

Philippe van Tieghem

EDEBİYAT TARİHİNDE YENİ USULLER

Bundan evvelki makalemizde¹, edebiyat tarihinde usul hakkında cereyan eden mühim bir münakaşayı kısaca anlatmağa ve meselenin başlıca unsurlarını belirtmeğe çalıştık. Bir tez hakkında yazılan bir «compte rendu» vesilesile iş büyümüş ve bir takım itirazlara kadar varmıştır. Fakat, davanın unsurları son derece küçük yahut belirsiz olduğundan, hele münakaşaya katılan her şahıs ortaya kendi görüşünü attığı için, haddinden fazla genişleyen bütün münakaşalar gibi bu da, karışık ve müphem bir manzara arz etmektedir. Biz şimdi bu manzaranın ana hatlarını aydınlatmak maksadile haritayı açalım ve masanın üzerine yayalım. Bu edebî kavganın faydalı tarafı, kendi kendisini izah edemeyişinde, henüz bitmemiş olmasında, ifadeden ziyade telkin edişinde ve münakaşaya katılanlardan başlıcalarının, söylediklerinden de fazla söylemeleri gerektiği intibamı uyandırmasındadır.

Meselenin bugünkü durumunu anlayabilmek için, on dokuzuncu yüz yılın sonlarına kadar uzanalım. O zamana kadar edebiyat tarihi incelemelerinde metod diye bir şey yoktu. Derin görüşlü veya zevk sahibi bazı kimseler, büyük muharrirlerin eserleri karşısında duyduklarını halka bildiriyorlar ve estetik tenkid yapıyorlardı; felsefi düşünüşlü bazı mütefekkirler ise, bu muharrirlerin eserleri üzerinde, nevilerin gelişmesine yahut eserle sebepleri arasındaki münasebetlere dair kanunlar hakkındaki nazariyelerini tecrübe ediyorlardı. Fakat, Lemaître, Brunetière ve Taine, edebiyat sahasında tarihî görüşten aynı derecede mahrum olan münekkidlerdi. Bunlardan birincisi, edebî eserleri birbirinden ayrı birer nesne, diğerleri ise, isbat etmek istedikleri dâvanın birer uzvu farzediyorlardı.

Hemen hemen aynı zamanda, iki metod doğdu: Edebiyat tarihi ve mükayeseli edebiyat.

¹ Bak, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt III, sayı 1-2, 1948.

Saint - Beuve'den sonra, edebiyat tarihini meydana getiren Lanson oldu. Lanson'un metodu, bir eserde, nedensellik prensipine dayanarak, mümkün olan şeyleri izah etmek, muharririn, yaşadığı zamana, kendisinden önce gelenlere, hayatına ve okuduğu kitaplara neler borçlu olduğunu belirtmekten ibarettir.

İncelemenin konusu bir tek eser değil de, bir çok eser ise, o zaman bu metodun gayesi, edebî nevilerin nasıl geliştiklerini, çağlar boyunca zevklerde olan değişimleri doğru olarak gözlemektir. Baldensperger'ye o kadar borçlu olan mükayeseli edebiyat ise, yalnız bir edebiyatta değil, bir çok edebiyatlar arasında, yukarıda söylediklerimize benzer bağlar olup olmadığını araştırır. Şayet tarihçi, bir zevk yahut bir düşünce hareketinin bir çok edebiyatlar boyunca nasıl geliştiğini incelemek ihtiyacını duyarsa, o zaman bu metoda umumî edebiyat adı verilir.

Bu iki metodun pek çok müşterek noktaları vardır; ancak birbirlerine yardım ederek ilerleyebilirler. Her ikisi de ne muhakeme etmek, ne de yeniden yapmak iddiasındadırlar. İstedikleri şey, sadece, sabırla çalışarak, edebiyat âleminin karışık realitesini, sebeple netice arasındaki münasebete dayanarak birbirlerine bağlı olan unsurlara ayırmaktır. Bu metodların gayesi, meselâ, bir edebî tesirin içinde yürüdükleri yahut zamanla bir edebî nev'in veya bir düşünce'nin nasıl geliştiğini takip ettikleri zaman olduğu gibi, gâh bir hat şeklinde, gâh, siyasî, sosyal, hissî hâdiseler, okunan kitaplar, seyahatler, konuşmalar vesaire gibi, her sahada, bir eseri meydana getirebilecek yahut bir insanı değiştirebilecek vâkıaları bir tek eser veya bir tek şahıs etrafında toplamak istedikleri vakit olduğu gibi bir merkeze bağlı olarak, emin bir takım vâkıaları seri halinde tesbit etmektir.

Realiteyi böyle sade unsurlara ayırmak ihtiyacı fiş usulü denilen pratik çalışma tarzını zarurî kılmaktadır. Her fişin bir ünite halinde bir tek vâkıa, kelimenin tam mânasile, bir bütünden bir müddet için bile bile ayrılan bir hakikat atomu ihtiva etmesi gerekir. Gerçi sırası gelince bu sade unsur yine bir topluluğa idhal edilecektir, fakat bu onun vaktile araştırılıp da içinden çıkarıldığı topluluk olmayacaktır; işte, bu yeni topluluk, müphem hakikatın mantikî zemini üzerine kurulan bir sistem vücade getirecektir.

Bu iki metodun tatbiki, bidayette her iki taraftan da itirazların yükselmesine sebep oldu. Edebiyat meraklıları, kendilerince izah edilmesine lüzum olmıyan ve esrar perdesi arkasında kalmakla değerleri artan şeyleri, araştırmacıların izaha kalkıştıklarını gördükçe

fena halde kızıyorlardı: Bir san'at eserinin nasıl doğduğunu ve geliştiğini (embryogénie) incelemenin bir ilim değil, mukaddesata küfretmek, edebî olayları, kılı kırka yararcasına, durmadan kurcalamanın ise, vesveseli insanlara mahsus bir nevi hastalık olduğunu iddia ediyorlardı.

Bu iki metoda karşı diğer bir tenkid de, hâlâ büyük bilginlerimizin yaptıkları keşiflerin heyecanını duyan, bir eseri benimsemenin, bu eser hakkında cür'etli ve ânî bir hüküm vermenin, geçici bir intıbam tesiri altında yapılan bir medhiyenin yerine, tarafsız, titiz ve yavaş yavaş meydana gelen bir tahlilin geçmesine bir türlü tahammül edemiyen gençlik tarafından yapıldı.

Fakat bu metodlar, hâdiselerin nasıl cereyan ettiğini doğru olarak görmek isteyen, metinlerdeki estetik değere karşı son derece titiz davranan ve insan düşüncesinin çeşidli şekillerini kavramak hususunda çok kabiliyetli olduktan başka, bu güzelliklerin veya düşüncelerin motiflerine karşı da, müphem ve şatafatlı cümlelerle, yahut haddinden fazla kesin veya müglâk sistemlerle tatmin edilmesi güç doymak bilmeyen, dayanılmaz birecessüs duyan kimseleri endişeden kurtarmaktan geri kalmadı.

Bu tenkidler, ancak, aynı sahada yer alan ve, çalışmaları yahut düşünceleri sayesinde, meseleyi iyice kavramış olan kimseler tarafından yapıldığı günden itibaren münakaşa mevzuu teşkil edecek değeri kazandılar.

Gözden geçireceğimiz muhtelif metodların, Daniel Mornet'in edebiyat tarihi hakkındaki telâkkisini mevzuumuzun dışında bırakmadığını söylemeğe lüzum yoktur; esasen, Mornet, tarihî metodu, diğer herhangi bir metodun yerine geçirmek niyetinde olmadığını kendisi söylüyor. O sadece, tarihî metodun da yaşamağa hakkı olduğunu, bazı hallerde meşru ve bazı kimseler için zarurî olduğunu iddia ediyor.

Şu halde, diğer metodların ortaya atılış tarzlarında çoğu zaman sezilen o taarruz edici edâ neden ileri geliyor? Tarihî metodun imtiyazlı bir durumda bulunuşundan olsa gerek. Yüksek okullarda çalışan hocalarımızın hemen hemen hepsi, tarihî metodun sıkı disiplini altında yetişmişlerdir. Bir devlet doktorası tezinin, hakikatte, tarihî metodun gerçevesi içinde toplanan doğru bir takım vâkıalardan başka bir şey olamayacağını düşünmek itiyad haline gelmiştir diyebil-

riz. Bir çok Üniversite tezleri ve yüksek öğretim diplomaları¹ da hep bu metodlara göre hazırlanmıştır. Bu metodları lüzumundan fazla iltizam eden hocaların değeri bir nevi çekici kuvvet haline gelmekte ve onlara başvurarak yapılan araştırmaların nadiren müsbet neticeye varmayışı rağbeti büsbütün arttırmaktadır; mütevazi fakat kesin bir araştırmanın, insanlık tarihine yeni bir küçük vâkıa getirdiğine dair olan kanaat, ki bu doğrudur, san'atlerinin prensipleri üzerinde muhakeme yürütmiyen, fakat bu metodda sağlam bir entellektüel çalışma için elverişli bir zemin, gayretleri ve zevkiselimleri sayesinde bir diploma ve biraz da itibar kazanmak için emin bir yol bulan kimseleri çekmektedir.

Bütün bu metodları tenkid edecek olan zümre artık herhalde Üniversite gençliği değildir; gençler, bu metodlardan pek çok fayda görüyor; fakat, tarihî metoda dayanarak çalışanların sayısı bazı âlimleri endişeye düşürüyor, ve bu kadar rağbet gören, bazı hallerde meşru olan bu metodun, edebî eserleri incelemek için kullanılan çeşidli metodlardan sadece biri, belki de ne en verimli, ne de en faydalısı olmadığını açıkça bildirmeğe sevk ediyor.

D. Mornet nasıl kendi metodundan başkalarının da mevcut olabileceğini inkâr etmiyorsa, diğer metodları ortaya atanlar da onun yahut mukayeseli edebiyatçıların metodlarını yok etmek istemiyorlar. Onlar, tarihî metodun, umumiyetle, prensipinden ziyade saptığı yolları, kullanılışından ziyade ifrata kaçışını tenkid ediyorlar. Billhassa, tarihî metoda musallat olan şeyleri, ihmal ettiği tarafları belirtmeğe gayret ediyorlar; bu da, tarihî metodun da, rağbet gören her teşebbüs gibi teşci edilmekten ziyade tenkid edilmeğe ihtiyacı olduğundan ileri geliyor.



Lozan Üniversitesi Profesörlerinden René Bray, edebiyat tarihçisi sıfatile konuşuyor ve bugüne kadar pek çok, hem de o kadar mükemmel meyvalar veren bir metodu yok etmek istemiyor. Sadece, esas itibarile övülmeğe değer bir disiplinin hoş gitmeyen bazı taraflarını düzeltmek istiyor.

Edebiyat tarihi kavramında, tarih düşüncesi bazan edebiyat düşüncesini tamamen gölgede bırakıyor. Vâkıaların birbirlerine nasıl bağlandıklarını inceden inceye araştıran, fakat tam mânasile ede-

¹ Diplôme d'études supérieures: Yüksek öğretim diploması: Fransa'da, lisansla doktor arasındaki sahnede, sertifikaların üstünde, alınması gereken diplomalar. Üniversite doktorası ise Fransa'da devlet doktorasından bazı kayıtlar bakımından ayrılmaktadır. (Mütercimim notu).

bî vâkıalarla ilgilenmiyen, ve, uzaktan da olsa, eserin anlaşılmasına yarayacak hiç bir bilgi getirmiyen çalışmalara edebiyat tarihi adı veriliyor.

Böylece, René Bray, 1929 yılı Kasım ayında verdiği açış dersinde¹, edebî eserin daha iyi anlaşılması için vaktile ortaya atılan bir metodun nasıl başka yollara saptığına işaret ediyor. Fransada edebiyat tarihinin üstadlarından biri olan ve Rabelais hakkındaki eserleri bize bu muharriri tam mânasile tanıtan Abel Lefranc'ı misal olarak ele alan René Bray, bu çalışmaların «değerinin ölçülemeyecek kadar büyük olduğunu, çünkü mevzuun Rabelais gibi bir muharrir olduğunu... söylüyor, fakat san'atkârı bir tarafa bırakarak, yalnız insanı ve bilhassa bu insanın düşüncesini inceleyen bu eser, hakikî tarihle mütemediyen yanyana gidiyor ve edebiyat tarihi çerçevesinden dışarıya çıkmak istidadını gösteriyor.»

Abel Lefranc'ın üzerinde çalıştığı meselelerden biri de «Shakespeare'in yazdığı söylenen dramları acaba gerçekten kendisi mi yazmıştır?» sorusudur. René Bray diyor ki: Edebiyat tarihi, bir eserin kimin tarafından yazıldığını araştırmakla mükellef değildir, bu eseri inceler. Edebiyat tarihinin sahasını böyle genişleterek, talebeler de, hocalar da «çalışmalarının asıl gayesi olması gereken san'at eserini gözden kaybediyorlar. Edebiyat tarihi san'at eserlerinin tarihidir... Bütün hakikati aramamıza lüzum yoktur, Güzellik sahasında hakikati aramak yeter.»

Tarihî metodun, bidayetteki gayesinden uzaklaşarak, saptığı ikinci yol da, edebiyat tarihçilerinin, çoğu zaman, sadece düşüncelerin tarihini yapmak temayülünü göstermeleridir. René Bray daha ileride diyor ki: «Edebiyat tarihine ait diye ortaya atılan, fakat hakikatte edebiyattan zerre kadar bahsetmiyen, son zamanlarda yazılmış, yirmi tane kadar, hem de en iyilerinden, doktora tezi zikredebilirim. İşlerin bu raddeye geldiğini görmek doğrusu insanı biraz korkutuyor, çünkü Fransada doktora tezlerinin edebiyat tarihi disiplininde ne kadar büyük bir rol oynadıkları malûmdur.» Victor Hugo da, Gustave Flaubert de, her şeyden evvel birre san'atkârdırlar. Fakat bu muharrirlerin san'atları hakkında yazılmış bir eser var mı? Halbuki bu sahada bir değil, bir çok eser yazılmalıdır.

Velhasıl, *Nouvelles Littéraires* gazetesinde çıkan bir makalesinde (1929), Daniel Mornet'nin bildirdiği gibi, edebiyat tarihinin,

¹ Bu açış dersi *Revue d'Histoire littéraire de la France*'da 1930 da yayınlanmıştır.

en iyilerinden en kötülerine kadar, bütün eserlerden bahsetmesi faydalı mıdır? Fakat, büyük eserlerin ölçüsüne göre değerlendirmeden, kötü eserleri inceleyen o kadar çok etüd var ki! Hem bu kötü eserlerden bahsedilirken, büyük muharrirler hakkında hemen hemen bir tek söz bile söylenmemektedir. Edebiyatı, sosyal vâkıalara ait bir vesikalar kaynağı olarak kullanmak, edebiyat tarihçilerinden ziyade hakikî tarihçilere düşen bir vazife değil midir?

Böylece, edebiyat tarihi, san'at eserini yalnız bir san'at eseri olduğu için incelemekten ibaret olan vazifesini unutuyor, edebiyatla ilgisi olmıyan vâkıaları araştırmakla meşgul oluyor ve bu yüzden hakikî tarihin sahasına düşüyor.

Bunu önlemek için René Bray neler tavsiye ediyor? Edebiyat tarihinde ilmin rolünü haddinden fazla mübalâğa etmemeli; kemiyeti ilgilendiren hükümlere lüzumundan fazla inanmamalı; izah edildiği kadar tasvir de etmeli, dehâyı anlatmalı ve tarihçesini çizmeli; edebiyat tarihinin bir gaye değil bir vasıta, tenkide ulaşmak için bir vasıta olduğunu hatırdan çıkarmamalı, diyor.

«Edebiyat tarihi ile edebî tenkid, bir tarih ilmi olan edebiyat tarihi ile bir san'atkâr tekniği olan edebî tenkid arasında tezat olmamalıdır. Bunlar birbirlerine yardım etmelidirler. Edebiyat tarihinin mevzuunu edebî tenkid hududlandırır. Edebiyat tarihine benliğini veren şey bir mantık ameliyesi değil, estetik bir muhakemedir. Edebiyat tarihinin gayesi de zaten edebî tenkidi aydınlatmaktır. Fakat edebî tenkidin de edebiyat tarihinin bu aydınlatıcı ışığı olmadığı takdirde bir iş göremeyeceği muhakkaktır. Edebî tenkidin vazifesi san'at eserinin tahlilidir; bu tahlili aydınlatan şey ise san'at eserile yaratıcı dehâ arasındaki münasebetler hakkında bildiklerimizdir, ki bu da tarihin vazifesidir. Şu halde, temel olarak, güzeli güzel olmıyandan ayıran tenkidci bir hüküm bulunacak demektir. Güzel olan bir zemin üzerinde de, ilmî metodlarla yahut ilmî zihniyetten mülhem olarak yapılan, eseri dehâya bağlayan ilgileri anlatmaya çalışsan, dehâyı ise bu dehâya malik olan insana, insanı da yaşadığı zamana bağlayan münasebetler hakkındaki bilgiye dayanan tarihî bir etüd meydana getirilecektir; bu tarihî etüdün bir neticesi ve mükâfatı olarak da, sonunda, eserin değerini belirten tenkidci bir tahlil yapılacaktır. İşte, biz, edebiyat tarihini böyle anlıyoruz... Bir eserin zevkine varmak maksadile onu tanımağa çalışmak, disiplinimizin düsturu olmalıdır...»

Edebiyat tarihi metodları hakkında fikir beyan etmek için hiç kimse, Torino Üniversitesinin ünlü profesörü Farinelli kadar elverişli durumda değildir. En hassas ve en coşkun bir mizaçla hayret verici bir araştırma kabiliyetini şahsında birleştiren Profesör Farinelli, bu sayede hem ikna edici bir klavuz hem de bir üstad haline gelmiştir.

Fakat, münakaşa etmektense yaratmayı, prensipleri değil eseri tercih eden kimselerin çoğunda olduğu gibi, Farinelli'nin de, bizi burada meşgul eden mevzu hakkındaki düşüncelerini derli toplu, sistemli bir halde bulmak imkânsızdır. Olsa olsa, onun şahsiyetinin daima belirlediği eserleri bizi bu hususta biraz aydınlatabilir.

Farinelli önceleri, edebiyat tarihinin mutad prensiplerini, bu kadar çeşitli mevzular üzerinde dünyada ancak kendisinde bulunabilecek bir araştırma kabiliyeti isteyen, edebî tesir yahut cereyanlar hakkında çok güç etüdlere tatbik etti. Şu halde, bir vicdan muhasebesi neticesinde düşüncelerinde büyük bir değişiklik olmasaydı onun adından ve eserinden bahsetmiyecektik.

Tasavvur edilemeyecek kadar büyük bir çalışma ve sabırla, İtalyan, Alman veya İspanyol millî edebiyatlarını yahut mukayeseli edebiyatları inceledikten sonra, Farinelli, mümkün olduğu kadar derin ve itinalı olan bu etüdlere, araştırmacıya edebiyatın hakikî mahiyetini ve zenginliğini gösterecek kabiliyette olup olmadığını kendi kendisine soracak raddeye gelmedi mi?

Son zamanlarda neşriyatına, edebî araştırmaların esasının kendisine göre ne olması lâzım geldiğini izah eden bazı yazılarına bakılacak olursa, vaktile taptığı şeyleri yakıyor demektir.

Farinelli şimdi artık fiş usulüne, yahut hiç değilse fişlerin sistemli bir surette kullanılmasına, edebî unsurların bölmelere ayrılacak tasnif edilmesine muhalif olduğunu bildiriyor. Farinelli, bugün artık edebiyatın tarihini yapmıyor, edebî **metinleri** ve **tesirleri** bir tarihçi gibi tedkik etmiyor.

Gerçi zamanda ve mekânda bir takım mizaç grupları olabileceğini inkâr etmiyor; fakat, herhalde gerçek olan ve teselsül eden bu gibi bağları araştırmak, artık Farinelli'ye, san'atkârın ruhunu incelemekten daha az mühim görünüyor.

Mélanges Baldensperger de (1930) şunları yazıyor: «Beni daha genç yaşta kendimi harap edercesine çalışmağa sevkeden, araştırma merakının verdiği gurur içinde bir kıyıdan ötekine sürükleyen, bugün ise, yaşım ve tecrübelerim icabı içine dalmış bulunduğum edebî tesirler ve münasebetler sahasında, müsaade ediniz de, en titiz ve

en çok sabırla yapılan karşılaştırmalardan sonra bile elde edilen neticelerin değerinden ve ehemmiyetinden biraz şüphe ettiğimi bildireyim, ve bu çeşid araştırmalarda kullanılan sistemli kesinliğe, düşünce alanında değişmez sınırlar ve kategoriler tayin etmek, çiçeklerin kartonlarda tertipli bir halde kurutuldukları gibi, insan zekâsının o kadar değişen olaylarının üzerlerine de birer etiket yapıştırmak suretile tasnif etmeğe kalkışan metoda karşı olan güvenimin hergün biraz daha azaldığını itiraf edeyim.»

Hele bazı milletlerin başkalarının tesiri altında kaldıklarından fazla başkalarına tesir yaptıklarını ileri sürerek, milletler ve edebiyatlar arasında bir nevi silsilei meratip meydana getirmek, ve hangileri daha çok tesir etmişse onları listenin başına koymak, diğerlerini ise kültür dünyasının zavallı akrabaları farzetmek temayülünü gösterdiği zaman bu tasnif merakı Farinelli'yi çileden çıkarıyor. Farinelli, bir edebiyatın veya bir milletin tesir altında kalmasından ne çıkar? diyor. Bir şahsın veya bir milletin olsun, dehâ, başkasından alınan bir mevzuda da kendisini göstermesini, benimsenmiş yabancı tarzlarda da ruhunu belirtmesini bilir.

Misal olarak İspanyayı alan Farinelli, komşu milletlerden en çok mülhem olduğu ve originalité (şahsiyet) bakımından incelemeğe alışmış edebiyat tarihçilerine bu memleketlerden daha az enteresan görüldüğü devirlerde bile, İspanyolların çok derin ve kuvvetli bir hayat yaşadıklarını, tarafsız bir görüşle incelenecek olursa, edebiyatlarının bizi bu hususta aydınlatabileceğini söylüyor.

«Grupları, karmaşık sistemleri bir tarafa bırakıp, tevazula, ferdlere incelemekle iktifa etmemiz, hattâ en meşakkatli ve tecrübelerle besli etüdlerden sonra bile, herhangi bir genellemeyi yapamayacağımızı kabul etmemiz lâzımdır. Gerçekmiş gibi görünen, ve ebediyen örtülü ve erişilmez kalacak olan mutlak hakikatten kopan parçalarla iktifa etmesini bilmeliyiz.»

Edebiyat tarihi metodlarının da zaten bundan başka gayesi yoktur. Fakat, son derece ihtiyatlı olmayı tavsiye eden ve, hiç değilse D. Mornet kadar, sistemlerden sakınan Farinelli, Fransız edebiyat tarihçisinden bu noktada ayrılıyor. Farinelliye göre, bu tedbirli ve derin incelemelerin gayesi, san'at yaratıcısının iç hayatını belirtmek olmalıdır; bu iç hayat ise o kadar ehemmiyet verilen dış hâdiselerin, okunan kitapların pek az tesiri altında kalmaktadır.

«Muhit, gelenekler, edebî mektepler, taklid, gözümüze çarpan ve o kadar değer verdiğimiz bütün bu şeyler, insan zekâsının özünü ilgilendirmez... Bunlar, ferdlerin hakikî çehrelerine geçici olarak eğ-

lenmekten başka bir şey yapmazlar... Shakespeare'in dünya görüşünü ve hayat telâkkisini meydana getiren, tercihlerini tayin eden binlerce tesirlerin bir araya gelmesi, her türlü taşkınlıkları ve müvazeneleri yapan, o kadar hayatîyet fıskıran dramları yaratan o coşkun ve gem vurulmaz tabii kudretin mahiyetini ve kıymetlerini izah edemez...

« ... Her edebî moda vücudu örten bir elbise gibidir; kalbe kadar nüfuz edemez. Ben, edebî cereyanları ve toplu bir halde yapılan acayıplıkları bir tarafa bırakıp da ferdlerin tarihçesini yapan kimse-leri tercih ederim... Goethe, âdemoğlunun en mukaddes serveti kendi varlığıdır, derken yanılmıyordu. İnsanın şahsiyetinde her şey vardır, hayatın en büyük sırlarına varıncaya kadar her şey onda birleşmektedir... Bu biricik hayat merkezinde ne çeşitli kuvvetler vardır. En açık ve en iyi beliren bir insan karakterinde öyle gizli köşeler, öyle kıvrımlar vardır ki, bunları zorla keşfedebiliriz! Bizi ilgilendiren şahsiyetin hangi gruba dahil olduğunu araştırmıyacağız, fakat bizim iç âlemimizi zenginleştirecek unsurlara malik olup olmadığını, tam bir olgunluğa ve serbestçe tezahür edecek kabiliyete varabilmek için nasıl mücadele ettiğini ve ıstırap çektiğini görmeğe gayret edeceğiz...»

Farinelli'nin tâ ötedenberi kullandığı metodlardan böyle vazgeçişinde trajik bir hal vardır. Dünyayı idare eden bu kanunları ve kuvvetleri bulmakta acele ettiğinden, bundan böyle onları insan topluluklarında değil, **insanda** daha iyi anlayacağını ümid ediyor; sanatkarın ruhunu tahlil etmekle, daha çok şey elde edeceğini, özlü şeyler hakkında daha doğru bir âyara varacağını düşünüyor.

Bir çok edebiyatta tatbik edilen metodlardan neler öğrenilebileceğini çok iyi bilen Farinelli, bildiklerinin asıl bilinmesi lâzım gelen şey olup olmadığını kendi kendine soruyor. Farinelli, insan ruhunu keşfetmeğe doğru gitmelidir, diyor. Hangi pratik metodla? İşte bunu söylemiyor. Fakat, Monzoni, Calderon ve daha bazı muharrirler hakkındaki eserlerine bakarak bu metodun mahiyeti öğrenilebilir.

Esasen, öyle görülüyor ki, bu ferdiyetçi metod her yerden ziyade İtalyada devamlı bir şekilde rağbet görmektedir. Benedetto Croce'nin¹ düşüncelerinin de edebiyat tarihine tatbik edildikleri za-

¹ B. Croce'nin şahsî düşüncelerini bir tarafa bırakıyoruz; bu düşünceleri incelemek bizi asıl mevzuumuzdan çok uzaklara götürürdü. Fakat bu düşüncelerin her zaman derin bir tesir yaptığı hatırdan çıkarılmamalıdır. (Müellif)

man, edebî formüllerden, kadrolardan, taksimlerden, velhasıl sanatkârın asıl şahsiyetini belirten yegâne ve esaslı vasıfları maskeleyen bütün teferrüattan Farinelli gibi sakındığı görülmektedir.

*
**

Sovyet Rusyadaki genç edebî mektebin ortaya attığı nazariye, edebiyat tarihinin esaslı prensiplerinden, diğer nazariyelerden daha çok uzaklaşmaktadır.

Edebiyatların tarihçi gözile incelenmesini isteyen metodun, edebî eserin şeklini belirtmediği söylenebilir. Eğer edebî bir eseri bir sanat eseri telâkki ediyorsak, resimde yahut müzikte olduğu gibi, sanatkârın kullandığı tekniğin, eserin ihtiva ettiği düşüncelerden veya duygulardan daha mühim olduğunu da kabul etmek gerektir. Halbuki, edebiyat tarihi, bir eserin şeklinden ziyade ihtiva ettiği şeyleri izah etmek hususunda daha çok mehareti gösteriyor, bütün değeri düşüncelerin veya duyguların tertip edilmiş tarzında olan eserlerden ziyade zengin ve yeni düşünceler veya duygular ihtiva eden eserlerden daha iyi neticeler alıyor. Hugo'nun **Contemplations** adlı şiir mecmuasındaki herhangi bir temaşada bulunan incelikleri ve bütün kaynakları belirtsek de, bu mısralardaki en özlü şeyi yine kavrayamadığımızı hiç kimse inkâr edemez.

İşte, edebî eserde bulunan bu özü daha iyi kavrayabilmek içindir ki, birinci Cihan Harbinden sonra Rusyada edebî tetkikler başka bir istikamet almıştır¹. Rusyada edebî tetkikler, en sübjektif ve en dogmatik bir tenkidten en şekilci (formaliste) bir tahlile doğru dan doğruya geçmiş bulunuyor.

İhtilâlin ilk zamanlarında, Rus edebiyatı hakkında tek taraflı olduğu kadar estetikten de mahrum bir takım hükümler verildi. Muharrirleri, inkılâbın ölçülerine göre değerlendiriyorlar, Burjuvalarla işbirliği yaptı diye Puşkin'i yerin dibine batırıyor, Nekrasov'u ve inkılâpçılığını ise göklere çıkarıyorlardı. Siyasî bir düşünceye dayanan bir tenkidin ifrata kaçması, diğerleriyle tamamiyle tezat teşkil eden ve esasen çok garip bir edebi cereyana sıkı sıkıya bağlı olan bir metodun doğmasına meydan verdi. Edebiyatın nazariyatçıları ve tenkidçileri, «yaratıcıları» ve tarihçileri, bu sahada elele vererek yürüdüler.

¹ Bu mevzu üzerinde, N. Gourfinkev'in, *Le Monde Slave* adlı derginin 1.2.29 tarihli sayısında çıkan, çok karışık, fakat vakıalarla dolu makalesine bakınız. Aşağıdaki malûmat bu makaleden iktibas edilmiştir.

Birinci Cihan Harbinden sonraki genç Sovyet şâirleri öz san'atı yaratmak istediler. Khlebnikov, ortaya son derece rağbet gören «öz kelime» yahut «kendinden (bizâtihi) kelime» diye (Samobytnoe Slovo) bir nazariye attı. Her yeni doktrinin yaptığı gibi, bu mektep de, bir nebze hakikat ihtiva eden bir görüşü ifrata vardırarak, ihtiva ettiği düşünceden tamamen sıyrılmış kelimedede, yazmak san'atı unsurunun yeter derecede bulunduğunu iddia edecek kadar ileri gitti.

Genç şâirlerin vücade getirdikleri bu mektebe müvazi olarak bir de tenkidcilerden mürekkep bir mektep meydana geldi. İşte burada yalnız bundan bahsedeceğiz. PHothebnia (1905) ve Peretz'le (1914 — 1922) beraber Veselovski bu tenkidcilerin ataları olarak kabul edilebilir. Bu mektebe **Formalizm** yahut edebî eseri şekle dayanarak inceleyen mektep adı verildi. Biz ondan bu adla bahsedeceğiz.

Şiir sahasında, Formalistler, mısralarda bulunan her türlü düşüncüyü ve duyguyu bir tarafa bırakarak önce yalnız şekli inceliyorlar. Esasen, şeklin iyice derinleştirilerek tetkik edilmesi, bu tenkidcilere göre, düşünceleri ve duyguları bulmamıza da yardım edecektir. Fakat bizi hakikate ulaştırın yegâne yol şekildir, tenkidcinin işte buradan başlaması lâzımdır.

1916 yılına doğru edebiyatın nazariyesini yapan bazı gençler, şiirdeki sesi incelemeye koyuldular. Ossip Brik, **Ses tekrarlamaları** adlı kitabında, metnin hakikî bünyesini vücade getirdiğini iddia ettiği ses münasebetlerini belirtmek maksadile, mısraları bir ses plânı üzerine tertipliyor.

Bunu biraz daha genişleterek, Eichenbaum, bir edebiyatının inkişafının, bir takım yeni malzemenin, düşünce veya duyma tarzlarının getirilmesine değil, fakat sadece, hiç değişmeyen unsurların tertiplenmesinde getirilen, tamamen şuurlu, yeni teknik usullere bağlı olduğu düşüncesinden hareket ediyor. Bundan başka, Gogol'un **Pardösü (Sivel)** adlı uzun hikâyesini ve bu hikâyenin yapısını tam olarak incelemek suretile, bir edebî eserin şekil bakımından inceden inceye tetkik edilmesinin, ihtiva ettiği şeyleri, meselâ bu hikâyenin sosyal oluşunu, mânasını, değerini meydana çıkarmaktadır.

Daha 1916 dan itibaren, Rus dil ve edebiyatı öğretmenleri kongresinde, tarihî ve ideolojik metod taraftarlarıyla ortaya atılan yeni estetik ve teknik metod taraftarları arasında müthiş bir mücadele başladı.

Fakat, 1920 de, yeni mektep galip geldi ve hükümetin himayesi altına girdi. Güzel San'atlar tarihine, müziğe ve tiyatroya ait olmak

üzere üç bölümü olan san'at tarihi enstitüsüne bir dördüncü bölüm ilâve olundu: **Edebî San'atlar Tarihi**.

Edebî eseri öz bir san'at eseri o ye incelemek arzusunu hiç bir şey, bu kürsünün kuruluşu üzerine yazılan ve 1924 de yayınlanan, rapor kadar göstermemektedir. Bu raporda aşağı yukarı şunlar vardır: Edebiyat tarihi metodu, tarihî ve estetik olmalıdır... Müzik nasıl seslerden meydana geliyorsa, şiir de kelimelerden meydana gelir... Bir metnin dışında kalan, yahut, düşünceler ve duygular gibi, içinde bulunan unsurları belirtmek, tenkidini yapmak, yazıldığı tarihi, mânasını, kaynaklarını bildirmek işini filoloji fakültelerine (bizde olsaydı; Edebiyat Tarihi Kürsüleri derdik) bırakmalı... Burada (yâni Edebî San'atlar Tarihi Kürsüsünde), yalnız san'atı ilgilendiren usuller incelenecektir. Bu bölümün başkanı tarafından hazırlanan raporda bu öğretimin gayesi de tasrih edilmektedir. Bir eserin şekli, ihtiva ettiği şeylerin hissedilir bir hale gelmesinden başka bir şey değildir, deniyor... Edebî eser, bir takım üslûp (stylistiques) usullerinin bir araya gelmesidir... Edebiyatlar ancak şekillerle inkişaf ederler. «Yeni bir şekil, yeni bir düşünce veya duyguyu ifade etmek için değil, san'at bakımından tesirini kaybeden eski bir şeklin yerine geçmek için doğar.» Başka muharrirler de şunları ilâve ediyorlar: Edebî bir eseri orijinal yapan şey teknik usullerdir; mese-lâ, kompozisyon zaruretleri, şahısların psikolojisini şu veya bu yaratıştan yahut dış ve iç tecrübeden daha çok izah etmektedir. (**Bak. Harp ve Sulh**'un yazılış tarzı hakkında Tolstoy'un not halinde zikredilen mektubuna).

Sovyet San'at tarihi Enstitüsünün edebî san'atlar bölümünde çalışan profesör ve öğrenciler tarafından, üslûp tarzları üzerine pek çok incelemeler yapılmıştır. Üslûbun bütün uncuları (Lexique¹, Semantique², Syntaxe³, Euphonie⁴, şiiriyet), edebî tarzlara ait kanunlar, bölümler arasındaki münasebetler, muayyen mevzular olarak (ressamlar için olduğu gibi) temalar incelenmiştir.

Bu enstitüye bir de, **san'atkâr dilini inceleme kabinesi** adı verilen bir çeşid fonetik lâboratuvarı ilâve olundu. Burada öğrenci, fo-

¹ Lexique: bir muharririn üslûbündeki hususiyeti belirten kelimelere ve şekillere mahsus lûgatçe.

² Semantique: kelimelerin mânalarını inceleyen ilim şubesi.

³ Syntaxe: gramerin, kelimelerin vazifelerini ve tertip edilmesini inceleyen şubesi.

⁴ Euphonie: üslûpda seslerin âhenk bakımından uygun bir tarzda tertip edilmesi. (Mütercimim notları)

netik bakımından yaptığı müşahedeleri kontrol edecek vasıtaları bulmakta, filân yahut falan şâirin şiir ve vokabülerleri, şu veya bu devrin vezin şekillerine ait katalogları meydana getirilmektedir.

Bu sahada yapılan bir çok araştırmalar arasında bilhassa Vinogradov'un Gogol üzerine yaptığı inceleme zikredilmektedir.. (1919 — 1926). Kitapların, gazetelerin ve dergilerin gösterdiği gibi, Gogol'un yaşadığı devrin edebiyatına ait yaptığı titiz bir incelemeden sonra Vinogradov, bu muharririn getirdiği psikolojik, yeniliğin, bol bir yayının harcıâlem üslûbuna karşı yepyeni bir üslûp yaratmak için sarfettiği gayretlerin neticesinden başka bir şey olmadığı neticesine varıyor.

Rusyada Jirmunski'nin temsil ettiği mukayeseli edebiyat, bu sahada mukayeseli Formalizm şeklini alıyor (Bak, Jirmunski'nin Byron'un Puşkin üzerine yaptığı ve Rus muharririnin, İngiliz şâirinin bidayetteki tesirinden kurtulmak için sarfettiği gayreti belirten nazım tekniği ve üslûp tahlili).

Formalist mektebin, bir çoklarının sandığı gibi, muarızları yok değildir. Meselâ, başka sahalarda son derece formalist olan Jirmunski, edebî eserlerin birer san'at eseri olduğunu kabul etmekle beraber, bir san'at eserinin düşünceler ve duygular ihtiva etmek imtiyazına — yahut kusuruna — malik olduğunu da itiraf ediyor; diğer taraftan, bir eserin getirdiği yeniliği formalizmin, yâni şeklin incelenmesinin, metnin içindeki değişmeleri incelemekten daha çok meydana çıkarabileceğini, fakat bu yeniliğin sebeplerini izah edemeyeceğini de ilâve ediyor. **Formalist** mektebe mensup grup L. E. F. teknik usullerin etraflı bir tahliline, neticelerin şahsî sezgisini ilâve edecek bir **edebî tenkide** meyletmektedir.

Edebî eseri yalnız şekil bakımından inceleyen bu metodun metnin ihtiva ettiği düşünce ve duygulara doğru temayül ettiği Eichenbaum'un araştırmalarında görülmeğe başlamıştır. Gerçekten, bu tenkidcinin Tolstoy hakkında yaptığı geniş anket, öz bir şekilcilikten (Formalisme pure) sosyal bir tarihçiliğe (historicisme sociale) geçmiş bulunuyor.

Bu değişmelere yahut karşılaşmalara rağmen, Rusya, bu sahada da, başka yerde eşine rastlanmayacak bir manzara arz etmektedir: Bidayette edebî bir mektebin doğuşuna sıkı sıkıya bağlı olan bir edebî araştırmalar mektebi, ilmi esaslara dayanarak, bir çok araştırmalar sonunda, oldukça mühim ve, tahmin ettiğimize göre, hayli enteresan neticeler elde etmiştir.

Pek tabiidir ki bu yeni mektep bizim edebiyat tarihi mektebimize karşı nefretten doğmamıştır; bu nazariyeyi meydana getiren şey, edebî eserleri siyasî, sosyal yahut ahlâkî bakımlardan izah eden metoda karşı duyulan nefrettir; bunun için, bu edebî ihanete karşı ilmî bir objektivisme'le mukabele edilmiştir. Maamafih, şurasını da kaydetmek lâzımdır ki, bu yeni nazariye san'at eserini edebiyat tarihinden tamamilen başka bir tarzda anlamak usulünü ortaya atmıştır.

Formalist mektebin başlıca vasfı edebî eseri bir san'at eseri olarak kabul etmesidir, **Formalistler**, ilmî bir takım usullere başvurarak, edebî san'atın kaynaklarını, san'atkârın tekniğini meydana çıkaracaklarını iddia ediyorlar. Kimbilir, belki de bu mektebin incelemeleri, onu, yaratıcı san'atkârın gerçek psikolojik çalışmasına daha ziyade yaklaştırmaktadır. Bununla beraber, böyle bir metodun, yalnız büyük san'atkârların, hem de en büyüklerinin eserleriyle meşgul olacağı, sosyal tarih için çok, estetik tarih için ise pek az enteresan olan, hele edebiyat tarihinde kalabalık etmekten başka işe yaramıyan alelâde muharrirlerin hepsini bir tarafa bırakacağı şüphesizdir.

*
**

Bundan çok daha estetik, fakat daha az şekilci (Formaliste) bir nazariye varsa o da Dragomiresku'nun görüşüdür. ¹

Bu metod hem tenkidci, hem de yapıcıdır. Henüz nazariyenin yarısını teşkil eden üç cild halinde izah edilmiştir.

Dragomiresku, edebiyatın tarihile meşgul olan metodlara açıkça itiraz ediyor ve onların prensiplerini olduğu kadar ifrata kaçışlarını da tenkid ediyor. Fakat tenkid bu eserde pek az yer tutmaktadır; Dragomiresku, nazariyesini, yeni felsefe esasları üzerine kurmak için acele ediyor. Zira, ona göre, bir muharririn eserlerini incelemeyi önce, bu eserleri meydana getiren dehânın, hattâ mümkün olduğu kadar yaratıcı eşrefânın mahiyetini aydınlatmak lâzımdır. Bizim metodumuzun bunun tam zıddı olduğunu söylemeğe lüzum yoktur, çünkü biz, eseri yaratan dehânın mahiyetini öğrenmeğe ehemmiyet vermediğimiz gibi, neticeyi yahut yegâne prensibini de bu mahiyeti incelemeyi önce öğrenmenin faydalı olacağına kani değiliz.

¹ La Science de la Littérature,, Dragomiresku 1928, Gamber, Paris, cild 3, (Edebiyat ilmi), (Dragomiresku bir Rumien bilginidir. Mütercimnin notu).

Bir eserin yazıldığı devrin hayatı, daha önceki yahut sonraki eserlerle, hattâ müellifin şahsı ile olan münasebetlerini göstermek bahis mevzuu olunca, edebiyat tarihinin çok faydalı olabileceğini Dragomiresku da kabul ediyor. Fakat, ona göre, bu münasebetler, edebiyatın tetkikinde en az göz önünde bulundurulacak şeylerdir. Dragomiresku, gerçekten, diyor, edebiyatın tarihile meşgul olan metodlar, şâheserlerden ziyade gerçek değeri, gerçek güzelliği olmayan bir takım eserlere çok daha iyi tatbik edilmektedir. Herhalde, bu metodların izah ettikleri şey, bu gerçek güzellik, eserin özünü teşkil eden unsur olmasa gerek.

İyi eserler gibi kötülerine de, güzele olduğu gibi çirkine yahut alelâdeye de edebiyat adını vermek bu kelimeyi harcamaktan başka bir şey değildir. Edebiyat, güzel eserlerden meydana gelen bir topluluktur, edebiyat ilmi de güzel olandan başka şeyle meşgul olmamalıdır.

Geriye kalanla, yâni güzellikten mahrum yazılardan vücade gelen yığınla, tarih ilgilenebilir ve töreler, şu veya bu fikir hareketinin kaynağı, sebepleri, değişmeleri üzerine vesikalar araştırabilir, fakat bu çeşid eserlerde gerçek edebî değer namına bir şey olmadığından, bu hususla ilgilenmez.

Kısaca söylemek gerekirse, edebiyat tarihi yerini estetiğe bırakmalı, edebiyat ilmi sanatta güzelliği araştırmanın bir bölümü olmalıdır.

Fakat tenkid bize edebî eserin güzelliklerini, zamanın ve bütün sebeplerinin dışında olarak, belirtmiyor mu? Şüphesiz, tenkid bunu yapabilir, fakat eserin **etrafında**, mevzuu ilgilendirmeyen bir sürü lâftan ibaret kalmamak şartile; tenkid, eserin gerçekten yaratıcısı olan **dehâ** ânını mümkün olduğu kadar yaşamak için sarfedilen ve muhakkak ki güç olan bir gayret olmalı, ve eserin gerçek özelliğini yapan o iç **âhengi** bir bakışta kavramalıdır.

Bir metni kavramak için sarfolunan bu ferdî gayrette **İlmin** yeri olmasa gerek; haklarını kurtarmak yahut sahasını san'ata kadar genişletmek için değil midir ki, önce Almanlar, sonra Fransızlar, edebiyat tarihini meydana getirmişlerdir? Dragomiresku'nun kendisi de bir **ilim** yaratmak ihtirasına kapılmıyor mu?

Gerçekten; onun görüşünde tenkidci bir metod var, ve bu metodun izahı üç cildlik muazzam eserinin merkezidir. Ona göre, tenkid ilme dayanmalıdır, müphem bir takım şahsî hükümlerle iktifa edemez. İşte, eserin en enteresan, en sarîh, Fransızların o kadar

çok nefret ettikleri o anlaşılmaz mücerred dilden sıyrılmış olan üçüncü cildinde izah olunan tenkid metodu budur.

San'at eseri bir bütündür ve ancak bir bütün olan şey anlaşılabilir; bu bütün fizik kanunlarına tâbi değildir, çünkü kendisini meydana getiren sebebi teşkil ettikleri zannedilebilecek olan maddî veya mânevî vâkialarla hiç bir müşterek ölçüsü yoktur; san'at eseri **orijinal** bir bütündür, çünkü tek bir insandan doğar.

Muharrirleri temayüllerine göre gruplandıran, sanki dalgaları hep birbirine benzeyen ve hiç değişmeyen bir ırmak varmış gibi, edebî nevilerin, duyguların, şekillerin nasıl geliştiklerini inceleyen edebiyat tarihine karşı cephe alan Dragomiresku, muharrirlerin orijinalitesi üzerinde duruyor ve edebî cereyanları ve tesirleri incelemenin gülünç olduğunu iddia ediyor. Bu estetik orijinalite, ona göre, eserin anahtarıdır.

San'at eserinin bütün alanlarında muharririn bu şahsî muadilesini inceleyelim, etraflıca izah edelim (İptidâî ve sübjektif orijinalite, plâstik orijinalite, vezinde, şekilde ve âhenkte orijinalite), o zaman eserin özünü kavramış oluruz.

Bundan ötesine, yâni muhtelif karşılaştırmalara, çağdaş vâkialara yapılan telmihlere gelince, bir eseri kendi varlığından olmıyan şeylere bağlayan bütün bu unsurlar, okul kitaplarının ve bilhassa ilmî şekilde basılan eserlerdeki notların haddinden fazla yüklü oldukları bütün bu tarihî bilgiler için Dragomiresku: «Yerin dibine geçsin» diyor. Sanki şu benim eski profesörüm gibi: «Bu sayfanın altına not koymak yasaktır!» diyeceği geliyor.

Dragomiresku'ya göre, güzel bir kitabın en iyi basılış şekli, metnin hiç bir not ilâve edilmeden basılışdır. Metin şerhile meşgul olan bilginlerimizin uzun araştırmalar sonunda yığıldıkları bütün o haşiyeler, eserin güzelliğini bozmaktan başka bir şeye yaramaz ve eseri estetik bir tarzda anlayışa, yâni yegâne hedefe, ulaştırmak şöyle dursun, bilâkis uzaklaştırırlar.

Öyle ise ne yapmalı?

Sosyal, duygu veya düşünce bakımlarından kendisini meydana getiren sebeplere bağlayan münasebetlerden çok daha mühim olan iç münasebetlerini araştırıp, metni bir bütün olarak ele almak suretile incelemeli. Burada şu düşünce ile karşılaşıyoruz: Bize dehânın kapısını açacak, ve şu meçhul âlem hakkında âzamî bilgiyi verecek olan anahtarı, san'at eserinin asıl unsurunu ve tekniğini iyice derinleştirerek araştırmak sayesinde ele geçirebiliriz.

Bu metni nasıl incelemeli? Elbette gelişigüzel, veya herhangi bir sezgiye (intuition) güvenerek değil, fakat Dragomiresku'nun gayret sarfederek izaha çalıştığı başlıca mevzuu teşkil eden kat'î prensiplere ve metodlara dayanarak. Bu nazariyeden bilhassa şunu akılda tutalım: Bu usuller, Rus Formalistlerinin aksine olarak, tarihî bakımdan değil, fakat daha ziyade, benzetmek caizse bir müellifin kapalı bir vazo olan eserinin, hattâ mısramın içinde incelenmelidir.

Edebî eseri bu tarzda anlamamanın dehâ hakkındaki bir nazariyeye sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemeğe lüzum yoktur. Başka hususlarda yaklaştığı B. Croce'den, Dragomiresku işte bu noktada uzaklaşıyor. Croce'nin hem düşünceye, hem şekle ehemmiyet verdiği söylenebilir, çünkü o, yaratıcı dehânın şekil bakımından kullandığı usullerin bile bile, şuurla kullanıldığını, binaenaleyh, tenkidcinin, yaratıcı zekânın takip ettiği yolu aksi istikamette yapabileceğini iddia ediyor.

Dragomiresku'ya göre, San'atta yaratıcılığın «mistik» bir ânı vardır ve bu yaratıcılığı anlaşılabilir bir hale getiren şey budur, fakat şeklin incelenmesi sayesinde bu unsura yaklaşabiliriz, çünkü güzellik bu ilâhî ânın beşerî bir tezahürüdür.

Dehâ hakkındaki metafiziğin teferruatında kaybolmaksızın, Dragomiresku'nun edebiyat ilminin yalnız güzel eserlerle, yâni güzellik ancak şekille belirdiğine göre, şekil bakımından güzel eserlerle meşgul olması; bu ilmin bu güzelliği yaratan şeyi incelemesi, edebî eseri estetik bakımdan tahlil etmesi gerektiği iddiasında olduğunu unutmuyalım.

★

Cysarz¹, Mornet'nin, Folkierski vesilesile edebiyatın felsefesinden bahsettiği mânada filozof değildir.

Vesikalarını topladığı, ve, âdeti hilâfına, bu vesikalardan faydalanmayı düşündüğü zaman, edebiyat tarihi, mâziyi bütün mantıksızlığıyla adım adım takip etmeyi zerre kadar düşünmiyen, fakat vâkıalardan meydana gelen karma karışık yığınına muhakemeye dayanarak mümkün olduğu kadar çeki düzen vermek iddiasında bu-

¹ H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft: Kritik und System*. Halle a. d. S., Niemeyer, 1926, sah. 304. Bu kitapta kullandığım değerli bir özet, H. Lihtenberger tarafından *Mélanges Baldensperger*'de verilmiştir.

İnan mantıklı bir sistem kurmaktan başka bir şey yapamaz. Edebiyat tarihi, eserde en hayati olan tarafı sistemli bir şekilde ihmal etmektedir, çünkü, mantıklı düşünceden mahrum olan bu unsur, bu **nisus**, onun ağırları arasından kaçmaktadır.

İşte, Cysarz'ın en mühim saydığı unsur da zekânın bu hayatiyetidir. Bunun için, o bilhassa, ölmézlige erişen ve bir eşref ânın mahsulü olan ferdi eserlerle ilgilenir. Cysarz sanki Goethe'nin şu sözünü kendisine bir düstur yapmış gibi görünüyor: Her şiir eşref bir ânın mahsulüdür! ¹ Bu prensipten hareket ederek, tenkidci, her eseri, şu anda, şu zekâyâ zarurî olarak yaratmak kudretini veren hayat kaynağını, vesileyi, eşref saati araştırıyor. Ona göre, sanat eseri, hayatla düşünce arasında kurulan mucizevî bir köprüdür; sanat eseri, Hayat - Düşünce çatışmasını halleder.

Şu halde, eserlerin incelenmesini, insan zekâsile, daha doğrusu bu zekânın yarattığı eserlerle meşgul olan ilim, «hayat kaynağını kurutmaksızın, hayatın değişerek şekiller halinde nasıl devam edip gittiğini kavramalıdır.» Eseri meydana getiren bu hayat unsurunu, tarihçi ancak kendi varlığında bulabilir. Tarihçinin kendi hayatı, eserin temasile elde ettiği düşünce unsurları sayesinde, muharriirin hayatını da belki bulacak, anlayacak, fakat herhalde hissedecektir. Fakat, tarihçinin, bu **sempati** işini oluruna bırakmıyarak muhakeme yolile yapması gerektiğini söylemeğe lüzum yoktur; bu **sempatiyi** idare edecek olan şey mevzudur, ihtiva edecek olan şey ise akıllıca bir iş yapmış olmak ihtiyacı.

İşte, Cysarz'ı, mevzuları hakkında sadece düşünce bakımından izahat vermekle iktifa eden tarihçilerden ayıran şey budur. İlimden ayıran şey ise şu: İlim, kanunlar bulmak için uğraşır; halbuki Cysarz, yalnız ferdi olan şeyle meşguldür, hem öyle bir ferdilik ki durmadan değişmektedir. Fakat, yanlış tefsir etmiyelim: **Ferdi** dediği zaman, Cysarz ferdi tek başına bir varlık olarak anlamıyor; herhangi bir insan topluluğu da, zamanda veya mekânda, ferdi olabilir, diyor.

Bir eserin hayati tarafını aydınlatmak, iki meseleyi halletmek demektir. Önce, düşünce veya duygu unsurlarının ifade edilmesini mümkün kılan yegâne vasıta olan **nisus**'ü, yani hayat kaynağını el ile tutulur bir hale getirmiş; sonra, bir hareket olarak, esere, her türlü harekete bağlı olan o ahlâkî ahengi vermiş oluruz.

¹ Yanıt: «Her şiiri meydana getiren şey bir vesifedir.» denilebilir.

(Mütercim'in notu)

İfadenin zarurî kaynağı olan egoist içgüdüye, esas itibarile nîsus'un hududlandırılmasından ibaret olan ahlâk tarafından gem vurulmaktadır. İşte, bu mücadeleden doğan ahlâkî âhenk de aydınlatıldığı takdirdedir ki, san'atın yaratıcılığı iyice anlaşılabilir.

Bu kısa izahattan da anlaşılacağı üzere, Cysarz, hayat kaynağına ulaşabilmek için vâkıaları aşip daha ötelere gidebilecek ve, bir dış ölçüye göre değil, fakat yalnız hayat içgüdüğü ile ahlâk duygusu arasındaki iç savaşın derecesine göre hüküm verebilecek bir edebiyat tarihi istiyor.

Görünüşe rağmen, Cysarz nazariyesini soyut (mücerret) bir alanda kurmuyor. Onun kitabındaki görüşe dayanarak bir çok mühim eserler yazılmıştır. Cysarz, araştırmalarına bir temel, bir kanun ve haklı olduğunu gösterecek delillerden başka bir şey istemiyor. Ortaya attığı metod, gerçekten, Gundolf gibi muharrirlerin araştırmalarında kullanıldı ise, bu metoda lâyük olduğu ehemmiyeti vermek yerinde olur.



Bu kadar zıd düşünceler üzerinde karar vermeden önce, kendime ait bir kaç görüşü bildireceğim. Felsefe bakımından değil. Çünkü, öyle sanıyorum ki, bu alanda felsefeye varılır. Fakat felsefeye götürecekt olan yollardan birini bulmak için ondan hareket edilmez. Ben sadece, çağdaş edebiyat tarihinde yazılanları gözönünde bulundurarak, Profesör Spingarn'ın bir tek eser münasebetile yaptığını daha geniş ölçüde yapacağım.

Önce şunu iyice bilmelidir ki, edebiyat tarihinin gayesi, yazılan her şeyi değil, edebî eserleri, insanı değil san'atkârı daha iyi tanımaktır; edebiyat denildiği zaman, güzelliği olan, veya hiç olmazsa güzelliğe ulaşmak gayesile meydana getirilen eserler anlaşılmalıdır, yoksa bir düşünceyi yahut bir duyguyu ifade etmek üzere yazılan eserler değil; edebiyat, bunlara ancak güzelliğin birer unsuru oldukları için önem vermelidir; her şeyden önce töreler ve düşünceler alanile edebiyat tarihi alanını birbirinden ayırmak gerektir. Şu sualler akla gelebilir: Güzellik denilen şey nereden başlar? Güzellerle olanla olmayı birbirinden ayırmak için hangi ölçüye başvuracağız? Bizim bugün güzel dediğimiz şeye bakalım atalarımız da güzel diyor muydu? İşe cehalet karışmadıkça, aradan bir müddet geçer geçmez anlaşma hasıl olur. Hem edebiyatın mevzuu mükemmellik değil, üzerinde estetik muhakemeler yürütülebilecek eser-

lerdir. Tarihçi dikkatini eserlerin estetik tarafına toplayacak olursa, bu eserlerin çoğunun işe yaramadığını görerek ayırma işinde güçlük çekmez. Eser de bu bakımdan incelenmedikleri içindir ki, bu mesele o kadar zor görünmektedir.

Bu son yıllarda yapılan ilmî yayınlara toplu olarak bakılacak olursa, devirlerin yaşayış tarzları, genel töreleri üzerinde çok enteresan neticeler bildiren eserlerin bolluğu karşısında insan hayrete düşer. Edebiyat, çoğu zaman, gerçekten, muharrir, muharririn yaşadığı devir, düşüncelerin, duyguların, bazan da ahlâk meselesinin gelişmesini aydınlatan bir vesikalar topluluğu farzedilmektedir; en kötü muharrirlerin en büyükleriyle aynı seviyede tutulması, hattâ, vasat insana daha yakın olduklarından, bir devrin fizyonomişini daha iyi aks ettirecekleri ileri sürülerek büyük muharrirlerden de mühim oldukları iddiası bunu gösteriyor. O kadar ki, nerede ise, basit ve âhenkli bir takım sistemlerin meydana gelmesine biraz da büyük san'atkârların engel olduklarını söyleyecekler.

Böylece, muhtelif devirler ve halk hakkında nisbeten iyi bilgi edinmiş oluyoruz. Öyle insanlar vardır ki, tiyatroya halkı seyretmek için giderler, hem de daima paradide oturan halkı, bu halkın kuvvetli reaksiyonlarını görmek isterler. Sahnede oynanan piyes onları ilgilendirmez; onlar için en mühim oyun sahnede değil, salonda oynanmaktadır. Edebiyat tarihçisi, çoğu zaman, san'attan ziyade cemiyette olan bitenleri görmeğe meraklı olan bu seyirciye benzemiyor mu?

Eğer kitabın asıl mevzuunu büyük bir san'atkâr teşkil ediyorsa, tabii bu san'atkârın tesiri, büyüklere olduğu kadar küçüklere de yaptığı tesiri incelemek lâzımdır; bilhassa küçük muharrirlere yaptığı tesiri incelemek daha yerinde olur, çünkü küçükler büyüklerden çok, hem de daha kolayca kontrol edilebilecek şekilde taklid ederler; ve yahut kaynakla incelenir, ki bu yol da bizi alelâde muharrirlere götürür, çünkü büyük san'atkâr, çoğu zaman, yaratmak için zahmete katlanmağa tenezzül etmediği ufak tefek şeyleri taklid eder, günlük herhangi bir hâdiseden bir macera, değersiz bir kitaptan bir teferrüat alır ve onu ulvileştirir, fakat eserinin özünü yapan şeyi hiç bir zaman başkasından almaz.

Başkalarından aldığı şeylerin hepsini göstermek suretile, büyük bir san'atkârın kendine ait olan vasıflarını araştıran tenkidcinin işini kolaylaştırmış oluruz, diye cevap verilebilir. İyi amma, san'atkârın başkalarından aldığı şeylerin listesini tam olarak vermeğe imkân var mı? Hem olsa da, bunun bir değeri var mıdır?

San'atkârın hususiyetini yapan şey bu unsurları düzenlemek değil midir? Kavranması gereken şey de zaten bu malzemenin inşası, bu inşayı idare eden zekânın kanunları değil midir?

Diğer taraftan, bütün bu uzun boylu araştırmaların eninde sonunda bizi san'at eserine ulaştıracağını söylüyorlar, fakat, bu araştırmayı çoğu zaman bir vasıta değil de, bir gaye telâkki etmiyorlar mı?

Meseleyi, teknik bakımdan ziyade ahlâk bakımından ortaya atarak, hakikati aramak için hiç bir menfaat gözetmeksizin yapılan araştırmanın, medeniyet için, güzelliği bulmak için yapılan araştırma kadar asîl ve lüzumlu olduğunu söylüyorlar. Buna ben de inanıyorum, fakat kimbilir, belki de tehlike bizim modern kalblerimizi dolduracak bir hakikat ihtirasına yeni silâhlar getirmekten ileri geliyor. Mesele burada değil; mesele, gayesi san'at eserlerini incelemek olan bir disiplinin hakikati mi yoksa güzelliği mi araması gerektiğidir; hakikati bulmasına imkân yoktur; şu halde onu bu eserlerin dışında arayacak demektir.

Art de la Fugue (nakarat san'atı) nin doğru olduğu söylenemez; sadece bu eserin bazı unsurlarile, dışında kalan başka unsurlar arasında münasebetler kurulabilir.

Fakat nihayet, ilmin, yâni menfaat peşinde koşmıyan araştırmaların, insana dünyayı tanımaktan ve bilgi kazandırmaktan başka bir gayesi vardır; ilim, insanı inkişaf ettirmeli, yâni insanın kendi kendisini tanımaya yardım etmelidir; onu büyütmemeli, fakat aydınlatmalı; ona bir şey öğretmemeli, fakat insanlığı anlamasına yardım etmelidir; işte bunlar ancak güzellik sayesinde öğrenilebilir, hakikat sayesinde değil, çünkü hakikate insanî şeklini veren, onu doğrudan doğruya benimsenecek hale getiren yegâne şey güzelliktir.

Biz garphılara bu terbiyeyi vermeğe en elverişli güzellik şekli ise edebî şekildir. Gerçi müzik yahut mimarlığın bu terbiyeyi vereceği akla gelebilir; fakat, yazılı san'at eserinde, şiirde, doğrudan doğruya daha iyi hissedilen o entellektüel zenginlik, edebî şekli diğer san'atların rekabet edemeyecekleri kadar yükseltmiştir.

Güzelliğin bu edebî şeklinde bulunan dersi meydana çıkarmak vazifesi hocalara verilmiştir, çünkü iyice hissedilen güzellik, nüfuz ettiği kimseye, beşerî bütün zenginliğini her ne kadar sunarsa da, bu güzelliğin iyice hissedilmiş olması gerektiğini unutmamalıdır; güzelliği hissedebilmek için, dâvet edilmiş olmak lâzımdır, zira insan yaradılıştan o kadar tenbeldir ki, güzelliği aramağa üşenir, he-

le zekânın hakikati araştırma yolunda çok daha kolay ve tabîî bir şekilde çalıştığı bir devirde.

Güzellik karşısında duyulan zevkle beslenmek belki de insan için sun'î bir şeydir, tabiate karşıdır; bununla beraber, biz bu gıdanın iyi olduğuna inanıyoruz, çünkü böyle olmasaydı, ona nazariyatta bu kadar büyük bir yer vermezdik; fakat sonunda şu aykırı düşünceye varılabilir: İnsanı güzellik duygusile geliştirmesi gereken mevzulardan, bir takım hakikat ve bilgi dersleri çıkarılıyor.

Bence edebiyat sahasındaki bütün çalışmalarımızın gayesi, önce güzelliği belirtmek ve sonra izah etmektir, fakat sırf şekle inhisar eden güzelliği, yâni eşeğin o kadar hayran olduğu, tilkinin ise beyinsiz olduğunu derhal anladığı boş maskeyi değil, her güzellik gibi, mânadan, şekilden ve duygudan meydana gelen güzelliği. Sanat güzelliği, düşüncenin, duyguların ve şehvetin birleştiği yerdir; şu halde, hem zekâyâ, hem kalbe, hem hislere hitap ediyor demektir. Öyleyse, hayatta onu incelemeyi vazife edinenlerin, alelâde okuyucunun görmediği, veya pek az görebildiği bu üç unsuru belirtmeleri gerektir.

Bu sahada kat'î bir netice elde etmeyi ümid edebilir miyiz? Hayır. Böyle bir ihtirasımız yok. Araştırmalar bakarsınız bir gün iyi netice verir, başka bir gün ise fena. Filân eseri daha iyi anlarız, halbuki bir diğeri bizim için müphem kalır. Hattâ metni tefsir ederken kendimiz bile farkında olmadan değişiriz; sonuna kadar varabilmek için yol değiştiririz. Böyle olduktan sonra, birbirini takip eden nesillerin bu metni ayrı ayrı tefsir edeceklerini de kabul edeceğiz demektir.

Bence en mühim şey, metinden dışarı çıkmamak, âdeta pusuda beklemek, her kelimeyi, her cümleyi ele alarak, bunların değerlerini çıkarmaktır; onlar üzerine kurulan münasebetleri bulmak ve âhengini belirtmek, alelâde okuyucunun güzel bir buluş, yerinde bir ifade diyerek geçtiği bin bir çeşid duygu yahut düşünce inceliklerini bulmak, muharririn değerini vermediği ihmal ettiği bir teferriata ait herhangi bir güzelliği belirtmek; seçtiği edebiyat nevinin ölçülerini aşmadan yahut kanunlarına karşı gelmeden, isteseydi derinleştirebileceği veya inkişaf ettirebileceği düşüncelerin ehemmiyetini göstermek, bize ancak canlı bir sentezini verdiği bir ruh hâletinin çeşidli unsurlarını tahlil etmek lâzımdır.

Bütün bu işler; hakikî küçük bir vâkıayı keşfetmekten daha güç olsa gerektir; hakikati araştırma zevkini vermek ne kadar lüzumlu ise güzellik zevkini vermek de o kadar lüzumlüdür; hattâ daha da

lüzumludur, çünkü ilim namusu insanlara tarih yahut ilimler tarafından verilebilir, halbuki güzellik yolile verilecek olan kültür zevki, bugünkü öğretim şartları içinde, fânilere ancak güzel edebî eserler sayesinde verilebilir.

Bence tenkidci yahut âlim, dehâ ile alelâde insan arasında mu-tavassıt bir durumdadır. Tenkidci dâhi gibi derhal sentez yapacak, yaratacak kabiliyette değildir, geniş düşünceleri veya karışık bir psikolojiyi bir kaç kelimeye sığdıramaz. Fakat, alelâde insandan fazla olarak, san'at güzelliği ile karşılaşınca, çok kuvvetli ve çok karışık bir intıba duyabilmek hassasına maliktir; bu intıbaı, kendisini husule getiren kelimelerden başkalarile ifade edemez; yoksa söylediği şeyler birbirini tutmaz; iyi amma bu intıbaı ifade etmesi lâzımdır, bunun için de, kanaatimce, yapacağı bütün iş, aklın, tahlilin ,mukayesenin yavaş fakat berrak yollarını kullanarak, halkla dâhi arasında tercüman vazifesini görmek, halka farkında bile olmadığı estetik değeri hissettirmekten ibarettir.

Buna şöyle itiraz edenler bulunabilir: Eğer eserin kaynaklarını bilmezseniz, başkalarından aldığı vasıfları muharrire mal etmek yahut kendi şahsiyetine ait olan şeyleri yeter derecede belirtemek tehlikesine düşersiniz. Böyle bir tehlike bahis mevzuu olamaz, çünkü bir eseri incelerken, muharririn getirdiği yenilikleri bulup meydana çıkarmak için uğraşmam. Zamanımızda edebiyat sahasında yapılan bütün etüdlere hâkim olan bu orijinalite mefhumu gerçi edebiyatın tarihini yaptığımız zaman lüzumludur, fakat edebî bir eserin içinde neler bulunduğunu meydana çıkarmamız gerekince lüzumsuz olur. Eserlerin kendilerini iyice incelersek, hangisinde diğerlerinde olmıyan vasıflar bulunduğunu da anlamış oluruz.

Gerçekten, her yıl edebiyat tarihi üzerine bir çok eser çıkıyor. Bunlardan çoğu metotla yazılmıştır ve tasnif edilmiş yeni vâkıalar getirmektedir. İyi amma, bütün bu eserlerden kaçının bir san'at eserinin anlaşılmasında doğrudan doğruya faydalı olduğu hesap ediliyor mu? Kaç tanesi bize muharririn teknik vasıtalarını, düşüncesinin teferrüatını, san'atının kaynaklarını meydana çıkarıyor? Sanki san'at eseri ve bu eserde san'atkâra hâs olan gayret kimsenin yaşanamıyacağı kadar mukaddes şeylermiş gibi. Dâhiyi sadece becerikli bir insan diye kabul eden düşünce hakikate ne kadar aykırı ise, dâhinin bizim anlayamıyacağımız kadar mantıktan uzak bir takım vasıtalarla çalıştığını iddia eden düşünce de hakikate o kadar aykırıdır. Şüphesiz, onun dâhiyane sezgisini (intuition) bir türlü kavrayamayız; fakat toplu olarak düşündüğünü pekâlâ parça parça

düşünebiliriz; bundan başka, onun aynı zamanda düşündüklerini de biz, aynı zamanda değilse bile, arka arkaya düşünebiliriz.

Bu suretle ben edebiyat tarihinde iki temayül görüyorum: Birincisi, edebiyat tarihinin, cemiyetin yahut düşüncenin tarihi haline gelmesidir ki, her ikisinde de metinler birer vesikadan başka bir şey değildir. İkincisi ise, tamamilen edebî san'atın bir tarihi haline gelmek istemesi, san'atın hemen hemen tamamilen kaynaklarını, eserin dış sebeplerini araştırmağa çalışmasıdır.

Bu iki çeşid araştırma metodunu haklı çıkarmağa lüzum yoktur; sağduyusu olan her insan bunu takdir eder; ancak, şunu da ilâve etmek lâzımdır ki, bu metodun meraklıları haddinden fazladır, ve bu yüzden zevkleri fena inkişaf etmektedir; diğer taraftan, bu metodlar yalnız tilmizleri değil, bunların üstadlarını da haddinden fazla meşgul ediyor, ve bu üstadların zevki de bu sahada büyük bir rol oynayamıyor; bu metodlar, lisanstan sonra talebelerin hemen hemen hepsini bu yola sevk etmek gayesile, tarihî araştırmaların garip, fakat inkâr kabul etmez cazibesini istismar ediyorlar.

Bu yüzden, şaşılacak bir durumla karşılaşyoruz: Gerçekten, **Kırmızı ve Siyah**'ı on iki ve **İlâhî Komedi**'yi iki defa okumuş, zevkiselim sahibi, kafalı bir adamla konuşmak bize, bu muharrirler hakkında araştırmalar yapmış, bu eserlerde geçen vak'aların siyasi tarihçelerini bizi hayrette bırakacak kadar bilen bir kimse ile konuşmaktan daha büyük bir zevk ve fayda veriyor.

San'at eserile bu yakın ve devamlı ilgi, eserin özüne girmek, düşünce ve estetik bakımlarından ne varsa belirtmek, hayat hakkında belki, fakat düşünce ve zevk hakkında muhakkak dersler çıkarmak için sarfedilen bu gayret tatbikatta nasıl belli olacak? Önce metin izahı ile.

Metin izahı her nedense pek rağbet görmemektedir. Halk bundan tamamilen habersizdir; Üniversitede okuyanlarda ise metin izahı dersi her zaman hoş bir hatıra bırakmaz. Metin izahı sayesinde bir diploma alınmaz, bir kitap yazılmaz, hattâ bir Üniversite doktora tezi bile yapılmaz da ondan. Diğer taraftan, La Fontaine'in bir manzum masalını doğru dürüst izah etmek, mâzinin kenarda köşede kalmış herhangi bir muharrir bozuntusunun hayatı ve eserleri hakkında bir kaç aydınlatıcı vesika ortaya atmaktan çok daha güç olsa gerektir.

Metin izahına bütün edebiyat tarihçileri de, rağbet göstermemektedir. Bu edebiyat tarihçilerinden biri, yüksek bir âlimler kuruluna başkanlık eden bir zat, metin izahının barbarca bir iş oldu-

ğunu söylemiyor mu? San'atkâr tarafından bir bütün olarak düşünülen ve meydana getirilen bir eserden bir parçayı sun'î bir şekilde kesip çıkarmaya yine bu zat işkence adını vermiyor mu? G. Lanson, bir hayli zaman evvel yazdığı bir makalede (1), metin izahı metodu, bu çeşid ithamlara karşı müdafaa etmek zorunda kalmadı mı?

Metin izahı haddizatinde bir gaye midir? Yüksek öğretimde, hayır: Metin izahı, teferruat üzerindeki bütün düşünceleri birleştirmek suretile eseri, ya mantıkî, ya hayatî bir plân üzerine baştan kurmağı mümkün kılacak olan daha geniş çalışmalara zemin teşkil etmelidir. Edebî bir parçanın veya eserin izahı mükemmel bir disiplindir; tarihi incelemeye onun ihtiyaç göstermesi lâzımdır; yâni edebiyat tarihi, ancak metnin tahlili şiddetle yardım istediği takdirde müdahale etmelidir. Bir eserin, arada sırada edebiyat tarihine başvurarak yapılan tahlili, san'at eserinin tam mânasile tanınması için esaslı bir usuldür.

Bir metin, sanki muhakemeden uzak bir tarzda, uzun uzun ve toplu olarak, hayranlıkla okunması gereken bir bütün olsun; bunun aksine olarak, bu metin tahlil edilebilir ve anlaşılabilir olsun; incelemek kâfi gelsin, yahut tahlil yolile elde edilen şeyler eseri mantıkî bir plân üzerine kurmağa yarasın; metnin estetik yahut düşünce bakımlarından değeri belirtilsin; metni incelerken, san'atkârın eserini yarattığı eşref saat, hayatî an, özünü yapan heyecan, yahut hayat hakkında dersler almak veya bilgimizi arttırmak için bir vesile aransın. Bu kadar uzun zaman sebeplerini, neticelerini ve dokunduğu meseleleri böyle şevkle araştırdıktan sonra, herhalde, eninde sonunda yine eserin kendisine dönmek gerekmez mi?

Gözden geçirdiğimiz metodlar birbirinden çok ayrıdır. Bunlardan bazılarının gayesi san'at tarzlarının tarihçesini keşfetmek, bazılarının eserin tasarlandığı hayatî ânı bulmak veya muharririn ruhunun özünü kavramak, nihayet, bazılarının ise güzellik unsurlarını tahlil etmek yahut zekânın kanunlarına veya beşerin haline nüfuz etmektir. Fakat bütün bu metodlarda müşterek bir nokta varsa, o da hepsinin, tamamile tarihî olan görüşe aldırış etmemeleridir. Hepsi de, edebiyat tarihinin yalnız güzel veya derin eserlerle meşgul olmasını, ancak mecbur olduğu zaman bu güzelliğin veya bu mânevî değerın sebeplerine başvurmasını istiyorlar.

1 Bak., G. Lanson, *Méthodes de l'Histoire littéraire*, (Etudes Françaises, 1925, Premier Cahier).

Henüz tecrübe edilmemiş bir takım metodlar ortaya atılıyor; uzun bir tecrübeden sonra, bir metod değil, fakat yeni bir gayé teklif edenler var; bazı kimseler ise, yolunu kaybeden bir metodun yolunu bulmasından başka bir şey istemiyorlar. Fakat, her ne suretle olursa olsun, bu yeni cereyanların hepsi de tarihî metodun if-rata kaçışına itiraz etmektedirler.

Bu yeni görüşlerin neticesi ne olacak? Bunu ancak tecrübe gös-terecektir. Edebiyatı tarihî bir görüşle inceleyen metod, çok, hattâ belki de haddinden fazla verimli olmuştur. Ona karşı cephe alan ye-ni metodların değeri ise, tatbik edecek kimselerin değerine bağlıdır.

Çeviren:
Cevdet PERİN