk aşamalarından bu yana "görünmeyen" sırra, öte dünyaya, ne olduğunu ve nerede olduğunu bilmediği bir şeye, "bu olmayan"a , tek kelimeyle "gayb"a ulaşmak için gösterdiği coşkulu çabaların bir ifadesidir.

Burada hüzün verici olan her şeyin derinlikli ve ciddi bir anlam içeriğine sahip olduğunu söylemek istemiyorum. Ancak ciddi ve derin anlama sahip olan her şeyin hüzün verici olduğu da ortadadır.

ve neşe sayılması neden kaynaklanmaktadır? Niçin insanlıktan daha fazla nasibi olan kimseler, özellikle hüzün veren sanat eserlerine ilgi gösteriyorlar? Bunun sebebi, daha üstün ve daha uyanık bir ruhun tecellisi olan hüznün, evrenin darlığını ve daraltıcılığım daha çok hissedebilmiş olması değil midir? İnsan mestolmayı, sarhoşluğu ve kendinden geçmeyi niçin çok sevmektedir? Bunun nedeni onların, yaşamın gerektirdiği şeylerle olan çoğu bağlarının kopması ve varlığın ağır yükünün, ruhun omuzlarından inmesi durumunda "oluş"un delirten ve usandıran baskılarından kurtulabilmeleri, ve sadece bu ağırlıksız anlarda gurbetin acı hatırasının unutuluyor ve "varlığın" çirkin yüzünün gözden kayboluyor olması değil midir? Büyük ruhların, derinlikli gönüllerin, hüzünden, hazandan, sessizlikten ve gurub vaktinden hoşlanmaları nasıl açıklanabilir? Onun nedeni bu durum ve zamanlarda insanın kendisini alemin bitiş sınırına daha yakın olarak hissediyor olması değil midir?Insan, varlığının derinliklerinde hep, mutlak olanı, sonsuzu, ebediyet ve ezeliyeti, aydınlığı, za ' mansızlığı, mekansızlığı, sınırsızlığı ve renksizliği, mutlak soyutlamayı, kutsalı, mutlak özgürlüğü, "ilk başlangıç"ı ve "son bitiş"i, mutlak erek"i , mutlak kemali, en doğru mutluluğu, mutlak hakikati, "yakîn olan"ı, , aşkı, güzelliği, mutlak iyiyi, en güzel olanı, en temiz olanı arzulamaktadır. Bu ben, kendi sahip olduğu doğruluğu ve iyiliği, öte ve aşkın olanla akraba olarak görmekte ve O'na muhtaç olduğunu düşünmektedir. Göreceli, sınırlı, arızî, vasat, şartlı, kötü ve sıkıntılı, gönüllere soğuk ve karanlık gelen, zamanın ve mekanın zavallı bir kölesi durumunda olan, eksikliğe ve ölüme mahkum olan bu dünya, insanın yücelerden uçan ruhunun heyecanlı ülkülerinin yabancısı olduğu bir yerdir. Öyleyse bu anlamlar insanın gönlüne nereden atılmaktadır? İnsan ruhunun derinliklerinden durmaksızın fışkıran hayret verici bu gaybî çeşmeler nereden kaynaklanmaktadırlar? Alevli ateşlerden bîtab düşmüş olan ruh, aldatıcı serabtan başka bir şeyin bulunmadığı çölde yolunu kaybetmiştir.

Kötümserlik, merak, isyan ve kaçma tutkusu...Başlangıçtan beri bu "toprak zindan"ın doğasına yerleşmiştir. Acılar vicdanların derinliklerinde yer edinmiştir, işte böylesine gizemli bir yapıdan, maddi olmayan ve her zaman insana muttasıl olan hayret verici bir fenomenin meydana geldiğini görüyoruz.

DİN, İRFAN VE SANAT

Din, insanın, kendi "varlık karışmış/bulaşmış" yapısını temizlemek, "topraktan Tanrı'ya gitmek", "dünya"23 olarak gördüğü doğaya ve hayata kutsallık24 boyutu eklemek ve onu "uh revî" yapmak için gösterdiği çabaların tümüdür. Çünkü kutsal Durkheim'in deyişiyle dinin en ayırıcı vasıflarmdandır.

İrfan, "burada" kendisini yabancı hisseden ve kendisine yabancı olarak gördüğü evrenin bütün unsurlarıyla aynı evi paylaşan; huzursuz ve yorgun vaziyette kendini kapı ve duvara vuran, tutsak olduğu kafesinden uçup dışarıya çıkabilmek için sabırsızlanan, kendi alışık olduğu vatanında, kendi tutsaklığına neden olan ve "kendi kendisine örtü olan" kendi varlığını ortadan kaldırma uğraşı veren bir insanın fitratındaki yara/sancmm dışavurumudur.

"Dünya" ve "uhrâ", birbirine komşu olan belli bir coğrafi iklimin adı olarak değil, iki karşıt sıfat anlamında kullanılmaktadır. Kötü, eksik, çirkin; yücelik, ruh ve anlamdan yoksun ve değersiz olan her şey "dünya" iken; iyi, güzel, ebedi; yücelik, hakikat ve anlamla dolu olan her şey "uhrâ"dır. "Yakîn" olan, elden artakalan, nâzil olan, ve "faydalı olan" ne varsa hepsi dünyadır. Üstün olan, "uzak" olan, öte olan, yüce ve değerli olan ne varsa o da "uhrâ"dır.

İnsanın tarihsel yaşamının ilk günlerinden beri ruhunda ve düşüncesinde kutsal (sacre) kavramının görülmüş olmasının ve sürekli olarak insanı kendi peşinden sürüklemesinin sebebi nedir?

Sanat, varolanla doymayan, varlığı "az", soğuk, çirkin, hatta Sartre'nin deyişiyle, "aptal" (!) bulan, varlığın anlamdan ve ruhtan yoksun olduğunu düşünen bir ruhun tecelli etmesinden ibarettir. Bu ruh acı ve ıstırap duymaktadır, yükseklerde uçan bir gönüle sahiptir, büyük düşünceleri vardır; anlamlı, duygulu ve bilgilidir. Bu haliyle, tasasız, ruhsuz, adi ve kuru halk kütlesinin içinde bulunmak durumundadır. Herkesi kendisine yabancı olarak görmektedir: Yer, gök ve ikisi arasında bulunan her şey ona yabancıdır.

İşte varlıktan ve hayattan rahatsızlık duyan bir bakış açısının ürünü olan sanat, varlığı temizleyerek "olması gereken'^ yakınlaştırmak ve bu alemin sahip olmadığı şeyi ona vermek için çaba sarfetmektedir.

Gurbetten sılaya giden yolu insana gösteren ve onu gerçeklikten (realite) uzaklaştırarak "hakikat"a yaklaştıran din ve irfanın yolu buradan itibaren, sanattan farklı bir yöne doğru uzanmaktadır. Din ve irfan, "burada'ki sabırsızlığı ve "burada olmayan bir yer"e kaçış arzusunu dile getirme felsefesi iken, sanat "burada kalma" felsefesidir. Ancak sanat bunun mümkün olamayacağını anladığında, kendi vatanı ve oradaki yaşamından artakalan hatıralarla ve düşüncelerle, "burasını", "orası" gibi süslemeye çalışmaktadır. Sanatsal eylemlerle, "güzel", "bildik" ve "gayb" olan o diyarın renk ve şekillerini, sesini, dilini, yabancısı olduğumuz bu "çirkin" dünyada taklid etme uğraşı vermektedir, işte Aristo'nun sanatı, temsil (drama, taklid) olarak görmesi bu anlamdadır. Ancak O'nun söylediklerinin tersine, sanat doğada bulunanların taklid edilmesi olmayıp, doğayı, doğaötesi örneklere göre süslemek, kısacası doğaötesini taklid etmektir.

Din adamı ve arif gibi sanatçı da, dünyanın yüzünü kendisine yabancı bulmaktadır. Ancak sanatçı onların tersine, bilinen bir imgeye sahip olmadığından, aşk ve güzelliğin kendisinden çıktığı "gizli güzel"in yol göstericiliğinde kendi yaratıcı gücüyle, birlikte yaşamaya mahkum olduğu bu yabancının yüzünü bilinen bir renge boyayarak zindanını evi haline getiriyor! İşte insanın yaratıcı içgüdüsünün dışsal bir tezahürü olan sanat, Tanrı'nın yaratıcılığını yansıtan bu varlığın devamında ve dünyada varlığı hissedilen eksikliklerin giderilmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu şekilde, kendisi için yapılmayan bu binada yaşadığı sıkıntı ve acılarını bir nebze de olsa hafifletmiş olmakta, gurbette bir yabancı olarak yaşamanın kendisine verdiği acılara tahammül edebilmektedir.

Sanat gibi üretim (zenaat) de insanda varolan yaratma eğiliminin bir tecellisidir. Ancak üretim, sanatın aksine, "varolandan duyulan rahatsızlıktan ve acıdan değil, varolana daha yakın olma arzusundan kaynaklanır. Üretimin amacı kurtuluş değil daha çok tutsaklıktır. Sanat insanı "doğada olmayan'^ ortak etmek isterken, üretim "doğada olan"a ortak etmek ister.

Fakat taklid ve branşlaşmayı içeren derecesi de dahil olmak üzere her sanat, özellikle de müzik, şiir gibi en üst derecesi de dahil olmak üzere her sanat gittikçe artan bir oranda evrenin eksik oluşundan dolayı "inleyen" insanın "dağ dağa sınm" dışavurmasmdan; ya da doğadaki eksiklikleri "tamamlamak" için ortaya koyduğu yaratıcı eylemlerin bir yansımasından ibarettir. Genellikle, sanatın özü ve ölçütünün güzellik olduğu, sanatın amacının güzellikleri sergilemek olduğu söylenir. Bu sözün tamamen yanlış olduğunu varsaymasak

bile,ki öyledir kapalı ve yüzeysel olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü güzellik zaten sanatçının eseri değil midir? Sanatçı güzeli, güzelden yoksun olan bir evren içinde yaratmaktadır. Mesela şurada duran gül aslında güzel değildir ben sanatımla ondaki güzelliği ortaya çıkarıyorum. Ressam onun resmini çiziyor, şair onun vefasını ya da vefasızlığını işliyor. Müzisyen ise onun kulağına gönderdiği fısıltılarından müzik yapıyor.

Tan yerinin günahsızlığında, suların büyülü şırıltısında, seher vaktinin müjde getiren nesiminde, gurub vaktinin safkan gözlerinde, gecenin semavî türkülerinde, geceyarısınm açık gökyüzün sessiz bahçelerinde, aşktan yorgun düşmüş gözlerin mahmurluğunda, ay ve gölün geceleyin kucaklaşmasında, gülümsemelerde, bakışlarda, ayışığında, akşamın alacakaranlığında, rüzgarla ağaçların uğultulu saklanbaç oyununda, ufukta şafakta, bizi kendisine ram eden her şeyde gizlenen ve insanı büyüleyen güzelliği, gizemi ve anlamı, derinliği görmemek nasıl mümkün olur?

İşte böyle olmasını istediği ancak istediği gibi olmayan bir dünyanın karşısındaki insanın çaresiz hali! Kendisini adeta bir kulübede yoksun bırakan alçaklığın, darlığın ve çirkinliğin ağma düşen insan "burasını", sanatın aldatıcılığıyla kendisi gibi "yarıtanrı" varlıklara yaraşan bir saray gibi süslemektedir.27 Tüm çeşitleri ve aşamaları içinde sanat, yarı topBurada sanatın, niçin daima dinin ya da aristokrasinin tekelinde geliştiğine ilşkin sorular da cevaplanmış olmaktadır. Dinsanat dostluğu, her ikisinin de ortak bir dile ve endişeye sahip oluşu ve birbirlerine akraba olmalarından kaynaklanır. Sanatın aristokrat sınıfının kucağında büyümesi meselesine gelince, bunun sebebi bu dünyada "varolanca sahip olan zenginlerin, ondan aldıkları pay oranında varolanın eksikliğini, yanlış bir şekilde olsa da, daha fazla hissetmiş olmalarıdır. İşte sanat böyle bir duygunun ürünüdür. Ancak dünyada "varolan" şeylere sahip olmayan ve geçimliklerinin temini için durmadan çalışmak zorunda kalan kimseler dünyanın "fakir" (muhtaç) değil, zengin olduğuna inanırlar. Aslında bunlara göre "fakir" olan dünya değil, kendileridir. Sınıflar psikolojisi; Avrupa ve Amerikada ki sıkıntılarla Afrika ve Asyadaki sıkıntıların karşılaştırılması; işçi ve

rak ve yarı tanrı olan bu yaratıkta, her ikisinin sonsuz birleşmesinden kaynaklanan hüznün bir yansımasından ibarettir. Acı, kararsızlık, hüzün, aşk; bir başı bu murdar, kokuşmuş maddenin, kabalığı ve değersizliği içine gizlenmiş, diğer başı ise yaratılış sınırından geçen ve insanı boğan zaman ve mekanı altüst eden ve ebediyet gökünden, melekut aleminin zirvesinden

gölge salan bir yapının zorunlu unsurlarındandır. Kelimelerin işe yaramadığı, hayallerimizin yarı yoldan geri döndüğü bir durumda cennetten yeryüzüne sürgün edilmiş olan insanoğlunun yaratma kalemi olan sanat, alçak ve kokuşmuş bir mekan olan yeryüzünü kendisine yaraşır bir mekan olan cennet gibi süsleme çabası içerisindedir, ilk yaşamında olduğu gibi, mahkumu olduğu sürgün hayatında da şiir okuyor, yazıyor, müzik dinliyor, dansediyor, resimleri seyrediyor. Böylece doğada güçsüz ve mecalsiz bir şekilde varolanlara kendi teşbih gücü ile ruh üflüyor, istiare aracılığıyla da ona sahip olmadığı şeyler bahşediyor. Sihirli parmaklarıyla ölü ve aptal yabancı komşuları olan varlıklara, dil, bilinç ve tanışıklık ruhu aşılıyor. Unsurlardan oluşan bu yığının en aptalı olan yer ve göklere, tanışıklığın, anlamın, duygu ve akrabalığın rengini veriyor.28

Çünkü doğal varlıkların hiç birine karşı yakınlık duymuyor, onları kendi dert ortağı olarak görmüyor. Kendisine dert ortağı bulmak, akrabalar oluşturmak insanın en derin gereksinimlerinden birisidir. Yıldızlı, açık ve sakin olan bir gecede gökyüzü rahat ve gamsızdır, işte bu yüzden Tintoret'nin muzdarip ve tutsak ruhu, bembeyaz değil, gamlı ve sarı bir

köylülerin realist ve maddî arzularıyla, kapitalist ve burjuva sınıfının idealist arzularının karşılaştırılması, meselenin daha fazla aydınlığa kavuşmasına sebep olacaktır.

28 İşte bu noktada sanatı, belli yasa, ilke ve kalıplarla açıklama çabalarının anlamsız olduğu ortaya çıkmış olmaktadır. Sanat için kurallar koymak o kadar gülünç olurdu ki, gamlanmak ve kızmak için konulan kurallar onlardan daha anlamlı olurdu.

gökyüzü istiyor. Madem ki bu dünyada insana hüzün veren sarı bir gökyüzü yoktur, o halde Tinteret bunu "Celcetta" adlı tablosunda yaratacaktır. Picasso'nun, sanatı, doğayı taklit kıskacından kurtarmak için gösterdiği çabalar, her sanatın doğasında yer alan isyan duygusunun açık bir göstergesi olup, arzularına doğanın cevap vermemesi dolayısıyla duyduğu ruhsal acıların dışavurumudur. Sartre'in deyişiyle "Picasso, kibrit kutusunun durumunu bozmadan ondan bir yarasa yapmaya çalışıyordu" Niçin? Çünkü doğa iki karşıtı birara ya getirmekten acizdir. İşte insan doğanın bu aczine tahammül etmek istemiyor. Özbilinci olmayan, duygusuz bir sabahın seyri, tüm evrenin kendisiyle birlikte düşünmesi gerektiğine ve varlığın duygulanması gerektiğine inanan şairin ruhunu tatmin etmeye yetmemektedir. Şair, ufukların gerisinden, cesur bir kahraman gibi ansızın çıkarak, hançerini sıyırıp gecenin karanlığının boynunu uçuran ve yarının altın rengini çölün gecesine açan bir sabah düşlemektedir. Doğanın böyle bir sabahı olmadığına göre şair bunu kendisi yaratacaktır:

"Sabah feleğin kınından sıyırdı hançerini"! (Hakanı)

Şimdi, Leonardo da Vinci'nin durumunu soracaksınız. Doğada, dudaklarında tebessüm olan Monalisa gerçekten vardı! Ressan doğada varolan bir şeyi taklid etti. Şaşırtıcı olan şu ki, doğada eksik olan bir şeyin varlığı burada daha açık bir şekilde görülmektedir. Doğa bir kadının dudaklarındaki anlamlı ve sembolik, sevecen ve yumuşak bir hüzünle karışık gülümsemeyi gösterirken Vinci, bu gülümsemeyi bir parça tuvalin üzerine çizebilmiştir. Doğanın yoksun olduğu şey de zaten budur.

Bir kadının iç gıdıklayın görünümünü, anlamlı bir suskunluğu, bir mabedin kutsallığını ve ululuğunu bir avuç boya ve bir parça kumaş ile ifade edebilen bir ressam orijanal bir şey yaratmış değil midir?

Çamur ile "Allah'ın üflediği ruh" arasındaki çeşitli derecelerde bulunan insanlar gibi sanat da yeryüzünden uzaklaştığı ölçüde hasretini ve ıztırabım gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır. Kim daha fazla insan ise, daha fazla dertli olur. Sanat dünyasında varlığın kendisinden daha kötü sanat eserlerinin bulunduğunu söyleyerek bu görüşüme karşı çıkan kimseler bulunabilir. Sanatın, "aşkın olan"a doğru bir seyir olduğunu ifade ettiğimize göre, bu gibi şeyleri sanat olarak kabul etmeyecek miyiz?! Tabii ki sanat eseridirler. Şayet bu eserler gerçekten adi ve varolandan daha üstün değilseler ki eksiklikleri ortadadır! usülcülerin ifadesiyle, buradaki anlaşmazlık kavramda değil, doğrulama yöntemi ve ölçüttedir. Çünkü normal durumdan daha kötü süslenen bir kadınla, sanat hilesine başvurarak göz, kaş ve dudaklarında, gerçekte varolmayan ilginç güzellikler yaratan bir kadın aynı amaçta birleşmektedirler. Bu noktada başka bir konunun, yani sanatsal yaratmalardaki başarı ya da başarısızlık konusunun sınırlarına gelmiş bulunuyoruz. Bir sanat eserinin başarılı ya da başarısız olduğunu ancak sanat eleştirmeni değerlendirebilir.

Sanat, din ve irfan arasındaki yakın ilişkiye tarih de tanıklık etmektedir. Sanat türleri, dünyanın en mistik ve dinle en çok ilgisi olan; dinin ve irfanın kucağında doğan ve bu iki memeden süt emen olgularmdandır. Her sanat bir miraç ya da miraç arzusudur. Sidretü'lMünteha'ya olan yolculuğunda sanatçı, sırtındaki varlık yükü hafifledikçe yeryüzünden daha çok uzaklaştığını ve maveranın aydınlığına, güzelliğine, kutsallığına ve sıcaklığına daha fazla yaklaştığını hisseden; gerçekliğin soğuk ve iğrenç yüzünü sanatsal becerileriyle ve "hakikaten güzellikleriyle süsleyen kimsedir30. Sanat, "maveSanatın gerçeklikten ve "rayiç akıl"dan uzaklaştıkça güzelleşmesinin

ve değerlenmesinin nedeni budur. Çünkü gerçeklik fakirdir; akıl ve ra'dan sözetmek, "varolması gereken, ancak 'gayb' olan"ı açıklamaktır. İşte müslümanların tüm olumsuz tavırlarına rağmen, müziğin İslam tasavvufunun koruması altında varlığını

sürdürmesinin sebebi budur. Aynı şey Fars kültürü ve edebiyatının karmaşık yapısı için de geçerlidir. Kültür tarihimizde tasavvufun, doğar doğmaz kendisini şiirin kucağına atmasının, bir başka ifadeyle ağzını açar açmaz şiir söylemeye başlamasının başka bir sebebi var mıdır? Dert ortağı olan ve aynı dili konuşan bu iki akrabanın buluşması, doğunun anlam yüklü manevi tarihinin en güzel ve en ilginç olaylarından birisidir. Gurbet acısının kararsızlaştırdığı irfan, bu alemin diyalog dili olmayan ve yüce alemin yükü az ve hızlı uçan melekleri olan şiirin sözcükleriyle; şair Ümmü Sezer'in deyişiyle, "düşünce dalgalarının varlık sahiline çarpmasıyla oluşan seslerden" ibaret kendine özgü müziğin yol göstericiliğinde, bî tab düşmüş olan ruhun bu sürgün yerinin insanı boğan ve dilsiz bırakan kalesinden uçuşunu kolaylaştırmaktadır.

Dr. Ali Şeriatî

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE TARİHİ

Tarihsel olarak, edebiyat eleştirisinin edebiyatı öncelediği görülmektedir. Şüphesiz eleştirmen, aynı zamanda edebiyatın da yaratıcısıdır. Cahiliyye döneminde Arap şairlerin aynı zamanda şiir eleştirileri de yaptıklarını biliyoruz. Tarihî kaynaklar, bu dönemde deha olarak kabul edilen bir kimsenin, kendisine tahsis edilmiş özel çadırında şiir eleştirileri yaptığını haber vermektedir. Eski Yunanda ilk eleştirmen aynı zadüşünce bu dünyanın fakir vatandaşıdır. Sanat, insanın yeryüzünde her zaman kendisini gurbette hissetmesidir. Sanat, bu diyarın hakimi olan aklın otoritesine isyan etmektedir. Bu yüzden aklın yargısına, kendisi için belirlediği kurallara teslim olmamakta, boynuna mantığın yularını geçirmek isteyenlere isyan ederek esaret zincirlerini kırmaktadır.

manda bir tiyatro yazarı olan Aristophanes'tir31 Kendisi, "Kurbağalar" (Les Grenouilles) adlı tiyatro eserinde, Aechy le32 Sophokles33 ve Eurupides34 gibi trajedi şairlerinin şiirlerini tenkid etmektedir.

Bu durumda eleştirinin edebiyatın tarihini önceledığini ve edebiyat eserleriyle birlikte ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Şairler, tarihin en eski eleştirmenleridirler.35

Ancak edebiyat tarihi, her milletin edebiyat zenginliklerinin toplanarak, tarihsel bir ifadeye büründürülmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Her ne kadar edebiyat tarihinin temel unsurlarından birisi eleştiri olsa da, her ikisini birbirinden ayırmak gerektiğine inanıyoruz. Tüm yazılı edebiyatların dili, Ingiliz edebiyatı, Fransız edebiyatı ve Arap edebiyatı gibi çeşitli edebiyatlardan oluşmuştur. Arap edebiyatı tarihiyle, diğer edebiyatların tarihinin birbirinden farklılık arzetmesi hususu, üzerinde durulması gereken bir husustur. Üzülerek söylemek gerekir ki Arap edebiyatını incelediğimizde, eleştiri adı3^ Aristophanes (m.ö. 450386): Yunanlı meşhur komedi şairi. Kendisine onbir komedi eseri nispet edilmektedir. Bunlar, siyasi ve felsefi içerikli, aristokrat bir bakış açısıyla yazılmışlardır. "Bulutlar" (Les Nueses) adlı komedisinde Sokrates'i eleştirmektedir.

32 Aechyle (m.ö. 525454): Yunan trajedisinin babalarııdandır. Aynı zamanda, dünyanın en büyük şairlerindendir. Kendisi felsefeyle de ilgilenmiştir. Bazı şiirlerinin bestelendiği bilinmektedir, hanlılara karşı yapılan Maraton ve Selamin savaşlarına katılmıştır. "İranlılar", "Zincire bağlı Promethe" ve "Akhamenon" adlı eserleri vardır.

33 Sophokles: Mö. 5. yüzyılda yaşamış şair. Trajedi sanatının en güzel örnekleri arasında yer alan yedi eser yazmıştır. Bu eserlerinde koronun önemine ilk kez dikkat çekmiştir. İnsan iradesine önem vermiş, trajedi dilini daha doğal ve daha yumuşak bir hale getirmiştir.

34 Eurupides (mö.480404): Yunan trajedi şairlerinin sonuncusudur. Büyük Fransız şair Racine'in örnek aldığı kimsedir.

'ir .

DD Iran edebiyatı tarihinde de bunun örneklerine rastlamak mümkündür. "Mu'cem ve Dört Makale", "Azer'in Ateşgedesi" gibi kitaplarla bazı şairlerin eleştiri sanatını kullandıklarım görüyoruz. (A. Şeriatî)

na şiir ve nesir sanatından başka bir şeye rastlamamız mümkün değildir. Hatta son dönemlerde yazılan Arap edebiyatına dair kitaplarda bile, filozof ve tarihçilere fazla yer verilmediğini, yalnızca şiir ve nesrin tarihsel gelişim sürecinin ele alındığını görüyoruz. Bunlar da genellikle düşünce ve duygudan yoksun, kelime oyunlarının ağır bastığı "resaıF ve "maka mat" türü eserlere hasredilmiş birer çalışma olmaktan öte gitmemektedir. Halbuki Avrupalılar edebiyat tarihlerim bu şekilde yazmamışlardır. Batıda yazılan edebiyat tarihi kitapları, zengin içerikli, genelde sosyoloji ve tarihle ilgilenen, sosyolog ve tarihçi biyografilerine önem veren kimseler tarafından kaleme alınmışlardır.36

îster Arap edebiyatıyla ilgili kaleme alman kitapların dar kalıpları içinde, ister AvrupalIların daha geniş bakış açısıyla

36 İrandaki edebiyat tarihi kitapları da aynı şekilde kuru ve dar kapsamlıdır Ancak "Tezkire" türü kitaplar ki bunlara edebiyat tarihi demek zaten mümkün değildir bu değerlendirmenin dışındadır, Tüm güçleri ile Avrupa'yı taklit eden çağdaş edebiyat tarihi kitapları, yazarın adı ve künyesi, doğum yeriyle ilgili nispeten ayrıntılı bilgiler vermektedirler. Buna rağmen şairlerin duygularından ve özelliklerinden, hangi ekole bağlı olduklarından bahsetme gereği duymamışlardır "Tezkire" üslubuyla, şairlerin şiirlerinden birkaç örnek ver | mekle yetinmişlerdir. Tarihsel olarak bu eserlerde, genel tarihle edebiyat tarihinin farkını görmek mümkün değildir. Filozof ve bilginlerin farklı bir bölüm olarak ele alındığı yerlerde bile, bu kimselerin edebiyatla ilişkilerinden ve çağın edebiyat ruhundan sözedılmemış tir. Siyasal durum ve toplumsal meselelerle ilgili olarak herhangi bir tarihsel dönemden bahsederken, bunun edebiyat tarihiyle ilişkisi nadiren kurulmuştur. Bir dönemin ruhunu oluşturan çeşitli düşünceler birbirinden kopuk olarak verilmiştir. Dahası her nesri edebiyat eseri olarak gördüklerinden kaynaklanmalı ki, hikayelerin üzerinde çok durmuşlardır. "elEbniye an Hakikatü'lEdviye" türü kitapların dilbilim kitapları arasında saymak gerekir. Ancak bunlar, hiç bir zaman "Tarihi Beyhaki" ve "Makamati Hamîdî"gibileriyle eşdeğer sayılmaz. Ayrıca edebiyat eserlerinin güncelleştirilmesinde tarihsel ve edebî eleştiriye fazla dikkat edilmediği dikkat çeken hususlar arasında yer almaktadır. (A. Şeriatî) »

değerlendirelim, edebiyat tarihiyle edebiyat eleştirisini birbirinden ayırmamız kaçınılmazdır. Bu noktanın aydınlığa kavuşturulması için edebiyat tarihinin ve eleştirisinin ne anlama geldiğini, metodlarmm neler olduğunu açıklamamız gerekir. Genel anlamda edebiyat tarihi, tarihin bir parçasıdır. Edebiyatın doğasıyla ilgili hususları bir kenara bırakacak olursak, edebiyat tarihinin de tarihsel metodlarla çalıştığını ifade edebiliriz. Zaman tarafından kırılan genel tarihinin üzerinde şimdiki zamanın herhangi bir etkisi yoktur. Bu anlamda o, şimdiki zamana bağlanmayan olaylarla ilgilenir. Halbuki edebiyat zamanımızda da devam eden bir geçmişle ilgilenir.

Genel tarih, yazılı belgelerce bize emanet edilen ve haber açısından ele alman meselelelerle ilgilidir.37 Şiir ve nesirlerden oluşan edebiyat eserleri güçlülük duygusu ve düşüncelerin tahrik edilmesi bakımından kalıcıdırlar. Bu eserler uygar halkların yaşamlarının vazgeçilmez parçalarından birisini teşkil ederler.38 Çünkü nasıl ki mantıksal düşünmenin besBence, yazarın bu tanımı kapsayıcı bir tanım olmaktan uzaktır. Yazar, edebiyat tarihine yer bulabilmek için böyle bir tanımı yapmak zorunda kalmıştır. Aksi takdirde tarihin tüm anlamlarını içerecek bir tanım yerine "sadece haber açısından" kaydının konulduğu bir tanım yapmak mümkün değildir. Ancak yazarın kullandığı "bahs" kelimesinin anlamını tarihin tüm anlamlarım kapsayacak şekilde genişletirsek bunun mümkün olabileceğini söyleyebiliriz. Fakat sözko nusu kelime bu kadar geniş bir anlama sahip değildir. Tanımda, tarihin ruhu tamamen unutulmuş durumdadır. Çünkü tarih, (yani bu ruhtan ve onunla ilgili olan meselelerden "bahs"etmek), sadece bu ruhun keşfedilmesi için varolan bir disiplindir(A. Şeriatı)

Yazar bu konuda da önemli bir yanılgının içerisindedir. Edebiyat eserlerinin, "uygar halkların yaşamlarının vazgeçilmez parçalarından biri" olduğunu söylemek yerine bunların, kadim tarihleri ve köklü medeniyetleri olan milletlere özgü olduğunu söylemenin daha isabetli olacağım düşünüyorum. Her ne kadar bunların günümüzde uygar olarak adlandırılması mümkün olmasa da. Amerika, Çin, İran, Yunan ve Arap halkları gibi "uygar" sayılan halklar arasında

lendiği kaynak matematikse, edebiyat eserleri de insanın zevk ve duygularına parlaklık, dikkat ve özgünlük bahşeder.39

Bu temel ilke doğrultusunda edebiyat tarihinin genel tarihten farkını ortaya koymuş bulunuyoruz. Edebiyat tarihçisini kışkırtan ve onu tutucu yapan insani unsurlar, genel tarih bakımından tarihçiyi tehdit eden büyük bir tehlike olarak karşımıza çıkar.40

Genel tarih ortaklaşa sahip olduğumuz tümel şeylerden bahsederken, edebiyat tarihi, bağımsız olarak bulunan tekil olgulardan bahseder; herşeyden önce, ele alman bir kitabın ya da yazarın özelliklerini ve diğerlerinden ayrıldığı noktaları günışığına çıkarmaya çalışır. Genel tarih, rejimlerden, toplumsal olgulardan, halk devrimlerinden, ekonomik ve sosyal değişimlerden sözeder.

Edebiyat tarihi, inceleme konusu yaptığı yazarın ayırıcı vasıflarının neler olduğunu inceler. Yazarlar ya geçmiş olayyapılacak bir mukayese bu gerçeği daha açık bir şekilde ortaya koyacaktır. Burada "uygarlık"tan ziyade, bir milletin tarih boyunca maruz kaldığı soğukluğun ve sıcaklığın sonucu olan pişkinliğin ve olgunluğun ölçüt olarak kullanılması gerektiği düşüncesindeyiz. (A. Şeriatî)

39 Edebiyat eserlerinin mantık ve düşünceye bir katkısının olmadığını, sadece zevk ve duyguları beslediğini söylemek bence doğru bir tespit değildir. Çünkü insanda bunlar insanda birbirinden bağımsız olarak varolan güçler değildir. Bunlardan birinin beslenmesini, diğerinin de beslenmesi anlamına gelir. (A. Şeriatî)

40 Bu nokta da düşünmeye değerdir: Gerçekten edebiyat tarihçisinin mutaassıb ve tarafgir olması kaçınılmaz mı? Edebiyat tarihçisi ve genel tarihçi taaassub ve tarafgirlikten uzak duramazsa objektif bir tarihi perspektifi nasıl yakalayabilir?

Tarafgirlik edebiyat tarihini güvensiz yapmaz mı? Bana göre edebiyat tarihinin, estetik zevklere ve güzellik duygusuna, bir başka deyişle, "anlaşılır, ancak anlatılamaz" kuralına dayandığı kabul edildiği müddetçe bunun yanlış bir yargı olmadığı söylenebilir. Ne var ki, edebiyat tarihi, analiz ve sentezlere dayanmak durumundaysa, taassup ve tarafgirlik kaçınılması gereken bir şeydir. (A. Şeriatî)

lardan ya da halihazırda meydana gelen vakıalardan beslenirler. Günümüze dek devam eden, geçmişle geleceğe uzanan şimdiden oluşan bu iki temel, genellikle herkesin içinde gizlendiği insan şahsiyetini oluşturur. Edebiyat tarihçisi bu cevherleri arayıp bulur, sonra da farklı cevherleri birbirinden ayırarak, her ferdin temel karakteristikliklerini ortaya koyar. O bu süreç içerisinde çok dikkatli omak zorundadır. Öte yandan genel tarihçi, tek tek olaylardan hareket ederek, üzerinde çalıştığı çağın genel ruhunu yakalamaya çalışır. Düşünsel ve duygusal güdülerin toplamı olması dolayısıyla edebiyattan sözetmek gıpta ile bakılması gereken insani çabalar arasında yer alır. Şüphesiz bununla genel tarihin bu tür güdülere ve değerlere gereksinim duymadığını söylemek istemiyoruz. Ancak edebiyat tarihinin bunu gözönünde bulundurmasının daha fazla önemli olduğunu vurgulamak istiyoruz. Çünkü her ne kadar edebiyat tarihçisinin de, tarihçi olması dolayısıyla taassuptan uzak durmak zoruna olduğunu söylüyorsak da, gerçekte onun bundan uzak duramadığına tanık oluyoruz. Çünkü edebiyat tarihçisinin tüm yargıları kaçınılmaz olarak kendi şahsi tecrübelerine dayanır. Edebiyat tarihçisi, bir edebiyatçı ya da edebi bir metinle ilgili bir yargıda bulunduğu zaman, eserin üzerindeki etkilerini tesbit etmek üzere "kendisine" başvurması zorunludur. Ancak bundan sonra edebiyatçının ya da edebi metinden edindiği izlenimlerin, eserin kendisinden mi yoksa özel inanç ve taasuplarmdan mı kaynaklandığını tespit etmek için rasyonel bir değerlendirme yöntemini kullanacaktır.

Edebiyat Tarihinin Türkeri

Edebiyat tarihi alanında yazılan eserlerde genellikle za mansal bir sınıflamanın esas alındığı görülmektedir. Edebiyat tarihi, bu tür kitaplarda dönem ve çağlara ayrılarak incelenir. Bu metod edebiyat tarihinin yegane metodu değildir. Hatta tarih yazmanın en iyi metodunun bu olmadığı bile söylenebilir.

Bu açıdan Avrupalılar tarih yazımıyla ilgili yeni metodlar geliştirmişlerdir. Bu yönüyle edebiyat tarihini, "çeşitli edebiyat dalları", "edebi yöntemler" veya "edebiyatta düşünce okulları" bakımından yazmak mümkündür.

Mesela Arap edebiyatı tarihinin, alfabetik bir metodla tedvin edilmesi ve her bir maddenin ilgili meselenin tarihsel gelişimini ele alması mümkündür. Ya da Avrupa edebiyatı tarihinde, lirik, sembolik, romantik akımların tarihsel gelişim süreçleri ele alınabilir. Keza bedi' sanatının Müslim b. Ve lid'ten Ebî Temmam'a kadar geçen süredeki gelişiminin ele alındığı bir Arap edebiyat tarihi yazılabilir. Bu metod, her dönemin farklı sanat zevkinin oluşu gerçeğinden hareket eder.

Edebiyatta düşünce ekollerinin tarihinde, Ebu'lAlâ ve Ebu'lAtâhiye'nin eserlerinde düşünce ve inanca ait şiirler ya da Beşşar ve Ebû Nüvâs'ın Şiirlerinde Tasavvuf ve Ibâhî Edebiyatı başlıklı araştırmalar yapılabilir. Bu çalışmalarda her dönemde edebiyatın etkisi altında bulunan düşünce ve inançlardan sözedilebilir.

Edebi Eleştiri ve Türleri

Edebi eleştiri, "edebiyat ekollerinin ve tarzlarının incelenip her birinin diğerinden farkını ortaya koymak" şeklinde tanımlanabilir.

Tanımı anlaşılır kılmak için buradaki "tarz" kelimesinin açıklığa kavuşturulması gerekir. Tarz kelimesi, sözlük açısından sadece bir metnin anlamının açıklanması anlamında değildir. Yazarın te'lif şeklinin bütüncül bir metodla incelenmesini de içerir. Yazarın kullandığı ifadeler, düşünce ve duyguları da eleştirmenin konusu kapsamındadır. Herhangi bir yazarın tarzını ele aldığımızda, eserin oluşumunu sağlayan dört unsurun gözönünde tutulması gerekir. Hikayecinin tarzıyla tiyatro yazarının tarzı nasıl birbirinden farklıysa, her yazarın diğerinden farklı, kendine özgü bir tarzı vardır. Farklı konularda yazılan eserler idealist ya da realist bir bakış açısıyla yazılmış olabilir; veya yazar eserini çalakalem bir üslupla ya da sorumluluk taşıyan bir üslupla yazmış olabilir. Değişik görüşleri inceleme konusu yaptığımızda, verilen hükümlerin, yapılan eleştirilerin şahsi tecrübelere dayanmasının kaçınılmaz olduğunu kabul etmek zorunda kalırız.

Her eleştiri bir etkilenimle başlar. Çünkü hiç kimse sahih idrake doğrudan müdahele eden şahsi tecrübe ve zevklerinden kendisini uzak tutamaz.

Bir kimyacının size, bir sıvının birincil bileşenlerini verdiğini düşünün. Hatta bunların bileşkedeki oranlarını da size söylemiş olsun. Sıvının kendisini tatmadan, onun bileşenlerini tatmanız bizathi sıvıyı tatmış olmanız anlamına gelmez. Çünkü çeşitli unsurlar terkib içine girdiğinde daha önce sahip olmadıkları yeni özellikler kazanır. Bir manzarayı tasvir eden en iyi yazar bile sizdeki o manzarayı görme isteğini yo kedemez. Edebiyat için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Edebiyat eserinin bizde

uyandırdığı etki aynı zamanda eleştirinin dayandığı temele tekabül eder.

Zevkler, bilgilerin değil duyguların aracıdır. Çünkü zevk de bireysellik, bilgide ise genellik vardır. Zevkleri bilgiye dönüştüren meleke tefekkürdür. Tefekkür aracılığıyla zevklerimiz güç ve sebat kazanır, bireysellikten kurtulup umumilik kazanma imkanı elde eder. Edebi branşların her birinin kendine özgü yazım kurallarının bulunması, edebi düşüncenin belli başlı özelliklerinden biridir. Bunun ölçüsü, zamanın meşhur yazarlarının eserlerine göre belirlenir. Yazarlıkta cari olan te'lif kuralları, seçkin edebi metinlerden çıkarılır. Aristo'dan bu yana bu gelenek devam etmiştir. Aristo, edebiyat ve tiyatro eleştirisi alanında koyduğu kurallarda Yunanca edebi metinleri esas almıştır.

Aristo, bunun için bazen bir yazarı, bazen de bir eseri ölçü alır. Bunu trajedi ile ilgili koyduğu kurallarda daha açık bir şekilde görmek mümkündür. Trajediyle ilgili olarak Sop hokles'in eserlerini, özellikle de "Kral Oidipus"45 adlı eserini esas almıştır.

Eleştiriyle uğraşan kimselerin, eleştiriyi kolaycılığa kaçarak, bir boş zaman uğraşı olarak görmemeleri, eleştiri konusu yaptıkları eserleri etraflıca tahlil etmeleri gerekir.

Eleştiri her ne kadar insanın bireysel deneyimlerine dayansa da, iki büyük eleştiri akımından sözedebiliriz: Birincisi, öznel ve teessürî (özsel iç) eleştiri; (critique subjective imp ressioniste), diğeri ise objektif (özsel dış) eleştiri (critique ob jective) olarak bilinir. Eleştirinin sübjektif olmasının kaçınılmaz olduğunu savunanlar, bağımsız bireylerin ve bireysel duyguların varlığını delil göstererek edebiyatta genellemelerde bulunmanın doğru olmayacağını söylerler. Bizler bir çok zevkin nedenlerini bilmiyoruz. Ayrıca bunların epistemolojik açıdan ele alınmaları da mümkün değildir. Çünkü yaptığımız açıklama bu konuda yapılabilecek nihai bir açıklama değildir; başka açıklamaların da aynı derecede doğru oldukları söyleOedipe Roi, eski piyeslerin en mükemmellerinden biridir. Bu piyeste Odip, kendi aslına iz sürmektedir.

nebilir. Objektif eleştiri taraftarları bunun tam tersini söylemenin daha doğru olduğuna inanırlar. Çünkü bir satranç oyuncusunun iyi satranç oynaması, taşların hareketini iyi bilmesine bağlanamaz. Objektif eleştiride benimsenen görüş bıı kuralın uygulanma tarzıdır. İşte yazarın gücü, bu uygulamanın niteliğine bağlı olarak ortaya çıkar. Sübjektif eleştiriye rasyonel unsurlar karıştığı gibi, objektif eleştiriye de duygusal unsurların karışmadığını söyleyemeyiz. Bu yüzden objektif eleştirinin rasyonel ilkelere, sübjektif eleştirinin de özel zevklere dayandığını söylemek yüzeysel bir genellemeden öteye gitmez. Edebiyatın, doğal olarak eşitlerinin bulunmasını engellemediğini ve güzel sanatı oluşturan bağımsız birimlerden meydana geldiğini unutmamalıyız.

Güzellik, hiç bir zaman, değişmeyen ilkelere ve ön kabullere bağlı değildir. İlkeli düşünme tarzı, edebiyatta yargıların ortaya çıkmasını kolaylaştırmaya yöneliktir. Ondokuzuncu yüzyıl romantikleri, değişmez kuralların hakim olduğu klasik edebiyata karşı saldırıya geçtikleri zaman, artık edebiyat alanında kesin kurallar koyma fikri kimsenin akimın ucundan bile geçmiyordu. Çünkü edebi eleştiri için geçerli olan her şey edebiyatın kendisi için de geçerli değildir. Edebiyat eleştirisiyle ilgili değişmez kurallar koymak için yapılan sayısız teşebbüsler, her zaman edebiyatı belli sınırlar içine hapsetmekten uzak durmaya özen göstermişlerdir.

Diğer yandan bazı düşünürler de sanatın ancak belli kayıtlamalarla yaşamını devam ettirebileceğine inanır. Örneğin edebiyatın en çok kurallı türü olan şiirde bulunan kafiye, şairin zihninde, onsuz ulaşmasının mümkün olmadığı, bir çok anlamın doğmasına yolaçmaktadır. Bir Fransız özdeyişinde belirtildiği gibi, "sanat ancak kayıtlarla yaşar."

Dogmatik Eleştiri (Critique Dogmatiue)

Dogmatik eleştiri olarak adlandırılan eleştiri, dinsel, bölgesel ve ırksal görüş ve inançların tam bir tasallutu altında bulunan kimsenin eleştirisidir. Oysa eleştiride kişinin bu tür taassuplarını bir kenara bırakması şarttır. Ne var ki bunu yapmak sanıldığı kadar kolay değildir. Genellikle eleştiri konusu yapılan şeylerin kurucu unsurları arasında inançların da yer alması meseleye başka bir zorluk boyutu daha eklemektedir.

Tiyatro ya da hikaye tahlillerinde bu eğilimlerden biri işe karıştığında, her tahlil özel bir bakış açısının ürünü olarak belirmektedir. Bu durumda eleştirmenin zihninde buna karşı çıkan ya da bunu onaylayan fikirler oluşacaktır.

Edebiyat eserlerinin en belirgin özelliklerinden biri de kışkırtıcılıktır. İster belli bir ayrıntıyı işlesin isterse genel açıklamalara yönelsin bir edebiyat eseri kışkırtıcılıktan uzak kalamaz. Çünkü her yazar, olayların aktarımı sırasında kendi özel görüşlerini de zımnen cümlelerin arasına serpiştirir. İşte biz onun özel görüşünü, benimsediği tarzı irdeleyerek günışığına çıkarabiliriz.

Edebî bir eserle ilgili yaptığımız çıkarsamalarda, eserin kurucu unsurlarının onun sanatsal tekniğinden bağımsız olarak düşünülemeyeceği hususuna dikkat etmemiz gerekmektedir. Bu yüzden bir eserin sanatsal yöntemi ve üslubunun bağımsız bir

şekilde ele alınması mümkün değildir.

Eleştirmen, kendi özel duygularının ağır bastığı konuların nelerden ibaret olduğunu belirlemek için, sözlerini akim ışığı altında belirlemelidir. Bu da, aklın kapsayıcılığı, bakış açısının genişliği, derinliği ve pişmişliği, şahsi amaçlardan uzak durma ve uzun bir deneyimin varlığı ile doğrudan ilişkilidir.

Her ne kadar aklı azaltıp ruhun gücünü zayıflatsa da, şahsi amaçlar insandaki değerlendirme gücünün artmasına yolaçar. Kişinin kendisini bu amaçlardan uzak tutabileceğini iddia etmek zordur. Çünkü bu, doğası gereği insanda her zaman varolan bir zaaftır. Ancak kendi yargılarımızı rasyonel esaslara dayandırarak, herhangi bir inancı benimseyen kimsenin ilgisini çekebilecek bir forma kavuşturabiliiz.

Edebiyatta birbirlerinden ayırdedilmesi güç karmaşık meseleler vardır. Örneğin Hayyam eleştirmenleri kendisiyle ilgili henüz tatmin edici bir sonuca ulaşabilmiş değildirler. Acaba Hayyam zevk ve lezzet düşkünü bir kimse midir, yoksa Tanrı'ya inanan saf bir mistik midir? Rübailerinde yer verdiği şarap üzümden yapılan ve sarhoş eden gerçek bir şarap mıdır yoksa mecazi olarak kullanılan vahdet şarabı mıdır? Her konuda aşırıya varan coşku, heyecan ve duyguları çoğunlukla tasavvufla birarada düşünüldüğü bir gerçektir. Bu nedenle, zevklerine, lezzetine düşkün olan bir kimse nasıl Hayyam'ı kendi değer yargılarına ve zevklerine uygun olarak değerlin diriyorsa, temiz yürekli bir sufi de ona kendi doğrularının penceresinden bakacaktır. Aynı şekilde filozof bir eleştirmen, inançlarını bir kenara bırakarak, Hayyam'm rübailerini psikolojik açıdan değerlendirecektir. Nasıl bir bakış açısıyla hareket ederse etsin, bir eleştirmenin kendi özel inançlarını eleştirisine yansıtmaktan kaçınması gerekir. Zikredilen örnekte görüldüğü gibi birbiriyle içiçe geçmiş önemli problemler vardır. Bu yüzden eleştirmen ancak psikolojik bir analiz yapması halinde özel duygu ve inançlarından kaçınabilir.

Bilimsel Eleştiri (Critique Scientifique)

Bilimsel eleştiri ondokuzuncu yüzyılın sonlarında bilimsel ve doğal, özellikle de biyolojik araştırmalarda kendini gösteren büyük hareketlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmalarla birlikte kaydedilen gelişmeler, bilim felsefesinin ortaya çıkışıyla paralellik arzeder. Darwin in türlerin kökeni ve evrimiyle ilgili teorisi bunlar arasında en popüler olanıdır.

Başlangıçta sadece biyolojinin sınırları içinde kalan bu teori, daha sonra gittikçe genişleyerek, Herbert Spencer (1820 1903) gibi İngiliz bilimadamların çabasıyla sosyoloji, ahlak ve psikolojiyi içine alacak bir kapsayıcılığa ulaşmıştır.

Edebiyat eleştirmenleri bu teorinin edebiyat için de ugu lanabileceğine karar vermişlerdir. İşte "Edebiyat Türlerinin Tekâmülü" adı altında bir dizi kitap kaleme alan Ferdinand Brunetiere (18491906), evrim teorisini edebiyat alanına uygulamaya çalışan ilk Fransız eleştirmen olarak bilinir. Mezkur kitaplarında, hikaye, retorik gibi edebi türlerin, kendi dönemine dek geçirdiği evrim sürecinin niteliklerini işlemiştir. Bu ağır bir külfet gerektiren bir iddiaydı. Eğer Brunetiere gibi güçlü bir yazar tarafından savunulmamış olsaydı, kimse bununla ilgilenmeyecekti. Güvenilir yargıları ve kapsamlı birikimiyle tanınan Brunetiere'nin, bu teorisiyle dikkatleri kendi üzerine çekmeyi başardığı görülmektedir. Böylesine güçlü bir yazarın gücüyle takviye edilen teori edebiyat dünyasında kendisine önemli bir yer açtı. Brunetiere'in ona kazandırdığı zenginlikle birlikte, teoriye karşı çıkan bir çok okuyucu bile ondan istifade edebilmiştir.

Burada Brunetiere'in bu alanda neler yaptığını görmek için bazı örnekler vermemiz gerekir. O, klasik çağda (onye dinci yüzyıl) kiliselerdeki dinsel retoriğin, insanın yüceliği ve düşmüşlüğü, sonsuz bir yaşamın olmayışı ve kesin bir şekilde sona ermesi, hayata duyulan güvensizlik ve doğaya duyulan güven, insanın ilahi bir kudret tarafından yaratılmış olması dolayısıyla ancak doğanın kucağında huzura ermesi gibi meseleleri ele aldığını, buna mukabil onokuzuncu yüzyıl romantizm akımında aynı meselelerin şiir yapısı içinde işlendiğini, romantik bir şairin insan ve kendi doğası üzerine düşündüğünü, hayattan ve hayatın sonluluğundan dert yandığını ve güzellikler karşısında şaşkınlık içine düştüğünü savunuyordu.

Her iki niteliğin bu şekilde bir değerlendirmesini yapan ve her bir türün diğer edebi türün evrimi sonucu meydana geldiğini savunan Brunetiere'in, "edebiyat türlerinin orijinali ve evrimi" adlı teorisiyle bu görüşünü iddia etmeye çalıştı. O, buradan hareketle, dinsel retoriğin içerik olarak evrimi neticesinde romantik şiirin ortaya çıktığı sonucuna ulaşmış bulunuyordu.

Bu akım başka bir konuyu daha gündeme getiriyordu: Eleştirmen, eski edebi metinleri yeni bilimsel ve toplumsal gelişmelerin ışığı altında ele almalıydı. Mesela bir şairin aşağıdaki şiirini okuduğunda veya zenginleri yerden yere vurup fakirlere arka çıkan bir şiir okuduğunda, şairin sosyalizmi savunan bir kimse olduğunu ileri sürmekten çekinmiyordu.

"İnsan basiretsizliği insanı köle etti.

varolan cevherini balıklara adak etti

Çocukça davranışlarıyla, köpeklerden daha kötü bir duruma geldi.

Başka bir köpeğin önünde baş eğen hiç bir köpek görmedim."

Bu tür eleştirilerin bilimsel bir değeri ve önemi yoktur. Ancak dar düşünceli ve bilgisiz kimseler bilgiçlik taslar. Çünkü derinlikli düşünen aydın bir eleştirmen, sosyalizm ve demokrasi gibi kavramların sadece özel sağlam temellere dayanması gerektiğini; şairin şiir kalıbında açığa vurduğu düşünce ve ilhamlardan millerce uzak olduğunu iyi bilir. İşte bu tarz eleştirilere karşı çıkan büyük eleştirmenlerden birisi şöyle diyor:

" Yeni edebiyat kadar eski edebiyatı etkileyen başka bir faktör bulmak mümkün değildir!" Burada eleştirmenin, modern düşüncenin ürünü olan anlayışları eski eserlere "dayatan", bunlar üzerine modern görüşlerden kaynaklanan zoraki yorumlar yapan kimseleri kastettiği anlaşılmaktadır. Eleştiri alanında böyle bir tutum benimsemek hoş olmayan bir yöntemdir ve ondan dikkatle sakınmak gerek.

Şayet modern bilimin verileri edebi metinlerin analizinde işe yarıyorsa, bu modern bilimin kendisinden kaynaklanan bir zorunluluk değildir. Bu, bilimin bizatihi ruhunda varolan bir yönelimdir. Bilimsel ruh dediğimiz şey, abartılı ve gereksiz ifadelerden kaçınmak anlamında eleştirmenin sahip olması gereken ahlaki ruhtur. Eleştirmen yargılarında dikkatli davranmalı, tümel yargılardan ziyade, tikel yargılara yönelmelidir. Çıkarsamalarında her zaman doğru bilgilere dayanmalıdır. Sonra da aklın doğru bulduğu tümel delilleri kullanmalıdır.

Eleştirmen, sosyoloji ve psikoloji bilimlerinin, insan ruhu ve toplum hayatıyla ilgili teorilerine güvenmek zorundadır. Ancak bu teorilerin bir edebiyatçı ya da başka bir kimse üzerinde uygulanması doğru değildir. Çünkü insan toplulukları ve insan bireyleri, diğerinden farklı olan bağımsız şahsiyetlerden oluşur.47 Eleştirmen bu şahsiyetlerden her birisinin diğerinden ayrıldığı noktaları bilmek zorundadır. Beşeri bilimler de dahil olmak üzere tüm bilimsel teoriler genel ve ortak olan olan olgulara dayanır. Freud'un psikolojiyle ilgili teorileri, Auguste Comte'un sosyolojiyle ilgili teorileri ve Kari Marx'm tarih felsefesi alanındaki teorilerine bakacak olursak, bunlardan her birinin hakikatin bir yönünü ele aldıklarını, hakikati tüm boyutlarıyla kuşatamadıklarmı görürüz. Dolayısıyla denilebilir ki genelleme insan düşüncesinde en tehlikeli bir sapmanın ortaya çıkmasına yolaçmaktadır.

dığı açıktır. Bilimsel konularla insani konuları birbirinden ayırdet mek gerekir. Yoksa demokrasinin, özgürlüğün, sosyalizmin, faşizmin, Sezarcılığın orijinal tezlerini eski eserlerde bulamayacağımıza dair bir delil ileri sürmek mümkün değildir. Mesela ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan, komünizm ve marksizmin nüve olarak Maz dekçilikte varolduğunu söylediğimizde mantıksız bir çıkarsamada bulunmuş oluruz. (A. Şeriatî)

47 Gurwitch bu konuda şöyle demektedir: "Toplum yoktur toplumlar vardır" (sociologie differentialle)

Tarihsel Eleştiri (Critique Historique)

Tarihsel eleştiri, her şeyden önce edebiyat olgularının, yazar ve eserlerinin üzerine yapılan yorumlardır. Bu tür eleştirilerde, karşılaştırmadan ziyade tanıma ve tanıtma önemlidir.48 Çalışmalarında bu tarzı tercih eden eleştirmenler, yaptıkları yorumun okuyucunun kendince ulaşacağı her tür yargıya açık olduğu görüşündedirler. Bir çok eleştirmen, gücü oranında bu tür eleştirileri yapma gereksinimi duyar. Eleştirmenin edebi isti'dadı ölçüsünde ikinci dereceden önemi haiz olan eserleri tarihsel açıdan eleştiriye tabii tutması son derece önemlidir. Çünkü bu metinler insanın kendi metnine ve ruhuna daha yatkındırlar; kendi çevrelerinin görünümünü yansıtan birer ayna durumundadırlar. Çünkü büyük ve dahi sanatçı ve yazarlar, ya geçmişin etkisi altında ya da zamanlarını aşmış kimselerdir. Bunlar daha çok çevresinden soyutlanmış bir halde yaşayan insanlara yakındırlar. İnsanın metni, içinde toplumsal, gündelik gelişmelerin yaşandığı bir "ocak" gibidir. İnsanlar kendi çevresindeki renkleri daha çok benimseme eğilimindedir. İşte bu renkler ikinci dereceden yazarların eserlerinde daha fazla göze çarpar.

Şu halde yazarların şahsiyetlerinin ve edebî eserlerin tahlili, ancak onları ortaya çıkaran çağın, onların geçmişlerinin, o dönemde yaşayan insanların ideal ve arzularının iyi bilinmesi halinde hakkıyla gerçekleştirilmiş olacaktır. Bir yazar, sadece onu etkiliyen şeylerin bilinmesi halinde tanınmış olmaz; aynı zamanda onun gelecek kuşaklar üzerindeki etkisi de inceleme konusu yapılmalıdır. Çünkü bir yazarla ilgili malumatı, çoğu kere yazarın kendi eserlerinden çok, daha sonra gelen kuşaklar üzerindeki etkilerinden ediniyoruz. Günümüz eleştirmenleri, Hamlet gibi bir şahsiyetin, Shakespeare'den çok O'ndan sonra gelen yazar ve eleştirmenlerinin çabası sonucu daha fazla tanınır hale geldiğine inanmaktadır. Eleştirmen bu şekilde Shakespeare hakkında daha çok bilgi edinmiş

olmaktadır. Shakespeare gibi bir eleştirmen, sadece Hamlet destanını okuyarak Danimarka tarihi hakkında bilgi edinip, sonra da tiyatroda sergilediği Hamlet'le kıyaslanabilecek bir karara varmış olsaydı birçok eksikliklikleri bulunan bir sonuca ulaşmış olacaktı.

Tarihsel eleştiri metodu, yazarın sadece bir eserinin değil, tüm eserlerinin inceleme konusu yapılması halinde faydalı olacaktır. Eleştirmen, ancak bu şekilde doğru yargılara ulaşabilir. Hem objektif hem de sübjektif eleştirinin temel ilkesi budur. Eleştirmeni en çok yanılgıya düşüren şey, yazarın tek bir eserini gözönüne alarak eleştiri yapmasıdır.

Linguistik Eleştirisi (Critique Linguistique)

Ressamlıkta renk, taşçılıkta taş neyse, edebiyatta da dil odur. Hatta edebiyatın daha çok dile bağlı bir uğraş olduğu

İran'da daha çok şairler ve yazarlar (elbette genellikle şairler) hakkında yapılan araştırmalar, bu bağlamda ele alınabilir. Çoğunluk, bunun, bir şairi veya yazarı eleştirme, inceleme ve tanımada tek bilimsel yöntem olduğunu zannederler. Burada hatırda tutulması gereken nokta şudur: Bu tür araştırmalar, bizatihi edebiyatın ve sanatın kendisinden daha çok psikolojik ve sosyolojik çalışmalar için yararlıdır. Yazara göre, ikinci sınıf yazar ve şairler halka daha yakın olmaları, halkın içinde bulunmaları; duygu, sanat ve inançları kendi çevrelerinin gerçeklerinden kaynaklanması dolayısıyla, deha olan şair ve yazarlara tercih edilmelidir. Ancak bugün düşünürlerimizin bunun pek farkına varmadıkları anlaşılmaktadır. Herkes deha şair ve yazarlarla ilgilenirken, kendi konumlarını, edebiyat ve sanat alanında fazla tamnmayan(!) bir şairi tanıtmakla güçlendirmektedir. Halbuki "Şerhi Taarruf" gibi kitaplar ya da Mevlana gibi şahsiyetler ruh ve mana göklerinde öylesine yükselmişlerdir ki bunların artık yeryüzü insanlarını görmeleri mümkün değildir. Öte yandan, "Semeki Ayyar", "Ebû Müslimnâme", "Dârâbnâme", "Şemse ve Kahkaha", "Asârı Ahmedî","MecâlisulMü'minin"', "Cennetü'lHulûd" gib kitablarla, Ubeyd Zâkânî ve Kabusnâme'nin yazarı kendi zamanlarında ve mekanlarında doğrudan toplumu etkileyen kitabla ve yazarlardır. İşte ben tarihsel eleştiride bu gibi kimselere önem verilmesi gerektiğini düşünüyorum. (A. Şeriatî)

bile söylenebilir. Çünkü insanın duygu ve düşüncelerin varlık alanına çıkması, onların dile gelmelerine bağlıdır. Şüphesiz duygu ve düşüncelerin sözcüklerin emrine verilmesinde bir çok zorluklar bulunmaktadır. Ancak onları sözcüğün emrine ram etmede başarı sağlamadan , duygu ve düşüncenin varlığından sözetmek mümkün değildir.

Birçok edebî ibarenin kendisinde, estetik ve sanatsal bir olgunun varlığını görüyoruz. Aynı düşünceyi ya da duyguyu başka farklı ifadelerle anlatmak, farklı sanatsal olguların ortaya çıkması anlamına gelir. Örneğin şair Hakanî:

"Feleğin kınından çıkardı hançerini sabah" dediğinde güneşin doğuşundan bahsetme niyeti taşımıyordu; sanatsal bir görünümü ortaya çıkarmak istiyordu. Dolayısıyla dil, anlamları ifade eden bir araç değil, bağımsız bir varlığı olan bizatihi sanatsal bir varlıktır. Bu konuda bir yazar, "anlam mı önemli yoksa sözcük mü?" sorusuna, başka bir soruyla cevap veriyor: "Makasın iki ağzından hangisi çok önemlidir?"

Teori, dile bahşettiği değer bakımından çok önemlidir. İster dile gelen sözcük formları şeklinde, isterse kağıda yazılan yazılar şeklinde olsun, bana göre anlamların önsel bir varlığını düşünmek zorunlu değildir. Düşünceye daldığımızda kafamızda anlamlar belirsiz bir şekilde oluşmaya başlar. Aksi takdirde önce anlamların daha sonra da dile gelen sözcüklerin varolduğunu kabul etmemiz gerekecektir.

Fakat duygularla ilgili olarak bu teorinin geçerliliğini ileri sürmek mümkün görünmemektedir. Çünkü duygularımız dile gelmeden önce de vardırlar. Burada teori, dilin önemini vurgularken aşırıya gitmiştir. Yoksa konuşma yeteneği bulunmayan kimselerin ve hayvanların, düşünemediklerini ve hissiz olduklarını ileri sürmek mümkün değildir. Dil, hem duygularla hem de bilgi ile ilgilidir. (Elbette burada sözkonusu olan sadece aklî bilgi değildir) Yazı dediğimiz sembolik işaretler, sahip olunan tarzla içiçe geçmiş bir halde bulunurlar. Kelimelerin taşıdıkları ruhun anlaşılması çok önemlidir. Her ne kadar cümle ve kelimelerin yapısıyla ilgili olarak sarf ve nahiv (gramer) bilgilerinin öğrenilmesi gerekli ise de, bunların bize dille ilgili doğrudan bilgiler verdiğini söyleyemeyiz. Ancak dilin ruhunu ve taşıdığı duyguları içimizde duyumsadığımızda dille ilgili yeterli bilgilere ulaşmış oluruz. Her ne kadar bu konuda herkes aynı istidada sahip olmasa da, herhangi bir dilde yazılmış önemli eserlerin dikkatli bir şekilde tetkik edilmesi bu konuda bize çok yardımcı olacaktır. Dilin ruhunu anlama bakımından bir yazarın yeterli olup olmadığı, onun dili kullanma keyfiyetinde ve kullanılan dilin özelliklerinde kendini gösterir. Bu şekilde bir yazarla ilgili olarak önemli konuları işlerken orta yolu izlediğini ya da fazla ayrıntılara girdiğini söyleyebiliriz. Öte yandan analiz ve nitelemelerin bir edebi eser açısından ne kadar önemli olduğu açığa çıkmış oluyor. Bir çok yazarın yazı üslubu, duygusal olaylar aracılığıyla okuyucularda bir hassasiyet oluşturmaktan ibarettir. Tahrik gücü açısından bu olaylar gittikçe yükselen bir tempoda öylesine arka arkaya gelmektedir ki, sonunda yazarın amaçladığı hedefe birdenbire ulaşılmış olmaktadır^

Bunun en iyi örneğini Şehnâme'nm yedi bölümden oluşan "Rüstem" hikayesinde bulmak mümkündür. Hikayede, her birisi

diğerinden daha gerilimli olan olaylar örüntüsünün varlığı hemen sezilmektedir. (A. Şeriatî)

Adophe Thiers'in51 dediği gibi, "Napolyon'un kahraman askerlerinin Alp dağlarından geçişini ayrıntılı olarak yazmak ve okuyucunun ilgisini en iyi şekilde devam ettirmek istiyorsanız, oradaki görüntülerin hepsini vermek zorundasınız. Askerlerin arasındaki mesafelerden tutun da, orada girdikleri çatışmaların sayısına ve taşıdıkları yüklerin ağırlığına kadar bir çok ayrıntıya girmek zorundasınız."

İşte Thiers'in dediği gibi, bu esnada yazarın ağzından çıkan "yabancı" kelimeler okuyucunun kalbinin derinliklerine yerleşmektedir. Çünkü bu kelimeler yazarın ağzından kendiliğinden tecelli ederler. Bu durumda yazar bir heyecanı izhar etmek zorunda olduğunu hissetmektedir. Dil eleştirisi, sahih bir tarih bilgisiyle, kelimelerin, özellikle de soyut kelimelerin uğradıkları değişikliklerin bilgisini gerektirmektedir. Özellikle de soyut isim ve sıfatlara vurgu yapmamızın sebebi, zat isimleri sabit ve değişmez iken, soyut isimlerin duyguların değişimine paralel olarak değişmesidir.

Öte yandan bir çok yazar, meramlarını ifade ederken, sözlükteki soyut isim ve sıfatların yardımıyla değişimleri ifade eden yeni kelimeler türetmektedir. Bir eleştirmen kelimenin sözlük anlamıyla terim anlamı arasındaki farkı çok iyi bilmelidir. Çünkü yazarın amacını ancak bu şekilde anlama imkanına kavuşur. Mesela "zekat" kelimesi sözlükte 'temizlenme' analmma geldiği halde, Islami terminolojide bundan başka bir anlama gelir. İşte bu yüzden dil eleştirisi, yazarın müraacat edebileceği en bağımsız ölçülerden birisi olarak görülebilir.

Kur'anı Kerim'de normal dil kurallarıyla açıklanamayan bir çok ifade vardır. Beleğat alimleri bu gibi ifadelerin belağat

Adolphe Thiers (17971877): Fransız tarihçi ve siyaset adamı. Meclis başkanlığı ve başbakanlık yapmıştır. Kendisi aynı zamanda "Ordre Partisi" genel başkanıydı. Krallığa karşı çıkan etkili yazılarıyla bilinir. "Fransız Devrimi Tarihi", "Fransız İmparatorluğu ve Konsülleri Tarihi" adlı kitapları vardır.

açısından değerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadırlar.

Eleştirmenin dayanması gereken ikinci dereceden önemli noktalardan biri de gramer kurallarıdır. Bir yazar gramer kurallarına uymak zorundadır. Cehaletini belagat adı altında giz leyemez. Ancak bunlara vakıf olmakla beraber sanatsal bir incelik yaratmak isteyen güçlü yazarların dil kurallarına başkaldırması normal karşılanabilir. Çünkü bunların kitapları dil için delil teşkil eder. Bunun tersi de doğrudur. Yani onların eserleri de dil açısından kritik edilmelidir. Çünkü dil, konuşanların üzerinde düşünmesine paralel olarak değişiklik gösteren canlı bir olgudur. Batılı eleştirmenler, bir yazarın herkesçe bilinen genel kurallara uyarak, yaygın üslubu tercih etmesinin, usanç verici bir tarzın meydana gelmesine yolaçtığma inanmaktadırlar. Buradan mutlak olgunluğun gerçekte usandırıcı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden bazen, yazarların edebi şeytanlıklara başvurarak herkesin bildiği tarzın dışına çıkması gerekir. Aynı şeyler düşünce eserleri için de geçerlidir. Düşünürler, herkesin önceden tahmin edebileceği bir sonuca ulaşmak yerine, okuyucunun zihin dünyasına beklemediği bir anda güçlü darbeler indirerek onun sinirlerini uyarmaktadır.

Kur'anı Kerim'de de buna delil teşkil edebilecek ayetler vardır. Örneğin "tekillik" (müfred) ifade eden bir kelime "iki"lik (tesniye) ifade eden bir anlamda kullanılmaktadır." Felâ yuhricennekumâ mine'lcenneti felâ teşkâ" (Sakın o şeytan) sizi cennetten sürüp çıkarmasın, sonra mutsuz olursun. (Taha 20/117) Bir başka yerde, müfred bir ifade çoğul anlamda kullanılır: "Ve cealnâ lılmüttekîne imâman" Rabbi miz bizi takva sahiplerine önder kıl. (Furkan, 25/74) Bazen de zamir merciinden önce gelir: "ve evcesefî nefsihi hîfen Mû sâ" Musa bu yüzden kendi içinde bir tür korku duymaya başladı. (Taha, 20/67)52. Bugün bir çok yazar arasında yayMesela şu ayet te buna örnek olarak verilebilir: "Yüzünüzü doğuya ya da batıya çevirmeniz iyilik değildir. Ancak iyilik Allah'a ve ahiret gününe inanmanızdır." (2/177) Firdevsi de şiirlerinde bu sanatı kullanmıştır:

gın olan bir anlayışa göre, mesleğine gerçekten ilgi duyan her eleştirmenin karşı çıkması gereken şey, taklit ve "hafıza" dan gelen (orijinal olmayan) ilhamdır.

Daha önce ayağa düşmüş tabirleri çok kullanan bir yazar, akılla ilgili bir hastalığa düçar olmuş demektir. Çünkü piyasada elden ele dolaşarak tüm özelliklerini kaybeden madeni paralar gibi, bu kelimeler tüm güzelliklerini ve değerlerini yitirmişlerdir. İşte eleştirmen böyle bir yazarı, düşüncelerini ve üslubunu yenilemeye zorladığı gibi, kullandığı sözcükler üzerinde yeniden düşünmeye, estetik zevklere önem vermeye, eski metinlerden kelimeleri ödünç almaktan vazgeçmeye de mecbur bırakacaktır. Yazarların ezberledikleri sözcükleri sıkça kullanmaları, eskilerin ifadelerine bolca yer vermeleri, düşüncenin bir metinde normal akışına devam etmesini, orijinal bir eser meydana getirmesini engeller. Hatta yazarın kendi duygularını dahi, içinden geldiği gibi dile getirememesine yolaçar.

"Hûyı derdi dânâ beguyîm penç/vezîn penç adet nebâşed berene. Nohost an ki herkes ki dâred hıred/nedâred gam ve ânki zû

beguze red

Ne şadî koned zi an ki o yâfte/ne ger be guzerd zu şeved tafte Bena buved nihan dared umîd/negûyed ki nâr âverd şâh boved.

Çu ez rene ve ez bed ten âsân şeved/ez nâbudenihâ hıresan şeved." Burada yazar gibi; dilbilgisi kurallarını sadece deha şair ve yazarların ihmal edebileceklerini söylemek yerine, tedavülde olmayan kelimelerin kullanım hakkının ya da dilin normal kurallarının dışına çıkılması hakkının tüm yazar ve şairlere tanınması gerektiğine inanıyorum. Aksi takdirde geleneğe ve yerleşik kurallara karşı çıkmanın bir sanat, letafet, estetik veya yenilik olarak görülmesi ve bunu gerçekleştirme hakkının sadece deha yazarlara ve şairlere tanınması doğru değildir. Ayrıca dilin kurallarının ihlali her zaman sanat ve letafet eseri olarak görülemez. Örneğin söz ustası olan Sadi'nin şu meşhur beyti, izafet harfini hazfetmediği için ayıplı sayılacaktır:

"Bergi dırehtânı sebz der nazarı huşyâr.

Her varakaş defterî est ma'rifet kerdigar!"

Burada "ma'rifeti kerdigar" ibaresi, şiirin bütünsel yapısı içinde herhangi bir işlevi olmayan "izafet" (isim tamlaması) durumundaTek sermayeleri hafızaları olan birçok yazarın eserlerinde, çeşitli bahanelerle hafızalarında depoladıkları şeyleri tezahür ettirdikleri görülmektedir.

Duygu ve düşüncelerini orijinal bir üslupla anlatmayı sorumluluk olarak gören bir yazar, bu tavrıyla dili zenginleştirmiş ve dilin gelişimine katkıda bulunmuş olur. Dolayısıyla eleştirmenlerin yazarları buna teşvik etmeleri zorunludur. Çünkü bir dilin zenginliğinin, o dildeki kelimelerin çokluğuna bağlı olduğunu düşünmek yanlıştır.

Bir dilin zenginliği, o dilin ifade edebildiği duygu ve düşüncelerin zenginliğine bağlıdır. Bu yüzden önemli olan sözün niceliği değil, ifadelerin niteliği ve çeşitliliğidir. Nitekim Arapların başına gelen felaket, Arapça yazan yazarların bu gerçeğin yeterince farkına varmamış olmalarıdır.53 Çoğu yadır. Ayrıca "varak" kelimesinin muzaafun ileyhi olan "şîn" zamirinin "berg" kelimesine irca edilmesinin mümkün olmasıdır. Yani "varakı bergi dırehtan" . "Varakı berg" (yaprağın yaprağı) ne dernektir? Gerçi burada Sa'di'ninin, zamiri kesin bir şekilde "dırehtan" kelimesine atfettiği görülmekte ise de, gramatik açıdan zamir muzaafun ileyhe değil muzaafa irca edilmektedir. Böyle bir kuralın olduğunu kabul ettiğimizde bile, "bergi dırehtan" ifadesi burada işlevsiz ve "zaid" kalmaktadır. Netice olarak böyle bir kuralın ihlalinin şiirde herhangi bir letafetin ve sanatın ortaya çıkmasına yolaçmadığı görülüyor. Öte yandan yazarı bilinmeyen şu ibarede yapılan bir dil yanlışı, cümleye ilave bir açıklama gücü, sanat ve letafet katıyor: "Agayı şâir ki bedûni harcı iyâb u zehab yek pâ kudemâ şode est." Şu mısra da buna örnek olarak verilebilir: "Men ânem ki Rustem bûd pehlivan". Veya şu cümle: "Nice dişierkekler (erkek gibi yiğit kadınlar) vardır ki, erkekkadınlar (kadın gibi korkak olan erkekler) üzerinde yöneticilik yapmışlar ve yapmaya devam etmektedirler." Özellikle de estetik zevki olan bir çok kimse, hiciv ve övgü niteliği taşıyan ifadelerinde, çeşitli betimlemelerinde, dil kurallarını ihlal ederek mübalağalı lafızları çokça kullanırlar. (A. Şeriatî)

Genellikle Arap edebiyatçıları veya Arap edebiyatına aşina olanlar, Arap dilinin zenginliğini ve güçlülüğünü göstermek üzere, "ayn" kelimesinin yetmiş anlamının olduğunu ya da "deve" anlamına gelen yüzden fazla kelime bulunduğunu söylerler. Halbuki belagat ve fesazar, iyi bir edebî eserde kullanılan bir kelimenin yerinin başka bir kelime tarafından doldurulamayacağının farkında değildir. Çünkü hiç bir dilde "eşanlamlı" kelime yoktur. Bu, her yazarın üzerinde durması gereken önemli bir konudur. Hatta herhangi bir ismin yerine kullanılan sıfatların, ismin eşanlamlısı olan başka bir isim olmadığı için, bu ismin eşanlamlısı olarak kullanılması, bu görüşümüzü doğrular niteliktedir. Örneğin her ikisi de sıfat olan "sarim" ve "mühend" kelimeleri, Arapçada "kılıç" kelimesinin eşanlamlısı olarak kullanılır. Bu yanılgı, sıfatların dikkatsiz bir şekilde kullanılmasından ileri geliyor. Ancak burada vurgulanması gereken husus şudur: Eleştirmen sıfatların kullanımı konusunda yazardan daha dikkatli ve daha tavizsiz olmalıdır. Çünkü bir yazarı, kulandığı sıfatların niteliğine göre "yeterli" ya da "yetersiz" olarak değerlendirmek mümkündür.

Ancak derinliği olmayan sığ bir yazar, sürekli mübalağalı ifadeler kullanmayı tercih eder. Bunun yanında yetenekli bir

hat açısından, hatta bunlardan daha önemlisi, en derin düşünceleri, en ince ve en güzel nitelikleri, en zarif duyguları ifade etmede mucizevî güce sahip olmak bakımından sanat ve marifetin zirvesinde olan ki onlar genellikle bundan habersizdir Kur'an ve NehculBe lâğa mn, sahip oldukları kelimelerin sayısı bakımından, yüzlerce yeni kelime, kavram ve terimi şamil olan günümüz düşük ve orta seviyeli Arapça metinlerinin düzeyine erişemediğini düşünürler. "Maka matı Harîrî" gibi metinleri, daha aşağı derecelerde bile alsalar edebi açıdan Kur'an seviyesi de sayan kimseler, mimari üslup, ince mühendislik hesapları, estetik görünüm, çeşitlilik, çok uzak geleceğin ihtiyaçlarını gözönünde bulundurmak bakımından plancı, programcı, mühendis ve dekorasyoncuların, yapımında yüzlerce ilmi, teknik ve zevki sanatı kullandıkları hayretamiz bir bina karşısında durup onu sadece fiziki güzellik açısından değerlendirerek, onun taşını, çimentosunu ve harcını inceleme konusu yapıyorlar. Onların ölçü

aldığı sözkonusu güzellikler, meâni, beyan lafzî ve manevibediî sanatlar, şiir tenkidi, aruz, kafiye gibi adlarla anılan güzelliklerdir. Halbuki bir binanın güzelliği, onun fiziki yapısıyla nadiren ilgilidir. (Daha fazla bilgi için benim "Selmânı Pâk" adlı kitabıma bakılabilir.) (A. Şeriatî)

yazar, sözü uzatmaktan başka bir işe yaramayan zayıf tabirleri kullanmadığı gibi, mahareti ve gücüyle kendi seçkinliğini ortaya koyabilir. Eleştiri her zaman yazarın lehinedir. Çünkü bir yazarın sahip olduğu yegane sermaye ve güç, okuyucuların kendisine olan güveni ve inancıdır. İşte gereksiz yere söz uzatma ve mübalağa kadar bu imkanı ortadan kaldıran başka bir şey yoktur.

Yazarın üslubunda, düşünce ve duygular içiçedir. Ne yazarın ne de eleştirmenin, bunların iki farklı kaynağı olduğunu ileri sürmeye hakkı yoktur. Her yazarın meslek sırrı olan şu gerçeği iyi bilmesi gerekir: İyi bir eserde, düşünce ve duygular birbirleriyle öyle kucaklaştırılmalıdırlar ki, okuyucu yazarın, gönlüyle düşünüp aklıyla yazdığını hissedebilsin.

Düşünceye duygusal bir motif katmak için, illa da özel bir terim kullanmak gerekmez. Burada yapacağımız şey, Ab dulkahir Cürcanî'nin, "EsrarulBelağa" ve "DelâilulVcâz" adlı kitablarmda belirttiği gibi, "atıf harflerini ve soru edatlarını kullanarak tahsis, takrir, soru ve taaccüb cümleleri kurmaktan ibarettir!"

Şüphesiz düşünceleri, duygusal cümlelerle ifade etmek daha zor olsa da, mantığı kullanarak bunun üstesinden gelmek mümkündür. Zorluk, duygusal mantıkla düşünsel mantığın birbirinden farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak bir yazarın şairane bakışı bu zorluğu yenebilir. Zira böyle bir bakış, yazarın kendi duygularını görmesini ve onu diğer duygulardan ayırdederek "kendisi için" tanıtmasını sağlayabilir. Böylece yazarın kendi duyguları önemli şeyleri açığa çıkararak, amaçlanan düşüncenin anlatılmasını sağlayabilir.

Kendi duygu ve düşüncelerini açıklamak, güçlü bir yazarın hoşuna gidecektir. Yazarlığın aynı zamanda bir sanat olduğu unutulmamalıdır. Yazar ve şairlerin doğal içgüdüyle şakıyan bir kuş olarak görülmesi doğru değildir. Çünkü her ne kadar bu sanat, doğal bir yeteneği gerektiriyorsa da, bu yeteneğin yazarlığın belli ilkelerine dayanması kaçınılmazdır. Her

yazarın içinde, yazdıklarını eleştiriye tabii tutan bir eleştirmen gizlidir. George Duhamel54 'in bu konuda güzel bir sözü vardır. Duhamel, Balzac'la ilgili olarak, "Balzac, Balzac'ı bulmak için yüzlerce sayfa karaladı" demektedir. Balzac, kendisini belli bir kimliği ve üslubu olan bir yazar olarak tanıtmak için bir çok şey yazmak zorunda kaldı. Keza aynı şahıs, (meşhur Fransız Heykeltraş) Auguste Rodin (18401917) hakmda şunları söylemektedir: "Rodin kendi derununa ulaşmak için uzun yıllar heykeltraşlık atölyesinde beklemek zorunda kaldı."

Yazarlığın estetik bir ölçüsü olarak, eserlerde sağlam, ama gizli bir şekilde icra edilen sanatın ilk bakışta göze çarpmamasına, eserin doğal haliyle görünmesine dikkat edilmesi zorunludur. Zaten "Sehli Mümtenî"nin anlamı da budur.55

Müzik için de benzer şeyleri söylemek mümkündür. Kompleks olmayan, basit bir müzik eserinin, herkes tarafından kolayca taklid edilebilir nitelikte olduğu için, fazla bir değeri yoktur. Ancak belli bir derinliği olan, müziksel parçada, müziğin sözlere değil, ruha ait olduğu hemen anlaşılacaktır. Sıradan bir şarkıcı bunun pek farkında olmasa da, bu tür müzik parçalarının, taklidinin zor olduğu ve hiç bir zaman

54 Fransız yazar. "Şehidlerin Yaşamı" ve "Medemyet" gibi psikolojik açıdan dikkat çeken çalışmaları vardır.

55 Hafiz'ın sanatının büyüklüğü burada ortaya çıkmaktadır: İlk bakışta şiirlerinin meânî, beyân, bedî', aruz ve kâfiye kitaplarındaki gibi çeşitli lafzî ve manevî sanatlarla dolu olduğu anlaşılmaz. Fakat bu sanatlar, uyduruk ve zoraki şairlerimizin yaptığı türden değildir. Tersine Paul Valery'nin dediği gibi bu sanatlar, "meyvelerde gizlenmiş halde bulunan vitamin gibi" sözlerin içine gizlenmiştir. Okuyucu sadece bu meyvanın tadı, kokusu ve görünümünden değil, vitamininden de istifade eder. Mesela Hafiz'ın aşağıdaki beyti bu açıdan önemlidir:

"Der Çemen badı seher bîn ki ez pâyı gül ve serv Be hevadarı an ârızı ve kamet berhast"

(Çimenlikte, gülün ve servinin ayağından esen seher rüzgarının tozuyla sevgilinin yüzü ve boyu havaya savruldu.)

değerini yitirmediği görülmektedir. Bunlar insan ruhunda, çok az sayıda şarkıcının hissettiği devinimler meydana getirirler.

Nesir türü yazılar da, kendisine özgü bir vezin ve ritme (rythme) sahiptirler. Avrupa'da, şiirde olduğu gibi düzyazı da vezne göre değerlendirilmektedir.

Ölçü (vezin) dediğimizde, iki şey akla gelir:

1 Nicelik ve ritim. (Quantite et rythme)

2 Harflerin armonisi (Harmonie Vocalique)

Nicelik; bir cümlenin okunması için gerekli olan zamandır; nicelik açısından cümleler birbiriyle aynı ya da farklı olabilir. Ritim ise, bir ölçünün tekrarlanan birbirine bitişik birimleridir.

Öte yandan düzyazının da bir ritmi vardır. Ancak şirin ritmi ile düzyazının ritmi arasında önemli bir fark vardır. Düzyazıda ritim birimiyle kelime birimi arasında belli bir uyum varken, şiirde bu uyum bir çok yerde ortadan kalkmakta, cümle bitmeden ritmin kelimenin ortasında kaçınılmaz olarak bittiği görülmektedir.

Her söz doğal olarak birimlere ayrıldığından, her düzyazının ritimli olması zorunluluk arzeder. Bir düzyazının güzelliği ya da çirkinliği onun taşıdığı ritime bağlıdır. Güzellik her zaman ritimlerin armonik bir yapıda olması anlamına gelmez. Çünkü bu durum çoğu kez yazıda zorakilik ve sıkıcı bir havanın oluşmasına yolaçabilir. Bu durum özellikle yapmacık bir üslup ve bol seci'lerle süslenmiş yazılarda daha açık bir şekilde görülebilir.

Eleştirmenlere göre düzyazılarda genel olarak iki tür stil vardır.

1 Periyodik (sürekli) stil. (Style Periodique)

2 Kesikli stil.(Style Hache)

Birincisinde uzun, İkincisinde de kısa cümleler esastır. Kur'anı Kerim'in Mekkî ayetleri ikinci üslupta iken Medenî ayetlerinin de birinci üslupta olduğunu görüyoruz57

57 Bunun sebebi, peygamberin Mekke ve Medine'deki siyasi konumu ya da Mekkî ve Medenî ayetlerin anlamları olmuş olabilir. Mekkî ayetler daha çok inanca ve düşünceye taalluk eden ayetlerdi; uyarmayı, sakındırmayı ön plana alıyordu. Medenî ayetler ise çeşitli hükümler ve kanunlar vaz'ediyor; birtakım ahlakî ve toplumsal meseleleri, geçmiş toplum kıssalarını anlatıyordu. Bundan başka İslam Peygamberi'nin Mekke'de çektiği sıkıntılar ve bi'setin ilk onüç yılında Mekke'nin boğucu atmosferine karşı son on yılda Medine'de sağlanan huzur ortamıyla birlikte artık bir takım toplumsal/hukuksal ve ahlaki esasların belirlenebileceği zeminin oluşması, ayetlerin bu farklı üslubu üzerinde etkili olmuş olabilir. Peygambere gelen ilk vahyî mesajlar, peygamberin anlayışı ve içinde bulunduğu psikolojik ve toplumsal duruma uygun olarak müzik açısından hareketli, aceleci ve emredici bir tempodadır. îlk mesajların içerdiği anlamların bize hissettirdiği şey şudur: Acele ve hızlı konuşan bir kimse, ısrarlı ve emredici bir eda ile en kısa bir zaman dilimi içerisinde muhatabına söyleyeceği şeylerin hepsini söylemek istemektedir. Ayetlerin sözlerindeki müziksellik de bu duruma eşlik eder:

"îqra, bismi Rabbikellezî halaq. (Yaratan Rabbinin adıyla oku

Halaqa'linsâne min alak... O, insanı bir alak'tan yarattı.

lqra'; ve Rabbuke'lekram; Oku, Rabbin en büyük kerem sahibidir;

Ellezî aileme bi'lkalem; Ki O, kalemle yazmayı öğretendir.

Alleme'linsâne mâ lem ya'lem." İnsana bilmediğini öğretti.) (Alak,

96/15)

Ayrıca tüm bunlardan başka, cümlerin müzik üzere okunmasıyla birlikte, kafiyelerin ve mukatta'ların harmonisinin güzelliği ve melodisi açık bir şekilde hissedilecektir. "İqra", " ellezî" "aileme" gibi kelimelerin tekrarı, kısa hecelerin birbiri ardına tekrarı böyle bir musiki havasının yaratılmasına katkıda bulunmaktadır. Sûrenin sonuna kadar, çeşitli soru edatları, tekrarlar, harmoniyle birlite müziksel yapı çeşitlenerek varlığını sürdürmektedir.

Öte yandan "Naziat" suresinde de Allah, dörtnala koşan savaş atları

Görüldüğü gibi şairin kullandığı sanatlar, ancak özel bir dikkatle anlaşılabilmededir. Şiirde teşbih sanatının kullanılmasından doğan bir güzelik vardır. Üstelik burada kullanılan teşbihi mürecceh sanatı olup, müşebbehun bih, (kendisine benzetilen) müşebbehe (benzeyene) tercih edilmektedir. Bu da bir tür mübalağa sanatı olarak kabul edilebilir. Yüz (arız), güle, boy da serviye benzetilmektedir. Bu ikisi (gül ve servi), diğer ikisine (yüz ve boya) tercih edilmektedir. Bu tercihi açıklayan, bir

teşbih ya da tafdil edatı değil, şiirde geçen "badı seher" tamlamasıdır. Ayrıca şiirinde Hafız, Leffü neşir sanatını da özel bir şekilde kullanmıştır. Tüm sanatlar burada, letafet yönünden açık ve yapmacıksız bir üslupla ustaca kullanılmıştır. Mesela zülüfler halkaya ve geceye benzetildiği oranda şiirlerde kötü bir görünümün ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Okuyucu da HafizTa birlikte teşbih sanatının oluşmasına katkıda bulunmaktadır. İşte bana göre bir şairin ya da yazarın en büyük sanatı okuyucuyu edilgen (passif) bir konumda tutmayarak, ürettiği şeye ortak edebilme gücüyle doğru orantılıdır:

r

ile stratejik savaş yapan savaşçı ve akıncıların üzerine yemin etmektedir. Surede geçen sözler savaşın en kızışmış bir anındaki atların tırnak seslerini yankılandırmaktadır. "Adiyat" suresi için de aynı durum geçerlidir.

"Ve'nnâziâ'ti garqan; (Ta en derinden acıyla sökerek çıkaranlara andolsun.

ve'nnâşitâti neştan; Yumuşacık çekip alanlara ve'ssâbihâtı sebhan Yüzdükçe yüzerek gidenlere, fe'ssâbikâtı sebkan; Öncü olarak yarışıp geçenlere, fe'lmüdebbirâtı emran..." Derken işi bir düzen içinde evirip çevirenlere) (Nâzi'at, 79/15)

Buraya kadar keskin, ezgili, kısa ve uyarıcı bir müzik vardır. Surenin bundan sonraki bölümü ise, sonuna kadar, açıklayıcı, dolayısıyla daha uzun ve daha yumuşak bir tonda devam eder: "Yekulune innâ le merdûdûne fı'lhâfira... hel etâke hadîsu Mûsâ. İz nâdâhu Rabbuhû bi'lvadi'lmukaddesi tuvâ..." (Kendileri derler ki: Biz çukurda iken, gerçekten biz mi yeniden (diriltilip döndürüleceğiz? Musa'nın haberi sana geldi mi? Hani Rabbi Ona, kutsal vadi Tuva'da seslenmişti.) (79/Naziât, 79/1016)

"Dûş der halkayı mâ sohbeti gîsûyu tû bûd

Tâ dili şebi suhen ez silsilei muyi tû bûd"

Şiirde geçen, halka, gîsû, dili şeb, silsilei mu gibi kelime örgülerinin arasında kuramsal bir bağdan başka, ilk bakışta anlaşılması zor olan "teşbih sanatı bağı" vardır. Zaten bu teşbih sanatı açıkça şiirde gelmek yerine okuyucunun zihninde de bu yönde bir çağrışım uyandırmaktadır. İşte Hafız'm şiirdeki büyüklüğü burada ortaya çıkmaktadır. Genellikle dil alimlerimiz, "sehli mümteni" sanatına Sadi'nin şu şiirini örnek verirler.

"Bâd âmed ve bûyı anber âverd

Bâdâmı şukufe ber ser averd

(Rüzgar geldi ve anberin kokusunu aldı gitti. Badem çiçeklerini döktü gitti.)

Şiirde sehl vardır ancak mümteni yoktur. Sehli mümteni' sanatının sanat ve güzellik bakımından çok yüksek bir noktada olması, okuyucuyu acze düşürecek bir form içinde verilmesi gerekir. Babama göre Sehli mümteni' sanatının en iyi örneği Sadi'nin şu beytidir:

Meyânı mâh men ve mâhı gerdun

Tefavüt ez zemin ta asman est"

(Benim ay'ım ile feleğin "ay"ı arasında yerden göğe dek uzanan bir mesafe vardır) Yücelik, hem bir sadelik içinde, hem de mübalağalı bir şekilde işlenmeye çalışılmıştır. Ancak bu doğru bir tasvirdir. (A. Şeriatî)

Her iki üslup da, yazarın ruhunda varolan müziğin bir ürünüdür. Üzerinde durulması gereken bir başka husus da metnin içeriğinin, cümlelerin uzunluğu ya da kısalığı üzerinde etkili olduğudur. Örneğin hitap cümleleri ile açıklama ve anlatımı hedef alan cümlelerin bu açıdan farklı olacağı ortadadır.

Harflerin uyumuna gelince; bilindiği gibi Araplar eskiden beri harflerin fonetik bakımdan çıkış yerlerini ve işlevlerini

ele almak üzere tecvid ve kıraat ilmini icad etmişlerdir, fiillerin varlığı, seslerin isimleri ve bunların anlamlarla ilişkilerinden haberdardılar. Anlam ve duyumsama arasında harflerin müziğinin de önemli bir yeri olduğunu anlamış bulunuyorlardı. Harflerin müziği ile anlam arasında mantıksal bir bağın olduğunu fesahat ilmini icad ederek anlamış bulunuyorlardı. Onlara göre fesahatin olmayışı harflerin uyumsuzluğuna ve cümlede düğümlenmeye yol açar. Bazı harflerin musikisi ile anlamları arasında pozitif bir ilişkinin bulunduğunun farkına vardıklarından dolayı Zemahşerî "Keşşaf"mda şöyle demektedir; "Nun" ve "fa" harfi ile başlayan fiiller geçip gitmek ve sona ermek anlamlarına gelir: Nefeze, nefede, nefeqa gibi. " Bununla birlikte

harflerin musikisiyle anlamları arasında olumlu bir ilişki olduğunu ayrıntılı bir şekilde ele almamışlar, harflerin müziğinde duyumsanan hali ve anlamı tam olarak gösterememişlerdir. Örneğin aşağıdaki şiir bu durumu güzel bir şekilde ortaya serer niteliktedir:

"avdî lenâ ya eganî emsünâ avdî ve cüdedî zikrin mahrumun ve mevudun"

İlk mısrada heceler bir hayli uzundur; okunması gereğinden fazla zaman alıyor. Şair böyle yapmadan daha kolay bir vezin yapabilirdi. Uzatma (med) harfleri yerine sakin harfleri kullanılabilirdi. Öyle anlaşılıyor ki şairin duyguları buna elvermemektedir. Çünkü bu uzatma harfleri zaten şairin duygusunu göstermek için kullanılmıştır ve bu konuda ona yardımcı olmaktadırlar.58

Farsça şiirleri incelersek orada da bu hususun büyük önme arzettiği ni görebiliriz. Yaptığım araştırma sonucunda Firdevsî ve Menuçeh rî'nin bu konuya diğerlerinden daha çok önem verdiğini gördüm. Firdevsî Rüstem'in atının öldürücü sellere kapılışını anlatırken korku yüklü kelimeler kullanmakta, İsfendiyar'dan sözederken çirkin ve kaba kelimeleri yeğlemektedir.

"Be bînîm tâ esbi İsfendiyar/ Sûyı âhur âyed hemî bîsüvar Ve ya bari Rüstem cendcûy/be eyân nihed bîhudavend rûy"

Diğer yandan Avrupalılar, harflerin müzik yönünden pozitif özelliklerini de incelemiş; her birinin anlam ve duygularla ilişkisini irdelemişlerdir.

Ahlak, Edebiyat ve Eleştiri

Edebiyatahlak ilişkisi konusunda büyük bir kargaşanın yaşanmakta olduğunu görüyoruz. Edebiyat ahlakın hizmetinde mi olmalı, yoksa güzel sanatlardan sayıldığı için her türlü ahlakî kayıttan uzak kalarak mutlak anlamda bağımsız mı olmalıdır?

Edebiyatın ahlakın hizmetinde olduğunu varsaydığımızda, başka bir sorun gündeme gelmektedir: Edebiyat insanları doğrudan ve açık bir biçimde mi, yoksa dolaylı yoldan mı ahlaka çağıracak? Edebiyat insanın ruhuna yönelerek onu kirlilikten temizleyebilir mi? Diğer sanat dallarında olduğu gibi edebiyat varolan çirkinlikleri güzelleştirdiği için böyle bir karmaşa ortamına çekilmektedir.

(Bu örneği Dr. Yusuf beyden işitmiştim.) Bazen ağır, hoş olmayan sesleri yansıtan kelimeler yaparak kendi nefretini kinini açığa vurmak istemiştir.

"Çû bâ tahtı minber beraber şeved/heme nâm Bûbekr ve Ömer şeved.!"

Rüstem'in Araplara gönderdiği mektuptan söz açıldığında şunları söyler:

"Befermûd tâ ez hariri sepid..."

Öte yandan Arapların İranlı komutana gönderdiği mektupla ilgili olarak şöyle der:

"Be kırtas mührü Ömer ber zedend.."

Hafiz aşağıda okuyacağınız gazelinde, şairin ruhu ve şiirin anlamıyla uygunluk gösteren gam dolu hasret melodilerini mısralarına yansıtmıştır.

"Nemâzı şâmı garîbân ki gerye âgâzem Be mûyehâyi garibâne kıssa perdâzem Men ez diyârı habîbem ne ez bilâdı garîb Muheyminen berefikân hûd resânı bâzem.

Öte yandan kısa heceli kelimelerle uyumlu bir hareketli musiki şu gazelin anlamıyla uyum içindedir:

Yoldan geçen cüzzamlı bir kişinin yüzünü gördüğümüzde, hemen ondan uzaklaşmak isteriz. Ancak aynı cüzzamlı portresini yansıtan sanatsal bir tablo gördüğümüzde bunu saatlerce seyrederiz. Bugünkü yeni sanat akımlarında, sanatın ana temasının güzellik olduğunu savunan ve Kadîm Yunan'a dayanan görüş terkedilmiş durumdadır. Çünkü artık yazarın kalemi, ressamın fırçası ve heykeltraşın bıçağı çirkin olan şeyleri sanatsal bir tema olarak kullanabilmektedir.

Edebiyatın, roman, tiyatro ve şiir yoluyla ahlaksal esaslara davette bulunması yararlı olmayabilir. Çünkü genellikle insanlar diğerlerinin tecrübelerine pek aldırış etmezler; herkes kendi tecrübeleri çerçevesinde hayatına yön verme eğilimindedir. Ne kadar değerli olursa olsun, başkalarının tecrübesi bir insan için vaaz ve nasihat olmaktan öteye gitmez.

Ruha yönelerek onun onore edilmesi ve sanatsal yapıtlarla güzelleştirilmesinin vaaz ve nasihatçılıktan daha yararlı ol“Der dîri Mugân âmed yârem kadehi der dest Mest ez mey ve meyhorân ez nergis mesteş mest.

Der na’li semendi û şekli mehi nev peydâ Ve ez gadi bulendi o bâlâyı sanûber post.

Aher be çe gûyem hest ez vey haberem çûn nist Ve’z behri çe gûyem nîst bâ u nezarem çun hest...”

Çağdaş şair usta Avesta’nın, aşağıdaki şiirinde, yeni bir söz söylememesine rağmen musikinin yardımıyla ne kadar güzel ve değerli mısralar yarattığını görüyoruz:

“Vefa nekerdî ve kerdem, hata nedîdî ve dîdem Şikestî ve neşikestem, borîdî neborîdem”

Menuçehri de şiirinde dikkate değer edebî bir sanat kullanmamasına rağmen musikinin yardımıyla içki alemi yapanların sarhoşluk durumlarını çok güzel bir biçimde dile getirebilmiştir:

“Subhest beharest, ne germ est ve ne serd est.

Ne ebr est ve ne hurşîd, ne bad est ve ne gird est.

Biya ey butı keşmîr! Şerabı koheni pîr Bedeh pur ve tohi gir ki mani vaktı neberd est Ez ân bâde ki zerd est ve nezar est ve lîkin Ne ez aşk nezar est ne ez mihneti zerd est.

(A. Şeriatî)

duğu görüşü, her geçen gün yeni taraftarlar kazanmaya devam etmektedir.

Hikaye elbisesine büründürülen olaylarla okuyucuları heyecanlandıran güçlü bir yazar, dolaylı yoldan onların ruhunda silinmeyecek izler bırakacaktır. Fakat etik değerlere yapılan açık bir çağrının insan davranışları üzerinde hiç bir olumlu etkisinin olmadığı görülmektedir.

Burada bir yazarın nasihatçı bir tavır takınmaktan kaçınması gerektiğini söylerken, bununla yazarın insan ruhunda iz bırakan olayları anlatırken hiç bir özel amacının olmaması gerektiğini savunmuyoruz. Çünkü bu imkansızdır. Yazarın tıpkı nakleden bir alet gibi olayları biraraya getirerek okuyucuya aktarması, yazılarında hiç bir özel amaç gütmemesi muhaldir. Asıl vurgulamak istediğimiz şey, yazarın, okuyucuların olayların akışı içinde varlığını sezinlediği, gizli hedeflerini açık bir şekilde ortaya koymasının yanlışlığıdır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da ortaya çıkan “sanat sanat içindir” akımı kısa bir sürede her tarafa yayılmasına karşılık, giderek orijinal anlamını yitirerek, bunun tam tersi çağrışımlar uyandırmaya başladı.

Bazıları “sanat sanat içindir” sloganıyla ortaya çıkan bu akımı, etik değerlere saldırıyı mübah gören bir akım olarak yorumladılar. Bu yüzden ahlaki kaygılardan uzak, edebsizliğin alenen işlendiği eserler kaleme alınmaya başladı. Şüphesiz bu büyük bir yanılgı idi. Şimdi bu akım hakkında daha geniş bilgi elde etmek; bu sloganla neyin kastedildiğini öğrenmek için, onun tarihsel olarak nasıl anlaşıldığını ortaya koymamız gerekiyor. Ondokuzuncu asrın sonlarında özellikle de Theophile Gautier’nin59 öncülüğünde varedilen bu akım, gerçekte romantizme karşı bir tepki hareketi olarak doğmuştur. Romantiklere göre edebiyat herşeyden önce şahsi duyguları dile ge59 Theophile Gautier (18111872): Fransız eleştirmen, şair. Başlangıçta heyecanlı bir romantizm takipçisi iken sonraları Parnas grubuna bağlandı ve formculuk taraftarı oldu.

tirmenin bir aracı olmaktan öte gitmiyordu. Bu görüşlerinde o kadar ileri gidiyorlardı ki edebiyat, adeta duyguların iniltisi ve feryadı haline gelmişti. Edebiyatı şahsi duyguların tercümanı gibi gören bu anlayış onu bir araç konumuna indiriyordu. işte edebiyatın kendine özgü bir amacı olması gerektiğini; sanatın sanat için olduğunu, onun bireysel duyguları dile getirmenin bir aracı olarak görülemeyeceğini savunun bazı edebiyatçılar romantizmin bu anlayışına şiddetle karşı çıktılar.

Bunlar, edebiyatın biçim, içerik ve müzik bakımından bağımsız bir değerinin bulunduğunu söylüyorlardı. Dolayısıyla edebiyatı bireysel duyguların tekelinden kurtarmak için özel bir tanımlama yapma yoluna gittiler. Buna göre açık bir şekilde ortaya konması mümkün olmayan bireysel duyguların, isyan etme gücü olamazdı. Her tanımlama şahsi duyguların rengini ortaya koyacağından, bu rengin sadece tanımla karışık bir halde bulunan sanatsal duygu yoluyla ele alınması gerekirdi. Sanatsal duygu dediğimiz şey insanın estetik zevkinden başkası değildir. “Sanat sanat içindir” anlayışının, edebiyatsanat ilişkisinden farklı bir sorunu gündeme getirdiği görülmektedir.. Sanatın bir araç değil, amaç olduğunu ileri süren görüşün ahlakla herhangi bir ilşkisi

yoktur. Dolayısıyla "sanat sanat içindir" anlayışının ahlaka tepki olarak ortaya çıktığı ya da ahlakı onayladığı söylenemez. Edebiyattan başka alanlarda da ahlakla ilgisi olmayan şeyler vardır. Mesela "5+5=10" gibi matematiksel bir ifadenin ahlakı dışladığından ya da kabul etiğinden nasıl sözedilebilir?

"Sanat, sanat içindir" akımı ahlak alanının dışında beliren bir akımdır. "Hayır" ya da "şer"le ilgili bir önerme olmadığı için bu akım ahlak taraftan ya da ahlak karşıtı olarak kabul edilemez.

Ne yazık ki bu düşünce Mısır'da yanlış anlaşılmış, bununla ahlaki ilkelere dayanan bir edebiyatın terkedilmesinin kasdedildiği zannedilmiştir. İşte bu karşı konulması gereken bir sapmadır.

"Sanat sanat içindir", ahlaki sorunlarla alakalı bir anlayış olmadığı gibi, herhangi özel bir düşünce tavrıyla, toplumsal ya da siyasal edebiyatla da alakalı değildir. Dolayısıyla bu akıma karşı çıkmak anlamsızdır. Fakat bazı sosyalist yazarlar bu akımın, kapitalist ve aristokratların çıkarlarına hizmet ettiğini, bu kimselerin edebiyatın toplumsal işlevini gözardı ederek onu kendi tekeline almaya çalıştıklarını ileri sürerek ona karşı çıkarlar, insanın, halkların hukukunu savunan, düşünen beyinlere ve güçlü kalemlere ihtiyaç duyduğu şüphesizdir. Ancak insan nasıl kendini zulümden ve cehaletten kurtaran kimselere muhtaçsa, kendi derin ruhsal acılarını dindiren, zevklerini kurumuşluktan ve donmuşluktan kurtarıp, incelik ve letafete kavuşturan kimselere de muhtaçtır. Bunların da insanlığa hizmet eden kimseler olduğunu kabul etmek gerekir. Bu şekilde insan şahsiyeti üzerinde daha derin izler bıraktıkları gibi, topluma da daha değerli sayılabilecek katkılarda bulunurlar. Ruhsal bunalımlar insanın maddi yaşantısını bile kesintiye uğratabilmektedir. Zevklerdeki kuruluk ve donmuşluk, insanın toplumsal hayatını felce uğratırken bireysel yaşamını da fakirleştirir.

Sanatın sanat için olması, edebiyatın anlamlı bir içerikten yoksun olduğu anlamına gelmez. Çünkü edebiyat sadece duygu ve düşünceden oluşan ikili bir içeriğe sahip değildir. Bu ikisinin ötesinde duyular, özellikle de görme duyusu aracılığıyla dış dünyadan edindiğimiz şekiller, bizi kuşatan doğal olgularla ilgili görüş ve düşüncelerimiz, edebiyatın temel malzemesi olarak görülebilir. Hayal gücüne sahip ve bu olgulardan edindiği izlenimleri kendi İnsanî şahsiyeti ve özel duygularıyla karıştırarak terkibe ulaşan bir yazar; tüm bunları kendi sanat yapıtının malzemesi olarak kullanır. Ünlü Fransız modernist yazar, şair, çevirmen ve eleştirmen Charles Ba udelaire (18211867) bu konuda şöyle demektedir: "Ben eşyayı düşünürüm, eşya da beni" (Bu temel hakikat dilimizde (Farsça'da) "mecaz" adını alır; şu şiirde olduğu gibi;

Vefâyı şem' ra nâzem ki ba d ez suhten her dem

Be seri hakesterî der âteşi pervâne mîrîzed.

(Nazlanmam mumun vefasmdandır; yandıktan sonra her dem.

Pervanenin ateşinden bir kül saçılır başa)

Burada bir şeyin ateşinden saçılan kül insani bir eylem olarak algılanır. İnsan toplumu bu şekilde muma benzetiliyor; biz eşyaya, eşya da bizim içimize giriyor. Kendi beşeri sınırlarımızı parçalayarak sayısız imkanların olduğu bir alana doğru kanatlanıyoruz. Diğer yandan modern edebiyat insanın ruhuna nüfuz ederek onun derinliklerinde kazılar yaparak onun karmaşık yapısını ortaya çıkarır. Dolayısıyla ispat edici bir edebiyattan ziyade tahlil edici bir edebiyatın varlığı sözkonusudur. Tahlilin genelde edebiyatın yararına olan bir işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Çünkü edebiyatın ahlaka hizmet etmesi ancak, insan ruhunu tanıması halinde mümkündür. Zalim ve haşin bir karaktere sahip olsanız da, insan doğasını şehvete ve afaki heveslere sürükleten ruhsal dürtülerinizden, bilimsel anlamda haberdarsanız, bu soyluluktan nasipsiz kalamazsınız. Her birimizin sevdiği dostları ve nefret ettiği düşmanları vardır. Sevgi ve nefretimiz bizi, hayrın ve şerrin gerçekliğini ve nedenlerini bilmekten alıkoymaz. Bizler iyiliğe dost kötülüğe düşman olabiliriz. Bu bilme, kesinlikle bizim ahlaki değerlerimizde bir eksilmeye yolaçmaz; tersine bunların daha sevimli görünmesine bile yolaçtığı söylenebilir. Korkunç dalgalara karşı yaşam mücadelesi verdiğini gördüğünüz bir arkadaşınızı düşününüz. Onun bu tehlikeli dalgalara karşı içinde bulunduğu feci durumu görmenize rağmen yine de onu övmekten ve yüceltmekten geri durmazsınız. Bu övgü ve yüceltmenin nedeni, o kahramanın korkunç olaylar karşısındaki mücadelesini insanlığın alkışladığını bilmiş olmanızdır. Yoksa bilinçsiz ve kör bir cesaret, asla övgüye layık değildir; aksi takdirde bilinçsiz ve içgüdüsel bir tavır

olan köpeğin sahibine karşı olan sadakati ve aslanın vahşeti de bu kategoride değerlendirilebilir. Ayrıca edebiyatın, ahlaki esasları görmezlikten geldiği söylenemez. Ancak edebiyat, kendi ölçülerinin sıradan insanların ölçülerinin yerine geçmesini ister. Modern edebiyat anlayışında, toplumun, ahlaki olduğuna karar verdiği bir eylem değil, bizatihi güzel olan bir eylem ahlaki bir eylem olarak kabul edilir. Edebiyatçıların, çoğu kez kendi toplumlarıyla kavgalı olmalarının sebebi bu dur. Onların

bu tavırlarını her zaman ahlaksızlıklarının bir delili olarak görmek mümkün değildir. Bu kavganın temel sebebi, edebiyatçıların ahlakta esas aldığı ölçülerle, halkın ölçülerinin birbirinden farklı olmasıdır.

Edebiyat insan gerçekliğinin tüm çıplaklığıyla sergilenmesi için, tüm perdeleri yırtar ve örtüleri ortadan kaldırır. Çünkü edebiyatın nazarında, toplumsal münafıklık ve ikiyüzlülükten daha tehlikeli bir şey yoktur. Edebiyatçı, toplumu etkileyebilecek bir yönelime sahip olmayan bir kimse değildir. Toplumda bu etkinin oluşması için çaba sarfeden kimsedir. Çünkü onun yegane teselli kaynağı budur. Ancak bunun, gizli ve dolaylı yoldan yapılması halinde daha etkili olacağının farkındadır. Şüphesiz bu doğru bir görüştür. Hatta tanımlayıcı edebiyat açısından bile bu görüşün doğru olduğunu söyleyebiliriz. Ancak edebiyatın konusu nedir sorusuna ne edebiyat ne de edebiyatçı cevap verebilir. Çünkü her yazar, ister karşı çıksın isterse onaylasın, duygularını eserine konu olarak seçebilir. Ne var ki burada gözönünde bulundurulması gereken nokta şudur: Bu duyguların açık bir şekilde esere yansıtılması, eserde estetik bir bozulmaya yolaçacaktır. Yazarlığın birinci şartı, yazarın eserinde şahsi duygularını gizleyerek vermesidir. Açıkça verilen duygular eserin değerini düşürdüğü gibi, eserde ayıplı ifadelere yer vermek, hatta günahların teşhir edilmesi gibi şeyler de bilincin yozlaşıp alçalmasına yolaçar. Neticede bir yazarın en çok muhtaç olduğu şey, yazarın kendine özgü duygularını, anlam yüklü sembolik ifadelerin arasına büyük bir ustalıkla gizleyebilmesidir. Bu tavır, yazarın ahlaki bir ilkeye uyma gereğinden kaynaklanan bir şey değildir; böyle bir yazı tarzının okuyucuyu ilham verme bakımından daha güçlü kılacağından dolayıdır. Çünkü bir eserin güzelliği, okuyucunun etkin olabildiği ve onun kendisini bu sanat yapıtına katkıda bulunan bir kimse olarak hissettiği bir ortaklaşalığı gerçekleştirip gerçekleştirmem esiyle ölçülür. Güzel bir yazı, yazarın ve okuyucunun elleri altında form kazanan bir filizin yaprakları gibidir. Eserle yüzyüze gelen bir okuyucunun kendisini işlevsiz hissetmesi için, yazarın eserinde sönük kalması gerekir.

Okuyucu açısından meseleyi ele alacak olursak, onun da böyle işbirliği yapmaya layık bir kimse olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü bir yazarın anlamları anlatmadaki gücü ya da güçsüzlüğü, tamamen okuyucunun anlama ve sezinleme gücüne bağlıdır. Ancak keskin bir sezgiye, derin bir anlayışa sahip olan bir okuyucu, sözcük perdelerinin gerisine gizlenmiş olan anlam ve duygulara nüfuz edebilir. Kabul etmek gerekir ki, edebiyatın ayrıcalığı, duyguları kışkırtabilmesinde dir. Matematikteki kalıplaşmış düşünme tarzının böyle bir özelliği yoktur. Kuru bir akıl yürütme her ne kadar tartışma esnasında karşı tarafın yenilmesinde bir işe yarasa da, olguların inceliğine ve güzelliğine ulaşmada bir işe yaramaz. Gerçekte cedel (tartışma) hiç bir zaman taraflardan birisinin "ikna" edilmesiyle sona ermez, düşünsel bir gerçeklik ya da yeni sezgisel bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmaz. Çünkü taraflar tartışma esnasında karşıtlarını safdışı bırakabilmek için herkesin bildiği temel ilkelere dayanmak zorundadırlar. Ne zaman ki okuduğumuz esere kalbimizden bağlanırız, işte ikna olmamız ancak o zaman mümkün olur. Bu imanın temelleri her birimizin yaşamdan edindiği özel tecrübelere dayanır.

Şiirde kullanılan deskriptif yöntem kendisini ahlaki normlarla kayıtlamaz. Dolayısıyla şiirin ahlaka uygunluğu ya da ahlakdışılığından sözetmek mümkün değildir. Bir çok konuda insanların sahip olduğu düşünce ve kavramlar için de aynı şeyler geçerlidir. Sözgelimi matematiksel bir problemle ilgili olarak onun doğruluğu ya da yanlışlığı dışında, herhangi etik bir yargıda bulunmamız mümkün değildir. Bu konuda söylenecek şey, şiirsel tavsiflerin ne ahlaki ne de ahlak dışı olduğunun söylenemeyeceğidir. Çünkü bu doğrudan ahlakın sınırları içerisinde yeralan bir şey değildir.

Bıı noktada dilin fakirliğinin yolaçtığı zorlukla karşı kar şıyayız; çünkü meseleyi anlatmak için "ahlaka uygun olan" ve "ahlakdışı" gibi terimlerden başka bir terim bulamıyoruz. Avrupa dillerinde bunu ifade etmek için üç kelime vardır: Ahlakî olan (morale), ahlakdışı olan (immorale) ve ahlakın konusu içine girmeyen (amorale). Neticede şiirde tavsifin ahlakın konusu içine girmediğini söylememiz gerekir. Burada "sanat sanat içindir" okulunun, ahlaka muvafik olmamakla birlikte, karşıt da olmadığını nasıl anlayacağımız veya nasıl söyleyeceğimiz aydınlığa kavuşmaktadır. Bu okulun yegane çabası mutlak güzelliğin yaratılmasına ve sanatın, onu sadece şahsi duyguların ifade edilmesinin bir aracı olarak gören kimselerin tekelinden kurtarılmasına yöneliktir.

Okulun tavsif yöntemine duyduğu büyük ilgi, bu iddiayı ispata yarayan en büyük delillerden biridir. Realizm için de aynı durum geçerlidir. Bu okul da ahlaka karşı değildir. Bence; insan ruhunun karanlık ve aşağılık noktalarına işaret eden bu ekolün yazarlarının eserleri, insanı cesaretlendirmede süslü kahramanlık hikayelerinden daha etkilidir. Zira edebî bir eserde yazarın belirlediği amaç ve eserin içinden çıkarılan duygular, ahlaki yargı bakımından, eserin oluşturulmasında kullanılan konu ve unsurlardan daha önemlidir. Sonuç olarak ahlakedebiyat ilişkisini iki maddede özetlemek mümkündür:

1 İnsan ruhunun gerçek yönleriyle bilinmesi ve ince bir tahlilinin yapılması.

2 Güzelliğin yaratılması ve ruhun taltif ve tehzib edilmesi.

Edebiyat ve Sosyal Hayat

Tarih boyunca edebiyatın ulusal devrimler ve toplumsal hareketler üzerinde etkin bir rol oynadığı şüphe götürmez bir gerçektir. Bunun sebebi, her ne kadar açık bir şekilde kendini göstermese de ve halk yığınları bunu anlayamamış olsa da, hayatın maddi ve manevi yönleri arasında yakın bir ilişkinin bulunmuş olmasıdır. Çünkü büyük düşünen kimseler özgürlüğe ve bağımsızlığa karşı büyük bir aşk beslemektedirler. Ancak halk yığınlarının bunu elde etmeye teşvik edilmesi gerekir. Bunun için de bu yüce kavramların birbirleriyle olan ilişkisinin halkın gündelik maddi gereksenimleriyle açıklığa kavuşturulması kaçınılmazdır. Aynı durum toplumsal hareketlerde de geçerlidir. Maddi fakirlik ve aşağılık bir yaşam sürmek bir halkı başkaldırmak için tahrike yetmiyor; bir hareketin ortaya çıkmasını tahrik eden şey daha çok halkın yeterli bir bilince ve uyanıklığa sahip olmasıdır. Mesela ülkemiz halkı fakirliğin ve perişanlığın içinde boğulurken bu durumdan kendisini kurtarmak için hiç bir çaba sarfetmiyor. Bu yüzden yaşamın maddi ve manevi yönleri arasındaki farkı vurgulamak, insanları içinde bulundukları talihsizlikleri konusunda bilinçlendirmek, edebiyatın bir milleti tahrik etmek için üstlendiği iki önemli sorumluluğu ortaya koymaktadır.

Fransız Devrimi, İtalyan Birliği ve Rusaya'daki Ekim Devrimi gibi büyük devrimler ve halk hareketleri, kendi halklarının ruhunda bu devrimlerin zeminini hazırlayan büyük yazarların verimli çalışmalarının bir sonucudur. Eğer bu keskin kalemler olmasaydı o kutsal ateşler tutuşturulamayacaktı. örnek olarak Fransız yazar Pierre Aug. c. de Baumarchais'in (17321799) "Figaro'nun Evliliği"60 adlı tiyatro eserini zikreMariage de Figaro. (1784) beş perdelik nesir komedi. Eser Comte Almaviva'nın, Figaro'nun nişanlısı Susanne ile yapacağı evliliği önlemek için gösterdiği çabaları ele alır. Ancak Almaviva'nın tüm etkin çabalarına rağmen Figaro galip gelir. Her şey çalman saz ve söz eşlidebiliriz. O, bu eserinde Fransız Devrimi öncesinin aristokrat rejimine saldırmaktadır. O'nun tiyatro eserleri Devrim süreci üzerinde o kadar etkili olmuştur ki sonunda Bastille Hapishanesine atılmış ve "Figaro'nun Evliliği" adlı tiyatro eserinde yer alan "Figaro Monoloğu"61 istibda rejimlerine karşı okunan bir marş olarak günümüze dek gelmiştir. Yazarlar, toplumsal bir hareketin hazırlanmasında kendilerine düşen sorumluluğun ne olduğu konusunda birbirinden farklı düşünceler ileri sürmüşlerdir. Bazıları bu hedefe ulaşmak için sergileme ve tavsif yolunun yeterli olduğunu, yazarın kendi toplumsal düşüncelerini açıkça söylemesinin ve halkı açıkça bunlara çağırmasının gerekli olmadığını savunur. Örneğin bir yazar yoksun bırakılmış bir kimsenin acı hikayesini ya da bir kimsenin maruz kaldığı zulümleri, bunları açık bir şekilde takbih etmeden ya da o kimseye açık çözüm yolları önermeksizin, romanında sergileyebilir. Bu üslup belki daha etkilidir, ancak aynı oranda da zordur. Çünkü burada yazarın sürekli olarak uyması gereken iki temel ilke vardır: Birincisi olaylar canlı bir şekilde res medilmelidir. İkincisi ise şudur: Yazar hayal dünyasından ya da dış dünyadan alman olaylar, okuyucu üzerinde derin bir etki bırakacak ve yazarın hedeflediği etkiyi okuyucu üzerinde oluşturacak şekilde düzenlenmeli ve açıklanmalıdır.

Ancak ayrıntıları seçme ve açıklama gücüne sahip, kendi hikayelerini ve anlatımlarını renklendirebilen yazar, bu yolda başarılı eserler verebilir. Bu renklerin yumuşak, görünmez ve fakat kışkırtıcı olması gerekir.

Diğer bazıları ise yazarın roman, hikaye ya da tiyatro eserlerinde okuyucusunu açıkça kendi savunduğu ilkelere çağırmak zorunda olduğuna inanırlar. Bunlar Moliere ya da

ğinde sona erer. Burada üçüncü tabakaya mensup olan olan bir kimsenin (Figaro) nüfuzlu ve güçlü bir Kont'un haysiyet ve şerefini nasıl ayağa düşürdüğü, onu nasıl yenilgiye uğrattığı konusu işlenmektedir.

Monologue: Sanatçının kendisiyle yaptığı konuşma.

Shakespeare gibi büyük yazarların tarzını bu görüşlerine delil olarak alırlar.

Yine de bunu genel bir ilke olarak kabul etmek mümkün değildir. Özellikle de trajedilerde bu tarzın hoş karşılandığı söylenemez. Fakat komedi, doğal olarak, toplumsal inançları ve eleştirileri sarih bir dille açıklamak eğilimindedir. Mesela Moliere'in komedilerinde genelikle yazarın şahsi düşüncelerini dışa vuran bir ikinci şahsiyetin (personnage) bulunduğunu görürüz. Bu tarz komedilerinde Moliere kendisine eski Yunan ve Latin komedi eserlerini örnek almıştır. Bu komedilerinde yazar, eserin ortalarında bir yerde istidrad, yani konu dışı adında bir bölüm açarak doğrudan halka döner ve asıl konuyu unutmuşçasma ve fakat bireylerin bulunduğu bir ortamda diyalogun mümkün olduğunu bilmiyormuşçasma piyes hakkında ya da asıl komedi konuyla uzaktan veya yakından ilgili toplumsal ve siyasal meseleler kendisine mahsus duygu ve düşüncelerin savunusu yapar. Bu tür yazılarında yazar, ya kendisini savunur veyahutta hoşlanmadığı siyasetçilere ve şairlere karşı saldırıya geçer.62

Eleştiri ve Psikoloji

Bilindiği gibi edebiyat insanı ve çevrenin insan üzerindeki etkilerini konu edinir. Bu bakımdan psikoloji yakın bir ilgisi vardır. Öte yandan psikolojiden farklı olduğu nokta ise şudur: Psikoloji insanlar arasında genelleştirilebilen ve ortaklaşa herkese

teşmil edilebilen olguları ele alırken, edebiyatın birincil amacı her bireyi diğerinden ayırdetmemizi sağlayan ince farkların ortaya çıkarılmasıdır.63 Bir psikolog herkesin ortaklaşa

Hikayeleri şiirleştiren Mesnevi tarzı eserlerde de benzeri bir tarzın kullanıldığını görüyoruz. Mesela Firdevsî ve Mevlana hikayenin tam ortasında olaylardan çıkarılması gereken dersleri (kıssadan hisse) okuyucuya doğrudan vermeyi tercih eder. (A. Şeriatı)

63 Bu noktada şu konunun gündeme gelmesi mümkündür: Bir psikolog, belli bir bireyin ruhsal yapısını ayrıntılı bir biçimde incelediği,

sahip olduğunu söyleyebileceğimiz hayaller, duygular, içgüdülerden bahseder. Ne var ki edebiyatçı eğer bir şairse, kendine mahsus duygulardan bahseder; romancı ya da hikayeci ise soylu ve seçkin karekteri eserinde resmeder. Edebiyat, bu yüzden psikolojik açıdan ortak niteliklere sahip olan bireylerin birbirinden farklı olduklarını ortaya koymaktadır. Mesela Moliere' in aCimri siyle64 Balzac'm "Eugenie Grandet'yi65 yi bu açıdan birbirinden çok farklıdır. Her yazarın cimriliğe bakışı diğerinden farklıdır. Psikolojinin edebiyat alanında kullanılmasına ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Çünkü psikolojinin eğer eleştiri işine acemice karışmışsa edebiyat ürünü olan bir eserdeki orijinaliteyi tümüyle ortadan kaldırması ve onu kendi savunduğu ortak ilkelere göre değerlendirmesi mümkündür. Halbuki psikolojinin tümel esasları genel incelemeler dışında bir işe yaramaz; bireyin kendine özgü niteliklerini ay dmlatamaz. Çünkü her insan bireyinin ayrı bir karakteri vardır; insanların ağaç yapraklarına benzetilerek ele alınması

ruhsal karakteristiklerini ortaya koyduğu söylenebilir. Peki bu durumda edebiyatın çalışma alanı ile psikolojinin çalışma alanı arasında ne gibi fark vardır? Edebiyat psikolojisiyle bilimsel psikolojinin birbirinden ayırdedilmesi gerektiği kanısındayım. Aksi takdirde yazar, burada bir psikologun çalışma alanının genel anlamda psikoloji, edebiyatın çalışma alanının ise bireysel psikoloji olduğunu söylemek istemiyor. Öte yandan ruhun edebiyat açısından incelenmesi tüm insanlara teşmil edilebilir ve bir yazar da pekala insan ruhunun ortak yanlarına yazılarında yer verebilir. Bu durumda dahi edebiyatın çalışma alanı psikoloğunkinden farklı olacaktır. Bu mesele oldukça yeni ve ayrıntılı olduğundan burada geniş bir şekilde ele almamız mümkün değildir. (A. Şeriatı)

64 Avare (Cimri): Moliere'in beş perdelik ve nesir olarak yazılmış en meşhur yapıtlarındandır. Yazar bu eserinde, para delisi olan bir kimsenin ruh halini sergilemektedir. Tiyatronun baş aktörü durumunda olan Harpaquon hep parayı düşünen bir akla sahiptir. Alacağı çeyizden vazgeçmesi şartıyla kızını ilk talihlisine vermeye hazırdır. (A. Şeriatı)

65 Eugenie Grandet: Balzac'm meşhur eserlerindendir. Bu eserde Grandet paraya olan aşırı düşkünlüğü sebebiyle dost ve akrabalarını feda edebilmektedir. Bu kurbanlardan birisi de kızı Eugenie'dir. (A. Şeriatı)

mümkün değildir. Hatta yaprakların bile her yönüyle birbirlerine benzediği söylenemez. Sonuç itibariyle bir romanın ka rekterine, psikolojinin insanın geneli için diktiği elbiseyi giydirenleyiz. Örneğin bir insan bireyinin hayalleri psikolojide işlenen hayalden oldukça farklıdır. Her bireyin hayali, kendisine miras kalan şeylerin, doğal ve toplumsal çevresinin özel renklerini taşır. Öte yandan bu bireyin taşıdığı ruhsal özellikler hayallerine etki ettiğinden, bu durum meseleyi psikolojinin haberdar olmadığı bir karmaşa içine itelemektedir. Gerçi psikoloji yazarın ruhsal yapısının analizinde, romandaki karakterlerin ele alınmasında bize çok yardımcı olmaktadır; ancak bunu yaparken bazen bizi yanılgıya itmektedir. Bu yüzden bir çok kitabımda ve makalemde söylediğim şeyi burada da tekrarlamak istiyorum: Edebiyat incelemelerinde psikolojiden faydalanmanın gerekliliğine inanıyoruz; fakat psikolojinin bilimsel terminolojisinin zorlamasıyla edebiyat eserlerini incelemekten ve bu bilimdalmın genel kurallarına dayanarak edebiyat eserlerinden hükümler çıkarmaktan vazgeçmemiz gerekir.

Açıktır ki psikolojinin kapalı kavramlarıyla tumturaklı yasalarının yardımına gereksinim duymadan da bireylerin ruhsal özelliklerini bilebilir ve onları tahlil edebiliriz. Çünkü insan ruhunu bilmekle, psikoloji bilginlerinin teorilerini ar darda sıralayıp bunu edebiyata uygulamak birbirinden farklı şeylerdir. Psikolojinin edebiyattan aldığı şeyler, edebiyata katkıda bulunması beklenen psikolojinin bilimsel bilgisinden daha derin ve daha ciddidir. Zira psikolojinin, ırkçılık konusunu canlı bir şekilde, coşkulu ve devrimci bir tarzda ele alan "Otello" adlı tiyatro eserinden alacağı çok şey vardır. Oysa araştırmalarda, manevi yaşantıların nadiren işe karıştığı öznel (iç gözlem) ve ya nesnel (deneysel) metodla böylesine coşkulu akan bir kaynağa ulaşma imkanı yoktur.

Psikoloji, Otello'dan yararlanarak, tutuculuğa yolaçan nedenlerin farklılığını ortaya çıkarabilir; Otello'nun Kuzey Afrikalı olmasından kaynaklanan ırksal tutuculukla, siyah derili olmak gibi kaçınılması mümkün olamayan fiziksel bir zorunluluğun ruha yansımasından kaynaklanan veya beyazların tahkir edici davranışları sonucu oluşan tutuculuğu birbirinden ayırdedebilir. İşte psikoloji, birbirine karışmış ve kompleks bir halde bulunan bu nedenlerin birbiriyle farkını ortaya koyduktan sonra ırksal tutuculuğun doğasını ve onun etkilerini genel çizgileriyle belirleyebilir ve onu açıklığa kavuştura bilir. Bununla birlikte böylesi soyut bir tutuculuğun dış dünyada yaşayan bir bireyde bulunduğunu varsayamayız. Netice olarak burada psikolojinin yardımıyla eleştirilerde bulunan bir kimsenin bu noktada yanılgıya düştüğü; nice şair ve yazarın bir çok konuda sahih bir idrak gücüne sahip oldukları, insan ruhunu daha dikkatli bir analize tabii tuttukları açık bir biçimde görülmektedir. Çünkü psikologlar insan ruhunu, yalnızca gerçek bireylerin varlığında karşılığı olmayan, genel ve tümel kavramlarla ele almaktadırlar.

Buradan hareketle psikolojinin edebiyatın sahasına, edebiyatın da psikolojinin sahasına müdahele etmesi hususunda belirgin sınırların konulması gerektiğine inanıyoruz.

Eleştirinin Tarihine Genel Bir Bakış

Yunanda Eleştiri Sanatı

Aristo'dan önce eleştirinin, edebiyatın bir parçası olarak varolduğunu görüyoruz. Araplarda olduğu gibi Yunan'da da şairler bizatihi eleştiri işiyle meşgul olmuşlardır. Bunun en iyi örneğinin, meşhur komedi şairi Aristophenes'in üç trajedi şairi Acyhillus, Euripides ve Sophokles hakkında yaptığı eleştiri olduğunu söyleyebiliriz.

Sophokles'in eleştirisinde, dikkatle yapılmış bir eleştiri olmasına rağmen, eleştirmenin şahsi düşüncelerini yansıttığı göze çarpmaktadır. Çünkü Sophokles, kadim yazarları taklitte aşırıya kaçmış, felsefi düşünce tarzına karşı çıkmıştır; tiyatro eserleri dinsel bir rengi yansıtmaktadır; müzik formunda ortaya koyduğu duygularıyla akılcılığa karşı tavır almıştır. Halbuki Euripides, onun tam tersine eserlerinde yeni düşüncelere eserlerinde yer vermiş, tiyatrolarını felsefi bir bakış açısıyla kaleme almıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak da düşünceleri dinsel kayıtlamalardan uzaktır.

Eleştiri, edebiyat ve sanatsal yaşamda görülen yenilenmelere (rönesans) paralel olarak, onaltmcı ve onyedinci yüzyılda ortaya çıkmış, çeşitli ekollerle de birbirinden farklı eserlerin meydana getirilmesine yolaçmıştır. Yeni edebiyat anlayışıyla birlikte Rönesanstan günümüze kadar, klasizm, sanat için sanat, sembolizm ve neoklasizm gibi eski edebiyatta eşine rastlanmayan yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Eleştirinin, edebi yaratmaya eşlik ederek bu ekollerin varolmasını sağladığı görülmektedir. Modern çağlarda eleştiri sanatı, çeşitli zevk ve ekollerin ortaya çıkmasına yolaçan kapalı nedenlerin aydınlanmasında önemli bir rol üstlenmiş bulunuyor. Günümüz eleştirmenleri, hangi yazarın hangi okula bağlı olduğunu; soyut olarak edebiyat dünyasında ortaya çıkan bir akımın o okulun esasını teşkil ettiğini; bir edebiyatın öğrenme ve öğretme sınırlarının ötesine geçmediğinde genel olarak gerçek değerini kaybettiğini; bununla birlikte bazılarının hala bu ekolleri öğrenme gayreti içinde olduklarını çok iyi bilmektedirler. Bununla birlikte eleştiri, bir yandan bu akımları yaratırken, diğer yandan da onları teşrih etme yoluna gitmektedir.69

Aristo'ya Göre Eleştiri

Aristo, mantık, metafizik, biyoloji, botanik bilimlerinde olduğu gibi, eleştiri sanatı için de genel kurallar koymuştur. Bu kuralları koyarken felsefedeki kural koyma tarzının aynısını burada da uygulamıştır.

Aristo'nun eleştiri için koyduğu genel kuralları "Poetika" ve "Retorik" kitaplarında buluyoruz. Bugün tamamı elimizde bulunan Retorik, üç bölümden oluşmaktadır. Ancak Poeti kanın yaklaşık olarak yarısı ortada yoktur. Her iki kitap da Abbasiler döneminde tercüme edilmiştir. Matta b.Yunus tarafından tercüme edilen bu kitapların "Organon'un70 un bir kısmıyla birlikte bulunan bir nüshası Paris Milli Kütüphanesinde mevcuttur. Aynı nüshanın mikrofilmi Birinci Fuad Kümıyla daha iyi anlaşılmasını engellemez. Çoğu okumuşlarımız, sembolizm, romantizm, naturalizm vb. akımlar çerçevesinde eserler veren Avrupalı yazarların tüm görüşlerinin bu akımlara uygun olduğunu zannederler. Oysa durum böyle değildir ve olması da zaten mümkün değildir. Burada isimlendirmenin, belli bir müsamaha çerçevesinde, genele bakarak ismlendirme esasına göre yapıldığı unutulmamalıdır. (A. şeriatı)

69 Yani bazen bu akımı yaratıyor, bazen de keşfediyor.

^ Aristo'nun mantığa dair risalesi.

tüphanesinde sekiz cilt olarak bulunmaktadır.

Bir Alman düşünür tarafından Poetikamn Arapça tercümesi neşredilmişse de bu nüshanın, anlamayı ciddi anlamda zorlaştıracak hatalar bulunduğundan, dikkatle tashih edilmesi gerekmektedir. Poetikamn bize kadar ulaşan ilk bölümünde Aristo, ilkel şiirle ilgili ciddi görüşler serdediyor ve o meşhur yargısına ulaşıyor: " Şiir, eşyanın ve insanın doğasının bir taklidi ve temsili (drama) dir." Sonra da şiiri, hikaye, şarkı ve tiyatro şiirleri gibi kısımlara ayırarak her birinin diğerinden farkını belirtiyor. Mesela geçmiş olaylar, yani tarihle ilgili olan hikaye şiirlerinden sözederken, bir hikayenin amacının bir insanın özelliklerini açıklamak olmadığını söyler. Hikaye, bireyleri insan tekleri gibi cisimleştirerek ele almaz; onları genel anlamda insanlığın örnekleri olarak görür. Bir destanda yer alan her bir kahraman varolan insan tiplerinden birisini temsil eder.

Bundan sonra Aristo, şiirin bölümleriyle ilgili ayrıntılı açıklamalar yapar; özellikle de trajedi konusu üzerinde çok durur.

Komedi ile ilgili olarak da ayrıntılara girdiğini buradan çıkarmamız mümkündür. Ancak kitabın bu bölümü kaybolmuştur. Trajedi ile ilgili konularda eski Yunan şairlerin? dayanmaktadır; özellikle de Sophokles'e karşı büyük bir hayranlığı vardır. Bu alanda koyduğu ilkelerin çoğunu onun "Kral Oidipus"12 adlı trajedisinden çıkarmıştır. Tiyatro tarihinde etkisi en büyük olan ilkelerden birisi belki de Aristo'ya nispet edilen "üç birlik ilkesi"dir. Bu da zaman, mekan ve konu birliginden ibarettir. Halbuki bu görüş Aristo'nun değildir; O, sadece bu üç ilkeden birisini tiyatro şartlarına uyarlıyor. Bu konuda Aristo'nun yaptığı ciddi analizler, O'nun bu üç ilkeden birini, yani konu birliğini gerekli bulduğunu göstermektedir. Buna göre tiyatro tek bir konu temeline dayanmalıdır. Tiyatroda geçen olaylarda konu, belirsiz bir şekilde hissedilir, işte tiyatronun tüm amacı bu belirsizliği ortadan kaldırmaktır; bu belirsizliğin giderilmesiyle birlikte tiyatro da sona erer. Ancak Aristo, zaman ve mekan birliğine sadece kısaca değinmekle yetinmiş, bunların yararından ayrıca sözetmemiştir. Özellikle de zaman birliği tiyatronun temel unsurları arasında sayılmaz. Tiyatro eseri yaşamın bir parçasının tasviri olduğu için, burada geçen olayların da dış dünyada gerekli olan zaman süreci içerisinde olması kaçınılmazdır. Tiyatronun süresi iki ya da üç saatle sınırlı olmalıdır. Çünkü tiyatro eserinin yir midört saat sürmesi akıl ve mantığa uymaz. Tiyatro sanatında zaman ve mekan birliğini savunan, Aristo değil, onaltmcı yüzyılda (özellikle de Fransa'da görülen) Rönesans edebiyatında eserler veren Scaligero'dur.73 O Yunanca ve Latince konuşan onaltmcı asır Italyan bilginlerindendir. Aristo'nun düşüncelerini anlamadığı için, onun düşüncelerini incelerken kendi şahsi düşüncelerini de buraya katmayı ihmal etmemiştir. Bu yüzden görüşleri Aristo'ya nispet edilir olmuştur. Bu görüş ondokuzuncu yüzyıl Fransız klasik edebiyatında karşı çıkılması suç olarak addedilen bir inanç haline gelmiştir. Bu inanç öyle bir hale gelmiştir ki, büyük Fransız şair Corneille "Le Cide" adlı eserini kaleme aldığında eleştirmenler Aristo'nun temel ilkelerine uymadığı gerekçesiyle onu şiddetle eleştirmişlerdir. Aristo ortaçağ boyunca etkisini sürdürdü; Aristo'dan kanıt getirmeden biten bir tartışma yoktu. Corneille bu itham karşısında ne yapacağını bilemiyordu; neticede

G.C. Scaligero (14841558): İtalyalı meşhur tabip ve dilbilgini. Rönesans'ın en parlak simalarından biridir. Şiir sanatıyla ilgil bir kitabı vardır.

Fransız Akademisi onu mahkemeye vererek, eserlerinde Aristo'nun üç ilkesinden uzaklaştığı noktaları saptamak üzere bir uzman heyet kurulmasını kararlaştırdı. Meşhur yazar Chape lain, soruşturmanın sonucunu açıklamakla görevlendirilmiş bulunuyordu. O, "Le Cide Hakkında Akademinin Görüşleri" adlı kitabında bu soruşturmanın sonuçlarını açıklamaktadır. Bugün bu eser, edebiyat tarihinin en önemli belgeleri arasında yeralmaktadır. Chapelain, kitabında şunları söylemektedir: "Corneille kitabında Aristo'nun temel kurallarından uzaklaşmış ve bu yüzden kınamayı haketmiştir." Corneille de bu ithamları, yedi makaleden oluşan "Tiyatro Konuşmaları" (Discours sur le Theatre) adlı kitabında reddetmiştir. Ayrıca bu kitabında, Aristo'ya nispet edilen "üç temel birlik" kuralını, mantıksal ve sanatsal yönden açıklığa kavuşturarak bu kuraldan hangi şekilde istifade ettiğini söylemektedir.

Aristo'nun bu görüşü ve onun üç ilkesi trajediyle ilgilidir. Ancak o, sadece trajedi ile ilgili genel kurallar koymakla yetinmeyip, tiyatro ile ilgili olarak psikolojik bir problemi de gündeme getirmiştir. Bu problem onun şu meşhur sözüne dayanmaktadır; "Tiyatro, insan ruhunda şefkat ve korku uyandırdığı için nefsin temizlenmesini sağlar." İşte bu teorisinin "katharaxis" (tezkiye) olarak bilinmesinin sebebi budur. İnsan ruhunda toplumun bastırdığı ve yıkıcı bir hale getirdiği içgüdüler vardır. Tiyatro, korku ve acıma duygularını açığa çıkardığı için insanda bastırılmış halde bulunan bu eğilimleri (içgüdüleri) tedavi eder. İşte katharaxis'in anlamı burada ortaya çıkar. Çünkü seyirci de tiyatro sanatçısıyla birlikte olayların içine girme imkanı elde eder. Ustaca bir oyun sergileyen tiyatro sanatçısı seyircinin duygu ve hayallerini açığa çıkmayı başarabilirse, tıpkı onun gibi seyirci de olayların içinde yaşayabilir. Acılar ve korkular, ancak sıradan olmayan coşkulu sahneler aracılığıyla tahrik edilebilir. İnsanda bulunan doğal içgüdüler ister istemez bu coşku ve tahrikin içine çekilir.

Bu teori, bir sanatçının, "genel olarak edebiyat özel olar

rak da tiyatro, insan enerjisinin birikiminden (Ecenomie de l'energie) ibarettir." ifadesinde açıklığa kavuşan estetikle ilgili çağdaş bir yaklaşımla büyük bir benzerlik arzeder. Bu görüş, hem yazar hem de okuyucu ya da seyirci için geçerlidir. Çünkü bir yazar toplum içinde dışavuramadığı bastırılmış içgüdüleriyle hayalinde dostluk kurar. Aynı şekilde okuyucu ya da seyirci yazarın duygu ve deneyimlerine katılabilir; bir başka deyişle sanatçının eserinde onunla birlikte yaşar. Diğer edebiyat (hatta tüm sanat) türlerinde olduğu gibi, Aristo tiyatronun da drama (temsil) temeline dayandığı görüşündedir. Müzik insan doğasının, fitratının dramasıdır; müzik nağme ve ritimlerle; resim şekil, renk ve ışıklarla; edebiyat ise söz ve ritimlerle bu taklidi gerçekleştirir.

Diğer eski Yunan düşünürleri de Aristo gibi, sanatın temel unsurunun güzellik olduğuna, çirkinliğin sanatın unsuru olarak kabul edilemeyeceğine inanırlar. Bu yüzden gerçeklikten uzaklaşmış sayılmasalar da resim, edebiyat, heykeltraşlık gibi sanatsal yapıtlarında daha çok güzelliği esas almışlardır. Oysa yeni çağda bu anlayış terkedilmiştir. Çünkü sanat çirkin bir görüntüyü alarak onu güzelleştirebilir. Onyedinci asırda görülmeye başlanan bu yaklaşım gittikçe yaygınlık kazanarak, sonuçta

ondokuzuncu asırda realizm adı altında bir ekole dönüşmüştür.

Burada ilginç olan şudur: Yolda giderken gördüğünüz kötü kılıklı, fakir bir kimseden iğreniyorsunuz. Ancak İspanyol ressam Murillo'nun74 ölümsüz tablosunda çizdiği fakir tipini seyretmekten haz duyuyorsunuz. Bunun sebebi, Murillo'nun zihninde canlandırdığı insanlığın yüce anlamından oluşan bir elbiseyi, yolda gördüğünüz bu fakire giydiremeyi şinizdir. Bu fakir, bir sanatçının duygularının içine girdiğinde kendine özgü sanatsal bir anlam kazanmaktadır. Sizin tablo^ Bartolome Estaben Murillo (1618 Sevilla1682): İspanyol ressam.

Eserlerinde mistik bakış açısıyla realizm içiçe geçmiştir. (A. Şeriatı)

da seyrettiğiniz fakiri güzel görüp ondan haz almanızın sebebi, Murillo'nun onun şahsında, şekil, renk ve ışıklarla insanlığın yüce anlamını yansıtmış olmasıdır.

Güzelliğe karşı üstün bir saygı ve tapınma duygusu besleyen Yunanlılar bu gerçeği kabul etmeye yanaşmadılar. Yunanlıların nazarında güzellik, geometrik ölçülerin ve şekillerin güzelliğinden ibarettir. Hatta soyut şeyleri bile şekilsel kalıplar içerisinde ifade etme eğilimindedirler. Örneğin büyük Yunan düşünürü Eflatun hakikatla ilgili olarak, "Eğer hakikati bir kadın gibi heykelleştirmek mümkün olsaydı, herkes onu çok sevecekti." demektedir. Aristo drama (taklid, temsil)i üç kısımda ele alır: 1Araç, 2 konu, 3metod.

1 Araç: Her sanatın kullandığı kendine özgü araçları vardır. Sözgelimi müzikteki araç ve gereçler, resimdeki araç ve gereçlerden farklıdır.

2 Konu: Aristo'ya göre sanat insanın ve onun doğasının bir görünümünden ibarettir. Bu görünüm ya gösterdiği şeyin aynısı; ya ondan daha iyi; veyahutta ondan daha kötü olur.

3 Metod: Sanat türleri metod bakımından da birbirinden farklılık arzederler: Örneğin sanat türlerinden biri bir hikayeyi tiyatro dilinden başka bir dille anlatırken, diğer bir sanat türü de başka bir metod kullanarak anlatır.

Aristo, sanat sınıflamasıyla ilgili bunları söylemekle yetiniyor. Bu sınıflamanın ne kadar yüzeysel bir sınıflama olduğu ortadadır. Çünkü edebiyat ve sanatta taklitçilikten ziyade yaratıcılık ağır basar. Allah vergisi bir yaratıcılığa sahip onca yazarın yarattığı eserlere insanlar, kendi gizlenmiş hakikatlerini görebilecekleri bir ayna gözüyle bakıyorlar. Böylesine sanatkar bir el tarafından yaratılan güzelliklerin hayatın kendisinden daha açık ve derinlikli olacağı şüphesizdir. Zira bir sanatçı toplumun içinde varolan yararlı şeyleri devşirip, gizli kalmış kapıları aralar ve kendi sanatsal becerisiyle ruhun karanlık noktalarına ışık salar. Ahlakî ve ruhsal incelikler bu yüce yapıtlarda resmedilir. Sanatçı ele aldığı şahsiyetlerini öylesine irdeler ki, siz bu irdelemenin içinde kaybolduğunu düşündüğünüz "kendinizi" yeniden bulursunuz; ya da ruhunuzun karanlıkta kalmış köşelerinden birinin aydınlandığını hissedersiniz.

Aristo'dan sonra gittikçe olgunlaşan eleştiri sanatıyla birlikte eleştirmenler de bir çok ince ayrıcalıklı ve belirgin alanlar keşfettiler. Büyük Alman eleştirmen Lessing'in "Laoco on" adlı eserinde geçen bir olayı burada örnek olarak verebiliriz.

Laocoon, Truva şehrindeki Yunan tanrıçası Apollon'un kahinlerinden birinin adıdır. Yunanlılar on yıllık bir kuşatmaya rağmen bir türlü ele geçiremedikleri bu şehri kurnazca bir plan yaparak işgal etmeye muvaffak olmuşlardır. Yunanlılar tahtadan yaptıkları büyük bir atı, içine yerleştirdikleri askerlerle birlikte savaş meydanında bırakarak kendileri geri çekilir. Truvalılar savaşta değerli bir ganimet elde ettiklerini düşünmüş olmalılar ki bu tahta atı şehir merkezine götürmeye karar verirler. Henüz şehir merkezine varmadan, tahta atm içindeki askerler dışarı çıkarak orada bulunanları öldürürler ve şehre karşı saldırıya geçerler ve şehrin kapılarını Yunanlılar'a açarlar.

Laocoon, şehir halkını Yunanlılar'dan koruyan Truva'lı bir kahindir. Bu yüzden özellikle de Pales Athena ve Yunanlılar büyük yardımcısı Zeus olmak üzere Yunan tanrılarının öfkelerine maruz kalmıştır. Aralarında toplanarak ona işkence etmeye karar veren tanrıların Laocoond. gönderdikleri yılanlar onu üç çocuğuyla birlikte yakalayıp Yunanlılara getirir. Laocoon'un gördüğü işkence ve boynuna yılan dolanmış haldeki görünümü sanatçıların ilgisinden uzak kalamazdı. İşkence gören Laocoon heykeli, ayakları olmamakla birlikte, bize kadar ulaşmıştır. Elimizde bulunan kendisiyle ilgili levhalarda, Laocoon'un hayat hikayesine rastlamaktayız. Diğer yandan Latin kökenli büyük şair Virgile79, "Eneide"80 adlı eserinde Laocoon'a yapılan işkenceleri şiir diliyle anlatmıştır.

Laocoon adlı kitabında Lessing, heykeltraşlık ve şairlik sanatını karşılaştırmaktadır. Burada yazar, Laocoon a yapılan işkencenin, hangi sanat dalında bizim duygularımızı kışkırtacak biçimde daha iyi işlenebileceği konusunu tartışmaktadır.

Aslında Lessing'in niyeti bu sanat dallarından birisini diğerine tercih etmek değildir. O; her iki sanatın da kendilerine ait olan alanların belirginliklerini ortaya çıkarmayı istemektedir: "Şair, eserinde, hareketleri analatabilme ve ardarda gelen şekilleri gösterebilme gücüne sahiptir. Halbuki heykeltraş sadece bir mekanda bulunan tek bir şekli, hareketsiz olarak tecessüm ettirebilmektedir." Bir başka deyişle şair hem zamanı hem de mekanı kullanırken, heykeltraşm çalışma alanı sadece mekanla sınırlıdır. Birbirlerinin alanına tecavüz ettikleri takdirde her ikisi de başarısız olacaktır. Mesela bir İmrü'l Kays, bir atı çeşitli şekillerde koşarken (hareket hallerini) şiirinde işleyebilir. Oysa bir ressam ya da heykeltraşm bunu yapması imkansızdır. Her ikisi de mekandaki bir şekli hareİtalyan şair (mö. 1971). Eski Yunanlılardan özellikle Teokrites ve Homeros'un etkisinde kalmasına rağmen, doğaya karşı duyduğu aşk ve şiirlerindeki armoni onu ölümsüz dehalar arasına sokmaya yetmiştir. Ayrıca Virgile, aşkın sembolü olan Beatrixe karşılık, aklın temsilcisi olarak Dante'nin kahramanları arasında yer alır. (A. Şeriatî)

I'Eneide: Virgile'nin, yarım bıraktığı ve ölmeden önce yok etmek istediği, en son eseri.

kete geçiremeksizin resmetmek zorundadır.

Lessing, bu yolla sanatın türlerinin her biriyle diğerinin arasındaki asıl farkı anlama imkanına kavuşabilmektedir. İnsan aklının faaliyet gösterdiği önemli alanların tümünde söz sahibi olan Aristo, kendisinden 2200 yıl sonra Lessing tarafından ulaşılan bu inceliklerin, ayrıntıların ele alınması gerektiğini nereden bilebilirdi?

Aristo'nun eleştiri alanındaki eksikliği, mantıksal sınıflama (classification logique) temeline dayalı olan akıl yürütme metodunun bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü Aristo akıl ve kıyası esas alan, bu yüzden sezgi (intuition)den uzak duran bir filozoftur. Aristo'nun çalışmalarında akla insanı şaşırtan bir vurgu yapılmıştır. Bu yüzden onun formel sınıflamaya (classification formelle) çok önem verdiğini görüyoruz. Ona göre edebiyat üç kısımdır: Destan (epik), şarkı ve tiyatro. Tiyatro da kendi arasında ikiye ayrılır: Trajedi ve komedi. Edebiyat taklidden ibarettir. Taklid ise, araç, konu ve metod olmak üzere üç bakımdan inceleme konusu yapılır.

Hikaye edebiyatı genel tarihten ayrı olarak değerlendirilir. Çünkü hikaye edebiyatı genel olana yöneldiği halde, tarih parçalara, ayrıntılara yönelir. Destan yazarı, başkaldıran bir insanı sembolize eder. Bu başkaldırı bazen onun ruhundaki bir eksiklikte kaynaklanır. Ancak tarihçi, Alcibide'yi81 bizzat inceleme konusu yaparak şöyle der: "Bu adam nasıl olur da Atinalıların düşmanı olan İspartalılara bu kadar başkaldıra bilir?!"

Bizim bilimsel yaşamımıza uygun düşen düşünce tarzı budur. Çünkü bizi yaşam üzerinde düşünmeye ve madde üzerinde otorite kurmaya, doğal güçleri kendi hükmümüz altına almaya teşvik etmektedir. İşte bu yüzden böyle bir metod, her şeyden önce insan ve eşya dahil olmak üzere tekil olanların soyluluğunu göstermeye çalışan sanat türleri^ Alcibide (Mö.450404): Atinalı usta, ancak fitneci bir komutan. Sok rates'in aşık olduğu sevgili öğrencisi. (A.Şeriatî)

nin ortaya çıkmasını sağlayamaz. Çünkü bu soyluluk, ince ve nazik farklılık temellerine dayanmaktadır. Mantıksal ve kıyasçı akim, bu ince estetik ayrıcalıkları ve ilişkileri anlaması nadiren mümkün olur. Sadece insanın iç duyularından kaynaklanan güzel ve latif bir ruhun bunu anlaması olasıdır. Bu konuda büyük Arap eleştirmen Amidî şunları söylemektedir:

"Öyle şeyler vardır ki ma'rifet onu ihata eder; ancak nitelemeler ona ulaşamaz". Aynı şekilde Kadı Cürcânî bir tartışmada kendisinin yanında yer alan kimseye şöyle diyor: "Zahir konular üzerinde tartışırsan, sana yönelen hayretli bakışları görürsün; fakat batını konuları düşünürsen, kalpleri fethedersin".

MODERN ÇAĞLARDA ELEŞTİRİ

Bu başlık altında Aristo'dan sonra gelen tüm eleştirmenleri zikretmek istemiyoruz. Hatta Ortaçağlardan ve aynı şekilde Rönesans döneminden dahi sarfı nazar ettik ki hemen hemen büyük Fransız Devrimi (1789) ile başlayan modern çağa gelebilelim. Çünkü Aristo, trajedi için koyduğu ilkelerle, denilebilir ki eleştirinin özünü yakalamış ve şimdiye kadar meydana gelmiş bütün teorik mücadeleler bu okul etrafında dönüp dolaşmıştır.

Bu mücadeleler hep eleştirinin "kurala dayanması" (kaidî olması) ya da "zevke dayanması" (zevki olması) noktasında zevk ve görüşlerin farklılığından kaynaklanmıştır. Bu bakımdan denilebilir ki Aristo'dan sonra, hatta Rönesans döneminde yaşamış olan bütün herkes onu uygun bulmuş veya ona muhalif olmuştur. Fakat biz burada eleştiri ve eleştirmenlerin tarihini eksiksiz, mükemmel bir şekilde burada ortaya koymak istemiyoruz. Dediğimiz gibi sadece tarih boyunca olağanüstü bir seçkinlik ve büyüklük elde etmiş önemli şahsiyet ve okullara işaret etmeye çalışacağız.

İki Saf Arasında Lessing (17291781)

Sanat ve Edebiyatta Serbestlik ve Kayıt

Burada Laocoon ve Hamburg Piyesleri Savaşı82 adlı kitapların sahibi büyük Alman eleştirmeni Lessing'in okulunu inceleyeceğiz. Çünkü bu büyük adam, eleştirinin kurala dayanması veya zevke dayanması çerçevesinde kapsamlı mücadeleler yapmıştır. Lessing, İngiliz edebiyatının ciddi taraftarlarm dandır. Özellikle Shakespeare'e karşı büyük bir hayranlığı vardır. O, Shakespeare'in adının yayılmasında payı bulunan kimselerdendir. Çünkü Shakespeare, yaklaşık üç asır meçhuldü; Shakespeare'in çağdaşı olan iki ünlü yazar Marlovv83 ve Ben Johnson'un, kendisiyle çağdaş olan diğer kimselerin gözünde daha büyük bir yeri vardı.

Diğer taraftan Lessing, Fransız edebiyatına, özellikle 17. yüzyılda ortaya çıkıp revaç bulan klasik edebiyata karşı büyük düşmanlık besliyordu. Klasik Fransız edebiyatı Aristo'nun ilke ve kaideleriyle sınırlı olduğu için, doğaldır ki Lessing, eleştiri işinde her tür sabit kuraldan kaçmalıdır; özellikle de Shakespeare'in eserlerine tutkun birisi olarak. Shakespeare ise, deha ve zekası hiç bir kurala boyun eğmeyen her ilke ve sistemi ayağı altına alan bir şahsiyettir. Shakespeare, sadece kendi yazarlık yolunda ilke ve kurallara başkaldırmakla kalmıyor, ayrıca akli ve mantıki işlerde dahi isyan ediyor, baş kaldırıyor. Nitekim bütün piyeslerini olağanüstüler, asılsızlar ve muammalarla doldurmuştur o. Bununla birlikte Lessing gibi bir adam, eleştiriyi kayıtsız şartsız mutlak zevke teslim edemiyor, sadece klasik edebiyata düşmanlığı bulunduğu ve edebiyatı büsbütün kurallarla kayıtlı yapmaktan kaçındığı için onu kendi haline

^ Dramaturgie de Hambourg (Hamburgische Dramaturgie): Bu kelime, sanat anlamına veya çeşitli piyesler bütünü anlamına gelmektedir. Fakat yazar, onu "tiyatro hareketi" olarak tercüme etmiştir.

^ (Christopher) Marlow: (15631593) Ingiliz dramatik şairi "Doktor Faust'un Yaşam ve Ölümü' nün yazarı.

de bırakamıyor. Nitekim Laocoon da şiir, ressamlık ve heykelt raşlığın her birinin çalışma alanını açıkladığını ve her biri için değişmez sınırlar belirlediğini görüyoruz.

Lessing, ne eleştirinin zevke dayanmasına çağrıda bulunuyor, ne de kural ve kaidelere isyanında ifrata sapıyor. Bu yüzdendir ki bu iki hasım saf arasında orta bir üs kurduğunu, kural ve ilkeler kıran "deha" ile kural ve ilkeler arasında bir takım ilişkiler keşfettiğini görmekteyiz. O bu ikisinin, bazen uyumlu, bazen uyumsuz olduğunu göstermektedir; çünkü kurallar dehadan doğmaktadır. Sonra o, dehayı kendi kaydı altına almak istemektedir. Onu yeni klasik okulun kurucularından saymalarına bu tenakuz, neden olmuş olabilir. Nitekim o, en büyük Alman yazar ve şair Goethe ve romantizmin kurucularından büyük İngiliz şairi Samuel Taylor Colerid ge'in (17721834) yetişmesinde etkili olan kimselerden biri olarak bilinir. Biz, ilke ve kurallara karşı eleştirinin serbesti yeti veya kayıt altına alınması konusunda Lessing'in teorisini açıkça ortaya koyamıyoruz.

Bu nedenle ''Hamburg Piyesleri Savaşı" adlı kitabından şu veciz sözünü buraya aktarmamız yerinde olacaktır:

"Tanrı'ya şükür, şimdi şunu ilan eden bir hareket meydana gelmiş ve yeni bir eleştirmenler nesli oluşmuştur: Deha, her kaideden daha üstündür. Bir bakıma dehanın sonucu, kuraldır... Bu yolla dehaya yağdanlık yapmak isteyenler olmuştur. Ben inanıyorum ki ibraz ettikleri bu teorinin bereketiyle onlara çabucak dahiler safında yer vereceğiz. Fakat bu grup, teorisine "kaideler dehayı öldürür" cümlesini eklediği zaman kendilerini rüsvay eder, dem vurdukları dehadan nasıl da bir zerre dahi yararlanmadıklarını gösterirler. Bunlar sanıyorlar ki bir etken, dehayı ezebilme gücüne sahip olabilir; özellikle de bu etken, kendi inandıkları gibi bizzat dehanın sonucu ise. Şüphesiz her teknik eleştirmen, dahi olamaz. Gerçi her dahi, teknik eleştirme vücuda getirir. Çünkü dahi yaratılıştan bir takım ilkeler izler. Fakat bu ilkeleri, onun kendisi seçmez. Buna teveccühü de yoktur. Kendisine, kendi hissini beyanda yardım eden ilkeler dışında başka ilkelere tabi olmaz. Dolayısıyla dehanın gücünden, hissi beyan etme, ortaya koyma ve yorumlama araçlarının azaldığı nasıl söylenebilir?"

Bu sözlerden anlaşılmaktadır ki Lessing, kuralların, dehayı bitirebileceğine inanan kimseleri acımasızca alaya almaktadır: Nasıl olur da aynı zamanda kaidelerin dehadan kaynaklandığını ikrar ederler, doğrusu hayret?!

Lessing'in inandığı kurallar, salt mantığın, edebiyatı, kendisine mahkum ettiği sathi kaideler değildir. Aksine onlar, bizzat edebiyat metinlerinden çıkarılan ve yazarlara, kendi şahsi duygularını ibraz etmede yardımcı olan kurallardır.

Charles Augustin Sainte Beuve (18041869)

Ünlü Fransız eleştirmen Sainte Beuve, klasisizm binasını yerle bir eden ve sonuçta teknik/bilimsel ve kuralsal .eleştirinin temelini yıkan güçlü faktörlerin en büyüklerinden sayılır.

O, Pazartesi Konuşmaları (Causeries du Tundi)'n da, kuralların mümtaz bir yazar yaratacağına inananlarla alay etmiştir. S Beuve, "Fransız Edebiyatı Tarihi" adlı ünlü kitabında klasisizmi (bu okulun gücünün ve itibarının zirvesinde) savunan Diser Nizar'm yöntemine şiddetle saldırarak onun, çirkinlik ve güzellik ölçütü olacak örnekleri toplamak için giriştiği çabayı alaya almıştır. Beuve, Pazartesi Konuşmaları ndan birinde şöyle demektedir:

"Nizar, Fransız edebiyatını kendi görüşüne çekmek ve onun gelişimini çağlar boyu izlemek istemiştir. Bu yüzden ilk kez kendisine şunu sormuştur: Fransız deha hangisidir? Daha sonra kendi zihninde bu deha için tasavvurda bulunmuştur. Bu tasavvurla Fransa'nın yazar ve eleştirmenlerinden bir takım ilke ve esaslar çıkararak, onları Fransız dehasının senedi kabul etmiştir. Böylece o, bu dehaya yağdanlık

etmek istemiştir. Bu işin sonucu şu olmuştur: Nizar, yazarlara bir hizmet yapamadığı gibi onları en şedid ve en tehlikeli sınavların sıkıntısıyla yüzyüze getirmiştir. Çünkü o, bu yüksek örnekler ve kendi ürettiği mikyaslarla ki onları ölçmüştür Fransa'nın büyük yazarlarından bir çoğunu kendi şahsiyetinden uzaklaştırmış; eserlerinin Fransız dehası için hayal ettiği soyut ölçütlerle kıyasladığı bir grubun dışında kimse de kalmamıştır. Bu eleştirmenin yöntemi budur. Fakat kendi yöntemine dikkat edebilmiş midir onu görmek gerek. Doğa, çeşitli ihtilaf ve farklılıklar, çeşitli nağme ve sayısız bağışlarla doludur. Bu durumda siz sayın eleştirmen, herkesi nasıl sabit ve belirlenmiş ölçütlerle ölçersiniz? Ben, sizin bu ölçütlerinizin çeşit çeşit olduğunu biliyorum. Hatta ilk kez göze çarpan şeyden daha çeşitlidir. Ve yine biliyorum ki sizin Fransız dehası için farzettiğiniz bu ölçütler, o dehada mevcut olan özelliklere sahiptir. Ancak bununla birlikte şunu da görmekteyiz. Tarihçi eleştirmenimiz, yazarın kendine özgü doğasından çıkan hareketleri görmezden gelirken, her eser ve yazarı ölçüp değerlendirmek için kendi değişmez ölçütlerinde hiçbir tereddüte kapılmıyor..."

Sainte Beuve, eleştiri için kanun ve ölçüt vazetmeye karşı giriştiği mücadelesinde barış kabul etmiyor; hatta bu ölçütler, dehanın genel durumunu mükemmel bir şekilde tanıtsa dahi o yine de husumetini azaltmıyor; ayrıca birey ve ulusların deha zekası konusunda yapılan yorumlarla en küçük bir uzlaşmaya yanaşmıyor. Bu yüzden o, çağdaşı büyük eleştirmen Hippolyte Taine'ye84 şiddetli bir şekilde kızmakta, hücum etmektedir. Taine, "İngiliz Edebiyatı Tarihi" (Histoire de la Lit terature Anglaise) adlı meşhur kitabında dehayı, aile ortamı, ırk ve zamana bağlamaktadır.

Sainte Beuve, Taine'nin yöntem ve görüşünü derinlemesine eleştirmekte ve şöyle demektedir:

Hippolyte Taine (18281893): Sanatsal eserlerle tarihsel olayları üç etken: ırk, aile ve zaman'ın tesiriyle izah eden eleştirmen.

"Taine'nin bütün çabası, kendi metoduna göre, akli güçlerin meydana gelişinde, mevhibelerin oluşumunda, hudut ve tarafların tayininde ırk, aile ve zamandan kaynaklanan dakik ihtilafları incelemekten ibarettir. Fakat o, kendi çabasında tam bir başarı elde edebilmiş değildir.

Onun, genel ırki imtiyazlara bu kadar dayanması, zamanı olaylar üzerinde ölçüsüzce etkin olarak kabul etmesi ve her dönemin ahlaki ortamını, o ortama giren her şeyin, ona (aynı ortama) tam olarak uymaya mahkum olduğunu varsayarak izah etmesi boşunadır.

Evet, bütün bu çabalar, sonuçsuzdur. Çünkü Taine, bu noktada daha önemli bir konuyu dikkate almamış veya daha güzel söyleyecek olursak, parmaklarının arasından kaydırmıştır. Sözkonusu konu, diğerlerini kendisi karşısında boyun eğdiren özel bir güçtür. Halbuki ortam şartları ve çeşitli etkenler, görülebildiği, bilinebildiği ölçüde herkeste bir ve aynıdır. Fakat bu güç, bir bireye diğerleri arasından öyle özel bir seçkinlik bahşediyor ki herkes, onunla rekabet düşüncesinden vazgeçiyor. Bu güç, mümtaz bir bireyin bütün güçlerinden çok hayat maddesinden yararlanıyor.

Şunu söylemelidir ki Sayın Taine, deha kıvılcımını, kendi asli merkezinde tutamamış ve bu yüzden onu tahlil etmekten aciz kalmıştır. O, ruh, hayat ve dehanın içlerinde ev kurdukları, içlerinden çıkarak tecelli ettikleri şiddetli musibetlerde ve tehlikeli meydanlarda parlak zaferler elde ettikleri gizli/müphem zaviyeleri güzelce aydınlatmaya muvaffak olamamıştır.

Fakat acaba siz benim, eleştirilerime aldatıcı ve hoşa gidici elbise giydirme gayreti içerisinde olduğumu mu zannediyorsunuz? Sizin bu konuda olumlu bir sonuç beklemeniz gerek; o sonuç ta şudur: Acaba bu muamma daha sonra gerçekten çözülebilecek cinsten değil midir? Ben inanıyorum ki Taine'nin yöntemiyle bu meseleyi ortaya koymamız ve sonra da onun bütün çabasını, aldığımız sonuçlar için belirli mikyas ve değerleri keşfetmek amacıyla kullanmamız boşunadır.

Biz, bu meseleyle ilgili bütün tikel ve tümel yönleri, incelemeye almayı caiz görüyoruz. Fakat kesinlikle inanıyoruz ki deha bağışlarından yararlanan kimseler hakkında bütün bu çaba ve incelemelerden sonra yine de dehanın esrarlıgi zemli evi öylece kapalı kalmakta; bu Allah vergisi mevhibe, bu gizli evden tecelli etmekte ve mucize noktasına varmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar bizim geniş araştırmalarımız, bu bilinmeyen gizli halkayı daha bir daraltsa da dehanın bizzat kendisi bir tür sihir ve icaz

olduğundan daima gizem liesrarengiz kalacak ve onun gerçek muharriki açığa çıkmayacaktır. Ben inanıyorum ki Taine, her ne kadar bu gizli güçten bihaber kalmış gibi gözükse de mutlak olarak onu inkar ediyor değildir. Ne ki o, araştırmalarında onunla pek ilgilenmemiş ve kendini feri meselelerle öyle meşgul etmiştir ki bedbahtça, dehanın elimizden kaçmasına ve tanımını yapmaktan aciz kalmamıza geçit vermiştir."

Şimdi kolaylıkla Sainte Beuve'nin okulunu eleştiriye tabi tutabiliriz. Çünkü o, eleştiri işinde sabit kurallar vaz etmeyi daima alaya almakta ve eleştirinin belirli bir mihenk taşının olması gerektiğine inanan Nizar'a saldırmaktadır. Eğer Fransa'ya özgü dehayı da mihenk taşına vursak ve her yazarı onunla ölçsek bile onun öfkeli gülüşünün zehirli iğnesinden kurtulamayız. Sainte Beuve, bir yazarın özellik ve kabiliyetlerini ırk, aile ve zamana göre yorum ve izaha çalışan Taine'yi gördüğümüz gibi eksik bulmaktadır. Bu nedenle kolaylıkla şu çıkarılabilir: O'nun okulu, bizzat kendisinin ifade ettiği "Bu teori, benim kendi ruhsal niteliğimin bir ifadesidir" sözüyle özetlenebilecek bir okuldur.

S. Beuve, bu hakikati kendi çağdaşı olan yazarları incelemeye aldığı özel yöntemle ispat etmektedir. O, yazarların maddi, akli ve ahlakî yaşam kaynaklarını araştırmakta ve bu bağlamda kendisine, "yazarın hâzinesi" olarak adlandırdığı şey meyanmda yardım edebilecek en küçük bir noktayı dahi esirgememektedir. Bir yazarın özel ve aile yaşamını, öğrenci, dost ve düşmanlarının hayatını incelemearaştırma konusu yapmakta, onlardan her birinin şahsî zevk, alışkanlık ve inancını anlayıp keşfetmeye çalışmaktadır. Onun eleştirisinde yazarların şahsiyeti somutlaşmakta, adeta canlanmaktadır. O, daha sonra, bitki ve hayvanları sınıflandıran tabiat bilginleri gibi yazarları, birbirleriyle olan ortak ilişkilerine göre muhtelif sınıf ve tabakalara ayırır. Fakat bu yöntem, bir kaç yıllık çaba ister. Çünkü eleştirmenin, yazarları sınıflandırmadan önce uzun yıllar zenginbüyük çözümlemelerle meşgul olması gerekir. Sainte Beuve'nin ömrü böyle bir işi yapmaya kafi gelmedi. Bu yüzden gerekli gördüğü çözümleme ve araştırmalardan bir çoğunu terketti. Bu eksik analizlerle, sözünü ettiği sınıflandırmayı yapmak istedi. Bu yöntemin, çağdaşlar ve son dönem yazarları hakkında kullanılması mümkündür. Fakat elimizde geçmişlerden çok az bilgi ve malumatın dışında, kendi ifadesiyle "kırıntı vücut ve heykeller"in dışında bir şey kalmamıştır. Dolayısıyla onun bizi çağırdığı yolu izlemek için yeterli azığı temin etmek mümkün değildir.

Bununla birlikte S. Beuve, hiçbir zaman, eleştirinin, sadece ilim işi olduğunu, bunun yeterli olabileceğini, herkesin eleştiriyi (kolayca) öğrenebileceğini, zooloji ve botanik bilginlerinin tarzıyla bilimsel yöntemi izleyerek eleştir işini yapabileceğini söylemiyor. Bizzat kendisinin ifade ettiği gibi;

"Eleştiri bir bilim veya bir zenaat/meslek olamaz. Felsefe ve bilimlerin, filozof ve bilginin sanatsal zevkine ihtiyacı olduğu gibi eleştirmenin de eleştirinin muhtaç olduğu özel zevkten payım alması gerekir."

S. Beuve, "bilim", "fen", "teknik", "bilgi" ve "duygu'yu bi raraya getirdiği için ihtilaflarda ve cüz'î hususlarda derinlemesine düşünüp inceleme yapmanın, yazarların küllî yüzünü nazarla yok etmesine meydan vermeksizin onların şahsiyetini betimleyebilmiştir.

O, kendi çalışmasında, kuraldan bigane kalmamış, soy, aile ve zamanı incelemeyi terketmemiştir. Bu nazariyenin takipçisi olan Taine'nin dışında başka kimselerin eserlerini okumaya ve anlamaya çalışmıştır. Çünkü eleştirinin temeli, büyük malumat kesbetmekten ve fakat bir eseri eleştirirken bizi kendisinin bağımlı kölesi yapmaması ve akıl üzerinde yük olmaması için bu malumatı unutmaktan ibarettir.

Sainte Beuve, Chateaubriand85 hakkında yazdığı ve "Pazartesi Konuşmaları" mn üçüncü bölümünde yayınladığı bir makalede kendi yöntemini bizzat kendisi şöyle izah etmektedir:

"Edebiyat, yani edebî eserler, benim inancıma göre insandan ayrı değildir. Ben, edebî bir eseri tadabilir, onun tadını çıkarabilirim. Fakat yazarı tanımadan eser hakkında bir hüküm vermem çok zordur. Tıpkı ağacı meyvesinden ayırmanın mümkün olmadığı gibi. Bu nedenle edebî mütalaalar, beni doğal olarak İnsanî mütalaalara mecbur bırakmaktadır."

İşaret ettiğimiz gibi, eskileri eleştiri konusu yaptığımız zaman, Sainte Beuve'nin yöntemi çok eksik kalmaktadır. Zaten kendisi de bu eksikliği anlayarak şöyle demiştir.

"... Eskiler konusuna gelince; onları yeterince incelemek için gerekli tüm araçlara sahip değiliz. Genellikle de bir yazarı kendimize tanıtan direkt kaynaklara ulaşma imkanından yoksunuz. Ayrıca onların eserleri ortadan kalkmış ve kırık dökük heykelin dışında onlardan bizim elimize bir şey gelmemiştir. Sadece kendileri ve eserleri hakkında müphem ve genel tanımlara eğilmekle yetinmemiz, zihnimizde yazardan veya şairden hayali bir suret meydana getirmemiz gerekmektedir.

^ Chateaubriand (17681848): Fransız romantik yazar.

Burada, genellikle geçilemeyen büyük ve geniş zaman nehri bulunmaktadır. Bu zaman nehri, bizimle, geçmişler arasında öyle bir fasıla meydana getirmektedir ki çaresiz, bu nehrin öbür tarafında bulunanlara [geçmişlere] karşı uzaktan tazimde bulunmamız ve duygularımızı böylece izhar etmemiz gerekmektedir."

Beuve daha sonra şöyle demektedir:

"Ve son dönem yazarlara gelince; onlarla ilgili olarak bir kaç yol bulunmaktadır. Bu yöntemle yapılan eleştiride başka bir kaç noktanın daha gözetilmesi gerekmektedir. Bir insanın özellikle ünlü ve etkili bir insanın dakik ve derin bilgisini incelemek çok önemli ve güç bir iştir."

Sainte Beuve, böyle bir bilginin niteliğini açıklamaya çalışmakta ve şöyle demektedir:

"Muhtemelen bireyleri belirli tiplere göre sınıflandıracak bir ilmin meydana çıktığını görebileceğim bir gün gelecektir. O esnada ben, bir fertte seçkin bir sıfatla karşılaşmam durumunda onun diğer sıfatlarını da anlamak ve elde edebilmek isterim. Evet, kendi antropolojik incelemelerimizde botanik ve zoolojide olduğu gibi değişmez yasalar elde edebiliyoruz; çünkü insan en karmaşığıdır ve manevi boyutu olan bir varlıktır. Bu karmaşıklık onun "ihtiyâ rı"nm bir sonucudur. Zira bu ihtiyar, ihtimaller ve girift liklerin bir çoğunun ortaya çıkmasında etkendir. Bununla birlikte ben öyle sanıyorum ki bir gün gelecek, "şahsiyet (kişilik) bilimi" ortaya çıkacak. Bu ilim, henüz botaniğin, Gausier'den önce eriştiği aşamadadır. Biz, şimdi bireysel yaşam için bir takım hudutlar vazediyor ve onunla ilgili muhtelif bilgileri o hudutlar içerisinde guruplandırıyoruz. Ortak yön, ilişki ve bağları bu guruplar arasında hissediyoruz. Genellikle ise daha geniş, daha aydın ve daha dakik düşünce, çeşitli tipleri tam olarak birbirinden ayıracak somut had ve alametleri keşfedebilir.

Bununla birlikte böyle bilimsel esaslar tedvin edildiği zaman nitekim şimdiden hissetmekteyiz yine mütemadiyen kaygan ve değişken olacaktır. Hatta denilebilir ki, doğal bir mevhibe ve öznel bir istidada sahip olanların dışında hiç kimse onunla meşgul olamayacaktır. Ve daima usta bir teknik sahibine gereksinim duyan bir teknik olarak kalacaktır. Nitekim görüyoruz: Tıp, doktorun özel istidadına, felsefe, filozofun felsefi zevkine ve şiir, şairin ruh doğasına gereksinim duyar.

Dolayısıyla biz, edebî sınırları temeyyüz ettirebilen istidadın var olabileceğini ve bir bakışla onu bilmenin mümkün olacağını varsayıyoruz. Başka bir ifadeyle edebiyatta da tıpkı doğal tarih bilginleri gibi bir takım eleştirmenler varsayılabilir.

Şimdi eğer mümtaz bir insanı incelemek istersek, daha genel bir ifadeyle bir sanat adamının edebi eserlerini okuyup inceleyerek onun kendi bilgisine ulaşmak istersek ne yapmalıyız? Eğer özel bir yöntemle, bu insanda var olan asil ve önemli hiçbir noktadan gaflet etmemek istersek, kendimizi lafzi kayıtlardan kurtarmaya, cümle ve lafızların hilesine, kavram ve deyimlerin güzelliğine aldanmamaya çalışırsak, daha veciz bir ifadeyle "normal" (sıradan) hakikatlere ulaşmak istersek, nasıl bir yol ve yöntem izlemeliyiz?

Böyle bir işi yapmak mümkün olursa, öncelikle bir yazarı kendi soydaş ve vatandaşları arasından seçip ayırmamız, eslaf ve ecdadında aşikar olan ırki özelliklerini tanımamız, sonra da onun en temel mümeyyiz vasfını ortaya çıkarmamız gerekir. Fakat ne yazık ki çoğu zaman bu şahsiyetin kıvrak ve girift köklerini bulmaktan âciz kalırız. Halbuki onları bulmak, araştırmamız için büyük bir önemi taşımaktadır.

Şüphesiz vurgulamalıyız ki babayı ve özellikle anneyi bilmek, mümtaz bir insanı tahkik ve mütalaada gözetilmesi gereken en esaslı bir ilkedir. Ayrıca erkek ve kız kardeşlerini, hatta çocuklarını incelemek de zaruridir.

Kökünü; soyunu sopunu, yakın ve uzak akrabalarını

mümkün olduğunca araştırıp, bundan emin olduktan sonra eğitiminin ve yetişmesinin keyfiyetiyle ilgili başka bir temel meseleye, çevre (ortartımuhit) meselesine geçmek gerekmektedir. Çevreden maksadımız, incelediğimiz yazarın dost, tanıdık ve vatandaşlarının bir araya geldikleri merkezdir. O, dehasının açılma zamanı, onlar arasında yaşamıştır. Şüphesiz yazarın kemal derecelerinin sonu, bu aşamada katediliyor. Bundan sonra eserlerinde göze çarpan her tür değişim ve rehberlik, aynı aşamada bütünüyle önün sanatsal kemalinden yeşermektedir, yani yeni bir değişim ve dönüşüm getirmemektedir. Bu arada tam bir dikkatle, sürekli içinde yaşadığımız çevrenin anlamını bilmemiz ve tarif etmemiz lazımdır. Zira çevreden kasdımız, ortak hedefleri olan fikir adamlarının bir araya gelerek oluşturdukları yapay, kavramsal (ve sözde) bir topluluk değildir. Bilakis maksat, doğal bir toplanma olayıdır; gençlerin oluşturduğu doğal bir topluluk. Gençler, dostluk ve arkadaşlık ötürü sahip oldukları tip çerçevesinde, sosyal ortamı (muhit) oluşturmaktadırlar. Gençler özel sanatsal yöntemlere sahiptirler. Gerçi her biri diğeriyle özdeşaynı olmadıkları gibi aynı tipten ailelerin üyeleri de değillerdir. Fakat aynı meşrebe sahiptirler. Onlar, onca renk, koku ve şekil farklılığına rağmen tıpkı bir toprağın gülleri gibi, bir su ve, toprakta yetişmiş, aynı hava ve ışıkta büyümüşlerdir. Öyle görünüyor ki bütün bu muhtelif sanatlar, sözkonusu çevrede bir hedefi izlemektedir. Bu güllerin hepsinin

güzel ve uygun bir gül destesi meydana getirmek için yetiştiklerini düşünebiliriz.

Boileau86, Racine, La Fontaine87 ve Moliere'in 1644'de teşkil ettikleri küçük bir topluluğun, Altın Çağın başında (14. Louis nasıl en ince anlamlarıyla bir "çevre" meydana

Despreaux Boileau (16361711): Fransız şair ve yazar. "Tabiat ve akıl"dan uzak düşen kimselere karşı şiddetli bir şekilde mücadele etmiştir.

^ Jean de La Fontaine (16211695): Kahramanları hayvanlar olan ve içinde birçok Doğu öyküsü, özellikle İran öyküsü bulunan kısa öykülerden ibaret meşhur fabılların sahibi.

getirdiklerine bakabilirsiniz. Bunlar, deha adamlarıdır.

Söylediklerimize ek olarak; böyle bir adamı tanımak için hiçbir vesileden gafil olmamamız gerekir. Tanımak istediğimiz yazar hakkında kendi katımızda birkaç soru ortaya atmadığımız ve bu sorulara cevap bulamadığımız (velev ki başkasıyla meşveret olmaksızın, kendi huzurumuzda ve kendimiz için) müddetçe asla kesin bir bakışa ulaşama yız ve onu tanımada mutmain olamayız. Her ne kadar bu sorular, doğrudan doğruya ve temelde onu ilgilendiren konularla ilgili olmasa da; sözgelimi onun dinsel inançları veya doğal manzaraların ruhuna yaptığı etkinin niteliği yahut para, kadın ve kendi dışındaki biri karşısında gösterdiği tepkinin niteliği veyahut da onun gündelik hayatının neliği hususunda şu soruları ortaya atmak ve sonuçta onun zaaf noktalarını araştırmak mümkündür; çünkü hiçbir insanın ruhsal veya fiziksel zaaftan hâli olmadığı açık ve kesindir. Bu sorulardan hiçbiri zaid değildir. Bir yazar veya eser hakkında ince, etraflı bir yargılama yapmak istediğimiz zaman, bütün bu soruları ortaya koymaya ihtiyacımız vardır. Zira onun kitabı, örneğin teorik geometri ile ilgili değil, bilakis edebî bir eser olabilir. Yani öyle bir kitap olabilir ki bu kitabın iki kapağının arasındaki konuların içinden yazarı tam olarak görmek, bütün ruhsal sıfatlarını izlemek, bir dereceye kadar onun manevî çocukları olan öğrencileri, müritleri ve meftunları arasından edebî meleke sahiplerini araştırıp bulmak mümkün olabilir. Ayrıca dostları yoluyla kişi hakkında yargıda bulunabileceğimiz görüşü doğru ise, onun eserlerinin, bilerek veya bilmeden düşmanlıklarını tahrik ettiği kimseler ve aynı şekilde sessiz kalamayan, muhalefetlerini göstermekten kaçınmayan karşıtları ile ondan nefret edenler, bize bu tanıma uğraşında yardım edebilirler."

Sainte Beuve'nin eleştiri yöntemi bu idi. Onun bu yöntemini özetlemek gerekirse şunları söylemek mümkün:: Bir telifi veya edebî eseri eleştirmeden önce, yazarla meşgul olmak,

onu tanımak, yazı ve eleştiri anlayışı temelinde onun şahsiyetine itibar etmek gerek.

Tarihçi için bu tasavvur şunu ortaya koymaktadır: Beuve, edebî eleştiriye, sadece edebiyat tekniğinin parlaklığından biri olarak bakmıyor, buna çk olarak onu beşerî bilimlerden biri gibi, sözgelimi psikoloji ve sosyoloji çizgiside görmektedir. Bu teknik, dikkat ve önem açısından, insanın özünü, melekelerini analiz etmede mezkur iki bilimden daha aşağı olmayabilir. Sainte Beuve, onun önemi konusunda şöyle demiştir: "Büyük bir şahsiyet hakkında konuşmak, araştırmak, ondan söz etmek ve onu tanıyıp bilmek, zaten kendisine cezbetme, hırslandırma ve teşvik etme hakkına sahip olan bir sanattır."

O, bu noktada bu ifadelerle yetinmiş; bu konu, bu araştırma, bu bilme ve tanımanın, sadece eserleri eleştirmek için bir vesile sayılacağı hususunu izah etmemiştir. Bu yönteme gelebilecek eleştiri noktası şu olabilir: Yazarım tanıyalım derken kitabın kendisini unutma ihtimali bulunmaktadır. Halbuki bilimlerin sınırlarının ve çeşitli konu alanlarının birbirine karışmaması için, eleştirinin kendi özel anlamıyla mecburen kitaba yönelmesi gerekir. Yazarların şahsiyetini analiz et meda aşırı dikkat ve derinlik, böyle bir gaflete müncer olabilir. Nitekim Sainte Beuve, böyle ifrata maruz kalmış, hatta insanların özel hayatına girerek mahremiyet sınırlarını aşmış, yazarın şahsî hayatıyla çok az bir ilgisi bulunan olayların hepsini birleştirmiş ve örneğin Victor Hugo hakkında böyle yapmıştır.

Bunlar, onu, çağdaşlarının serzenişine maruz bırakan, küfürbazlık, saygısızlık ve hayasızlıkla itham etmelerini sağlayan etkenlerdendir. Bu durumlara dayanmak, genellikle te'liflerin değerini azaltır ve bazen okuyucuların, onun güzellik ihsası ve tesirinden uzaklaşmalarına neden olabilir. Nitekim bu durumlar, bazen eleştirmenin sahih yargıdan sapmasına neden olmaktadır; bu İnsanî ve ahlakî açıdan, hem de sırf düşünsel ve fıtrî açıdan geçerlidir. Çünkü bu durumda eleştirmen olayları, hakiki anlamıyla telâkki etmeme, kötü yargıda bulunma yanlışına düşebilir.

Bu hususlara şu noktayı da ilave etmek gerekir: Sainte Beuve onca zeyrekliğine rağmen kötü bahttan çok etkilenmiş, çok çekmiştir. Büyük adamlar, yaşarlarken kendi çağdaşlarını ışın altına sokuyorlar. Nitekim kendisi de zamanının büyük edebiyatçıları karşısında gösteri yapmamıştır. O, bu sanatı zorla kendisine bağlamakla da suçlanmıştır. Beuve, nesir ve nazım bağlamında edebiyat tahsiliyle meşgul olduktan sonra, (hayatının sonunda) eleştiri ilim ve tekniğine yönelmiştir. Fakat fazla bir mutluluk elde etmemiştir; halbuki onun çağdaşları, sözgelimi Hugo, Lamartine, Alfred de Mus set, Nipi ve diğerleri, şöhret ve

azametin zirvesine ulaşmışlardır. O, bu duruma işaretle şöyle demektedir:

“Haset öyle bir afettir ki ondan kurtulmak çok zordur. Eleştirmenin ilk görevi onunla mücadele/cihad etmek ve bu cihadı ekberde zafer kazanmaktır.”

Beuve, edebî şan ve şeref konusunda ise şunları söylemektedir:

“Hayret bu şana! Nice geçmiş şair vardır ki dönemin çekişme meydanında kemer bile yapılmayan meçhul bir çukura atılmışlardır. Onlar, kendi eserlerinden, sadece ve sadece uzman bilginlerin zaman zaman dile getirdikleri namın dışında hiçbir şey bırakmadılar. Geçmişlerin eserlerinden, büyük ıstırap ve zahmetle sadece ağzımıza bir şekil çiziliyor. Gördükleri onca zarar ve yıkıntılardan sonra elde ettiğimiz şeylerin öylece gerçekleşmiş olması imkansızdır. Bilakis elde edilen şeyler, gerçekten olan şeyler için tahminde bulunmamıza yarayabilir. Örneğin yağmalanmış, vahşî toplulukların zulüm ateşinde yıkılmış en görkemli ve en lüks saraylara bir bakalım. Yüzyıllarca sonra ona girerek, parçalanıp her tarafa dağılan heykelleri elden geçirdik

ve birbirinden koparak ayrılan parçalara yönelerek onların üzerinden, bu özel parçanın ayrıldığı o bütünü tahmin etmeye, yararlanmak için o bütünü hatırlayıp ortaya çıkarmaya çalıştık. Onca noksan ve yıkıntılara rağmen sarayı süsleyerek bütün eski lüks şeylere ve zinetlere hayal gözüyle bakmak istedik. Bir kaç açık odacığın ayakta kaldığı sarayda artık bir heykelden daha fazlasına sahip olmadığımız için onu odacığın ortasına koymak istedik ki belki ortada olmayan şeyi hatıramızda canlandırabilir ve belki bunda özel bir ululuk ve güzellik vardır veya yapmacığın yerini alacak bir sadelik vardır diye. Fakat bütün bu işlerden ve bu hayallerden sonra kim bu sarayın tamamen geçmişte var olan sarayın ta kendisi olduğunu söyleyebilir?”

Sainte Beuve, uyanık iken kadîm ricâlin hat şerhini ve eserlerini inceledikten sonra kendisini uyku tuttuğunu ve unutkanlık okyanusuna gark olmuş geçmiş yazarların hayâ letlerini gördüğünü yazmaktadır:

“Ben size gerçekten üzücü bir manzara olduğunu söylüyorum: Ünlü adamların hayaletleri birbiri peşisıra geliyordu. Yüzyıllara azamet ve ebedilik aydınlığı kazandıran adamlar... Evet öyle sıkıntı dolu bir manzara idi ki biz, saçlarından nur tacı düşerek söz mülkünün saltanatından azledilen ve güzel sesli/nağmeli lafızlara hükmetmekten yoksun olan büyükler görüyorduk. Onlar, boşuna çırpınıyor ve zayıf bir sesle, kendi adlarını boşuna tekrarlıyorlar. Onları geçen kimseler, muhtemelen onları hatırlatabilir ve arasıra bir münasebetle dile getirebilirler. Onların azamet deliliği, bu durumda acı çekme çehresiyle ortaya çıkar. Bu deliliğin, kendi dönemlerinde doyurulduğunu da hatırlamamız gerek.”

“Onların arasından öne düşen, diğerlerinden daha sabırsız ve daha umutsuz görünen bir gurup, Styks (eski Yunan inancına göre öbür dünyada unutkanlık nehri) kıyıları arasında nisyanın heyecanlı/fırtınalı dalgalarıyla birleşiyor

ve kendilerinden uzaklaşan, birkaç sessiz çehreyi nurun ışığında götüren bir sandala doğru ellerini uzatıyorlardı. Geri kalanlar ise tanrıları ve insanları, kendilerinden başka kimsenin hissetmediği korkunç/şedîd bir zulme tanık tutuyorlardı. Ben o rüyada'halbuki kendi sükûnet dolu ve sarsıntısızlık dönemimizi düşünüyordum kendi kendime şunu soruyordum: Acaba bu tür olaylar artık edebiyyen bizden çıkıp gitmiş midir? Ve yılların geçmesiyle, huy, ahlak, zevk ve damakta cebren meydana gelen dönüşümlerle daha kötü ihtimaller bir yana artık yeni edebiyatımızın da, eski eserlerin yazgısıyla yüzyüze geleceği bir takım değişikliklerin meydana gelmesi mümkün değil midir?”

“Düşünce ve tahayyüllerim, daha bir karanlıklaşmak taydı. Bu durumda, kendimi saltanat kütüphanesinin üst koridorunda sanıyordum. Ve bana öyle geliyordu ki bu sonsuz koridor uzamıştır. Kütüphanenin katları ağırlaşıyor ve her taraftan o kadar kitap dökülüyordu ki yerin üstü bir yay oluyor, yukarı geliyordu. Sanki bütün bu pahalı yüke kendi sinemde tahammül ettiğimi hissediyordum.

Büyük zahmetle yerden kalkmak istediğim ve ağırlığa mağlup olduğum bir anda, birdenbire feryat ettim: Ah! Ne kadar hezeyân!... Bunların hepsi batıldır. Bu, yazarlarımızın, nisyandan emanda olduklarını tasavvur etme zanları dır. Onlar, baskı sanatının, kendilerini unutulmaktan kurtardığını zannetmektedirler. Evet, bir veya iki yüzyıl için bu mümkündür; fakat ondan sonra artık herşey sona ermektedir. Yeniden basılan her kitapta, o kadar hata olmaktadır ki düşünce ve duyguyu, artık ebedi olarak basıl mayacağı zamana kadar değiştirmektedir.

O zaman onun meşguliyeti, kemirgen böceklerledir. Ve adetâ, üzerinden uzun veya kısa zaman geçen eskimiş elbiseler gibidir; onlar, sel ve yangına karşı emniyette kalsalar da kuraklık ve rutubette kendiliğinden ortadan kalkabilirler.”

“Rüyalara gark olmuştum ki birden uyandım ve feryat ettim. Güneş yükselmişti. Ufuk karşımda yavaşça ortaya çıkıyordu. Bu esnada Homer’den bir kitabı soframın üzerinde açık olarak gördüm. Öyle bir yerde açık olarak gördüm ki önceki gün onu

orada okumuştum. Aphrion'a (Yunan dil bilgini) ulaşmadan önce, bu tesadüf ruhumu sükûnetle doldurdu. Zira şu düşünce zihnimde belirdi: Burada en büyük edebî tesadüfler konusunda dahi kaza ve kader işin içindedir. Bu macerada düşüncem o kadar çok meşguldü ki pencere açıldı ve nemli tan vakti rüzgarı içeriye girdi. Şöyle dedim: Şüphesiz zevki selîm, daima zindedir ve gelecekte de zinde kalacaktır. Vahşilik dönemleri son bulmuştur. Matbaa hergün sayısız eseri, birbiri üzerine koyarak biriktirdiği için basılan hiçbir eser, zayi olmayacaktır. Meydana gelmesi mümkün olan en kötü olay, şudur:

Biz, tamamen ebedî olacağız ve bazı büyüklerin sermayelerinin yok oluşundan korkmak yerine hepimiz, güneş ışığından yararlandığımız gibi ebedilikten de hemen hemen aynı derecede yararlanır, nasipleniriz; ister böyle bir ebediliğe layık olalım, isterse olmayalım. Görüyorsunuz... Acaba zihniniz toparlandı mı? Emin oldunuz, gönlünüz huzura erdi mi?"

Bu metinden, Sainte Beuve'nin ne kadar ebedilik ve yok oluş düşüncesinde olduğu, ne ölçüde özel hassasiyetinin bulunduğu ortaya çıkmaktadır. Bu düşünce, çağdaşlarını, özellikle parlak başarılara imza atan büyükleri düşündüğü zaman, yine onunla birlikteydi ve onun dostuydu.

Sainte Beuve'den Sonra Eleştiri

Teknik, Yorumsal, Hükmî, Tarihsel, Karşılaştırmalı Eleştiri

Şimdi eleştirinin, Sainte Beuve'den sonra, hatta onun çağında eriştiği hedefle tanışmak için geriye dönmeye ve Sainte Beuve'nin nasıl ortaya çıktığını, onun okulunun eleştirinin genel seyri içerisinde nasıl kurulduğunu açıklamaya mecburuz. Her halükarda onun ortaya çıkışım, eleştirinin iki büyük

dönemini ayıran sınır olarak kabul etmek gerekir.

Eleştiri, genel anlamda Sainte Beuve'nin çağma kadar teknik olarak vardı. Bu eleştiri bir yazı ve tiyatronun tek nik/ilmî denge ve değerini aydınlatıyordu. Genellikle yazarlar, bu eleştiriyi ebedî eserler yaratma hareketine karşı yaymışlardır. Bu yüzden eleştiri, yazarın yaşamıyla ilgilenmediği gibi, yaratmış olduğu eserle olan irtibatıyla da ilgilenmiyor, eseri, çevre/ortam ve zamanla ilişkisinden soyut olarak inceliyordu. Bu durum, Sainte Beuve'nin döneminde (19. yy.) uzman eleştirmenlerin çalışma şekli denilen başka bir eleştiri türü ortaya çıkıncaya kadar devam etmiştir. Bu eleştiri, yorumsal (tefsiri) eleştiri olarak adlandırılıyordu. Çünkü eserin niteliğini, eseri meydana getirmenin keyfiyetini ve eserin yazarın hayatıyla ilişkisini yorumluyordu.

Birçok edebî kargaşa, bu çeşitliliği, gelişmeyi doğurdu ve her bir eserde hüküm süren genel kuralların temelini sarstı. Bu kargaşalar, Fransa'da (1718. yüzyıllar) eskiyi savunanlarla yenilikçiler arasında çıkan kargaşalara ve ayrıca 19. yüzyılın başlarında romantistlerle klasistler arasında meydana gelen mücadelelere benziyordu. Eğer çeşitli edebiyatlar arasındaki ilişki ile harici edebî eserler arasındaki mücadeleyi bu eserlerin her birinden çıkarılan aykırı/zıt esasları yayınlamak bakımından bu mücadelelere eklersek, sabit ve değişmez esaslara dayalı olduğunu ve asla onun yerine başka bir yöntemin geçmesinin mümkün olmadığına inanan teknik eleştirinin nasıl sarsıldığını anlayabiliriz. Muhtelif esaslar, birbirine karıştığı ve böylece çok çeşitlilik kazandığı zaman bu mücadelede zafer kazanan eleştirmenler, yorumsal eleştiriye yöneldiler. Yorumsal eleştiri, büyük bir hırsla izah ve şerhle uğraşan, anlamaya yardım eden ve sanatsal bir eser hakkında hüküm çıkarma ve onun değerini belirleme ile daha az ilgilenen bir eleştiri türüdür. Bu okulun şeyhi açıkladığımız gibi Sainte Beuve idi. Onun yaşamı, romantizmi savunmakla başladı. Daha sonra ondan nefret etti ve romantistlere hücum etti.

Dolayısıyla onun eleştirisini, tarihî eleştiri olarak isimlediri yoruz ve çaresiz onu anlamamız gerek; çünkü onun eleştirisi aynen yorumsal eleştiridir.

Hükmî eleştiri, kendine bir takım taraftarlar bulunca, özellikle romantizm, sanat ve ahlak değerlerini karmaşıklaştırdıktan sonra gitgide mutlak teknik sokaktan saptı. Muhtemelen o büyük eğilimin en iyi örneği, meşhur eleştirmen, SaintMarc Girardin'dir. O, romantizme karşı büyük düşmanlıklar göstermiş, onu "çağın hastalığı" olarak isimlendirmiştir. O, bu saldırılarda, sanat ve edebiyat adamı değil, ahlak adamıydı. Çünkü kendini övme ve gösterişte aşırıya kaçıyor, daima kötülük kehanetinde bulunuyor, inleme ve feryad ü figan canbazlığı yapıyor, ölüm ve yokluk virdi çekiyor, yıkım ve yokluğu zikrediyor, hayatı hor ve nâpayidar görüyorlar diye romantikleri eleştiriyor ve onları "çağın hastalığı" kavramının kapsamında bulunan her şeyle nitelendiriyordu. Eğer henüz Fransa'da hükmî eleştiriye inanan kimseler varsa, bunlar bağnaz klasik edebiyat taraftarlarından geriye kalanların dışında olmayacaktır. Onların başında, "Fransız Edebiyatı Tarihi" adlı kitabın müellifi, meşhur eleştirmen Nizar gelir. Ni zar, dört ciltlik bu kitabının sonunda inancını açıkça ortaya koymaktadır. O, çağdaşları olan Villemain88, Sainte Beuve ve SaintMarc Girardin'in eleştiri yöntemlerini ortaya koyduktan sonra kendi yöntemini şöyle tanımlamaktadır:

"Şimdi eleştirinin dördüncü kısmım tanımlamak istiyoruz. Bu eleştiri, ruhsal lezzetleri derecelendiren, sistematize eden ve edebî eserleri "bireysel zevk" adı verilen isyandan ayıran metodolojik kuralları, hâvî bir teori kitabına benzeyen eleştiri türüdür. Yine bu eleştiri, ruhun "riyâzet"inden çok "hidayet"iyle ilgilenen; beşeri ruh, Fransız deha ve Fransız dilinden kendisi için üç yüksek

^ François Villemain (17901875): Sorbon profesörü, Fransız Akademisi üyesi. Genel Talimat bakanı. Cours de Litterature Francaise'nin yazarı. Bu kitap, 18. yy. hakkında hatırı sayılır araştırma kaynağı sayılmaktadır.

örnek vaz'eden; daha sonra her bir yazı ve yazarı, bu üç ölçüte vuran, yazar veya eserini o ölçütlere yaklaştıran her sıfat ve özelliği teşhis eden; o özelliği bulunduran üzerinde iyilik ve güzellikle, bulundurmayan üzerinde de alçaklık ve çirkinlikle yargıda bulunan dakik bir bilim olmayı arzulayan eleştiri türüdür. Eğer böyle bir eleştiri, görevinin üstesinden güzelce gelecek kadar yükselirse... ve onu bu geniş vahdetiyle inceleme ve araştırma konusu yapmak isteyen beşerî ruhla; onu tertemiz yapmaya çalışan Fransız dehasıyla ve de yanıbaşında bidatların oluşmasından bir zarar görmemesini arzu eden bir dille... evet bütün bunlarla birlikte, çaresiz itiraf etmek gerekir ki diğer eleştiri türlerinde var olan lütuf ve zerafet ten kendisini yoksun bırakan bir kusura sahiptir. Çünkü diğer eleştiri türleri; çeşitlilik; hürriyet; tarih, edebiyat ve dehaların bir biriyle içiçe olması; başkalarının edebiyatıyla mukayese edilmesi bakımından bize çok yarar sağlamaktadır. Bu tür eleştiriyi küçük görmememiz gerektiğine dair benim bir takım delillerim vardır. Fakat elde bir takım illet ve nedenler de var ki aynı zamanda zor ve tehlikeli olduğunu kesinlikle bildirmem gerek."

Nizar, hükmî eleştiriyi savunarak, zamanın seyrini durdurmadı ve ondokuzuncu yüzyılın başından itibaren düşünsel hareketin, alt yapısını hazırladığı düşüncelerin ihtilafını ortadan kaldırmadı. Nitekim yazarların, daima mikyas ve ölçütlerini değiştirdiklerini, hatta Mesih dini ve dış edebiyat kabilinden yeni ilham kaynakları aradıklarını görüyoruz; Madame de Stael89 (17661817), Chateaubriand ve benzerlerin:' n eserlerinde görüldüğü gibi. Bütün bu durumlarda edebî eserhrle, onlara bağlı olan zamansal ve mekansal çevre arasındaki ilişkinin sınırlılık gerekleri göze çarpmaktadır. Bu nedenle edebî telifler hakkında sadece onlarda var olan veyâ olmayan teknik ve sanatsal güzellik bakımından hüküm vermemek gerek. Aksine bu yönüyle yargı konusu yapmaları gereken şey, onların, toplum için bir medeniyet ve sistem türünün açıklayıcısı oldukları hususudur. "Tarihsel ve uygulamalı eleştiriye yöneliş" olarak adlandırılabilecek olan bu edebî okulun ileri karakolu, F. Villemaindir. Willemain, Sorbon^Stael'in şiiri, ruhla doğa arasında bir bağdır.

ne'da modern tarih kürsüsünde François Guizot'un (1786 1874) halefi olmuş, daha sonra sırasıyla Fransız dilinde belagat profesörü, vekil, sonra başkan ve Louis Philippe zamanında da bakan olmuştur. O, "Fransız Edebiyatı Tarihi" isimli altı ciltlik kalın bir kitabı bize yadigar bırakmıştır. Bu cümleden olmak üzere Montesquieu hakkında bir kitap ve "Eleştirinin Meziyet ve Zararları" gibi başka eserler de bırakmıştır.

Villemain, Madam de Stael gibi, "edebiyat"la "medeniyet" arasında kuvvetli bir bağ olduğuna inanmaktaydı. Bu yüzden kendisini tamamen kitapta toplum ve toplumda kitap olarak koyduğu eserlerin izahına vermiştir. O, Fransız edebiyatıyla meydana gelmiş veya oluşum halinde olan yabancı/dış edebiyat arasındaki edebî ilişkileri aydınlatmaya çalışmıştır.

Villemain'den sonra Sainte Beuve, onun yöntemini seçti ve onu mükemmel bir noktaya taşıdı. Çünkü ona büyük bir fikir ilâve etti. Bu ilâve daha önce söylendiği gibi şu meşhur ifadesinde kendini göstermektedir: "Kitap, şahsın mizacının bir ifade ve yorumudur."

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve yirminci yüzyılın başlarında Fransa'da eleştirmenler çoktu; çeşitli araştırmaları ve okulları vardı... Romantik okul, en mükemmel meyvelerini vermiştir. Bu okulla klasik okul arasında karşılaştırma geniş bir yer tutmuştur. O derece ki meşhur eleştirmen Emile de Chanel (18271904), romantik sınıf hakkında beş ciltlik kaim bir kitap yazdı. Aynı şekilde ondan sonraki yazarlar da romantik sınıf hakkında kitap yazmışlardır. Bu fetret döneminde eleştirmenler arasından dört kişi seçilerek öne çıkmıştır. Bunlar Francisque Sarcey, Ferdinand Bruneti ere, Jules Lemaître ve Emile Fague'dir.

Francisque Sarcey (18271899)

Tiyatro Eleştirisi

F. Sarcey, bütün yaşamını tiyatro eleştirisine ayırmıştır. Önce 1867 yılından itibaren "Time"da. bir takım makaleler yazdı. Sonra Odeon tiyatrosunda (Paris'in Latin mahallesinde bir tiyatro) bir dizi konferans irad etti. Bu makale ve konuşmaları, bir kaç ciltlik kitapta bir araya getirdi. Şunlar bu kitaplardandır:

1 Tiyatromda Kırk Yıl

2 Tiyatro

3 Sanatkarlar

4 Nasıl Konuşmacı (Hatip) Oldum

Hayat hikayesi ve anıları hakkında diğer kitaplara ek olarak, “Gençlik Anıları” ve “Çocukluk ve Olgunluk Günleri Anıları ‘ gibi kitaplar yayınlamıştır.

Sarcey’in, tiyatro ve tiyatro edebiyatı hakkında geniş bilgi birikimi vardı. Bu geniş bilgi birikimi, onun teknik/bilimsel tiyatro metodolojisine, kurallarına ve tiyatro ile ilgili diğer meselelere taassupla bağlanmasına neden olmuştur. Bu usul ve esasların kaynağı, sanat eserleri ile ilgili hususları tahlil etmekti; dolayısıla söz konusu esaslar, aynı kaynakta donmuştu. Bu yönüyle çıkarsadığı esasları çiğnemeyi reva görmüyordu. Bu hali görerek tam bir yargılamada bulunuyordu. Hatta en ciddî yazılarında bile iyi tabiatlı ve latifeci ruh üflüyordu; O noktaya kadar ki çalışma vakitlerinden bir çoğunu, yanlış söylemeye ve yazmaya (alışılagelmiş lafizlara ve kullanım alanındaki ifadelere tabi olmakla) ayırıyordu.

Ferdinand Brunetiere (18491906)

Objektif Eleştiri

F. Brunetiere’in bilgi birikimi, edebiyata has değildi. O, usta, mâhir, câmi’ ve sınırsız mütalaları olan bir üstaddı.

Edebî uzmanlık içerisinde çeşitli felsefî, sosyal kitapları inceliyordu. Bu nedenle onun eleştirisi, sadece bir edebiyatçının eleştirisi değildir, bir filozofun işine de benzemektedir. Bu bakımdan yaptığı eleştiride onun bakışı, eserin manevî ve sosyal değerlerine düşünsel ve duygusal muhtevalarına yöneliktir. O hiç bir zaman, duyguları tahrik eden faktörlerin etkisi altına girmez. Bu yüzden onun eleştirisi, “objektif” eleştiri olarak isimlendirilebilir.

Brunetiere, biraz da Taine’nin teorisinin izleyicisi olmuş ve “zaman” unsurunu ondan almıştır. Onun hedefi, bu vesileyle geçmişin gelecek üzerindeki etkisini araştırmak ve edebî eserlerin manevî teselsülünü keşfetmekti. Onun bu konudaki dikkat ve teveccühü, onu Darwin ve Spencer’in görüşlerine teslim etmiştir. O, sözkonusu görüşleri edebiyata uyarlamaya çalışmıştır.

O, edebiyatın çeşitli kısımlarının, hayvanlarla bitkiler arasmda kine benzer birtakım ilişkilere sahip olduğuna; edebiyatta da bilimsel değişim, dönüşüm ve tekâmül olduğuna inanırdı. Nitekim, bu nazariyeyi özel bir şekilde edebiyat türlerinden üçüne uyarlamıştır. Bu üç tür; “tiyatro”, “lirik şiir” ve “edebî eleştiriden ibarettir. Bu yüzden 1895’de “Eleştirinin Evrimi” ni, 1892’de “Fransa’da Tiyatronun Çeşitli Devirleri” ni ve 1894’de “Ondokuzuncu Yüzyılda Lirik Şiirin Evrimi” ni iki cil halinde yazdı. Bunlara ek olarak, beş ciltlik ‘“Fransız Edebiyatı Tarihi” gibi edebiyat ve eleştiri tarihi hakkında bir kaç kitap, Honore de Balzac ve dinî hatip Bossuet hakkında bir kitap, “Doğal öykü” adında bir kitap ve ciltlerce makaleler yayımlamıştır.

Edebiyatın Evrim ve Gelişimi konusundaki teorisini, Sor bonne Üniversitesinde araştırmalarıyla ilgili verdiği başlangıç konferansında tanıtmıştır. Bu konferansları, “Fransa'da Lirik Şiirin Evrimi” adlı kitabında biraraya getirmiştir... Brunetiere şöyle demektedir:

“Edebiyatta tekamül teorisi geçmişi diriltmeye çabalamıyor, aksine geçmişi tanıtmak ve onun yasalarını çıkarmak istiyor. Her şeye el atmıyor, sadece zarurî olan şeyle yetiniyor. Nakilci değil yorumcudur. Bu teorinin hedefi, tarihin zaman aralığında uzlaşan ve zıtlaşan olay ve olguların ortaya çıkardığı peşpeşe gelen yüzlerce deringizli illetleri ve ayrıca bu illetlerin her birinin doğurduğu sonuçları belirlemek ve izah etmektir.”

Bu kuram, edebiyat türlerinin, çevresel ve zamansal etkenlerin nasıl oluştuğunu, her türün diğer türden farklı ve üstün yönlerinin niteliğini, canlı bir varlık gibi gelişimini incelemekte; kendisine düşmanlığı bulunan etkenleri defetmek için kendini nasıl şekillendirdiğini ve aksine kendisinin beslenmesini ve gelişmesini sağlayan maddeleri nasıl çekip sindirdiğini, kendisini şartlara nasıl uydurduğunu, nasıl öldüğünü, fakirlik ve çöküş faktörlerinin neler olduğunu, bu evrimin, onun bakiyelerinden meydana gelen yeni bir türün oluşumuna nasıl yol açtığını aydınlatmaya çalışmaktadır.

Bu, “türlerin tekâmülü ve değişimi” teorisi temelinde edebî meseleleri araştırmakla ilgili bir yöntemdir ve bir hedef gütmektedir. Brunetiere Lamarck’m kuramına ve Darwin’in tekâmül varsayımına inanmaktadır. Spencer’in, tekâmül ilkelerini fizyolojiden manevî durumlara soktuğu, ahlak, sosyoloji ve psikolojiyi ona uyarladığı gibi o da ömrünü, sırf bu teoriyi edebiyata uyarlamaya adamıştır.

Örnek olarak; onyedinci yüzyılda kiliselerde Bossuet ve Boileau gibi vaizler vesilesiyle irad olunan dinsel vaazın gelişimi hakkmdaki yazısına işaret edilebilir. O, bu vaazın, 19. yüzyılda romantik şiirin ta kendisi olan lirik şiire dönüştüğünü ve bu dönüşümün, tıpkı canlı bir varlığın başka bir varlığa dönüşümü gibi biçimlendiğini söylemektedir.

Bu görüş, Brunetiere için şuradan çıkmıştır: Lirik şiirle ve dinsel vaaz, her ne kadar şekil ve yöntem bakımından birbirinden farklılıkları olsa da her ikisinin ruhu ve konusu birdir. Her ikisi de şu kabil meseleler çerçevesinde düşünmektedirler: Sözgelimi insan, bir yarısı ruh ve gönülden olduğu, ulu hiyyet ve insaniyetten yararlandığı için büyük iken; bir yarısı su ve çamurdan olduğu ve yokluk alanında bulunduğu için hakirdir. Nitekim Fransız felsefeci ve ahlakçı yazar Alfred de Vigny (17971863) Romantik bir eser olan "Çoban Evi" adlı ebedî kasidesinde insanın manevî büyüklük ve ebediyyetini övmüştür. Ve de artık hayata, dertlere, ruhsal ıstıraplara ve beklemede olduğumuz ölüm düşüncesine ki şimdi ğmaî şiir onunla ilgileniyor karşı şikayet ve bedbinlik gibi insanın ruhsal hallerini, evet dinî vaazlar, bu meseleleri, Davud'un "Mezâmir"i (mezmurlar), Eyyub'un "sefer", ve toplumun "sefer"i gibi kaynaklardan alıyor ve yayıyorlardı.

Gerçi meselelerin ve konuların 19. yüzyıl romantik şiirine ve dinsel vaaza iştiraki, karşısında boyun eğilebilen bir gerçekliktir; fakat romantizmin dinî vaazın dönüşmüş hali olduğuna dair sözümüz çok yanlış bir düşünce ürünü olup edebî eserlerin kaynağına muttali olmamaktan doğmuştur. Çünkü dinî vaaz, dinî kitaplardan doğmuştur, romantik şiir ise sosyal olayların bir sonucudur91. Zira Romantik şiirin ortaya çıkışını, Fransız Devrimi'ne ve dolayısıyla Napolyon'un şan ve şerefinin yok oluşuna, bütün bir Fransa'ya gölge düşüren ölümcül hüzün ve kedere bağlamaktadırlar. Bu dönemde gençler, şiddetle bu durumun etkisi altına gererek keder dolu ve hüzünlü şiirler söylüyorlardı. Bundan dolayı bu okulun gerçek kavram ve anlayışı ile onun bu tür sosyal meselelere bulaşmasının sosyal nedeni anlaşılmaktadır.

Gerçek şu ki bilimsel teorileri edebiyata taşımak ve edebiyatı bilimsel metodoloji, ilke ve görüşlere uyumlu hale getirmek beyhude bir iştir ve üstelik edebiyatın fesadına neden olur. Çünkü bu, bir yandan o görüşlerle uzlaşması mümkün

Dinsel düşüncelerin de sosyal ve tarihsel olayların ürünü olduğu ve hatta sosyal olayların, düşünceleri, dinsel düşünce tarzına doğru sürüklemesinin mümkün olduğu görüşü, Bruneti£re'in teorisinin kesin reddini zora sokmaktadır. (A. Şeriatî)

olmayan, hatta onlarla çatışan edebî gerçek ve esaslardan pek çoğunu boş verirken, diğer yandan bazı edebî mesele ve hakikatlerde olması gerekenden daha çok ısrar etmekte, anlamları yorumlama, izah etme ve çıkarsamada aşırı mübalağa ve külfet yolunu izlemektedir.

Fakat Brunetiere, beyanda sahip olduğu mükemmel beceri ve benzeri az güçle, keskin ruhunun ve güçlü dilinin de yardımıyla bu kuramı, mükemmelen yayabilmiştir. Hatırlamak gerekir ki bu büyük eleştirmenin yönteminde görülen genel sapmalar demeti, onun dehası ve faziletlerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bilgi birikiminin enginliği, onu uzak vadilere sürüklemekte; tertipteki şaşırtıcı gücü genellikle onu, elde gerekli malzemelerin olmadığı zeminlerde çalışmaya itmekte; keskin ve savaşımcı ruhu onu meselelere yaklaşımda ifrata ve ihtiyatsızlığa çekmekte ve de lafız akıcılığı ve yumuşaklığına meyli ve teveccühü, çalışmalarında bazen anlamı ortadan kaldırmaktadır.

Julies Lemaître (18531914)

Empresyonist Eleştiri (Impressionnisme)

Jules Lemaître, "Empresyonist eleştiri" okulunun öncüsü, şair ve de piyes yazarıdır. Eserlerinde aşırı duyarlılık, özel bir zerafet ve hoşseslilik görülür. Lemaître, eleştiri işinde konunun bilimsel araştırmaları ve istinbatıyla ilgilenmez. Aksine bir eseri incelerken, duygusunda bir halet oluşturan etkenleri açığa çıkarmaya çalışır.

Lemaître, eleştiri yöntemini, makalelerini kapsayan on ciltlik Impressions de Theâtre (Tiyatro ile İlgili İzlenimler) adlı külliyatında açıklamıştır. Kuşkusuz bu külliyatın dışında eleştiri konusunda başka kitapları da var:

1 Moliere'den Sonra Komedi. 2 Aristo Şiirinin Türü ve Tekniği. 3 Çağdaşlar (Yedi cilt). 4 /. Racine 5 Fenelon. 6 Chateaubriand. Ayrıca "Yayılması Gereken İnançlar" "Görüş ve İzlenimler" ve "Dostuma Bir Mektup" gibi eleştiri hakkında teorik araştırmalar.

Lemaîtrenin Yöntemi

Lemaître, Anatole France hakkında yazdığı bir makale ile "Çağdaşlar" adlı kitabının ikinci cildinde empresyonist eleştiri yöntemini şöyle ifade etmektedir:

“Edebî eleştirinin bir okul haline gelmesi nasıl mümkün olabilir? Edebî eserler, ruh aynamızın karşısında yürüyüşe çıkarlar. Fakat yürüyüş, uzun bir yürüyüş olduğu için, bu ayna değişir ve aniden ayna karşısına geçen eser, tekrar geçtiğinde ilk şeklini kendinde yansıtmaz. Bazı ruhlar, uzun bir ahkam zincirini planlayabilen ve onda sabitde ğişmez esaslara dayanak arayabilen güç ve itimada sahiptirler. Bu tür ruhlar, tabiî veya iradî olarak, değişimleri diğerlerinden daha yavaş olan aynalardır. Başka bir ifadeyle onların öncelik ve ilk adımları fazla değildir. Bu yüzden de eserleri, her defa önceki seferki gibi kendinde yansıtırlar.

Şu halde çeşitli okullarda akla sunulmayan ilke ve temelin bulunmadığını açıkça idrak edebilmekteyiz. Çünkü burada donuk şahsî yargıların dışında hiçbir esas ve ilke yoktur. Biz, sevdiğimiz şeyi iyi . Çünkü sevdiğimiz şeyi iyi görüyoruz. Bu, bu konuda söylenebilecek son sözdür. (Ben burada, iyi dedikleri şeyi, iyi olduğuna inandıklarından dolayı seven kimselerden söz etmiyorum). Fakat şu var ki bazı insanlar sevdikleri şeyi daima severler ve onu hep sevmeleri gerektiğine de inanırlar. Fakat onların bazı dostları, bazı sevdikleri, değişkendir. Kendileri de bu noktayı itiraf etmektedir. Bu değişime alışmışlardır. Bu durumda eleştiri gerek ideolojik olsun, gerek ideolojik olmasın ve gerekse izlediği bir hedefi olsun bir kitap bize etkide bulunduğu zaman, o etkiyi aydınlatmaya güç yetiremeyecektir. Halbuki müellifin kendisi, bir zaman dış dünyadan aldığı etkiyi kitapta yansıtmıştır.”

Brunetiere, Jules Lemaître’in, “biz, sevdiğimiz şeyi iyi görürüz” sözüne, "19. Yüzyılda Lirik Şiir” adlı kitabından (c. 1, s 2425) şöyle itiraz etmiştir:

“Beyler! Çağdaşlarımız hakkında konuştuğum zaman, benim şahsî zevkimin, yargılarıma hiçbir müdahalesinin olmadığını göreceksiniz. Bu durumda belki de bir bağlılığımın veya sevgimin olmadığı diri ya da ölülerden birini överken, (Bu, yeniden itiraf etmek zorunda kalmayayım diye ilk kez size itiraf etmek istediğim bir durumdur), tersine kendilerinden özel bir haz duyduğum, kendilerinde özel bir ruhsal lezzet bulduğum kimseleri eleştirmem gibi bir olay vaki olacaktır.”

Bu metinden şu ortaya çıkmaktadır: J. Lemaître, empresyonist eleştiriye aşırı meftundur ve bu eleştiriyi iki esasla izah etmektedir:

1 İnsanî ruhsal hakikatler

2 Tarihsel nesnel hakikatler.

Ruhsal hakikatler, Âdemîinsanî ruhun aynasında, yaşlılığın ve diğer muhtelif yaşam şartlarının etkisiyle ortaya çıkan değişimlerdir. Bu değişimler, edebî bir çalışmanın bizde oluşturduğu tesirin, bir süre sonra değişmesine neden olurlar. Tam bu noktada J. Lemaître, o durumda edebî eserler hakkında nasıl sabit hükümler çıkarabileceğimiz konusunda aciz kalmaktadır.

Lemaître, eleştirinin; “kitap veya tiyatronun eleştirmende bıraktığı tesir ve izlenimin yorumundan başka bir şey olmadığına” inanmaktadır. O, eleştiriyi bir okul ve ideoloji olarak kabul etmemektedir. Çünkü öte yandan bir kitap veya tiyatro da müellifin şahsî yaşam ve deneyimlerinin, onun ruhunda bıraktığı etkinin bir ifadesidir.

Tarihsel nesnel hakikatlere gelince; onlar, mektebi eleştirinin ilke ve esaslarından ibarettir. Bu ilke ve esaslar, başlangıçta ilke ve esaslar şeklinde ortaya çıkmamış; aksine Lemaître’ye göre bir tür bireysel teessür olarak kendilerini göstermişlerdir. Bu teessür ve izlenimler, zamanla tümel esas ve ilkeler haline gelmiş; onun kendi deyimiyle: “sağlamlaşarak asıl şeklini almışlardır.” Dolayısıyla mektebi eleştirinin de, J. Lemaître’in gözünde, tarih boyunca asıl haline gelmiş olan empresyonist eleştirinin ta kendisi olduğunu görmekteyiz.

Fakat bu iki istidlâl, akıl kabul etmekle birlikte mübalağadan hâli değildir. Eleştiri işinin hercümerce neden olmaması ve bu zeminde her türlü isyan ile başına buyrukluğa yol açmaması için onu açıkça somutlaştırmak gerek.

İlk istidlalde o, beşerî nefsteki her sabit durumu inkar etmektedir. Eğer bu doğru olursa, beşer nefsini, daima rüzgarın elinde esir olan ince kumlar gibi görmek gerekir. Bu durumda duygular, düşünceler gibi sağlam ve kararlı olmazlarsa, hayat meydanından çıkarlar veya öyle bir delilik halini alırlar ki kimse kendisini onda pay sahibi olarak görmez; hiç kimse bu duygusal heyecanları kabul edemez ve dolayısıyla hep şu esası kabul ederler: Eleştirmen, şahsî zevkinin sonucu olarak bir hüküm çıkardığı zaman, bilgi mahareti ve dolgunluğuna ek olarak o zevki akıl kaynağına (asıl kaynağına) da yayabilmelidir. Hatta onu küllî esaslara ve umumi bakışlara intibak ettirememişse bile hiç olmazsa akli bedihiyat, bilim selteknik esaslar ve dil kurallarına aykırı olmasın.

Fakat ikinci istidlali, devridir. Çünkü empresyonist eleştirmen, kendisine, seleflerinin yaptığı gibi hüküm ve yargılarından tümel asıl yapma hakkı verebilir. Şimdi eğer her asim, sırf duygudan doğduğunu söylersek, birbirine bağlılığı bulunan iki

durum arasında ayrılığa kail olmak istemişiz demektir. Bu yüzden bu meselede kesin olarak hüküm verilemez. Çünkü duygu, bir asıl haline geldiği zaman, çaresiz akılla iç içe olacaktır.

Dolayısıyla şüphe götürmez olan şu ki duygu, eleştirinin ilk aşamasıdır. Ne ki eleştirinin bütün aşamaları, duyguda toplanmaz. Bundan da öte bu duygu, pişmiş, deneyimli ve eğitilmiş olmalıdır. Ayrıca hem fitrî açıdan, hem de kesbî açıdan büyük inceleme yaparak (maksat, eleştirmenlerin çalışmasını incelemekten önce edebî eserleri incelemektir) köklü, özlü ve güçlü olmalıdır.

Emile Faguet (18471916)

Emile Faguet, J. Lemaître ve Anatole France gibi empresyonist eleştiri taraftarlarındandır. Fakat o, eleştiri işinde, tefekkür bakımından seleflerinden daha seçkindir. Bu yüzden özel bir yöntemle de kendini düşünsel açıdan daha bir seçkin ve daha bir zengin olan eserlere hasretmiştir. O, edebî eserleri çözümlemede, bir eserin, yazarın ruhunda nasıl doğduğunu; bu doğumun keyfiyetini, eleştirmek istediği eserle bir araya geldiği esnada onun simgeli ve şaşırtıcı davranışıyla birlikte müşahede edebileceğimizi ortaya koymuş, aydınlatmıştır.

Faguet, eleştirideki okulunu, çeşitli eserlerinde açıklamıştır. Bu cümleden olarak o, "Araştırmalnceleme Tekniği" adlı kitabında eleştiriyle ilgili bir takım hususları ele almıştır. Burada edebiyat tarihiyle edebiyat eleştirisi arasındaki farkı şöyle izah etmektedir:

"Edebiyat tarihçisiyle edebiyat eleştirmeni arasında, kelimenin doğru anlamıyla, fark görmeliyiz. Edebiyat tarihçisi, gücü yettiğince nesnel olmalı, haber ve rivayetlere sarılmalıdır. O, bir yazarın çağdaşlarında bıraktığı etkinin keyfiyetinden söz edebilirse de, bir eser ve etki karşısında kendi şahsî duygusuna yaslanamaz. Bir çağdaki genel ruh halini araştırmak, edebiyat ve sanat tarihinden o çağın edebî ve sanatsal ruhunu anlayıp çıkarmak ve yazarın ruhunda etki bırakan etkenleri ortaya koymak, edebiyat tarihçisinin görevidir. Gerçi söz konusu etkenleri tam manasıyla bilmek imkansızdır; fakat bu konuda araştırma yapmak çok yararlıdır. Esasen bu imkansızlık, şahsı araştırmaya teşvik eden bir etkendir. Tarih araştırmacısı, müellifin melekelerinin ve üstünlüklerinin nasıl ortaya çıktığını incelemeli, bu zeminde sadece yazarın eserlerinden kendisinin yaptığı çıkarımlara dayanmalı, bizzat yazarın veya çağdaşlarının kendisi (yazar) hakkında yazdığı mektup ve yazılara istinat etmeli, ailevi ve şahsî çevresini tanımalı, onun eserini ortaya çıkaran duygu veya düşünce hakkında araştırma yapmalı ve onun sanatını seven veya muhalefet eden kimseleri ortaya koymalıdır. Bu araştırma ve incelemeler, yazarı tanımada çok önemli faktörlerden sayılmaktadır. Dolayısıyla edebiyat tarihçisi, tarih hadiselerinden başka bir şey araştırmamalı, bu olaylardan ve onlar arasındaki ilişkilerden başkasının sözünü etmemelidir. Okuyucu, onun şahsî yargı yöntemini anlamamalı, hatta tarihçinin, kendi görüşünü olaylar arasına yerleştirmek istediği gibi bir düşünceye kapılmamalıdır. Ayrıca tarihçinin duygusunu da çalışmasında okumamalıdır.

Fakat eleştiri, tamamen bunun aksinedir. Onun işi, edebiyat tarihinin işi bittiği andan itibaren başlar. Başka bir ifadeyle bu ikisinden her biri farklı iki yüzeyde bulunur. Eleştirmenden istenilen şey, onun bir yazar veya eser hakkındaki inancıdır; ister bu inanç, bir takım esas ve kurallara dayansın, isterse onun şahsî duygusundan kaynaklansın. İnsanların ondan istediği, bir ülkenin haritası değil, aksine onun, o ülkedeki gezintisinde sahip olduğu duygudur."

Faguet'nin edebiyat eleştirisini edebiyat tarihiyle birlikte değerlendirmesinden onun eleştirideki okul ve düşüncesi çıkarılabilir. O, edebiyat tarihinin genel tarihin bir parçası olduğuna ve her ikisinin çalışma tarzının zemin bakımından tarihçinin duygusunun çalışmasının konusundan bağımsız kalması yönünden ve tarihî çağı veya edebî çağı meydana getiren maddeler topluluğuyla yetinmek açısından bir olduğuna inanmaktadır. Faguet, bu külliyat hakkında söz ettikten sonra cüziyyatla meşgul olmakta, yazardan, yazarın deha ve istidatlarının gelişme şeklinden, yazarda etkili olan fitrî ve çevresel etkenlerden söz etmekte, hatta edebiyat tarihi alamnda, yazarın çağdaşlarında bıraktığı etkiyi dahi araştırmak istemektedir. Fakat edebî eleştiri, edebiyat tarihine ve bu iş için toplanan maddelere teveccühden başlıyorsa da, bu teveccüh, sadece, eleştirmenin, kendisinin anlaşılması için onlardan bir araç olarak yararlanması ve edebî bir eser hakkında hüküm verirken onlardan yardım alması maksadına matuftur.

Faguet, eleştiri ilkeleriyle edebiyat esaslarını duygudan ayrı görmediği, aksine "eleştiri ilke ve esaslarını" eleştirmenin duygusuyla birleştirdiği için Lemaître ve A. France gibi empresyonist (izlenimci) eleştirmenlerden ayrılır. Faguet'nin eleştirideki çabası şu iki mihver üzerinde dönüp durmaktadır.

] Bir edebî eserin, yazarın ruhunda doğuş şeklinin analiz ve yorumu. Bu konu, edebî eleştiriden ziyâde edebî estetik bilimine daha yakındır. Böyle olması doğaldır da. Çünkü Faguet, felsefî bir yöntemin sahibidir. Onun, bütün teorik bilimler ve düşünsel konularda yeterli hakimiyeti, derin bilgisi vardır. Bu noktayı, eleştiri hakkındaki eserlerinden ziyade edebiyat tarihi alanında

yaptığı araştırmalardan ve Voltaire gibi yazarlar hakkında yayınladığı yazılardan anlamak mümkündür.

Faguet, eleştirmek amacıyla seçtiği eserleri, daha ziyade çoğu fikir ve bilgilerini onları eleştirirken ortaya getirmek, o eserlerden ilham aldığı şeyleri incelemek için seçer. Nitekim bu düşünce ve bilgileri "Araştırmalnceleme Esnasında" adlı okulunda biraraya getirmiştir. Bu kitaplar kolayca eleştiri kitapları olarak adlandırılamaz. Zira onlardaki müstakil görüşleri çıkarıp ortaya koymak, bir eserin değerini ölçmek, yargılamak ve belirlemekten daha güçlüdür. Bununla birlikte bu kitaplar, eleştiriyle uğraşan kimselerin incelemesi için çok yararlıdır. Çünkü inceleme yöntemini tam anlamıyla öğretmektedirler. Faguet, incelemenin teorik esaslarını meşhur kitabı "Araştırmalnceleme Tekniği" nde dikkatle açıklamıştır.

O, beyan etmiştir ki inceleme, eleştirinin ilk aşamasıdır; doğru incelemenin şartı, okuyucunun geniş bilgiye sahip olmasıdır. Çünkü böyle bir okuyucu, mayası bozuk bir yazardan daha çok, onun eserinden dakik anlamları istinbat edebilir. Zirâ büyük yazarlar genellikle kendi düşüncelerini esrar perdesinin ardında beyan ederler. Okuyucu, yazarın aslî duygu ve düşüncesinin derinliğini ancak yazarın bütün sembol, simge ve işaretlerini keşfetmek ve anlamakla kavrayabilecektir.

"Edebiyat tarihi" ile "edebiyat eleştirisi" arasında Fagu et'nin anlamlandırdığı gibi ayırıcı bir sınır yoktur. Nitekim "akıf'la "duygu" arasında da durum böyledir. Hakikatte bu ikisi, içiçedir. Bu ikisinden birine dayanan yazarlar grubunda nesne, bu iki taraftan birinin diğerine galip gelmesinden ibarettir, o ikisi arasındaki ayrılıktan değil. Dolayısıyla edebiyat tarihinde de yazar, kendi şahsiyet ve duygusunu tamamen unutamaz ve "kendi"sinden ayrı olarak tarih işiyle ilgilene mez. Bu durum, genel tarih çalışmasında bile muhal iken, duygu temelinde yer alan edebiyat çalışmasını varın siz düşünün. Nitekim yazarın manevî hayatının ve 'eserlerinin oluşmasında payı olan tarihsel olay ve etkenlere dayanmazsa, verdiğimiz her hüküm yanlış olacaktır. Zira, bu etken ve olaylar,

o hükmü vermenin keyfiyetinde etkili olurlar.

Şimdi Faguet'nin eleştiri okulunu öğrendiğimize göre ona karşı gönlümüz rahat olabilir. Faguet'nin eserleri genel olarak kolay, açık; felsefe ve edebiyat alanında bilgi sahibi olmak isteyen kimse için çok yararlıdır. Gerçi arasıra derinlik ve tafsilden halidir, fakat okuyucunun gözünde çok yeni ve geniş ufuklar açmakta, kişiyi onu incelemeye itmektedir.

Faguefterı Sonra

Ondokuzuncu yüzyılla yirminci yüzyılın başlarında Ta ine, S. Beuve, Brunetiere ve Fauget'in dışında başka bir takım eleştirmenler de olmuştur. Bizim sadece bu bir kaç ismi say mamazm nedeni, bunların büyük şöhret ve etkileri olmasıdır. Yoksa onlarla birlikte, tarihin zikrettiği ve edeceği onlarca başka eleştirmen daha vardır. Bu meyanda ismi anılması gereken en layık kimse belki de Gustave Laroumet (1852 1903)dir; özellikle eleştirisini tiyatro ve piyese ayırması bakımından. Onun "metod" hakkında üzerinde bir hayli düşünülmesi gereken çok meşhur bir tanımı vardır:

"Yazarlığın kendisi, bütün meslekler gibi bir meslektir. Ben, yazarlığın, ayakkabıcılık, marangozluk vb. gibi diğer meslekler arasında sayılmasını tercih ediyorum. Onu bağımsız olarak zikretmek yerine, meşguliyetler arasında ona bir özel yer vermemizin daha iyi olduğunu düşünüyorum. Çünkü yazarlık için iddia ettiğimiz şeref sebebiyle onu meşguliyetler dizgesinden çıkarmak istersek, bu şeref perdesinin arkasına sığınması ve büyük ihtimalle yok olmaya mahkum olması mümkündür. Zira yazarlık da canlı varlık gibidir. Canlı varlık, yaşamak isterse, diğer canlılar arasında bulunmaya mecburdur. Yazarlığı meşguliyetler dizgesine yerleştirme fikri herkesi, iş araç ve gereçlerini hazırlama fikrine götürmekte ve ani ilham ve bağış inancını def etmektedir. Yazarlık meslektir, hem de çok zaman alacak ve aynı zamanda çok meşgul edecek kadar zor bir meslektir."

"Yazarlık meslektir, fakat bilimsel bir yöntem değildir. Bireylerin göz rengi ve ses uyumu gibi şahsî bir iştir. Evet yöntemi boyamak mümkündür, kılı boyadıkları gibi. Fakat bu boyamayı hergün sabah tekrarlamak gerekir. Yoksa en küçük bir engelle ondan saparız. İnsanın yazarlık "mes leği"ni öğrenmesi mümkündür; fakat "metod" öğrenilecek cinsten değildir. Yazarlık metodunu öğrenme ve öğretmenin boş iş olması, bizim her gün, daha önceki gün öğrendiğimiz şeyi unutmamız, hayati gücümüz zayıfladığında eser yaratma gücümüzün azalması ve genellikle diğer istidatları geliştiren alıştırma ve incelemenin, bu bağışı (mevhibe) zayıflatması gibidir."

"Yazarlık, Gustave Flaubert92 ve Beunkur'in dedikleri

G. Flaubert (18211880): Fransız romancı. Ünlü "Madame Bovary" adlı kitabın yazarı.

gibi hayatı sağlamlaştırır. Çünkü yazarın hayatını, diğer hayatlardan ayırır."

"Metod şudur: Biz genel dili özel bir lehçeyle konuşuruz. Kişiye özel lehçeyi taklit mümkün değildir. Bununla birlikte o dil herkesin dilidir. Aynı zamanda o, bir bireyin özel dilidir."

Modern/Çağdaş Eleştiri

Avrupa'da üç tür eleştiri vardır:

1. Basın kaynaklı eleştiri (Gazete ve dergilerde)

2. Üniversite kaynaklı eleştiri: G. Lanson93, J. Bedier94, P. Hazard95, Strowski, Mornet ve üniversite hocalarının eleştirileri bu gruba girer.

3. Şair ve yazarların eleştirisi (Çünkü yazarlar ve eser verenler de eleştirmendir)96. Anatole France, P. Bourget97, And re Gide98, George Duhamel ve J. Romains99 gibi eleştirmenlerin eleştirisi, bu türe girer.

93 Gustave Lanson (18571934): "Fransız Edebiyatı Tarihi" nin yazarı.

9^ Joseph Bedier (18641934): Fransız Yazar.

Paul Hazard (18781944): Fransız yazar. "Fransız Edebiyatı Tarihi" nin telifinde Bedier'in yardımcısı/ortağı ve "Avrupalı Vicdanın Bunalımı" nın yazarı.

96 Eleştirinin İran'da yeni bir üslup ve tarza başladığı son yıllarda çoğu eleştirmenler, şair ve biraz da yazarlardan oluşmaktadır. Bunların işinde görülen en büyük kusur, kendilerinin şair eleştirmen veya yazar eleştirmen değil, daha çok eleştirmen yazar veya şair olmaları durumudur. Bu yüzden onların eleştirideki çalışmalarının esasını, daha ziyade şahsî beğeni ve zevkleri oluşturmaktadır. Onlar, kendi sanatlarının dar sınırları içerisinde hapsolmuş, her eleştirmende bulunması gereken şeref ve bağımsızlıktan nasiplenmemişlerdir. (A. Şeriatı).

97 Paul Bourget (18521935): Fransız roman ve öykü yazarı. Araştırma ürünü eserleri vadır.

98 A. Gide: Fransız Yazar. Nobel ödüllü ve Farsça'ya da çevrilmiş olan "Yer Sofraları" adlı kitabın müellifi. Klasik metodoloji taraftarıdır. Mutat ahlakî örf ve adetlere karşı olup serbest düşüncelidir.

99 j. Romains (d. 1885): Fransız yazar.

1. Basın Kaynaklı Eleştiri (Gazete ve Dergilerde) Basında bir kesim, Fransa'nın edebî eserlerini, bir kesim

ise yabancı eserleri eleştirmektedir. Hatta bir grup eleştirmen vardır ki bunlar, başka milletlerin edebiyatında uzmandırlar: Sözgelimi Benjamin Cremieux İtalyan edebiyatında, meşhur Fransız yazar Andre Maurois İngiliz edebiyatında.

Bu eleştirmenler, eserlerini günlük gazetelerde ya da "Candida", "Marianne" ve "Life Litterateur" gibi haftalık veya aylık dergilerde makaleleler halinde yayınlarlar. Bazen uzmanlık dergilerinde yeni çıkmış kitapların takriz ve tanıtımı noktasında makaleler yazarlar ve genellikle bu makaleleri, daha sonraları ayrıca müstakil olarak kendileri yayınlarlar. Nitekim geçmişte Sainte Beuve gibi eleştirmenler, böyle yapmışlardır.

2. Üniversite Kaynaklı Eleştiri

Bu eleştiri, üniversite hocalarının işidir. Bunlar, yazılarını, bilimsel dergilerde veya müstakil not ve kitaplar halinde yayınlarlar. Bu hocalardan De France Kolejinde Orta Çağlar Edebiyatı kürsüsü profesörü Bedier, onun öğrencisi G. Lan so ve Lansoıı'un, tarihsel araştırmaları ve bilimsel yöntem ve ruhuyla mümtaz öğrencisi Daniel Mornet gibi eleştiri okulları meydana getirmişlerdir.

3. Yazar ve Şairlerin Eleştirisi

Belki de en iyi eleştiri türü, bu eleştiridir. Çünkü bu eleştiri türünü benimseyen eleştirmenlerin kendileri, edîb, yazar ve şairdirler. Bu eleştirmenler, genellikle edebî estetik bilimine çok ilgi duymaktadırlar. Nitekim Paul Valery'nin iki kitap: "Şiirin Tekniği" ve "Mütenevviât" (Çeşitlemeler)'deki çalışma tarzı, bu yöntemin açık örneğidir. Fakat bu gurup arasında da bazen çok kapalı, karmaşık ve muğlak yazan Paul Bourget gibi meslekî eleştirmenlerin üslubunu benimseyen kimseler bulunmaktadır.

Bu gurubun eleştirisinde, onların yazarlık yöntemlerinde var olan ruh hissedilmektedir. Örneğin Anatole France, nükteli bir yazardır. P. Bourget, ciddî bir araştırmacı, ciddî bir eleştirmendir. İnanç ve görüşlerini, ders ve öğretim yoluyla açıklamaktadır. Andre Gide'nin eserlerinde görülen keskin akıl, hızlı işaretler ve kesik yöntem (Hache), eleştirisinde de aynen söz konusudur.

TİYATRO ELEŞTİRİSİ Tiyatronun Türleri

Kadim zamanlarda "trajedi", "komedi"yle birlikte ortaya çıkmıştır. Yunan da Tanrıça Dionysos102 için düzenlenen bayramlar münasebetiyle bu iki türe dayalı bir takım törenler düzenlenirdi. İki türden her birinin konusu O'nun hayatıyla ilgili bir olay veya meseleydi. Ancak bu noktada sözkonusu iki tür merasim birbirinden ayrıldı: Trajedi, ciddi ve hüzünlü, komedi ise güldüren bir sanat.

Halk, bu iki tür törenin sonuna bakar ve ona göre tiyatro trajedi veya komedidir diye hüküm verirlerdi. Fakat bu ölçüt, mutlak anlamda doğru değildir. Genellikle Aristo'nun şu görüşü daha doğrudur: Trajedinin ayırıcı özelliği, asalet ve metanettir; şiir yönetiminde metanet ve şairin meşgul olduğu şahsiyetlerde metanet. Dolayısıyla tanım trajedi yönteminde yol eskitmemiş, değişmemiş ve yeni veya basit lafızlara bulaşmamıştır. Trajedi, müfredatı temiz, terkipleri sağlam, nakışla Dionysos: Eski Yunan'da Şarab Tanrıçası, onu tazim etme törenine Dionysics adı verilmektedir. Bacchus'un Rumlar katında böyle bir makamı vardır. (A. Şeriatî) lan görkemli, motifleri gösterişli, kahramanları tanrı, emirler ve pehlivanlardan oluşan edebi teknik bir yöntemdir.

Fakat aksine komedinin üslubu, düşük seviyeli, âmiyâne kelimelerle dolu, sokak ve pazar insanına özgüdür; daha ziyade hayasızcadır, kahramanları ayak takımı, kaba ve günübirlik bireylerden oluşur.

Euripid103, insanı güç ve azametle trajedilerine sokmuş ve bu yolla eserlerini tanrıların melekutundan beşere indirmiş; normal insanları öyküsünün kahramanı yapmıştır. Fakat buna rağmen Euripid'in canlandırma yolu konuşma dili ve kahramanlarını seçme yolu ile Aristophane'nin104 komedilerinde izlediği yol arasında çok fark vardır.

Trajediler arasındaki fark, sadece yazarları arasındaki farka bağlı olduğu için çeşitli türlerle kendini göstermektedir; fakat aksine komedi, Yuıan'da üç türde somutlaşmaktadır:

1 Eski komedi: Aristophane'nin komedileri

2 Orta/ara komedi: Phelamon un komedileri

3 Yeni komedi: Menandre'nin105 komedileri

Eski komedi, bütünüyle acı ve iğneli sosyal eleştiriydi. Toplumda gelişmekte ve akıl balyozuyla köhne binayı ve hurafelerin temelini yerle bir etmekte olan felsefi ruhla mücadele ediyordu. Bu yöntem "Bulutlar" (Les Nuees) komedisinde Aristophane'nin, Sokrat'ı şiddetle saldırı konusu yaptığı yer^ Euripid: Sokrat ve Aristophane'nin çağdaşı, trajedi yazarı. Yenilikçilik, demokrasi taraftarlığı, tanrılara muhalefet ve trajedi kahramanlarını normal halktan seçmek suçundan, gerici, bağnaz komedi yazarı Aristophane'nin acı kalemi ve kötü diline maruz kalmıştır. Euripid, piyeslerinde rabbu'nnev'leri (belli şeyler için kabul edilen tür tanrıları) insan hayalinin ürünü olarak tanımlamıştır. (A. Şeriatı)

104 Aristophane: Sokrat'm çağdaşı, Yunanlı komedi yazarı. Çağdaşı olan en büyük şahsiyetleri, keskin alay ve hiciv yöntemiyle eleştiri yağmuruna tutmuştur.

105 Menandre (292345): Yunanlı komedi şairi. Atina'da doğmuştur. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren eserlerinden gittikçe haberdar olunmaya başlandı. O, Latin yazar ve şairleri Plaute ve Terence'nin öncüsü olmuştur.

güzelce görülmektedir.

Aristophane, Sokrat'ı sofistlerin önderi sayıyordu. Halbuki tarih görüşünde Sokrat, Sofistlerin düşmanıdır. Bu komedinin nedeni, Sokrat faciasında etkili olan bir takım faktörlerdir. Bu faktörler, Sokrat'm idam hükmünü kabul etmek için zihinleri hazırlamıştı.

Orta/ara veya sosyal komedi, fertlerde yerleşmiş ve devamlılık oluşturmuş sosyal halleri tasvir eder; güreşçi, satıcı veya öğretmeni canlandırır. Muhtelif meşguliyetlerin ve na mütenasib sosyal niteliklerin sonucu olan sıfatları aydınlatır. Onları eleştirir, fakat kendisi müstakil olarak özel bir düşünsel veya ahlaki okula davet etmez.

Yeni komedi, beşeri özellikleri (karakterleri) açıklamaktadır. Şüphesiz Moliere, en büyük komedi yazarı ve bu yöntemin yaratıcısıdır. Bu yöntemle yazdığı en büyük komedisi, Comedi es de Caracteres (Karakterler Komedisi) olarak adlandırılar eseridir. Biz, Yunan'm Moliere'e kadar bu yolda ilerlediğini söyleyemeyiz. Çünkü bu son okul, son dönem tiyatrocuların, bu noktada Yunanlıları geçebildikleri sınırlı alanlardan biridir.

Moliere'in komedisi, çeşitli tipleri meydana getiren şahıs ve unsurları canlandırmaktadır. Moliere'in eserlerinde; cimri Harpagon'un106 kişiliğinde; münafik Le Tartuffe107 kılığında; dini kendi arzu ve heveslerine ulaşmak için vesile kılan yobaz Alceste kişiliğinde "Beşer Düşmanı" (Le Misanthrope) öyküsünde; Elvir, cilveli bir kadın, "Don Juan" da108; gülünç, bağnaz koca, Arnolphe109 suretinde "Kadınlar Okulu' 110 öykü1^6 Harpagon: İlk komedi kahramanı "Cimri" (L'Avare), nesir halinde beş perdeden oluşmaktadır.

I®7 Le Tartuffe: Şiir halinde beş perdelik komedi. Tarfuffe, zengin Örgün'un evine giren ve onun kızıyla evlenmeye, hanımını aldatmaya ve servetine sahip olmaya çalışan yalancı bir köledir.

108 Don Juan ou le Fastin de Pierre: Nesir halinde beş perdeden oluşmaktadır. Corneille onu Fastin ve Pierre adıyla nazma çevirmiştir.

109 Arnolphe: Küçük Agnes'in pis ve çirkin davranışlı kayyimi.

110 I'Ecole des Femmes: Moliere'den bir eser.

sünde; Modaperest ve kendini sunan kadın, Ceiimene kişiliğinde "Beşer Düşmanı" piyesinde canlandırılmıştır.

Yunan Tiyatrosu

Yunan tiyatrosuyla yeni tiyatro arasında bir çok farklılıklar olduğunu görüyoruz; denilebilir ki aralarında hiç bir benzerlik yoktur; Yunan tiyatrosu ne yeni tiyatro gibi sadece konuşma, olaylar ve hareketten oluşmuştur, ne de "operat"111 ve yeni "operette"112 gibi sadece ses ve müzikten. Bilakis Yunan tiyatrosunun, gösteri ve operanın bir bireşimi olduğunu söylemek gerek. Zira Yunan tiyatrosu dört sanatı içermektedir: Ses, dans, müzik ve konuşma.

Yunan tiyatrosu, opera ve yeni operettedeki lirik bölümler arasında var olan fahiş farklılıkları idrak etmemiz gerek. Opera ve yeni operettede, müzik ve ses şiire öyle hakimdir ki kişi ona özel bir ilgi göstermez ve şiirin muhtevasını anlamak için kendinden bir eğilim göstermez. Burada seyirciler, sadece müzik ve ses dinlerler. Müzik için yapılmış olan çok önemli edebi eserler, çok sade ve yalındır.

Nitekim Faust Tiyatrosuna, konusu meşhur Marlovv tiyatrosundan alman küçük bir parça yerleştirmişlerdir. Bu noktada asıl maksat müziktir. Fakat tiyatro metninin kendisi, ses ve müzik için bir madde olmanın dışında herhangi bir değer taşımamaktadır, yani tali bir konumdadır.

Fakat Yunanlılar, hep güzel sözü; güzel şiiri seven bir toplum olmuşlardır. Bu ikisine de hiçbir sanatı tercih etmemişlerdir. Bu yüzden şiir ve konuşma, Yunan tiyatrosunda en yüksek bir yere sahiptir. Müzik, Yunan tiyatrosunda öyle bir haldedir ki konuşmayı/sözü ışın altına almamakta ve izleyiciler söze, hatta sese, lafızları ve anlamları bakımından büyük

11 Opera: Sesden oluşan alışılagelen diyalog olmaksızın müzikle ve orkestra eşliğinde, bazen de dansla birlikte icra olunan dramatik bir şiirdir.

1 ^ Operette: Komik, alaylı, kısa opera.

ilgi göstermektedirler. Onların müziği ne bütünüyle ne de bir kısım itibariyle yeni müzik olmuştur. Çünkü onlar, seslerin uyumu (harmonie) ile tanışmamışlardır. Onların müzik aletleri, tiyatroda söz ve şiiri etkisi altına alacak kadar çeşitli olmamıştır.

Dolayısıyla şunu söylemek gerekir ki Yunan tiyatrosu, sanat dünyasında tam olarak bağımsız bir tür sayılmaktadır.

Latin Tiyatrosu

Latin'de sessiz tiyatronun (Pantomime)113 dışında yeni bir değişim gerçekleşmemiştir. Latinliler trajedi ve komediyi Yunandan almışlardır. Trajedi pek parlak bir konuma gelmemiştir; öyle ki Seneca'mn114 tiplerinden bir parçanın dışında başka bir şey elimize ulaşmamıştır. Bu dönemin trajedisinde felsefî düşünceler çok ağırlıktaydı. Fakat komedi, aksine çok şuyû

bulmuştu; ancak maalesef şimdi Terence'den115 altı komedinin dışında bir şey elimizde yoktur. Plaute'den116 elimize sadece yirmi bir komedi ulaşmıştır.

Her halükarda tiyatroyla ilgili tüm edebiyat türlerini (eski çağlardan günümüze kadar) sayabiliriz:

1 Özelliklerini söylediğimiz trajedi

2 Üç tür komedi: a Eleştirel komedi, b Sosyal komedi

113 Pantomime: Sadece hareketler vasıtasıyla yapılan gösteri/tiyatro.

Seneca (266 miladi): Endülüs Kurtuba'da doğdu. İmparator Ne ron'un mürebbisiydi. Neron'un emriyle kendi damarını keserel can verdi. Stoacı (Revakı) felsefenin takipçisiydi. Külfetli ve muğlak trajediler ondan kalmıştır. Babası da büyük fasih ve kelamcılardan sayılıyordu.

11^ Terence (159190): Latin mizah şairi. Kartaca (Tunus yakınları) doğumlu. O da Plaute gibi, Yunanlı yazarların, özellikle Menandre'in mukallidiydi.

H6 Plaute, (184254). Latin mizah şairi, İtalya doğumlu. Yunanlı yazarlar Antiphon ve Menandre'in izleyicisi.

c Şahsiyetler komedisi

Miladi 456 yılında Romanın düşüşüyle, eski dünya, medeniyetiyle birlikte son buluyor ve orta çağlar (Romanın düşüşünder Miladi 1453 yılında Kostantiniyye'nin (İstanbul) fethine kadar) başlıyor.

Ortaçağlarda Tiyatro

Ortaçağlar boyunca Latin dili, saltanat sürüyordu. Yunan dili, medeniyetiyle beraber mahkum idi. Bu dönemde sadece Yunan ve özellikle de Aristo felsefesi Doğu ve Batı'da dinin hizmetkarı olmuş; eldeki akli istidlallerle dini inançları isbat etmeye çalışıyordu.

Yunan dilinin ölümü, kadim kültür ve edebiyatının çöküşü ve eski putperestliği bünyesinde barındıran edebiyatla uyuşmayan Hıristiyanlığın doğuşu ile birlikte kadim tiyatro ortadan kalktı ve tiyatronun yeni türleri, mucize (miracle), ahlak (moralite), mizah (farce); sır (mystere)117, işkenceler, musibetler (passion), miknea (masque) ve interlude'den (ara piyesi) ibaret olan dini konulara dayandı.

Musibetler ve işkencelerin konusu, burada riyazettir. Bu riyazet, Mesih'in hayatını, ıstıraplarını ve çarmıha gerilmesi öyküsünü açıklıyordu.

"Sır"rın konusu, kilise sırlarıdır. Kilise sırları, vaftiz (bap teme)118 iştirak (communion), isbat (conlîrmation), izdivaç (marriage), itiraf (confession), dereceler silsilesi (ordre) ve son olarak "son mesh" (I'extreme onction)119'den ibaretti. Bunların hepsine haftalık sırlar (les Sept Sacrements) adını veriyorlardı.

Mucize (Miracle: ilk sır), tiyatro türlerinin en eskisiydi. Konusu, azizlerle onların mucizeleri ve kerametleri idi.

m Mystere: Onbeşinci yüzyıldan itibaren, bir kaç gün boyunca aralıksız süren ve özel firkaların gösterime soktukları, (hanlık (okuma) ve taziyeyi idare etmek gibi) büyük dini gösterilere ıtlak olunurdu. 1548'de Ulusal meclis (Parlemanto) bunu yasakladı.

Onbeşinci yüzyılda çeşitli noktalara seyahat eden veya bu öykü ve hikayeleri göstermek için bir takım kiliselerden başka bir takım kiliselere giden dini heyetler (Les Missions Reli gieuses) vücuda getirdiler... Din karşıtı ruh bu tiyatrolara çabucak sirayet etti. Onların işi mizaha (hezl) vardı; onlar, azizlerin mucize ve kerametlerini alaya almakla meşgul oldular. Bu esnada mizahî gösteri (farce) ortaya çıktı.

"Mizahî gösteri" bir tür amiyane tiyatrodur; tıpkı Ale xandre'ın öyküsü gibi. Bu öykünün hedefi sadece güldürmek ve her tür sosyal eleştirinin kaybolmasına vesile olmaktır. Fakat masque ve interlude komik operanın temelleri sayılmaktadır. Bu operanın temeli, ses, dans ve müziktir.

Masque (Mask), İngiltere'de ortaya çıktı. Özellikle padişahların saraylarıyla lordlarm köşklerinde çok yayıldı. Mas que

sadece ferahlama ve zevk u sefa aracıydı.

Bu tür tiyatro yazarları arasında Ben Johnson büyük şöhret kazandı. B. Johnson, "Onikinci (hecenin Rüyası" adıyla meşhu olan bir Masque sahibidir. Bu eserinde o, altın rüyaları, aldatıcı rüya ve manzaraları betimliyordu, interlude, tek bir panoramadan teşkil olup Masque'den daha kısa bir Mas que türüdür.

Rönesans Çağı

Rönesans, eski edebiyat ve sanata dönmek, eski edebiyat ve sanatı ihya etmektir. Rönesans çağı, Kostantiniye'nin Türkler tarafından düşürülmesi ve müslümanlarm ona tasallut etmesinden itibaren başlar. Hıristiyan bilginler, öncelikle İtalya'ya göç ettiler ve orada çeşitli noktalara yerleştiler. Tabii onların eski yazma nüshaları vardı ve bu nüshaları oralarda yayınlamaya başladılar. Onların çabası, sadece felsefi konularla sınırlı değildi, bunun yanısıra çabalarının sınırları ede1 1^
Bapteme: Vaftiz guslü. İsim koyma töreni.

Meshatü'lMer dâ, meshatü'lahîre: Katoliklerin can çekişen hastaya

teberrük için sürdükleri yağ.

biyat ve sanata kadar uzanıyordu.

Bu esnada, Homer, Sopokhol, Euripid, Heredot ve benzerlerinin eserlerini yayınladılar. Ayrıca Yunan tiyatrosuyla tanıştılar ve onu, orta çağlarda adet olmuş ve Rönesans'ın hayatlarına son verdiği tiyatro türlerine tercih ettiler.

Onaltmcı yüzyılda ilk çaba, Yunanlıları taklit ederek trajedi ile komediyi uzlaştırmak için başladı. Bu yüzden Rönesans çağının trajedisi, evvelemirde sesden hali değildi ve muhtemelen miladi 1560 yılında Fransız Granier'in eseri, Ya hudiler (les Juifs) öyküsünün en eski örneği idi. Fakat bu üslup devam etmedi. Çünkü çabucak sesi ortadan kaldırdı. Trajedi, orkestranın yardımı olmaksızın gösteri ve sözle sınırlı kaldı.

Lirik bölümlerin, Yunan trajdisini teşkil eden dokuz bölümden kaldırılmasıyla, beş fasıldan oluşan klasik trajedi (oıiyedinci yüzyıl trajedisi) meydana geldi; (Corneille'den "Le Cide" piyesi ve Racine'den manzum olan "Andromaque" ve "Phedre' gibi.

Bunlar, kendi piyeslerinin madde ve konusunu Yunan efsanelerinden alıyorlardı. Bu çağda sözgelimi "Phedre" "Bere nice", "îphigeni" ve "Andromaque" efsanesi gibi Euripid piyeslerine de çok ilgi gösteriyorlardı. Çünkü Euripid, insani duygulara çok değer vermiş ve eserlerinin çoğunda aşk duygusunu tahlil etmiştir. Onyedinci yüzyıl şiirleriyle kadim Yunan şiirleri arasında büyük farklılıklar vardır. Çünkü onye dince yüzyıl eserlerinde insani yön, ilahi yöne galebe çalar; eski Yunan şairlerinin çoğu eserlerinin tersine burada beşerin muharriki, sadece tanrıların güçleri değildir. Bunun.yanısıra aşk ve şehvet gibi beşeri güçler de insana hükmetmektedir. Bundan dolayıdır ki bu tür edebiyata beşeri edebiyat (litt. hümaniste) adını vermişlerdir.

Teorik usulün mütalasıyla bu edebi tarzın gelişimi, edebiyat ve tiyatroda içiçeydi. Zira bu tarz, Yunan edebiyatı gibi doğal ve zevkli değildi. Bilakis şair ve yazarlar, teorik usul ve edebi varsayımlardan haberdar olduktan sonra kendi eserlerini yaratmaya başlıyorlardı.

Bu yüzden "teorik usul" edebiyata hükmetmeye başladı. Bu usulü, Aristo'dan aldılar. Onlar, üçlü birlik "zaman", "mekan" ve "konu'ya inandılar. Edebiyatın türlerini birbirlerinden ayırdılar. Her biri için sabit bir çizgi, sınır, işaret ve usule kail oldular. Türlerin faslına (separation des genres) daima riayet ederlerdi. Trajedide güldürücükomik manzaralara, komedide ise üzüntü vericihüzünlendirici (dramatik) sahnelere yer vermeyi caiz görmezlerdi. Bu ikisinin arasına sağlam bir duvar çekmişlerdi. Dolayısıyla her biri tam olarak müstakil bir iklim sayılırdı.

"Celâl" ve "asâlet" (Noblesse) trajedinin imtiyaz vesilesiy di. Bu yüzden onun kahramanlarını da halk kitlesi arasından seçmemek gerekiyordu. Sadece padişah ve emirler böyle bir liyakate sahiptiler. Halk kitlesi, sadece komedide görülebiliyordu. Onlar, trajedinin konusunun tarihten alınmasının daha iyi olduğuna inanıyor ve yeni meseleleri seçen yazarları eleştiriyorlardı. Nitekim "Bajazet" in konusunu o çağın Türkiye'sindeki İstanbul'un olaylarından almış olan Fransız yazarı Racine, bu eleştiriden beri kalmadı.

Corneille, kendi bakışaçısmdan, trajedinin konularını tarihten almanın zorunluluğunu savunuyor ve şöyle diyordu: "Efsanevi olaylar akli açıdan olağanüstü görünseler bile akıl kısa zamanda onlarla ünsiyet peyda eder ve onları tarihsel olaylar düzeyinde telakki eder". Corneille, bu görüşü isbat etmek için, insanın gözüne çok anormal (olağanüstü) gelen Medee'nin

çocuklarının babaları tarafından katli ve Aga memnon'un, eşi Clytemnestre tarafından katli gibi bir takım örnekleri kanıt getirmektedir.

Buradan, klasik tiyatro için gerekli gördükleri temel şart ortaya çıkmaktadır. O da şudur: "Hayatla uyum ve gerçek (Vraisemblance) ile uyuşma'dır.

Klasik kurallarla uyumlu olan en iyi tiyatro, Racine'in tiyatrosudur. Çünkü Racine'in tiyatrosunun olayları çok sadedir. "Üçlü birliklerin intibakı, "türlerin faslı" ilkesi ve "olan (gerçek) ile intibak" onun tiyatrosunda kolaylıkla bulunabilir.

Fakat Corneille'nin tiyatrolarında olaylar (olanlarger çekler) o kadar karmaşık ve çeşitlidir ki yazar onların hepsini kolayca klasizm metodolojisinin kontrolü altına alamaz. Bu yüzden "Le Cide" piyesini yayınladığı zaman eleştirmenler şiddetle ona saldırdılar, hatta iddialaşma ve tartışmayı Fransız Akademisi'ne kadar götürerek onun piyesinin mahkeme edilmesini ve böylece ve onun klasizm kurallarından sapıp sapmadığının, klasizm kurallarına inanıp inanmadığının belirtilmesini istediler. Bilahare Akademinin dil encümeni, Chapelain'in başkanlığında bir komisyon oluşturdu ve bilindiği gibi bu şahıs, "Corneille'nin eserini muhakeme ettikten sonra, bu konuda bir kitap yazarak ve onun Aristo'nun kurallarından saptığına oy verdi.

Onyedinci yüzyılda tiyatroda yeni türler meydana geldi. Onların en önemlisi şu iki türdür:

1 Burjuvai tiyatro (Drame bourgeois)

2 Gözyaşartıcı tiyatro (Drame larmoyant)

Burjuvai tiyatro, yazarları, eserlerinin kahramanlarını padişah ve yöneticiler arasından seçmek zorunda bırakan klasizm ilkesine karşı isyan bayrağı çeken, kahramanlarını orta kesimlerden veya halk kitlesinden seçen bir tiyatro türüdür. Nitekim burjuva kelimesi de bizzat bu manaya delalet etmektedir.120

Gözyaşartıcı tiyatro ise klasizmin başka bir esası olan "türlerin faslı"nı bozdu. Fakat bu tiyatronun, komedi ve trajediyi birleştirdiği gibi bir hüküm çıkarmamak gerek. Aksine şunu söylemek lazım: Bu teori, usulen gülmemizi gerektiren

*20 Bourgeois kelimesi, mutat, sıradan, alışılagelmiş, düşük, ikinci tabaka (aristokrat tabaka ile işçiler ve çiftçiler tabakası arasındaki tabaka)ya ait anlamına da gelmektedir.

güldüren bir oyuncak hayat ve de ağlamamızı gerektiren üzüntü verici oyuncak hayat üzerine kurulmuştur. Çünkü çoğu zaman ağlama ve gülmeyi, hayatta içiçe görürüz. Piyes yazarı, eserinde gerçek hayatı göstermeye çalıştığı için gerçekliğe çok yakın olmakta ve piyesini, normalalelade olaylardan yapmaktadır. Dolayısıyla bu olayların, bizi bazen ağlatması, bazen de güldürmesi gayet doğaldır.

Romantik Tiyatro

Hatırlamak gerekir ki romantik tiyatro, Shakespeare'den çok etkilenmiştir. Victor Hugo, onun piyeslerini Fransızca'ya tercüme etmiş, ona şiddetle meftun olmuş, onu tebliğ etmiş, yaymış ve sonuçta Shakespeare çabucak yazar ve düşünürler arasında yayılmıştır.

Hakikatte ondokuzuncu yüzyıl, bu adamın dehasına inanan bir yüzyıldı. Fakat ondan önce gerek hayatta iken, gerekse ölümünden sonra, onun şairler arasında en yüksek makama sahip olduğunu kimse anlamamıştı; çünkü Shakespeare iki tam yüzyılı sessizlik ve tanınmamışlık içinde geçirdi ve bizzat İngiltere'de, Ben Johnson ve Marlow gibi şairleri ona tercih ediyorlardı.

Shakespeare'in piyesini ne "kural" ve ne de "akıl" muti yapamamıştır. Onun eserleri daima hurafeler, harikuladeler, acaib ve garaiplerle doludur; hatta o, insani hakikatleri her zaman gerçekliği olandan daha büyük göstermektedir. Onun piyeslerinin klasik piyeslerden büsbütün farklı olduğunu söylemek gerekir.

Romantizmin özgül imtiyazı, klasizm egemenliğine isyandır. Çünkü romantik piyes "üçlü birlikleri" ve "türlerin faslını kabul etmemektedir. Onun öyküleri de, klasik öyküler gibi keskin ruhsal maceralara münhasır değil, bilakis genellikle öykünün kahramanlarının hayatını izlemekte ve onun aşamalarını peyderpey göstermektedir.

Romantik piyes, klasisizmin inandığı itidal ve ılımlılık

esasına inanmamaktadır. Daima şiddet, ifrat, tahrik, heyecan ve göz yaşıyla dopdoludur.

Victor Hugo, "Cromwell" piyesinin girişinde piyes yazmada romantizm teorisini açıklamış, klasisizm tiyatrosuna şiddetle saldırmış ve romantik okulun propogandasmı yapmıştır.

Hugo, "üçlü birlikler"den "konu birliği" dışındakilerin mantıklı olmadığına inanmaktadır. Hatta o bu konu birliğini olayların vahdetiyle sınırlamak istememektedir. Aksine onun maksadı, seyircinin ruhunu kendisine çeken o tümel mefhumun birliğidir.

Hugo'nun inancına göre; eğer zaman birliği, tiyatronun gerçekle uyuşması ve gerçek yaşamın bir yönünü göstermesi için ise o durumda tiyatronun zamanını, yirmi dört saatle sınırlandırma zarureti yoktur. Bilakis onun süresinin iki saat olması ve dolayısıyla tiyatro oyununun iki saat boyunca gösterime girmesi daha iyidir.

"Türlerin faslı" ilkesine gelince; Hugo, bu ilkenin, gam, neşe, ciddiyet ve şaka ile iç içe olan insan yaşamıyla insanların duyguları da bu içiçeliğin etkisi altındadır uyuşmadığına inanmaktadır; beşerin yaşamı böyle ise, tiyatro bunu niçin gizlesin?

Her tiyatroda acı veya tatlının veya neşenin birlikte olmaksızın yer alması, birbirinden ayrı ayrı olması gerekmez. Nitekim Shakespeare'in piyeslerinde bir komedi kahramanı bazen en haşin çehreler göstermektedir.

Romantik tiyatro, ruhsal tahlilden çok lirik şiire ilgi duymaktadır. Bu yüzden de klasizme aykırıdır. Nitekim onun beyan tarzının, hitabiretorik boyutu vardır ve genellikle ruhsal hakikatleri düşünmek ve keşfetmekten çok duygulara dayanmaktadır.

Darbı Mesel ve Romantik Komedi (Proverbe)

Romantik komedinin, romantik tiyatroda gördüğümüz üstünlük ve ayrıcalıkları vardır. Bunlar, sabit kurallara bağlı olmamak, ses ve hitap gibi bir çok ilgiden ibarettir.

Komedi dünyasında, "darbı mesel komedisi" adıyla bilinen bir başka tiyatro türü doğmuştur.

Fransız yazar Alfred de Musset (18101857), bu tarzla mümtazdır. O bu türde bir kaç eser yazmıştır; On ne Badine Pas Avec I'Amour (Aşkla Oynuyorlar) ve "II Faut qu Une Porte Soit Ouverte ou Fermee" (Bir Kapı Ya Açık Olmalı, Ya da Kapalı) gibi.

Darbı mesel (Proverbe), genellikle bir neşe/eğlence veya müjde ile son bulan ve gösterime soktuğu olaylar, darbı meselin ihtiva ettiği felsefi bir esası ispat etmek için düzenlenen bir veya iki fasıllık kısa bir komedidir.

Gerçekçi Tiyatro (Drame Realiste)

Ondokuzuncu yüzyılda doğal ve matematik bilimlerin gelişmesinin sonucu olarak romantizmin yanında realist tiyatro ortaya çıktı. Realizm, hayata güzel bakışımızın hakiki olmadığına inanmaktadır. Bu nedenle insanı, kötülük ve alçaklıklarını, beşeri ruhun karanlık derunundan bir tasvir çıkacak şekilde göstermeye, tanımlamaya çalışmaktadır. Sözgelimi bu okul, insanın şöhret ve görkem için giriştiği çabayı kendini beğenme/gurur olarak; cömertliği iftihar olarak ve cesareti hayattan ümit kesme olarak... yorumlamaktadır.

Realist piyese en iyi örnek olarak Henri Becque'nin eseri "Kargalar" ı bilmek gerek. Bu eser, nezaretçileri ölmüş ve ondan geriye küçük çocukları için bolca servet kalmış bir aileyi hikaye etmektedir. Hikayeye göre yalan söyleyerek kendilerini alacaklı tanıtan düzenbazlar, "Kargalar" gibi ailenin yetim çocuklarının başına üşüşürler.

Sembolik Tiyatro (Drame Symbolique)

Dedik ki tiyatroda sembolizm, lirik şiirden başka bir şeydir. Sembolizm İbsen'in gösterdiği gibi yazarın açıkça beyan etmek istemediği düşünce ve anlamları sembolize etmek için seçilen şahsiyetler ve efsaneler yoluyla ruhsal hakikatleri keşfetmek ve insanın ahlaki ve sosyal meseleleriyle ilgilenmek demektir.

Yeni/Modern Tiyatro

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında romantik piyesler lirik (lyrique) renge sahipti. Şu anlamda ki konuşma/söz, sadece cümleyi ifade biçiminin ve cümlenin formunun/tarzı mn güzelliği sebebiyle yazılıyordu, yoksa tiyatroyu vücuda getiren olaylar için veya çeşitli ruhsal halleri açıklamak için bir zemin hazırlamak amacıyla değil. Hatta nesirle yazılan piyesler dahi mensur şiir tarzına sahipti. Lirik şiirlerin edebi eserlerde yaygınlık kazanması ve kendi özel duygularını lirik şiir tarzında terennüm eden şairlerin divanlarının bol olması, bu tesiri romantik piyeslerde de göstermiştir. Bu yüzden o esnada çoğu piyesler şiirle

yazılıyordu. Fakat bilimsel hareketin gelişmesi ve romantizmin izmihlali tiyatroyu realizme sürükledi; dolayısıyla artık lirik şiirin onda tecellisi için büyük bir fırsat kalmadı. Çünkü realizmin psikolojik mütalaalara şiddetli eğilimi, doğal bir dönüşümdü.

Ruhsal analiz bilimi yirminci yüzyılın başından Birinci Dünya savaşma kadar tiyatroya hükmetti. Bu hükmediş, savaş sonrasına kadar da sürdü. Fakat bilahere bilgin ve araştırmacılar, bu bilimde çoğu zaman var olan abeslik ve beyhude liklerle meşgul oldular ve ona teveccühden vazgeçtiler, kaçındılar. Bu vazgeçiş/dönüş tiyatroda kaynak buldu. Ruhsa] analize aşırı tepki ve realizm okuluna mübalağalı ilgi/yönelim, artık tiyatroyu konuşmada tamamen hayal unsurunun, manzum ve mensur şiirin kabulü için hazırladı.

Bu gelişimin tarihi, ondokuzuncu yüzyılın yarısından günümüze kadar ortaya çıkan büyük adamların mütalaasıyla aydmlanmaktadır. Genel olarak romantik piyes ve özellikle Alfred de Musset'nin piyesleri komedi ve darbı mesellerden

oluşan lirik piyeslerdir. Onu okumak, tiyatro sahnesinde onu seyretmekten daha iyidir. Çünkü bu piyeslerde konuşmak, bizzat edebi bir güzellik eseridir. Alfred de Musset'nin "le Charıdelier" (Şamdan), "les Caprices de Mariatıne" (Marian ne'nir Arzuları), "II Faut Pas Jurer de Rien" (Kapı ya Açık Olmalı Ya da Kapalı) veya "And içmemek Gerek" gibi piyeslerini hepsi, bölümlerinden bir çoğunun, aşk ve duygu anlatan dağınık parçalar gibi okunabileceği piyeslerdir.

Realist tiyatrolarda, özellikle Henri Becque'nin tiyatrolarında "Les Corbeaux" (Kargalar)121 gibi bir piyesi görmekteyiz Eser, hayatın acı gerçekliğini anlatırken abartmada bulunmakta, hatta insanları, hiçbir alçaklıktan geri kalmayan, yırtıcı hayvanlar gibi tanımlamakta, betimlemektedir.

Tiyatronun Yaşamdaki Yeri

Daha önce belirttiğimiz gibi Aristo, tiyatro için ruhsal bir görev tayin etmiştir; o da Katharaxis veya temizlemek (tat hir)dir, nefsi, insanın iki temel duygusu, yani "sevgi" ve "kor kü'nun tahrikiyle meydana gelen şehvetlerinden temizlemek. Fakat tiyatro her zaman bu görevi iistlenmemiştir.

Şüphesiz Aristo, bu görevi tayin ederken, tiyatronun ortaya çıkışma neden olan dinsel faktörleri unutmuş veya görmemiştir. Zira tiyatro, başlangıçta Dionysos ibadeti için icra edilen törenlerdi. Aristo, soyut düşünce esaslarını kurduğu halde tiyatro için zamansal ve mekansal şartlara bağlı olmayan beşeri bir kaynak bulamamıştır. Bununla birlikte insanlık, henüz Aristo'nun söylediklerini unutmamıştır. Çünkü O, tiyatro etrafında, günümüze kadar gelip gündem oluşturmuş ve oluşturmakta olan bir meseleyi ortaya koymuştur: Acaba tiyatronun sadece ruhsal bir görevi mi var, yoksa ahlaki, sosyal ve ulusal misyonu da var mıdır? Bu şimdi edebiyatta gündemde olan temel bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

121 Ülkenin öndegelenlerini eleştiri ve alay yağmuruna tutan dört perdelik

piyes.

Tiyatronun, insanın ruhsal sorunlarının üzerinden perdeleri kaldırması gerektiğini söyleyen kimseler, bu vesileyle ruhun derinliklerinin bilinebileceğine, bu bilginin, bugün insanın en büyük gereksinimi olduğuna, tiyatronun bize, gündelik ızdırap ve sıkıntılarımızı unutturduğuna, bize düşünsel huzur ve asayiş verdiğine ve bu huzura da sonsuza kadar muhtaç olduğumuza inanmaktadırlar. Bunlardan da öte tiyatro, tahayyül gücümüzü harekete geçirdiği için, diğer yaşamları, gözlem yoluyla kendi yaşamımıza ilave etmemizi sağlar.

Tiyatronun, ahlaksal veya sosyal bir misyonunun olduğuna inanan kimseler, bu sanatı kendi sosyal ve ulusal okullarının hizmetine sokmak isterler. Bu teoride, yargıda bulunma ölçütü, bu tarz edebiyatın o okula hizmet yolunda sahip olabileceği değerden ibarettir. Çünkü edebiyatın, sosyal tesir ve değerini kaybetmekten ötürü yokluğa sürüklenmesi korkusu vardır. Burada şöyle bir soru gündeme gelmektedir: Eğer tiyatroya böyle bir görev verirsek tiyatro onu yapmada ne dereceye kadar başarılı olacak?

Hakikatte biz, "öğrenmek" için değil, aksine akılsal veya sanatsal kâr sebebiyle tiyatroya gideriz. Bu noktada tiyatronun görevini yapmadaki başarısı ya da yenilgisi çok önemlidir.

Söylenmesi gereken başka bir nokta şudur: Genel olarak fiili hayatta herkes, başkalarının deneyimlerinden daha az yararlanır. Şanssızlıklardan biri, herkesin sadece kendi şahsi deneyimlerine dayanması ve her bir deneyimin kıymetini kendisinin ödemesidir. Böylece kuşaklar peyder pey hayat sahnesinden geçer ve her bir kuşak, önceki kuşağın hatalarıyla yüz yüze gelir. Eğer sadece irsî olmayan bir şeyin varlığını varsayarsak, işte bu deneyimdir.

İnsanda bu temelin varlığını teyid ettiğimiz için şunu sorabiliriz: Bu durumda tiyatro, ahlaki misyonunu etkili, devamlı ve faal bir şekilde nasıl yerine getirebilir? Halbuki düşünürlerden biri şöyle diyor: "Eğer kötülüğün, kötülük olduğunu tanırsak, kötülük yapmıyoruz, eğer iyiliğin iyilik olduğunu bilirsek, ona sevgi ve aşk besliyoruz. Ve Sokrat şöyle demiştir: "Kendini kendinle tanı". O, bu sözü ahlaki hayatımızın temeli yapmıştır. Karışıklığın ruhumuzu kuşattığı, hakla batılı birbirine karıştırdığımız, akim anlamsız safsatasıyla şerri hayır sandığımız durumlar ne kadar da çoktur.

Dolayısıyla beşeri ruhun ince bilgisi bizim gidişatımızda kendimize ve topluma karşı nasıl bir etkide bulunacaktır? Bu etkiden de öte acaba hayatta marifet ve anlamadan daha üstün bir lezzet var mı? Eğer anlama, bizi hoşnut kılmaktan aciz kalırsa, başka hangi etkenin bu işe gücü yeter?

Ve nihayet inanç, görüş ve düşünce sahibi tiyatroyla sadece var olduğu gibi hayatı göstermek ve sergilemekle ilgilenen tiyatro arasındaki farkı ortaya koymamız gerekmektedir. Bu sorunu daha çok inceleyebilir, konu sahibi olan eserlerle, olmayanları irdeleyebiliriz. Konudan maksadımız, tiyatronun veya öykünün dayandığı felsefi, ahlaki ve sosyal inançtan ibarettir.

Her öykü veya piyesin bir düşünce ya da konuya sahip olması zorunlu değildir. Çünkü bazen bu tür eserlerde düşünce ve konunun bulunması için bir imkan veya fırsat bulunmaması olasıdır.

"Düşünsel edebiyat" genelde "gösterişsel/gösterimsel edebiyattan daha kolaydır. Bu ikisini cem etmek, ancak büyük yazarların güçlü kaleminin güç getirebileceği aliyyülala bir iş olur. Bu kalemler ancak sahnelerde şahsiyetlerin gerçek gösteriminin beyanı altında sahip oldukları büyük dikkatle özel düşünceyi de takip edebilirler. Örneğin Paul Bourgef nin eseri "le Disciple" (Şagird) 122 adlı piyes, özel bir düşünceyi tebliğ etmektedir. O da şudur: Felsefi mütalaalar ahlakın temelini sarsmaktadır; dolayısıyla insanın, kendisine tevarüsle gelen ahlaki gelenek ve adetlere dayanması daha iyidir. Çünkü ailevi ve zati büyüklük kültür ve uygarlıktan daha üstündür...

Aynı zamanda bu piyesin yazarı kendi öyküsünün şahsiyetlerini canlandırmada, gerçeğe uygun ve tam manasıyla başarılı olmuştur.

Tiyatroda Eleştiri Yöntemi

1 Külliyatı bırakıp cüziyyatla meşgul olmak: Şu şartlan gözeterek işimizi takip etmeye çalışalım:

a) Eserin yazıldığı çağı belirlemek, o çağda ilgi konusu olan siyasal, sosyal ve düşünsel meselelere yönelmek ve ayrıca bu eserin, kendi zamanıyla direkt ve dolaylı ilişkilerini bulmak.

b) Yazarın hayatı, doğumu, yetişme şekli, eğitimi ve ailesini araştırmak, tabii ki bunu, yazarın şahsıyla eseri arasında bulunması mümkün olan ilişkileri ortaya çıkarabilecek ve birbirine olan tesiri keşfedebilecek şekilde yapmak; özellikle de eleştiri konusu olan yazı/eser, yazarın ilk eseri ise veya asli yolda yürüdükten ve kendi özel düşünsel okuluna ulaştıktan sonraki ilk eseri ise. Çünkü ondan sonra yayınlanan eserlerin çoğu bu tarz ilk düşüncenin etkisi altındadır.

Bu yüzdendir ki büyük yazarlardan biri şöyle demektedir: "Hiçbir yazar, bütün bir ömrü boyunca birden başka bir eser yaratamaz."

c) Yazarın bütün eserlerini mümkün olduğunca incelemek, hatta diğer eserleri arasında eleştiri konusu öyküsünün metninin sahip olduğu vaziyeti belirlemek ve o metnin, yazarın diğer metinleriyle ilişkilerini araştırmak; çünkü bir yazarın bir konuyu birçok öyküsünde ele aldığı çok görülmektedir. Nitekim Figaro üç Beaumarchais (17321799) piyesinde

1^2 Eser, büyük Fransız psikolog ve ahlakçı Paul Bourget'ye aittir. P. Bourget ondokuzuncu yüzyılın maddi ve ilmi ruhuyla şiddetle mücadele etmiş ve dini inanç esaslarıyla eski gelenekleri savunmuştur. O bu eserinde (1889), hocanın umutsuzluğa götürücü düşünceleri yüzünden intihar eden öğrencisinin, cenazesi karşısında maddeci bir filozofu ustaca canlandırmaktadır.

bunu göstermektedir. Ayrıca Balzac'm eserlerinde de bu nokta açık olarak görülmektedir. Öyle ki iki Fransız bilgin kahramanları için fihrist hazırlamak zorunda kalmıştır. Kahramanlar, ancak o fihriste başvurmak suretiyle bulunabilir. Sözgelimi Eugene de Rastignac, ilk kez Peder Goriot (1834) piyesinde, Paris üniversitesinde bir hukuk öğrencisi olaral görülen ve kendisi fırtınalı bir yaşama maruz kaldığı güne kadar birkaç piyesinde hayatı ve şahsiyeti açıklanıp tahlil edilen bir kahramandır.

Bu yüzden Balzac'm bütün eserleri, la Comedie Humaine (Beşeri Komediler)123 olarak adlandırılabilir.

d) Bir piyesin tarihsel olması durumunda, onun kaynağını, tarihsel metinlerde aramak gerek. Eğer yazarın kendi çağıyla ilgili ise onun kendi ailesel ve özel yaşamıyla ilgili köklerini araştırmak gerek. Onun, eserlerini okuduğu, kendilerinden alıntı yaptığı veya huzurlarında eğitim gördüğü, okullarını takip ettiği yazarlarla tanışıklığının, onun ruh, düşünce ve eserlerinde bıraktığı tesirleri ve de onun kendinden sonraki yazarlarda bıraktığı tesiri incelemek gerek. Çünkü bir yazarın okulunun ancak öğrencileriyle ondan etkilenen yazarlar arasında anlaşıldığı çok olmuştur.

2. Piyesin metnini okumak: Doğru eleştiri yapabilmemiz için sadece tek yol vardır. O da piyesin metnini tam olarak okumak ve onu tiyatroda dinlemekle yetinmemektir. Hatta tiyatroda bulundurulması gereken ve yazarın unuttuğu bazı hareket ve oyunları da bulmamız gerek. Önemli konu şudur: Eğer bir piyes tiyatroda oynatılır ve biz de onu izlemeye gitmek istersek, gitmeden önce onu okumalıyız. Yoksa tiyatro eleştirisinden tam manasıyla aciz kalırız.

3. Eleştiri aşamaları: a) Eseri eleştirmek, b) Gösterimi eleştirmek, c) Mizansen (Müellif)i eleştirmek.

D Balzac'm çeşitli öykülerini ve yirmidört büyük romanını içeren külliyat. Kitabın yazarı, Balzac'm diğer bütün eserlerini de aynı isimle adlandırmak istemektedir. (A. Şeriatî)

a) Telifi veya eseri eleştirmek: Bu eleştiri, tümel, tikel ve karşılaştırmalı olmak üzere üçe ayrılır.

1. Tümel (genel) eleştiri: Bu noktada eser genel olarak eleştiriye tabi tutulur. Eserin yapısı, gerçeklerle ilişkisi, temel konuyu besleyişi, nasıl hazırlandığı, konuları hangi yöntemle tahlil ettiği, müellifin başarılı olup olmadığı, izleyicileri kendisiyle oyalayabilip oyalayamadığı gibi hususlar incelenir. Bundan da öte tiyatronun temelini oluşturan düşünce ve duyguyu özet ve mücmel olarak ifade etmemeliyiz. Büyük bir yazarın karşısında bulunduğumuz zaman, onun eserini basit telakki etmemeli, onun piyesini tek bir duygu ve düşünce ile sımrlandırmamalıyız. Çünkü bu durumda, onun bütün kaynak, birikim ve sermayelerini yok ederiz. Gerçi çoğu piyeslerin temel bir konusunun .olduğu doğrudur. Fakat bu kol/sap, çaresiz göz ardı etmememiz gereken çeşitli dallara sahiptir, eserin, içinde varolduğu çoğu düşünsel ve duygusal nokta ve nükteleri dikkatle incelemek gerekir. Mesela eleştirmenler, "Hamlet" in intikam, "Lirşâh'm isyan, "Othello" nun ırkçılık ve "Venedikli Tacir" nin paracılığı sergilediğine inanırlar.

Halbuki bu tür sınırlı ifadelerden sakınmak gerek. Gerçi bu ifadeler bir hakikati ortaya çıkarmak bakımından bize eleştiride kılavuzluk eder. Fakat bütün hakikati şamil olmadığını bilmek gerek. Çünkü sözgelimi "Hamlet" piyesinde, intikam duygusu yanında çalışmanın akıl kârı olmadığı, beşeri iradenin tefekkürünü zayıflattığı ve bir düşünürün kahramanlarının, onun lafzi hamaselerinden başka birşey olmadığı konusu yerleştirilmiştir. Ayrıca "Othello" piyesine ırk taassubunun dışında, hile, aldatma, yalan, fazilet ve diğer bir çok noktayı bulmak mümkündür.

Piyes kahramanının yazarın düşünce tarzının tezahürü olması zaruri değildir. Çünkü yazarın kendisini, ikinci şahsiyet olarak piyese soktuğu, bu şahsiyetin de yazarın düşünce, inanç ve duygularını açıkladığı, çok variddir. Bu noktayı Moliere'in tiyatrolarında açıkça görüyoruz. Bunun nedeni, Latin

ve Yunan komedilerinde böyle bir şahsın haşiyede bulunmasıdır.

Genel piyes eleştirisinde en önemli noktalardan biri, eleştirmenin, piyesin, özellikle tarihsel piyesin kaynağı üzerinde derinlemesine araştırma yapmaya yönelmesidir. Çünkü bu durumda yazarın dehasının ne yaptığını veya kıymetsiz basit bir konudan ne büyük bir şaheser meydana getirdiğini açıkça hissedebiliriz.

Tiyatrolardan bir çoğunun kaynağı bir tarihçinin yazılarıdır; sözgelimi Shakespeare, Yunanlı (filozof ve tarihçi) Plu tarch'dan (12550 veya 45) Latinli Tacite'den (12055) ve hatta İtalyan tarihçi Sentiyo'dan ve bazen de ''Hamlet" trajedisini meydana getirirken dipnotlarıyla yardım eden DanimarkalI tarihçi gibi bilinmeyen tarihçilerden alıntı yapmıştır. Edebiyat çalışmasında en iyi yöntem, yazarın eseri yaratırken geçirdiği çeşitli aşamaları takip etmemiz ve çok küçük ve değersiz malzemelerden nasıl büyük ve ulu bir savaş yapabildiğimi görmemizdir.

Eğer bir piyesin farklı baskılarını, her bir baskıda yazarın metninde yaptığı değişiklikleri inceleme fırsatımız olursa, yazarı tanımak bakımından, bütün eserlerini okuyarak dahi elde edemediğimiz noktaları genellikle çıkarabiliriz.

Piyeslerin kaynağı hususundan söz etmek, çok önemli bir meseleyi orta yere getirmektedir. O da şudur: Yazar, tarihsel gerçeklerde ne dereceye kadar tasarrufta bulunmuştur ve acaba böyle bir tasarruf hakkı var mıydı, bunun nedeni nedir ve bu tasarruftan elde ettiği sonuç nasıldır?

Bu bağlamda kural şudur: Tarih, bireysel olgu ve tezahürlerle, bağımsız ve kaimi bizzat olaylarla ilgilenen bir bilim; tiyatro veya edebiyat ise geneli ortaya koyan ve insanı, mükemmel şekliyle canlandıran bir ilim olduğu için, piyes yazarı, mecburen birçok noktada tarihsel gerçeklerin düzen ve tertibini bozar veya tarihi bir olayın sonunu, edebiyatın isteği olan genellemeye ulaşacak şekilde değiştirir. Çünkü tiyatronun doğasında tam bir tarihin onunla uzlaşmadığı kendine özgü gerçeklerin ve tertibin gereği vardır:

Eleştiri konusu yapılan piyesin genel esasları şunlardan ibarettir: Piyesin, üzerine bina olduğu "iç mantık", arka arkaya gelen "olaylar arasındaki bağ", sonucun öncüllerle "çelişmezliği" ve piyesin "teselsül" illetiyle mahv olmaması.

Efsanelerde tarihin tiyatro ikliminde yüz yüze geldiği yazgı görülür. Hatta yazarın eli efsanelerde ve mitolojilerde daha açıktır.

2. Tikel veya mevzi'î eleştiri: Bu eleştiri, söz, konuşma, ifade ve dil hakkındadır. Eleştirinin temelinin de bu olduğu apaçıktır. Çünkü öncelikle piyes metninin cüzlerini doğru bir şekilde anlamamız gerek. Genellikle bu tür eleştiride "acaba bu metinde kelimeler şairane mi olmalıdır yoksa ciddi ve gerçek mi? Fasih mi olmalı amiyane mi?" gibi bir takım problemler önümüze gelmektedir.

Bu noktada genel mikyas şudur: Kelimeler, konuyla uyumlu olmalıdır. Çünkü sözgelimi fasih kelimeler, trajediyle komediye oranla daha mütenasiptir. Ayrıca şairane kelimeler, sembolik ve duygusal piyesle, kuru ve ciddi kelimelere oranla daha uygun gelmektedir.

Genel bir ilke olarak; Kalıpla içerik arasında daima bir uyumluluğun gözetilmesi gerekir. Her tiyatro kahramanının, kendine özgü dille sahneye sokulamayacağı gözönünde tutulmalıdır. Fakat şu da var ki bu kahraman, kendi insani karakterini muhafaza etmelidir. Gerçi dil, gösterişyapmacıktan hali olmasa da bu karakteri kahramandan çekip almaz. Aynı şekilde yazardan, öyküsünün kahramanlarının dilinden söylediği şeyin, dışarda gerçekleşmesini beklememek gerek. Aksine sadece, yazarın kahramanı için hazırladığı şartlarla, bu sözlerin mazmununun, aklen dışta gerçekleşme imkanına sahip olması yeterlidir.

Burada piyeste dilin uyumluluğu meselesi gündeme gelmektedir. Hatırlamak gerekir ki hiç kimse, piyesin kahra martlarından her birinin, kendine özgü dille (örneğin; karaya ait olanın kara diliyle, denize ait olanın deniz diliyle) konuşması gerektiğini söylememiştir. Zira bu durumda tiyatro tıpkı karmakarışık, anlamsız, anlaşılmaz bir macun/çorba gibi olacaktır.

Bazen yazarlar belirli bir maksatla böyle yapıyorlar. Bu durumda kahramanın asli dili arızi olarak piyese yerleştiriliyor. Dilin uygunluğundan maksat, piyes kahramanının şahsiyetiyle uyumluluğudur. Dil, bazen ruhsal, bazen akli ve bazen de duygusal olan tiyatro ortamına da uygun olmalıdır. Sözgelimi okumayazma bilmeyen, eğitimsiz ve ümmi/avamdan bir kahramanın filozofça konuşmaması gerekir. Fakat onun asıl dilinin gerçekliği, tiyatroda ve sanatsal yönü olan edebi bir eserde hedef değildir. Çünkü her sanat bir icat sayılır.

Her ne kadar kahramanın gerçek dili, gerçekliğin rengini ve dış evrenle uyumluluğu dile getirmese de, her şeyden önce bu gerçeklik ve uyumu ortaya çıkaran da dilin kahramanın insani karakterleri (ruhsal ve ahlaki özellikleri) ile uyumluluğudur. Dili incelemek, yazarın ruh halini anlamaya yeter. Bu yolla, yazarın takriri mi yoksa mizahi mi; karanlık ve tutulmuş mu yoksa açık ve anlaşılır mı; akli mi duygusal mı, soyut mu hissi mi bir ruha sahip olduğunu anlamak mümkün olabilir. Bu ruh halinin, konuşma ve sözde çok büyük önemi vardır, zira söze gerçek rengini veren, hatta sözün gevşeklik veya metanetini, ahenk ve müziğini ortaya çıkaran, bu ruh halinin ta kendisidir. Bu noktada eleştirmenlerin dikkat ettikleri çok mühim bir keyfiyet sözkonusudur. Bunun adı "Humeur"dur.124 George Duhamel, bir yazarın, humeur'a ve aynı şekilde şiirsel ruha sahip olmaması durumunda, her şeyden yoksun olduğuna inanmaktadır.

Sözgelimi eleştirmen, Moliere'in "Cimri" siyle Balzac'm "Eugenie Grandet"sini birbiriyle karşılaştırabilir. Çünkü buŞaka ve mizah.

rada karşılaştırma konusu, cimrinin ruhsal karakteri, bu iki yazar vesilesiyle onun tahlil şekli ve ona giriftar olan kimsenin genel gidişatıyla onun ruh halinde yaptığı tesirdir. Ayrıca Promethee adındaki kahraman125, Aechyle, Shelley (İngiliz Şairi17921822), Goethe ve Andre Gide'nin eserlerinde karşılaştırılabilir.

Burada insani bir esası bağımsız olarak ölçme ve değerlendirmeye almadık. Bilakis Promethee adında hurafi bir şahsiyet, onlardan herbirinin eserlerinde onunla ilgili gerçeklerde var olan değişikliklerin keyfiyeti ve ayrıca bu yazarlardan herbirinin o gerçeklerden aldığı sonuç, birbiriyle karşı laştırılmıştır. Sözgelimi eski efsanelerdeki Pygmalion u126 Bernard Shaw ve MısırTı çağdaş yazar Tevfik elHakim'in Pygmalion 'unun mukayesesi böyledir.

Genel olarak ölçme, değerlendirme ve mukayese işine teşebbüs etmeden önce onun sınırlarını belirlememiz gerek. Aksi

takdirde hedeften saparız. Nitekim bazı yazarların, iki eseri mukayese ederken, ortak yönleri çıkardıkları ve onu temele koyarak hiç bir tutarlılığı/alakası olmayan izah ve karşılaştırmalarla uğraştıkları çok görülmüştür. Bu tür karşılaştırmalar, genellikle iki tarafın okurlarının karşılaştırmayı doğru anlayamamalarına neden olmaktadır. Nitekim Dante'nin "İlahi Komedya" sının Mearrî'nin "elĞufrân" risalesiyle mukayesesinde bu nokta hissedilmektedir.

Karşılaştırma (mukayese) sadece iki veya daha fazla eser arasındaki ortak noktalara hasredilemez. Bilakis bazen bu değerlendirmenin, eserler arasındaki farklı yönler hakkında olması da mümkündür. Fakat gösteriş ve yapmacıklığm ortaya çıkmaması için karşılaştırılan eserlerin kesinlikle birbiriyle irtibatı olması gerekir. Bu irtibat iki veya bir kaç eserin ya dü*25 İnsana ateşi veren, beşeri uygarlığı bina eden ve Zeus tarafından bu

suçla Kafkas dağına zincirlenen ateş tanrısı.

^26 Venüs'le evlenmiş efsanevi Kıbrıs heykeltraşı. Karısı tarafından öldürülen mitolojik hükümdar. Kartaca'nm kurucusu Dido'nun kardeşi.

şünce birliğindedir ya da duygu, konu, veya kahraman birliğinde.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın son çeyreğinde Avrupa üniversitelerinde "karşılaştırmalı edebiyat" (Litterature Comparee) adında bir bilim ortaya çıkmıştır. Bu bilim, her ne kadar genel eleştiri esaslarına dayansa da, onun alanı daha geniş, çalışma zemini daha önemlidir. Karşılaştırmalı edebiyatta, gündeme gelen konu ve problemlerden, tümel ve tikel eleştiri işinde eleştirmenin kendisine yardım edecek genel esas ve hakikatler çıkarmak, eleştirmenin gücüne bağlıdır. Bu ilim, bir miletin veya bir zamanın edebiyatından daha geniş bir satıhta çalışır. Sözgelimi Cermen edebiyatını Alman, İskandinav veya İngiliz gibi çeşitli ülkelerde; Latin edebiyatını Fransa, İspanya ve İtalya'da; Slav edebiyatını Rusya, Polonya ve Litvanya ile Estony gibi küçük Baltık devletlerinde mukayese eder. Bu araştırmalar çok zordur. Çünkü bu araştırmalar, bir çok dille aşinalığı gerektirmektedir.

Örneğin "Faust" efsanesini Cermen grubundan olan çeşitli ülkelerin edebiyatında birbiriyle karşılaştırmamız mümkündür. Nitekim Marlow İngiltere'de, Goethe Almanya'da bu işi yapmıştır. Yine bir Cermen ve bir Latin yazarın eserinde bir efsaneyi karşılaştırmak mümkündür. Sözgelimi Racine ve Goethe'nin "Iphigeni" efsanesi, Euripid'in "Iphigeni"siyle karşılaştırılabilir.

Karşılaştırmalı edebiyat, eleştirmeni, milletlerin ve yazarların genel özelliklerinden bir çoğuna ve onlar arasındaki farklı vecihlere aşina kılar. Çünkü bu meyanda eleştirmen, çeşitli milletlerin katıldıkları veya farklılık arzettikleri noktalara rastlar ve her iki durumda da yol, eleştirmenin ayağının önüne açılır.

b) Gösterimi/tiyatroyu eleştirmek

Tiyatro eleştirisinde temel şartlar, doğru "anlama", doğru "oyun" ve doğru "ilka'"dan ibarettirler.

1. Anlama, yalnızca kabulle ilgili bir iş ve durum değil, buna ek olarak icabla da ilgilidir. Çünkü doğru anlayışı olan sanatkar, rolünü oynadığı piyes kahramanını daha çok besler. Çünkü bu kahramana ruh üfleyen ve yaşam kazandıran odur. Bu yaşam, sadece piyes yazarının cümleleriyle sahnede açıkça görülmez; çünkü yazar sadece ona bir işarette bulunur. Sanatkarın, oynadığı rolü nasıl algıladığını görmemiz, eleştirisiyle ilgilendiği hususlardandır. Burada şöyle bir husus ortaya çıkmaktadır: Biz onun oyununun, piyesin metniyle nereye kadar uyumlu olduğunu ve ne dereceye kadar metinden uzaklaştığını/farklılaştığını, bu uzaklaşım ve farklılaşım da doğru yolu mu yanlış yolu mu izlediğini, esasen böyle bir hakkının olup olmadığını görebiliyoruz. Bu noktada sanatçı da bir eleştirmen gibidir. Eleştirmenler eleştiriye tabi tuttukları metne yazarın habersiz olduğu sayısız anlamlar eklerler. Nitekim yazarlar ve büyük edebiyat tarihçileri, bazen bu kabil itirafları dile getirmişlerdir. "Hamlet", Shakespeare'in meydana getirdiği "Hamlet" değildir. Tersine o, eleştirmenlerin kendi düşüncelerini döktükleri bir kap veya kılıftan ibarettir. Eleştirmenler, böyle yaparlarken, oyundaki rollerini öncelikle anlaması, algılaması gereken sanatçılar, kendi işlerinde piyes metninin kaydından biraz özgür olma hakkına sahiptirler. Bu bağlamda hiç sabit bir kural yoktur. Metinler arasındaki mukayese, sanatkarın idrak ettiği keyfiyet, sanatçının akıl ölçüsü ve maharet derecesi sadece eleştirmenin zevkine bağlıdır.

2. Oyun: Sanatçı için çok zaruri olan temel nokta, oyununu gerçek olarak sergileyebilecek ve rolünü canlı bir şekilde oynayabilecek hayal gücüne sahip olmaktır. Ancak güçlü bir hayal, infial uyandırır veya infial faktörlerini meydana getirir ve canlandırır. Hayal kuvvesi ve infiale güç yetirme, birbirinin lazımı ve melzumudur. Çünkü sadece sanatçı, faktörlerini hayal kuvvesiyle canlandırabildiği zaman, insana bir infial ulaşacağı açıktır. Nitekim şahsın gerçekliği canlandırabilecek ve fakat insana bir infial ve etki ulaştıramayacak bir hayale sahip olabileceğini varsayma imkanı çok azdır.

İnfiale güç yetirmenin dışında, sanatçının organsal özellikleri, özellikle siması, yüz hatları, kaslarının yumuşaklığı tiyatroda çok önemlidir. Bu husus, sinemada tiyatrodan daha zaruridir. Çünkü sinema, sanatçının yüz kaslarının hareketlerini dahi seyirciler için canlandırır. Tam bu noktada sinema dünyasındaki sanatçılardan bir kısmının tiyatrodan daha çok başarılar kazandıklarını görüyoruz. Buna en iyi örnek, (meşhur Fransız sanatçı) Harry Bour olabilir. Fakat mizansenin rolü, sanatçıdar daha ciddi ve büyüktür. Gerçi sanatçı, rolünü doğal olarak ifa etmeye bizzat kendisi sorumludur. Fakat genellikle mizansen genel sorumluluğu uhdesine alır.

Oyunun uyumluluğunun, büyük bir önemi vardır. Çünkü oyunda yapmacıklık/doğal olmama, duyguyu tamamen harap edebilir. Bu durum, sanatçının zevkine, rolünü doğru olarak anlamasına bağlıdır şüphesiz. Sanatçının eğitimi, yaşamı ve sosyal çevresinin bu zevkin ve bu uyumluluğu anlama istidadının oluşumunda ciddi payı vardır. Sanatçılık işinde var olan güçlük şudur: Sanatçının hareket ve davranışları kendisi için değil; tersine seyircilere etkisi içindir.

Bir rolü ifa tarzı, tiyatronun dışında ve özel bir hayatta oluşan, sanatçının hareket ve davranışlarının bağlı olduğu bir projenin ürünüdür.

3. Ilka: Ilka yöntemi sanatçının rolünü anlamak, hayal kuvvesi, infiale güç, birliktelik/uyumluluk duygusu, hareketlerin uyumluluğu, canlandırmanın zarureti ve sanatçının rolünü üstlendiği zamanın müddeti ile direkt alakalıdır. Dille tanışmayı, daha iyi söylersek, dilin ruhunu hissetmeyi de bu faktörlere eklemek gerek. Ayrıca sanatçının, cümleleri nasıl peşpeşe getireceğini bilmesi; tahsis, temenni, istifham, taac cüb, emir ve nehy, vasi ve kat ve bu ikisinin kısımları vb. gibi çeşitli takriri ve inşaî cümlelerin türlerini tanıması, onları yerinde kullanması şarttır. Bu zeminde batılılarm "metodoloji" adını verdikleri müstakil bir bilim vardır. Bu bilim, Arap edebiyatındaki "meânî" ilminin karşısında yeralır. Fakat bu iki

bilim birbirinin aynısı değildir. Çünkü metodolojide dilin duygusal yönüne büyük önem verilmektedir.

Dilin ruhunu hissetme meselesi, gerek kelimelerde, gerekse cümlelerde temel bir meseledir. Çünkü her kelimenin, duygusal bir rengi vardır. Hatta sırf aklî kavramları ifade için gelen kelimelerde, onların akli soğukluğunu duygu hararetiyle ısıtmaya biraz mecburuz.

îlka bakımından sanatçının sessizliği konusuna gelince; tiyatro, sadece söz/konuşma değildir. Bilakis sessizlik, bu sessizliğin değerini hissetmek, sessizliğin yeri ve süresi de tiyatronun bir parçasıdır. Yazarlar, tiyatroda sessizliğin zorunlu olduğu hususlara daha az işaret ettikleri için mizansen ve sanatçının kendisi, erken davranarak, sessizliğin yer ve ölçüsünü belirlemelidir. Burada ani bir karşılaşma veya şiddetli infial yahut hareket ya da hüner gösterme unutma ya da kesik kesik konuşma türünden hususlar bulunmaktadır ki mizansen veya sanatçı sessizliğin zaman ve süresini belirleyebilir.

likada en güç mesele, monologue'dur. Monolog, sıkıntı getirmeyecek şekilde ilka olması gereken ince bir sanattır. Bu yüzden olsa gerektir; yeni tiyatro daima kendini ondan ayırmak ister. Sanatçı yalnızca monolog ilka ile yetinmez, hareketlerle onun sıkıntısını azaltır.

Monolog, ya ilka keyfiyetinin inişçıkışlarma, yumuşaklık ve sertliklerine, üzüntü ve sevinçlerine göre değiştirdiği "sanatçının geçmiş hayatı" hakkındadır ya da onun ruhunun fısıltısı ve sırlarıdır. Tiyatro kahramanı bu sırlardan kimsenin haberdar olmamasını ister. Burada sözün yönü kendisiyle konuşandır. Bu yüzden ilka bu esnada ünsiyet ve ihlası anlatır.

Bu esnada söz, retorik tarzına sahip düzenli kelimelerden çok, hatıra gelen akli suretlere benzer.

Bu iki türdür: Geçmiş hatıralardan monologla gizli sırlardan monolog, üçüncü türden monologa göre daha kolaydır. Üçüncü türden monologda sanatçı onların yerine piyesin olaylarından bir kısmını nakleder.

Sadece, nakilde izleyicileri o olayları görmekten müstağni kılma gücüne sahip olduklarına inanan, hatta işitmenin görmekten bile etkili olduğunu söyleyen büyük yazarlar bu yöntemi/üslubu kullanırlar.

Fransız yazar George Duhamel bu trajedi türü için Hip polyte'i örnek getirmiştir. O, trajediyi, ölüm ve bağları koparmak hakkında gördüklerinden bizi haberdar etmek için ölmekten kurtularak yaşama dönen bir dostun sözünden aktarmaktadır. Burada yazar, gösterimde nakle üstünlük vermiştir. Sanatçının işi bu noktada çok zordur. Çünkü onun görevi sadece olayı canlandırmak değildir, aynı zamanda sanatçı buraya dinleyici olarak gelen izleyicileri, onu izlemekten doygun kılmalıdır.

Tiyatroda olağanüstü sahneler, bir çok zaman gösterime girer ki bu esnalarda sanatçı olağan dışı bir kahramanın rolünde oyun çıkarmaya mecburdur. Burada mikyas da bu doğal oyun çıkarmanın ta kendisidir. Gerçek bu şekilde kendini gösterir. Bu maksat için sanatçı, rolünü bir kaç kez tekrarlamaya ve bunu da rolüyle ünsiyet kurmak, söz, hareket ve muhtelif jestlerinin

bütünlük/uyumluluğu üzerinde egemenlik kurmak için yapmaya mecburdur. Şüphesiz sanatçının psikolojiye ve ruhsal hastalıklara aşinalığı, üstlendiği rolü doğru anlama ve ifa etmede yardım eder, c Mizanseni Eleştirmek (Misa en scene)

Tiyatro mizansenliğinin eleştirisi, iki meseleyle bağlantılı bulunmaktadır:

Birincisi, mizansenin piyesi anlaması, oyuncular için açıklaması, oyuncuların her birinin rollerini belirlemesi ve her bir rolü oynaması için layık ve uygun kimseyi seçmesidir.

İkincisi ise; ışık, kıyafet ve dekor gibi tiyatronun çeşitli araçlarının kullanıldığı yol.

Birinci mesele, tiyatronun en temel meselesidir. Çünkü tiyatronun diğer husus/maddeleri, her ne kadar değerinde mübalağa yapsak da sinemanın keşfinden ve tiyatro tekniğine göre kaydettiği ilerlemeden sonra ikinci bir iş sayılır. Genellikle mizansen, tiyatronun özel araç ve malzemelerini kullanmada ifrat yolunu izlerse, daha iyi olur. Çünkü bu durumda, tiyatronun sinema karşısında o araca direnebilmesi mümkün olan temel niteliği, daha çok ortaya çıkacaktır. O da şudur: Tiyatro, dekor ve sahneden çok, konuşmaya dayanan bir sanattır.

Daha önce bu hakikati açıklayan özel bir noktaya işaret etmiştik. O da, yazarın tiyatroda öykünün naklini oyuna tercih etmesi ve böyle bir durumda mizansenin, ilhamla ve tiyatronun bütün araçlarına tevessül ederek hikayenin öyküsü ile oyunu cem etmesinin yanlış olmasıdır. Çünkü bu durumda seyirci, karışıklıkla yüzyüze gelir; oyun ve nakilde seyircinin duyma tahay^lü ile görme tahayyülü birbirine karışır. Bundan da öte seyirci, yazarın maksadından uzaklaşır. Halbuki yazar, belirli eserleri, kıssa nakletme yoluyla ortaya çıkarmak istemiş ve bu vesileyi manzara ve oyun seyretmeye tercih etmiş, seyircileri derin tesir bırakmanın çeşitli türlerinden aciz olan sahneleri izlemekle meşgul etmeksizin bu vesileyi seçmiştir.

Edebi Güzellik Bilimi

Ondokuzuncu yüzyılda, tarihsel araştırmalar, genel bir yaygınlık kazandı. Edebiyat tarihi, genel tarihin bir türü ve parçası sayıldığı için edebiyatta, her ne kadar eleştirmen olarak kabul edilseler de eleştiriyle bir işleri olmayan tarihçiler ortaya çıktı. Biz bu iki tür araştırma arasındaki farkı bundan önce açıkladık.

Fakat edebi eleştiri ve edebiyat tarihinin yambaşmda edebi araştırmalardan yeni bir tür ortaya çıktı. Bu tür, "güzellik bilimi" (esthetique) diye meşhur bilimin bir parçası sayılmaktadır. Edebi estetik adındaki bu ilmin çalışma zemini iki şekildedir:

1. Edebi eserin yazarın ruhunda doğuşu

2. Edebi eserin halk kitlesine etkisi.

1. Edebi Eserin Yazarın Ruhunda Doğuşu

Bu noktanın araştırılması, ruhsal esaslara dayalıdır. Ruhsal esaslar, bizzat kendi içinde ortaya çıkıp şekillenen insani kavram ve anlayışları araştırmak, analiz etmek, idrak etmek ve bilmekten ibarettir. Bu, edebi eleştiriden farklıdır. Çünkü hangi türden olursa olsun eleştiri hüküm çıkarmaktan ve değerin miktarını belirlemekten hali olamaz. Ruhsal analiz, her ne kadar eleştirmenin işinin konusu değilse de bazen çalışmasında ona yardım eder.

Ruhsal çözümleme, edebi güzellikbilimde, kendisinden bir eser oluşan maddeleri, fiilin keyfiyetini ve yazarın ruhundaki infiallerini inceler ve aynı şekilde bu infiallerin kendisinin izahı için meydana getirdiği birlik ve bağlılığı inceleme konusu yapar.

Bu bilim, yazarı meydana getiren hayatın, eğitimin, çevre ve etkenlerin tarihini incelemeye dayanır. Bu noktada çeşitli psikolojik teoriler için geniş bir imkan oluşturur. Çünkü burada psikoloji, ruhsal tahlille, duyguların uzlaşması/uyumluluğu ya da çatışmasını, ittisal ya da infisalini, eğilimlerin zarar ya da yardımını araştırmakla meşgul olur ve şüphesiz bellekle ilgili düşüncelerin duygu vb. şeylere dönüşümüyle ilgili hususları inceleme konusu yapar. Bütün bu hakikatler, yazarın ruhunda edebi eserlerin oluşum keyfiyetini inceleyen edebi estetiğin temelleridir.

Edebiyat ve edebiyat eleştirmenliğinde bu konu, kendine geniş bir yer ayırmış ve bugün asıl haline gelmiş çeşitli teoriler ortaya koymuştur: Sözgelimi "enerji kaynağı ve depolaması" teorisi bu teorilerdendir. Mezkur teoriyi, Fransa'da en büyük edebi estetik bilginlerinden biri, Sorbonne'da bu daim kürsü başkanı Edouard Lalo bu şekilde isimlendirip yaymıştır. E. Lalo Balzac'la ilgili araştırmasında bir konuyu ortaya koymuştur ki o konunun özü şudur: Hikaye yazarları, kendilerinin gerçek yaşamlarında amili veya nezaretçisi olamadıkları ya da olmak istemedikleri bir macerayı öykünün kılıfına sokarlar.

Söz konusu nazariyelerden bir diğeri, Madame Bovary'ye (1857) (Fransız romancı (18211885) Gustave Flaubert'in aynı isimli piyesinin kahramanına) ait "Bovarisme" teorisidir.

Ayrıca ondokuzuncu yüzyıl Fransa'sında Parnasse şairlerinin (Parnasiler diye meşhur okul) izhar ettikleri "form" (kalıp) teorisi de yukarıdaki nazariyelere örnek verilebilir. Bu teori şudur: Yazar veya şairin hedefi, güzel şekil ve kalıplar yapmaktır. Bu şekil ve kalıplar sadece, insanın tözü olduğuna inandıkları duyguyu doyurmak için meydana getirilir. İnsanın bu tözsel duygusu, güzellik duygusu ve güzeli yaratma duygusudur. Bu nazariye, "sanat sanat içindir" nazariyesine müncer oluyor ve şöyle diyor: Şahsi duyguları ifade etmek ve kalbi hazineleri/sırları açıklamak için bir alet olarak istihdamı ve konusu bir yana edebiyat zaten asaleti olan güzelliğe sahiptir. Sözgelimi "Jale yaprağında saçılmış inci gibidir" diyen kimse, sadece şekil (form) güzelliğini dikkate almıştır. Bu durum bir tiyatroyu yapan hususlarda da doğrudur.

Bu noktada sembolizm akımının, şiirde inandığı söz müziği teorisi gündeme gelmektedir. Bu teori, "müziği" ve sözün veznini duyguların türleri için bir takım semboller olarak telakki etmektedir. Bu yüzden müziğin sözle uyumlu halde bulunmasına ve sözün içinde tahrik etmek istedikleri duyguların bu sözün müziğiyle uyumlu olmasına büyük önem vermektedirler.129

2. Edebi Eserin Halk Kitlesine Etkisi

Bu konu, edebiyatın birey ve toplumla olan çeşitli ilişkilerini incelemektedir.

a. Edebiyatın bireyle ilişkisi, edebiyat aracılığıyla elde edilmesi mümkün olan beşeri gereksinimlerle ilgilidir, ister edebiyat güzel bir sanat olarak kendini göstersin, isterse beyan için bir vesile olarak. Burada ortaya gelen en önemli konu insandaki güzellik duygusunu tahlil etmek, güzellik duygusunun çeşitli köken, esas ve hedeflerini araştırmak, onlardan her birinin temayüz noktalarını incelemektir. Bu bağlamda üç konu bahis konusudur: Güzel, latif ve alî.

Edebiyat, "yorum ve ifadelendirme"den ibaret olduğu için edebi estetik bilimi, "duygunun intikali" teorisiyle meşgul olur. Öyle ki sözgelimi aşık, maşukunun köpeğini dahi maşukunun hatırı için sever. Araştırmacılar bu gerçekleri, okurların ve eleştirmenlerin telif ve anlayışlarıyla kendilerine özgü deneyimlerden çıkarmaktadırlar.

b. Edebiyatın toplumla irtibatı konusuna gelince, bu konuda iki kuram, "ruhsal" ve "sosyal" kuram birbiriyle anlaşmazlık halindedir. Edebiyatın asıl görevinin, acaba bireyin ruhunu mu açıklamak yoksa toplumun hayatını mı betimlemek olduğu konusunda ihtilaf etmektedirler. Nitekim edebiyatın, sosyal hayatta, ulusal hareketlerde, siyasal ve sosyal

*29 Kur'an Kıyametin kopmasından haber vermek istediği zaman, sözün korkunç müziksel şiddet ve huşunetini işitiyoruz: "İkterabeti'sSaatü ve'nşakka'lKamer...": (Kıyamet) Saati yakınlaştı ve ay da yarıldı. (Kamer, 54/1)

devrimlerde oynadığı rol konusunda bu münakaşa yapılmaktadır. Örneğin aynı bağlamda, Fransız edebiyatının, 1789, 1830 ve 1848 devrimlerinin alt yapısını nasıl oluşturduğunu, Italyan edebiyatının ondokuzuncu yüzyılda İtalya'nın Birliği hareketinde nasıl büyük bir rolünün olduğunu veya 1917 Rusya Komünizmi, 1923 İtalyan Faşizmi, 1933 Alman Nazizmi vb. hareketlerinde edebiyatın ne gibi bir rol oynadığını incelemektedirler.

Bu grup, çalışmalarında tarihçilerin araştırmalarına dayanmaktadırlar. Bugüne kadar sözkonusu teorik cedel, daima alevli bir şekilde sürüp gelmiştir. Onlar bu cedelle, on sekizinci yüzyıl Fransız yazarlarının halka etkisinin ölçüsünü aydınlatmayı; bu yazarların büyük devrimin amili mi oldukları, yoksa o günün siyasal ve sosyal rejiminin mi bu ateşi körüklediği hususlarını ortaya koymayı amaçlamışlardır.

Son olarak bu konuda Fransız edebiyat üstatlarından birinin yazdığı bir kitaptan sözetmek istiyorum. Yazmak için otuz yıl zahmet çektiği bu kitabın adı, "Fransız D evriminin Akli Temelleri" dir. Kitabın yazarı, Daniel Mornet, belediyelerin, bakanlık dairelerinin vb. arşivlerini baştan başa dolaşıp incelemiş ve onların içinden, Devrimin zeminini hazırlayan J. J. Rousseau Voltaire, Deniş Diderot, Holbach ve Montes quieu gibi filozof ve yazarların eserlerinde görülen düşünce, inanç, hatta ifade, izah, cümle ve lafızları çıkartmıştır.

İSSÖ

V. BÖLÜM

PİYES:

“ADALET PAYESİNDE ZULÜM”

PİYES: “ADALET PAYESİNDE ZULÜM”

>talca heyecan ve sevinçler, tasasız kahkaha sesleri

İ

ve...

Altından yapılma, parlak kadife bir dizgin, atlas bir yan örtü, çıngıraklar, ziynetler ve boyalarla süslenip boyanmış bir eşek,

ve üzerinde bir maymun,

dizgin, Hilafet’in sözcüsü bir adamın elinde (bir nefeste):

Ey insanlar!

Mü’minlerin emiri, Resulullah’ın halifesi, Şer’i Mübîn’in hamisi, Sünneti Mustafa’nın koruyucusu ferman buyurmuştur k müslümankafir yeryüzünün bütün insanları; soylualt sınıf, alimavam bütün insan tabakaları ve kadışair, katip, filozof, gazi, tefsirci, kârı, imam, müftü, kelamcı, fıkıhçı, ha disçi, ümmetin bütün sınıfları...

“Anter” geldiğinde, kemali hulûs, sıdkı niyet, sonsuz tevazu, kalb huzuru ile, şüphe, riya, gösteriş ve dalkavukluk gibi her türlü şaibeden uzak bir şekilde, tam bir iman ve ihlas ile, saygı, izzet, ikram duruşunu alın. Burada bulunanlar, bulunmayanlara bildirsin: Her yol geçitinde, her sokak ve pazarda, her medrese ve cami güzergahında, mübarek cemalleri göründüğünde, her konumdan, her makamdan ve her giysiden herkesin, O ve yüce alayı geçinceye dek, onun heybet ve azametinden gerçekten titremesi, onun korkulacak heybetinden hakikaten hareketsiz kalması, olduğu yerde donup kalması ve ayakta durması farzı ayn’dır. Aynı şekilde başlar rükuya geçecek, gözle huşu ile yere bakacak, başlar kalkmayacak, kirpikler oynamayacak, Ebû Kays’m debdebe ve tantanası bitinceye dek.

Yoldan geçen bir adam korku ve hayretle:

Efendim! Ebû Kays? Ebû Kays... Ben, bu diyarda garip bir adamım, Ebû Kays’ı gerçekten tanımıyorum; hangi Ebu Kays?

Hilafet sözcüsü, adama önem vermeksizin, dirseğiyle acımasızca onu kenara iterek:

Ey insanlar!

Mü’minlerin emiri, Resulullah’m halifesi ferman buyurmuştur ki bizimle bu Anter arasında varolan üns, ülfet, karşılıklı anlayış, muhabbet, sonsuz güven, iman ve sadakat alemlerine bakarak ve hilafet dönemlerimizde fonun tarafından] ortaya konan makamlar, kerametler, faziletler, hasletler, hizmetler... birçok kemal mertebeleri, dereceleri ve iyiliklerine bakarak irademiz, hizmetçilerin hizmetçiliğine ve vefalıların vefalılığına saygı duyduğumuz Emevi Hanedanının övülmüş adeti ve beğenilmiş geleneği gereğince, o yüce şahsiyeti, “Ebû Kays” künyesiyle onurlandırmaya yönelmiştir!

Ey insanlar!

Ebû Kays yaya olduğunda, atlı hemen aşağı insin; Ebû Kays’m alayı peşinden geldiğinde Ebû Kays’m eşeği geçinceye dek atl dursun; bir atlı at üstünde ise yavaşlasın, asla Ebû Kays’m eşeğini geçmesin.

Ey insanlar!

Yarın, Ozra çayırlığında, büyük at yarışı başlıyor.

(iki yolcu, ağır fısıltıyla: Ozra çayırlığı? Evet, Halifeye küstahsızlıkta bulunan Hucr bin Adiyy ve dostlarının başlarının kesildiği yer!)

İslam dünyasının bütün jokeyleri bu yarışmaya katılacaklar, hızlı at biniciler, cihad meydanlarının süvarileri, büyük kavgalarda uçan jokeyler.

Ebû Kays da bu yarışmaya katılma isteklerini ibraz buyurmuşlardır.

Yarın büyük bir iman ve ihlas sınavının günüdür.

Hilafet makamı, bizzat, alanda hazır bulunacaklar; mü'minlerin emiri, Ebû Kays'm eşeğinin herkese serbest olan bu yarışmayı kazanmasını irade buyurmuştur.

Yarın büyük bir iman ve ihlas sınavının günüdür.

Ebû Kays'm eşeğini geçen her yarışmacı, kendini rüsva etmiştir; bir Râfizî'nin atı, bir Haricî'nin atı olduğunu göstermiştir, müslümanların asasını kırmak, Allah Resûlü'nün ümmetinde fesat çıkarmak istemiş; İslam biatmdan çıkmıştır; müslü manların halifesine hiyanet eden, isyan eden bu atlı, şeriat mahkemesinde, İslam kanunlarına göre, muhakeme edilecektir.

Yarışma, umuma açıktır. Meydan, yetenekleri gösterme meydanıdır! Hiç bir sınır ve engel yoktur; (olduğunu söyleyen Rafizî'dir, Alevî'dir). Mü'minlerin emirinin koyduğu tek şart, her atlının Halifenin dostluğu ve yakınlığına saygının bir gereği olarak Ebû Kays'm eşeğini geçmemesidir!

Bir yolcu, görünüşte masumca:

Efendim! Atlı şeriat mahkemesinde "ben Ebû Kays'm eşeğini geçmedim, Ebû Kays'm eşeği benden geride kaldı" derse?

Annen yasını tutsun? Eşeği götürmezler mahkemeye be adam! insanı götürürler!

Evet! Evet! Beni bağışla, efendim!

(Perde kapanır.)

II

Yalnız bir adam:

yardım eden yok mu?

III

(Sahne kararır)

Tutuk, düşünceye dalmış çehreler, pişmanlık dolu alınlar, iri, derin, hüzünlü, matemli, kırışık yüzlü, bir takım adamlar,

birer birer yorgun argın sahneye girerler.

Sessizlik

Sessizlik

Hilafet sözcüsünün uzaktan sesi, aynı şekilde: Ey insanlar! Ebû Kays'ın eşeği... Sakın ola ki... Muhakeme... Rafizî...

Herkesten çok düşünceli, derin ve tecrübeli görünen bir çehre, filozofça bir edayla:

— Yazık! Bize yapılan bunca zulüm içinde hangi adalet! Nasıl bir ince adalet vardır!!

Duraklama

— Evet, evet kardeş! İçinde yaşadığımız düzen maalesef bu! Adalet payesinde zulüm!

(Şaşırmışcasına): Adilce zulüm.

(Alayla karışık bir ritimle): Yani "Adalet adı altında gerçekleşen zulüm!"

Birinci:

— Hayır kardeşler! Dert, düşündüğümüzden daha derin; durum, reva gördüğümüzden daha kötü.

Bize yapılanlar, zulümden başka birşey değildir.

Bu zulümlerin gerisindeki hangi adalet, sağlam, gerçek bir adalettir!

— Söyle kardeş, "bilmece"yi düşünmeye tahammülümüz yok; gerçekten dertli olanlar, sade ve açık konuşurlar.

— Bundan daha sade ve daha açık söz ne olabilir? Derimizle, etimizle, iliklerimizle hissediyoruz; varlığımız, rezil rüsva varlığımız, bu muammayı anlamlandırıyor; biz,

evet, kardeş! Biz zalimin mazlumlarıyız!

Çektiğimiz zulümler, bu zalim ellerimizin ürünüdür: Zulüm içinde adalet budur!

— Yani her zulüm bir mazluma dayanır; yaptığı zulmün bir cezası olarak.

— Evet kardeş, herkese zulüm yapılıyor, adilce yapılıyor, zulüm de adaleti yeryüzünde sağlamlaştıran bir cezadır!

— Sen ne diyorsun be kardeşim! O takdirde onca zulme maruz kalan Hz. Muhammed ve ailesi...

— Senin yanılgın burada işte kardeş!

Bu bize zulmedildi demektir.

Bir kabilenin elçisi çölde yalnız kaldığında ve vahşi kurtlar onun bedeni üzerinde mutluluk naraları attığında bu, kabileye zulmedilmiş sayılırdı.

— Şimdi zulmedilen kabile zalim mi olmuştur?

Evet, onun zulmü, elçisinin çölde yalnız kalmış olmasıdır!

Bir köşeden suskun biri aniden perişan bir vaziyette öne fırlar:

Ah! Hepimizin elleri dirseklere kadar kana bulanmıştır.

(Yardım eden yok mu bana? ve "Ey insanlar! Yarışmada Ebu Kays'ın eşeğini geçen... muhakeme..." şeklinde iki farklı söz her perdenin sonunda uzaktan duyulur).

1

ŞİİRLERDEN

SEÇMELER

ŞİİRLERDEN SEÇMELER

feleğe şaşıyorum şu arslan avcısı adam tilkilerin eliyle avlandı esir oldu şu izzetli şerefli şahbaz niçin tahttan leş kargalarının hay huyuyla düştü aşağıya bu melikin gönlünde alevlenen ateş bedevî gencin gücüyle yaşlının taze fikriyle demir gibi azimle şu adam yaşlandı, otuz okun şehidlerinin kan ırmaklarıyla bedevî çiftçinin yumruğuyla işçinin feryadı zahmetkeş fakir insanların inlemeleriyle düşman pençesindeki milletin hışmıyla bir zavallıya bir buçuk asır esir oldular uyuduysa da evin reisi süt sağmaktan kurduysa da biri hasırdan yuva hayattan gınaya gelen insanlarla devrana gözü doyan bir milletle yazık şeyh, nizamî, sarhoş ve hırsız belalılar bir meslek, müftü ücretli

Zindan Mumu

sehere dek, ey mum, başucumdaki

bu gece Allah için uyanık ol

hüznün gölgesi gönle çöktü ansızın

bu gece acı bana hüzünlen.

umut arzum kana bulandı

hüzün okları öylece gönle saplandı

hayatın bu sarhoş denizinde

umut gemim karaya oturdu.

ah! Dostlar yetişin feryadıma

ölüm yetişecek feryadıma bu gece yoksa

korkarım canımdan da öte şu şirin, yoldan

ben ölümün tuzağına düşünce yetişir.

ey mumum! Kes ağlamayı inlemeyi

yaralı gönlüme tuz serpme artık

önümde hikayesi gönül güçsüzlüğünün

bundan fazlasını söyleme sus artık.

ey karanlık gecelerin munisi! Senden başka

benim için bir dost kalmadı artık dünyada

şu dostların hepsinden ölümle görüşmekten başka

kimseyle bir görüşme umudum kalmadı.

yoldaşım, munisim, mumum benim

bu dünyadan hüzünlenen nerede senden başka?

bu vahşet çölünde doğur ölümü

vay bana, vay bana dost nerede?

bu zindanda, ben bu gece, mumum benim

el yıkayacağım bu hayattan

yarın kırmcaya kadar arslanlar gibi

hayatın zincirlerini milletim

Laleye Söyledi

gözden yaş yerine kan geliyor

gönül kanlandı gözden dökülüyor

kanlandı gönül bu hüzünden, bu aşk hikayesinden

efsun ahengi geliyordu görüyordu

gidiyordu intizarımın iki gözü yolda

giden ömür nasü gelir geri

laleye söyledi halimizi böyle

gönlü yanmış kana boğulmuş geliyor

kısa kes bu can yakan kıssayı ey mum

sohbetinden cinnet kokusu geliyor

1956

Ben Neyim?

ben neyim?

suskun bir efsane yüzlerce yalanın kucağında rüzgarın işvesine kanmış bir toprak gülüşün her zehri sonrasında sönen bir hışım orman gecelerinin gönlünde saklı bir sır.

ben neyim?

zincirlenmiş hışım feryatları bir cinnetin hatıralı bakışının iftirası yüzlerce umudun dişleri dibinden sızan bir zehir çağın lanet kahpesinin çirkin sövgüsü

ben neyim?

yerde arzunun mutlu kervanından bir kül yolda

yuvanın yolunu yitiren bir kuş dolunayda kara gecede

ben neyim?

bir tek leke yaşamın eteğine şöhretten yaşama onurundan eteği kirlenmiş kimsesizlik gırtlağına tıkanmış bir feryat söylenmemiş bestelenmemiş bir sır

ben neyim?

sıkıntılı gülümsemesi batışın sonbaharının gece arayışında

hayat gecesinin pençesine düşen bir şebnem

bilinmeyen, işaretsiz

ölüm gecesinin doğuş arzusunda

Buradan Bir Yere Yol Yok132

yolcunun ayak izi bellidir

kimdir bu yolunu yitiren, bu bilinmeyen yolne katediyor?

bu yolculukta, bu yolda ne arıyor o? bu çölden arzu kentine bir yol var mı?

sevginin ak kucağında

tanrısının seher yağmuruyla el yüz yıkayan kente şu andan itibaren ezelin aşk mehtabının eteğinde rahat uyuyan şehre alemin efsanesinin güzel kötü bir şehrine hayal parmağı onun güzel çehresinden sildiği nerede? ey yolunu yitiren yolcu gel dön

bu çölde kimseye aşina değil bir şey ölümden başka,

harmandan başka

gel, dön artık, ey yol garibi!

görmüyor musun orada

kuru tek ağacın sığmağında zırh garip kalmış, sessiz yolcu Öldü ve soğuk gözlerinde

müphem ve hayran bakışında binlerce umut goncası saçıldı, görmüyor musun hasretten "Behramî avının kemendi atıldı" ve ecelin elindeki bir elle şu kuru tek ağaçta

bu yolu kateden herkesin yazgı sözü kazındı:

"ben katettim bu çölü, ne Behram, ne Güreş " nerede ey yolunu yitiren yolcu

Bu şiir, "Garip Yolcu (Yola Batan)" adıyla da bilinir (Farsça yayıncı).

gel, dön

bu çölde kimseye aşina değil bir şey ölümden başka,

harmandan başka

gel, dön artık, ey yol garibi!

buradan bir yere yol yok.

Meşhed Edebiyat Fakültesi

1957

Zerrin Kûb'a Ağıt

ey kardeşim! şahâb ve sen ey bacım! rüzgâr

bana ağıt yak geride kaldım ağla bana

hayattayım

ve sensiz kaldım hayatta ey kardeşim şahâb ve sen ey bacım rüzgâr

bir omuzluk yükü omuzda "oluş"umun şöhretinin hayatta kalışımın kara elbisesi bedende şu emanet birarada elde ve bu soluk

benim için mükerrer bir melâmet

“hala hayatta oluş”umun an be an şehadeti!

Buda! Sen Demişsin

buda! Sen demişsin bu varlıkta

yalan, renk, riya ve aldatmadan öte bir şey yok

demişsin hayatın aldatıcı serabında

ezâ ve acıdan öte bir şey kimsenin nasibi değil

demişsin hayat yarı vahşi bir ölümdür bir efsanedir, yalan dolu, dolan dolu parlak bir kandildir insanın yolu başında ama ezaya yalanın gamına tutulmuş ...dedin mutluluk hüznün sermayesi...133

şürin eksik olduğu anlaşılmaktadır. (Farsça yayıncı)

Yanıyorum..

ne umut bağlıyorum bu hayata umutsuzlukta söndü bir genç tükendi bir genç bize gelmedi vefâ mesajı bu hayattan

inliyorum mihnetten hergün akşama değin ağlıyorum hasretten her akşam sabaha değin sen sanki nazar otum bu hal ateşinde yanıyorum bu arzu yakan ateşten

ola ki bu tanımadıklar güruhunda bir mesaj getirir mi bir tanıdık bana sözler duydum sevgiye, vefaya dair, lâkin görmedim bir işaret sevgiye, vefaya dair

kimse aşina olmayınca gönül dilime ne de iyi, şikayetten suskun kalmam bir yarim olmayınca hemdert, daha iyi dostların hatırından çıkmam bilmiyorum âbidin şu gözünde yalan tuzak kurmuş, şu kara kalpli düşman kim? bilmiyorum sıcaklık ve tutkun bakışlı neden gönül açar böyle, ciğer yakar?

bilmiyorum şu perişan zülüfcüklerde kararsız gönül teselli bulur mu? bilmiyorum kötü bahttan işin sonunda dudaklar ki şu dudaklardan kam alır mı?

bu sükut muhafızı yalnızlığın cemiyet mumu umutsuzluk dergahının hacibi

suskunluk mabedinin rahibi unutkanlık yolunun yolcusu göz haber yolunda, haberci

uyumuş umutsuzluğun huzurlu kucağının soğukluğunda

sevgi pazusunun sıcaklığı yok

uyanmamak için umudun sıcak soluğundan

baş koymuş gece yastığına

aldanmamak için seherin kanlı işvesine

ey kırlangıç dön!

kaç benden, kaç

kışların yok olan pejmürde bahçesi

baharın yolunda değil göz

bu çöl yalnızlığının kışkırtıcı toprağı

rüzgar toprağı karadır, süvari toprağı değil

yaşamak, olmak, düşünmek

dostluk, güzellik, aşk

kin, umutsuzluk, hüzün

tanmmışlık, tanmmamışlık

umut, umutsuzluk

bütün haberciler yalan

dere yaşlı fahişe gibi kucak açmış gecenin devi üzerinde uyumuş kayalar korkunun gölgesi burçlar terkedilmiş nehir kesilmiş akmaktan gökyüzü

Memlekette135

memlekette ye'slerinin anısı136: çoğu yol uzak sonsuzluğa, çöller uzanmış âfâka, denizler yayılmış nurun ortasına, memlekette:

yükselmiş mavi gökyüzü, belirgin olmayan ay gülümseyişi, bir mehtap yaratmış çöl orada, memlekette:

denizler engindir, yükselmiş ak yelkenler,, sandallar ebedi akan yaşam, memlekette:

hayal kuşları nazlanmada, arzuların yeşil mezrasında, terane tane toplamakla meşgul memlekette:

nurlu mehtap saçılmada, bağ sokaklarının yalnızlığında, her hatıra terane okumada, memlekette:

yüzlerce efsane suspus olmuş, yüzlerce efsun sıyrılmış bağdan, yüzlerce cadı kucak açmış, memlekette:

mehtap daima misafir, mavi havuzunun şu sahili, meleklerin randevu yeri.

*35 Bu şiirin iki farklı nüshası var. Bu nüsha tek nüshadan alınmıştır. (Farsça yayıncı).

*36 Bu kısım (ye'slerinin anısı) öteki nüshada bulunmamaktadır. (Farsça yayıncı)

memlekette:

cinnet çölü, kan çölü var, canlı, hışımdan tufandan orada, sarhoştur cinnet şarabından, memlekette:

bir bağ var açmış damkoruğu dolu, bir kuş var orada saklı, şevkten, ermiş ses bulutunun tavanına, memlekette:

Suyun kalbinden yeşeren bir burç, gözyaşıyla yıkanmış, aşk ile bezenmiş, rüyada ayın eteğine ermiş, memlekette:

naz'ın kadifesiyle örtülü yeryüzü, gaybla coşmuş binlerce kaynak, yeşermiş sırrın binlerce gül dalı, memlekette:

her an gelir bana dosttan selam, bu da öğretir sözleri bana, cibril getirir mesajı dosttan bana, memlekette:

periler sarayı uzaktan görünür, umutla boyalı, aşk ile aydınlık, ay ile oturmuş fısıltının sıcaklığıdır, memlekette:

gamlı mihrap kucak açmış, mumu sönük, rahibi yitik, geceyle, yalnız, oturmuş suspus. memlekette:

sultanın divanı çıkmaza girmiş, insanlar başıboş, şehir suskun, askerler tanrısız kalmış, geceyarısında yağmur yıldızı, devlet kalesinden kaçar,

oturur doludizgin kıratına,

askerle kapışır devler,

mehtabın umut veren ışığında,

dağ, inci ve çöl vahşi hayvanın ışığında,

bulut gibi şevkten yol alır,

şimşek gibi gecenin karanlığına güler

rüzgar gibi eser onun mahallesine değin,

âh kuş, havasında,

âhenk yola çıkınca gurbetten,

memleketçiğin yaşamı onun umutları.

EKLER

EKLER

EK 1: ŞİİR NEDİR?

^^"iir mutlaka konuşmaktan sonra başlar. Bir duyguyu nesirle her ne kadar güzel ve arı bir şekilde ifade edebilsek de nesir, hala şiir düzeyine gelmemiştir. İfade duyguyu açıklamakta zayıf kaldığı vakit şiir ortaya çıkar.

Bazen sözlerin bizdeki mantıksal ince bağlarını yitirdiklerini, karmaşıklaşıp parlayarak dağıldıklarım; düşüncenin onları alıp hükmetmekten ve hatta onları yeniden tanımaktan aciz kaldığını hissederiz. Burada sözler akli zinciri ayaklarından çıkarır, sakin, yerinde ve bildik kalıplarından sıyrılır ve beyinden gönüle dökülüverir. Burada biz ağır ve yalazlı ifade etmeyi hissederiz ama ne ve nasıl söyleyeceğimizi bilmeyiz; "giriş, gelişme, sonuç" şeklinde bilinen bir sistem yerine, söz ve ifadelerde kendilerinden hararet ve kararsızlıkla karışık çok kapalı, sıkıntı ve şevk verici bir vezin çıkarırız.

Sözler, içerde meydana gelen ateş ve duman arasında, şaşkın, inleyen ve haykıran bulutlar arasında, beyin atmosferimizde kaybolur, ortaya çıkarlar. Biz sadece onların şaşkın uçuşlarının gölgesinde uzak ve belirsiz karaltılarında bir yol hissederiz.

Bu şiirdir.

Bazen bir başkasına şiddetli bir gönül bağlılığı duyarız; çöle düşeriz; aşık güvercinler, inleyen nehirler, açılan goncalar, haber getiren ılık işveli rüzgâr bizi bilinçlice cezbederler, aşkımızı ve acımızı hatırlatırlar, körüklerler; biz bütün bu olay ve durumları açık ve bilinçli bir şekilde anlarız, bundan dolayı da açıklayabiliriz. Henüz şiir olgunlaşmamıştır.

Ancak bazen içimizin her tarafı bir şevkle dolar ve bu nedenle bütün doğayı, bütün havayı da onunla dolu diye duyumsarız. "Çöle gittim, aşk yağmıştı ve yer ıslanmıştı, öyle ki adamın ayağı gül bahçesine dalar, benim ayağım aşka."

Şiir ve Müzik

Herkes şiir ve müziğin farklılığından sözeder. Ben hayret ediyorum, neden şiiri anlamıyorlar. Müzik, şiir, dans, resim, heykeltraşlık v.s. hepsi şiirdir. Bazen kelimelerle şiir söyleriz, bazen seslerle, bazen renklerle, bazen de hareketlerle.

Müzik, resim, dans ve heykeltraşlık v.s. şiirin karşısında nasıl bir yerde durur? Hiç; "şiirin sona erdiği yerde müzik başlar" sözü, boş bir sözdür! (Tabii şiirden kastım manzum söz olduğu zaman doğrudur). Bunlar da şiirdir. Şiirin diğer türleri. Kelimelerin şiiri, seslerin şiiri, renklerin şiiri, şekillerin şiiri, hareketlerin şiiri...

Aynı şekilde bir eylem de şiir olabilir: Eylemsel epik (hamasî) şiir, bu bir kaç Japon hava subayının güneşe doğru uçuşu gibi; eylemsel gazel şiiri, ırmak suyundaki lekenin ayın üzerine uçması gibi...

Ahlâkî ve İnsanî şiir, Nietzsche ve Gary'nin eylemi gibi.

Bazen bir hareket, şiir olur. Nitekim Sartre der ki, bütün eylem ve hareketlerimiz, hedef ve amaç vesilesiyle alinedir; fakat asıl hareket, şiirdir. Cilveli bir kız su bardağını almak için elini güzel bir işveyle hareket ettirir, bardağa götürür: Bu hareket değildir, bir iş de değildir, bir şiirdir.

Raşid Bey, Dehlî radyosunun müsabakasında ihtiyar köylünün, altmımsı buğdayların dalgalarına bakışını en güzel şey diye kabul etti. Doğrudur. Bu bakış, bir görmek değildir Onun gözüyle bir şiir yaratıyor. Göz burada bir şiir söylüyor, nitekim genellikle konuşan dil, bazen şiir okur, mırıldanır. Bu eylemin kendisi önemlidir. Nesir, alinedir...

EK 2: BİR İBRET, BİR HİKAYE

Çağdaş Fransız Filozof Henry Bergson'un "Gülme' adında derin ve kılı kırk yaran bir risalesi var. Orada filozofça gülmey çözümlemiş, insanın niçin gülmeye tutulduğunu, gülmenin hangi sorunlardan ortaya çıktığını göstermiştir.

Ne tür bir zerafetle ve aynı zamanda bu alanda ne tür zorluklarla düşünüyor, bir takım örnekler bulma arayışında çaba harcıyor diye incelemelerini okuduğumda kendi kendime Bergson, keşke hem "İranlı" hem de "Tevfik' in Okuyucusu" olsaydı derdim: "Gülmeme"si ne derin, güzel ve özlü olurdu. Çünkü "İranlı Olmak" ile " Tevfik Okumak" arasında, çeşitli kültürlerde " Tevfik Okuyan bir İranlı"ya özgü bir ilişki vardır. Zira çok temiz yüreklicedir: "Tevfik'e, öteki ülkelerde le Canard Enchaine kabilinden kendisine benzeyen gazeteler gibi "sosyal ve siyasal konuları insanlar için güzel bir dille açıklayan" bir gazete olarak tabir edersek, böyle bir tabir, "İran halkı" ile "Tevfik Gazetesi" ilişkisindeki dolu, köklü ve zarif bütün gerçeğe kendinde yer verme ve onları okuyucuya aktarma inceliğini taşımaz. Zira bu derin, girift ve hassas durum hakkında konuşabilir, İranlı'ya özgü alaylı eleştirel psikoloji, kültür ve ruh meselesini iyi tanıyabilirsek; (o zaman) bu milletin zor ve uzun tarihini, zeki, içli ve gönül ehli bir milletin hüzünlü "yaratılış ve serüven"ini, geçirdiği devirler boyu yakından inceleyebilir ve eleştiren bir düşünce, inceleyen bir bakış, şair bir yürek, hassas bir ruh, rindane, taze ve güzel tabiatlı bir hale sahip olan bu miletin çoğunlukla, uzun tarih geçitinde, en gülünç zorluklara, en ahmak şahıslarca mahkum edildiğini görebiliriz. Sa'di, nüktedan, arif ve tatlı dilli olduğundan Yahudiler onu gül işine zorlamışlardır. İktidar sahiplerine bir yakınlığı olmayan, özgür ve açık bir dille konuşma, ifade etme gücü olmayan, feryada mecal bulamayan Sadi, ister istemez latif ruhu ve keskin zekasıyla, tek başına olanaklı gezinti yerinde at koşturmuştur. Latife yapma,

nükte yapma, ince "tenkit"ler, zekice ve örtülü nüktedanlıklar ortaya koyma, gizli söyleme, rindane alay etme, kinaye, ilham, mecaz, istiare, zemm bima yuşbihulmedh, "duvarın duyması için kapıya söylemek", şu anı geçmişe götürme, muhasebesine ermek, geçmişi şu ana taşımak; tabir ve izahlarının gerisinde "şu andakilerin" (haliyyun) oklarından kaçmak, din, tarih, kıssa, mit, irfan, tasavvuf, zühd ve çeşitli perdelerin arkasından, inziva siperinde pusuya yatmak; şiir, mizah, darbı mesel, meani, beyan, bedi, sayısız lafzi ve manevi sanatların arasından ok atmak, başka binlerce "teknik şakalar", güzel ve doğurgan bir ruh bulmuş, letafet, mizah ve eleştiriyle dolu bir kültür yaratmıştır. Bunu bilinen Batı ıstılahıyla satire (hiciv) diye adlandırmak istersek, denizi bir testiye doldurmuş, kapısız ve resimsiz gülistanı bir vazoda sergilemiş oluruz.

İran'lıya özgü mizahlı (hicivli) eleştiri kültür ve ruhu, iki gerçekliğin sonucudur: Birincisi, bu milletin fıtrattan latif ve nükteci ruh yapısı; öteki, onun ortaya çıkıp gelişmesi için "doğru söylemek", açık, tek boyutlu ve doğrudan konuşmak şeklinde kendini ifade etmekten alıkoyan baskı şartları. Konuşma nimetinden mahrum olan biri gibi, kuşkusuz onun göz, bakış, dudak, baş, boyun, eda ve tavırları, onun normu, dilsizliği telafi edecek bir takım hareketler bulur. Böyle birisi sanatçı ve güzel yapılı bir kimse de olsa genellikle göz, kaş, baş ve el ile öyle anlamlı, alıcı, etkileyici ve derin "konuşur" ki özgür, rahat ve "resmi" dil, bu anlamların intikalinde bu "tevfik" aşamasına asla nail olamaz.

Tevfik, bir mizah gazetesi değildir. Yazarların ve karikatürcülerin okuyucuyu meşgul edip eğlendirmek, günlük kuru mesainin yorgunluğuna lütuf bağışlamak, bireylerin "boş va kitleri"ni doldurmak için çıkardığı bir gazete değildir. Tevfik, "takiyye"de rüşde eren, güç ve sermaye edinen ve zengin bir kültür yaratan bir milletin latif ruhunu, iğneli dilini, rind ve eleştirmen beynini doğru yansıtan bir aynadır. Tevfik, gazete değil, bu çağın; umutlar, amatör batı hayranları, yapay adamcıklar ve basma kalıp evet efendimciler kentinde öyle bir ayak diremedir ki orada daima tokat yiyen, ama hiçbir zaman aldanmayan zeki, açıkgöz Iranlıların aykırı çocukları, ecdadının babalarının keçe külahlarına, pamuk askeri abalarına uzak duruyor, İstanbul caddesinin sözümona apartmanının ikinci katından dünyayı seyrediyor, her şeye keskin görüşlü, "yağdan kıl çeken" ruh mikroskobundan bakıyorlar. Teklifsiz bir dil, samimi, bir ifade zengin, ince eleştirili ve serzenişli Iran kültürüyle her şeyden dem vuruyorlar, "gökleri inleten güçlü yumruklar"ı, devşiriyorlar ve "ya gizli, ya da açıktan tokat atan" güçlülerle oynuyorlar.

Aristo, felsefî bir bakış açısı, kendine özgü mantıksal yöntemiyle, sanatı "tanımlama ve sınıflandırmaya çalıştığı "Po etica" adlı meşhur yapıtında, sanatı "muhâkât" (gösterim/ti yatrodrama) ya da gerçeklik ve doğanın taklidi sayar; insan zihni ve ruhunun kabul ettiği etkilenme türüne göre de komedi ve trajedi şeklinde onu sınıflandırır. Aristo'ya göre trajedi, ciddi bir sanat olduğu; ruhu daima aşkın anlamlarla, günlük yaşamın aşağı seviyesinden derin, yüksek ve yüce meselelerle ilişkilendirdiği için mükemmellik, yücelik ve batını, bilinen ahlakî ve güdüsel zaaflardan arındırmakla uğraşır. Yine aynı nedenlerle trajedi günlük normal ve herkesçe bilinen gerçekliklerin gösterimi olan komediden de üstündür. Bu yüzden trajedi, "değerli" yaşamın, yüce anlamların, yüksek ve seçkin insanların üstün dünyasının gösterimidir ve aşkları, faziletleri; efendilerin, kahramanların, neciblerin ve özgürlerin hayat maceralarını gösterir. Tersine komedi, başsız ve ayaksız bireyler arasındaki ilişkileri, çarşı ve pazar halkının yaşam şartlarını ve olaylarını sunar. Dolayısıyla trajedi ciddi, derin, düşündürücü, çoğunlukla heyecan verici ve acılı bulunur, komedi ise hafif, yüzeysel, eğlendirici ve güldürücü bir sanat. Tek kelimeyle trajedi, eşrafin sanatı; komedi ise adsız, sansız kitlenin sanatıdır.

Ben Aristo'nun bu alandaki "yargı"sını reddetmekle ve sadece onaylamakla kalmayıp aynı zamanda düşmanca bir taassup taşımakla birlikte onun "çıkarım" ve tahlilini genel olarak benimsiyorum. Başka bir ifadeyle, sanatın iki türüne yönelik olarak sahip olduğu tanımı kabul etmekle birlikte onunla çelişen bir sonuca varıyorum. Çünkü sanatların "gerçeklik"! hakkında söylediği şey (Jugement de fait) doğrudur. Ama bir değerlendirmede (Jugement de valeur) bulunurken artık o, bir mantıkçı, bir bilgin değil, bir "üstün nesep" eşraf çısıdır. Doğal olarak kitleye muhaliftir. Aynı şekilde ırk ve insani töz açısından adı sanı bilinmeyen, mahrum ve özelikle adi köleci sistemin mahkumları olan kitleyi erdemsiz, zelil ve "ikinci sınıf insanlar" olarak kabul eder; onlar, siyasi açıdan şereflice yaşama hakkı yoktur, kendi yazgılarında seçme gücünden ve katılımdan mahrumdurlar, sosyal, siyasal yaşamda ve önderlikte katılım hakkına sahip değildirler. Bu hakların hepsi sadece, Aristo'nun erdem sahibi insanlar olarak kabul ettiği seçkinlerin ve neciplerin tekelindedir. Kitlenin sanatına da muhalif olması, sözkonusu sanatın onun için bir değer ifade etmemesi doğaldır. Çünkü komedi "halk" dramıdır. Halk (Demo) haysiyetten, erdemden ve insani yücelikten uzaktır! Demokrasi (Aristokrasi'ye karşı), ayak takımı ve rezillerin, seçkinlere, soylulara zaferi, başka bir deyişle menfi değerlerin, yani gerileme ve düşüşün yükselme ve yücelmeye üstün gelmesidir! ister istemez hocaları Eflatun ve Sokrat gibi insani ve sosyal meselelere hep kendine özgü sosyal mevkii perspektifinden bakan Aristo gibi seçkinci aristokrat filozofun gözünde böyle bir sanat, mahkum ve adi görünür. Bu nedenle de bugün komedi sanatını, Aristo'nun ifade ettiği aynı özelliklerle, yani dili adi bir dil; kahramanları, adsız sansız, belirsiz fertler, acıları ve arzuları, sokak insanının (erdem yerine acı ve mahrumiyete sahip olanların) yaşam ve ruhunun arzuları olan bir sanatı, en asil, en ciddi ve en hayati insani sanatı olarak kabul etmek gerekir. Zira çağımız, bütün çirkinlikleri ve kötülükleriyle, en görkemli insan cesaretini yaratmıştır. Bu, "cesaret"in mitsel tanrıların, ulusal kahramanların, "soy ağacı" sahiplerinin altın kapılı kapalı dünyasından adsız sansız kitlenin açık ve sınırsız dünyasına aktarılmasıdır. Çağımızın mitleri, artık Eşkbûs, Keykavus, Giu, Godrez, Si murg, Zal Tohmine, Kral Odipus, Agamemnon, îlyada, Odessa vb. değil, Jean Waljean, NotreDam Kamburu, Peder Goriot, Amca Ten ve Nine Dilaver mitleridir. Çağımızın cesaret kahramanları Bin Mehdiler, Camillalar, Cemileler ve sarı, siyah ve beyaz miyonlarca insandır. Bunlar, güzel Helen'in, Hus Paris'in ve Milas'ın çalınması uğruna değil, bilakis ciğer yiyen kartalı öldürmek, Zeus'un insan katili zincirlerini kırmak için kahramanca ve şereflice savaşır ve adsız sansız ölürler. Yunan ve Romanın altın çağının bir tutsak Promethee'si ve bir zincir kıran Herkül'ü varsa, bugün bizim de halk kitlesi, insana ateşi hediye eden Promethee acısını öldüren, "ateş ve insan" muhabbetinden korkan Zeus zincirini kıran bir milletimiz vardır. Bugünkü insanın cesaret kahramanı, artık "ince kuşak ve iki tel sakal" sahibi değildir. O meçhul insan, yapabilirse, New York'u ateşe verir, yapamazsa şehir meydanının ortasında oturur w kendini ateşe verir. Çağımızın cesareti, Aristo erdemlerinin ve onurunun düşüşü, insani onur ve erdemlerin canlanmasıdır. Bugün de biz gülüyoruz. Ve tamamen Aristo'nun dediği şekilde gülüyoruz. Ama kahramanları, sokak insanlarından adi erkek ve kadınlar olan hikayelere değil, bilakis kahramanları seçkin olmayan seçkinleri ve şerefsiz eşrafı gösteren hikayelere gülüyoruz. Bugünün komedisi, Aristo'nun dediği anlamda Balzac'ın Bourgeois Gentilhom me'udur!

Ama bugün başka bir şekilde de "gülüyoruz". Bu şekil "gülme", çağımızın maneviyatının en aziz İnsanî keşiflerinden biridir. Bu, gülünesi (gülünçlük) olan hakkında konuşmak değil, "çok acılı olan" hakkında "gülünesi konuşmak"tır! Buna göre gülünçlük "ifade yöntemi"ndedir, ifade edilen meselelerde değil. Bu yüzden onu bir "gerçek sanat" olarak isimlendirmek gerekir. Ama acılı olan şey hakmda niçin bir mizah (komedi) yapmak gerekir? îki nedenle: Birincisi, acılı (hüzünlü) olan şeyden söz edebilmek için; İkincisi, her zaman ciddi olan şey doğrultusunda durmuş olan mantığın gözünden ve daima ciddi olan hakkın dağılma korku ve endişesinden uzak bir şekilde en ciddi gerçekleri ciddi olmayan toplumda gönüllere nakşedebilmek içindir. Bu, " Tevfik' in okuyucusunun asla unutmaması gereken iyi şey"in anlamıdır. Bu, kalemi güçlü dostum Dr. Hezarhanî'nin Tevfik hakkında yaptığımız bir söyleşi esnasında dediği sade bir ifadenin derinliğini göstermektedir: "Mizah dergisi Tevfik, İran'ın en ciddi dergisidir." Budur, Tevfik'e mahsus muammanın sırrı: "Yarım asır konuşmak, insanlardan başkasını konuşmamak"! Budur, Tevfik'in "Doğru, ancak örtülü bir şekilde söylenebilir" diye buyuran çağdaş Mevlana'lara cevap vermedeki zor ve çok değerli tecrübesi, toplumumuzda "konuşmak için sadece bilmek yeterli değildir, yapabilmek de ister" şeklinde kendini gösteren tecrübe. Çünkü ne söyleyeceğini bilen ama hiç konuşmayan kimseler çoktur, nasıl konuşması gerektiğini bilmediklerinden. Bana göre Tevfik' in büyük değeri, sadece daha çok "sanat"ma yansıyan

bilgisinde değildir. Unutmamalı ki Tevfik, dilsiz insanlar için bir hikaye, “sanatsız” aydınlar için ise bir ibrettir.