BEDRETTİN CÖMERT

Estetik



deki felsefe

Bedrettin Cömert, 27 Eylül 1940 tarihinde Vezirköprü'de doğdu. İlkokuldan sonra, altıncı ve yedinci sınıfları, Kangal ve Gürün'de okudu. Ortaokul üçüncü sınıftan başlayarak Sivas Lisesi'ne geçti, parasız yatılı sınavını kazanmış ve orta eğitimini güvence altına alan Cömert lisede okurken gerek düz yazı gerekse şiir olarak edebiyatla uğraşmaya başladı. Bu yıllarda yazdığı ilk şiirleri *Varlık* dergisinde yayınlandı. 1960 yılında Liseyi bitirdi ve devlet bursu kazanarak İtalya'ya gitti. İtalya'da ilk iki yıl Perugia Yabancı Üniversitesi'nde İtalyanca ve Latince okudu. Daha sonra Roma Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. 1965 yılında Maria Augostino ile evlendi. 1966 yılında büyük oğlu Ergun doğdu. Bir yandan Türk edebiyatında yapıtlar vermeyi sürdürürken bir yandan da 1967 yılında Roma Üniversitesi'nden lisans diploması aldı. 1970 yılında Türkiye'ye dönen Bedrettin Cömert, Haziran ayında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ne asistan olarak girdi. Burada Sanat Tarihi ve Estetik konularında çalışmalarını yürütürken, 1971 yılında Roma Üniversitesi Felsefe Enstitüsü'nde, *Son Elli Yılda Türkiye'de Sanat Eleştirisi* konusundaki tezi ile "estetik doktoru" derecesini aldı. 1972 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim görevliliğine atandı. 1973 yılında küçük oğlu Kemal doğdu. Sanat Tarihi konusundaki araştırmalarını, edebiyat ve eleştiri çalışmaları ile birlikte sürdüren Bedrettin Cömert, ikinci doktorasını, Hacettepe Üniversitesi'nde verdi. "Giotto ve San Francesco Geleneği" konusunda yaptığı tez ile Sanat Tarihi doktoru da oldu. Aynı yıllarda, Türk televizyonu için *Leonardo da Vinci* adlı yapıtı çevirdi. Bir yandan özgün yapıtlar üretirken, öte yandan da, yabancı dildeki önemli bilim yapıtlarının Türkçeye kazandırılmasına çalışan Bedrettin Cömert, 1977 yılında Gombrich'in ünlü *Sanatın Öyküsü* adlı yapıtını çevirdi. Bu çeviri Türk Dil Kurumu'nun ödülünü aldı. Aynı yıl Türk Dili üzerindeki çalışmaları ve başarılı çevirileri sonunda 1977 yılında Türk Dil Kurumu'na üye oldu ve yine 1977'de sınavları başarı ile tamamlayarak Üniversite Doçenti oldu. Tezi, *Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletim Sorunu* adını taşıyordu. Üniversite Doçenti olduktan hemen sonra Hacettepe Üniversitesi'nin Sanat Tarihi Bölümü'ne eylemli Doçent olarak atandı. Doçentlik tezi ancak ölümünden sonra Kültür Bakanlığı'nca yayımlandı ve çocuklarıyla birlikte yurt dışına gitmekte olan eşine son anda, havaalanında ulaştırılabildi. Bedrettin Cömert, 11 Temmuz 1978 günü sabah sekiz otuzda, kurşunlanarak öldürüldü.

BEDRETTİN CÖMERT

ESTETİK

Sunuş: Süreyya KARACABEY



De Ki / 25

Estetik
Bedrettin CÖMERT

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008
© Ergun & Kemal CÖMERT (Bedrettin CÖMERT'in yasal varisleri olarak), 2008
5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Yayına Hazırlayan: Süreyya KARACABEY
Teknik Hazırlık: Binali Mansur
Kapak Tasarımı: İLEF Reklam Atölyesi

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Eylül 2008 (1100 Adet)

İlk Baskı: Mektupla Yükseköğretim Eğitim Enstitüleri, Resim–İş Bölümü, MÖM Yayınları, 1975

ISBN: 978-9944-492-34-8
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB VFY 354456'dan,
SKB VFY-355555'e kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak Güzel Sıla Sitesi, B Blok, No: 8
OSTİM-BATIKENT / ANKARA • Tel-Fax: + 90 312 386 27 58
bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Doç. Dr. Bedrettin Cömert'in Bilimsel Kişiliği 7

Sunuş 15

TEMEL KAVRAMLAR 19

Estetik Nedir? 21

Metafizik Estetik 23

Sorunsalcı Estetik 24

Fenomenolojik Estetik 25

Sanat Anlayışı Nedir? 29

Eleştiri Nedir? 34

ESTETİK DÜŞÜNCENİN DOĞUŞU 37

Pythagoras'çılar, Sofistler ve Sokrates 39

PLATON (İ.Ö. 427 – İ.Ö. 347) 43

Güzel Sorunu 46

Özel Bir Yaratık: Şair 50

Suçlu Sanat 53

ARİSTOTELES (İ.Ö. 383–322) 61

Aracın Türüne Göre Taklit (Resim / şiir/ müzik / dans) 62

Konuya Göre Taklit (Tragedya / komedya) 62

Değişik Biçimde Taklit (Destan/Tragedya) 63

Şiirin Kökeni 63

Tragedyanın Özellikleri 64

Şair ve Tarihçi 68

Acıma ve Dehşet Duygusu 69

Tragedya Şairi Hareket'i Nasıl Canlandırmalı 69

Destan ve Tragedya Şiirlerine Ortak Olan Özellik 69

Edebiyat Eleştirisinin Temel İlkesi 70

Mimesis = Yaratı 71

PLOTİNOS (İ.Ö. 205 – 270) 79

KAYNAKÇA 83

Doç. Dr. Bedrettin Cömert'in Bilimsel Kişiliği*

Bilim adamı Bedrettin Cömert'in bilimsel kişiliğini bütünleyen öğretim üyeliği Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümüyle başlar. Bedrettin Cömert 1970 yılında asistanlıkla akademik çevreye girerken, Sanat Tarihi Bölümü Suut Kemal Yetkin'in yönetiminde geniş kapsamlı bir eğitim programı geliştiriyordu. Mümkün olduğu oranda tüm sanat tarihi alanlarını kapsayan, sanat tarihi eğitimini estetikle ve pratik atölye çalışmalarıyla boyutlandırmayı amaç edinen bir programdı bu. İşte bu kuruluş ve deneme dönemlerinde bölümüne katılan Bedrettin Cömert'in o günkü bilimsel donatımı bile, çok yönlülüğü ile programa boyut kazandıracak nitelikteydi, çünkü o, Roma Üniversitesi'nin Edebiyat ve Felsefe Fakültesi'nde, önce Edebiyat lisansı almış, sonra Prof. Garroni ile Estetik doktorasını tamamlamış, bu arada öğrencisi olduğu ünlü İtalyan Sanat Tarihçisi Gulio Argan'ın akademik çevresi ona batı sanatında güçlü bir temel kazandırmıştı. Bir yandan da, Wölflin, Panofsky ve Gombrich gibi batılı sanat kuramcıları üzerindeki çalışmaları ile gerekli kuramsal çerçeveyi oluşturmuştu kendisine.

Bu yoğun öğrenim programının yanı sıra, Roma'daki öğrencilik yıllarında bile, Türkiye'de Varlık ve Forum gibi dergilerde, 50'yi aşkın şiir, deneme, eleştiri ve çeviri yayımlamıştı. Bunların arasında, yabancı bir ülkenin kültür ortamının ve yetkinleştirdiği yeni bir dilin verdiği coşkuyla yaptığı çevirilerin yanı sıra, adeta çağdaş Türk

---

* *Bedrettin Cömert'e Ar ağan*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1980, s. 1–5. 4 Haziran 1979 günü Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Semineri'nde yapılan konuşmanın metnidir.

edebiyatından kopmayı yadsırcasına, Türk yazarlarını izleyip yazdığı eleştiri ve denemeler de yer alıyordu. Nitekim "Correndi di Cretica Letteraria Nella Turchia Odierna" isimli doktora tezi bile, 1950–1970 yılları arasında Türkiye'deki eleştiri akımlarını inceliyordu. Böylelikle, Bedrettin Cömert Türkiye'ye dönüp üniversitede çalışmalarına başladığı zaman araştırıcılığa ve yazarlığa imzasını atmıştı.

Bundan sonra çok yoğun ve çok sürekli bir çalışmaya koyuldu. Sanat Tarihi Bölümü'nde Mitoloji ve İkonografi derslerini vermeye başladı. Roma Üniversitesi'ndeki çalışmalarında klasik edebiyatla ve Hıristiyan kültürüyle olan yakın ilişkisi, bu konuda onun ayrıntılı bir kaynak çalışması yapabilmesini sağlamıştı. Bir yandan da Suut Kemal Yetkin ve o yıllarda bölümde ders veren Prof. Semavi Eyice'nin derslerine katıldı ve böylelikle Anadolu sanatına açıldı. Nitekim Mitoloji ve İkonografi dersi örneklemelerini Anadolu'da yoğunlaştırabiliyordu artık. Giderek doktora seminerlerini tamamladı ve "San Francesco Geleneği ve Giotto'nun Sanatına Etkisi" konulu tezi ile ikinci doktora derecesini, bu kez Sanat Tarihi doktorasını aldı. Önceleri, sanat tarihçiliğinin çözümlemeli, ayrıntıcı, tasvirci yöntemi ona çok renksiz görünüyordu. Nitekim Türkiye'deki sanat tarihçiliğini eleştiren birkaç yazı da yazdı gazetelerde, ("Hangi Bilimsellik" Barış, 10 Şubat 1972) fakat giderek, çok özenli bir çalışmayla gözlem ve yorum gücünün bireşimine örnek olacak böyle bir çalışmayı kendisi koymuştu ortaya. Doktora çalışmasında, bu arada geliştirmekte olduğu ikonografik temele dayanarak bir Giotto resimleri katalogu hazırlamıştı. Bu ikonografik katalogda resimlerin konusu Kutsal Kitap'taki Eski ve Yeni Ahit'in özgün öykülerine bağlanıyor ve gereğinde başka kaynak din kitaplarıyla destekleniyordu. Sanırım, bu Türk okuruna en yararlı olan yönüdür kitabın. Çalışmanın amacı, batı resminin en büyük yenilikçilerinden biri olan Giotto'nun sanat etkinliğini 13.

yüzyıl sonları, 14. yüzyıl başları İtalya'sının toplum yapısı içinde değerlendirmekti, özellikle 13. yüzyıl İtalya'sında Hıristiyan din anlayışını daha doğal ve daha insancıl boyutlara ulaştıran San Francesco'nun din öğretisiyle, Giotto'nun sanatı arasındaki sıkı bağı vurguluyordu. Burada, kendisinin eleştirel ve estetik deneyimi işin içine giriyor ve Giotto'nun sanatının evrensel olma nedenlerine de eğiliyordu. Kitapta şöyle diyordu:

"Düşünce ve sanat hiç bir zaman sıçrayarak ilerlemez. Her çağ, bir öncesi çağın sonucu olmaktan başka, bir sonraki çağın da tohumudur. Ancak bu yolla şimdi'yi geçmiş'e bağlama olanaklıdır. Evrensellik ancak bu koşulla kabul edilebilir. Bir sevgi, bir kin, bir özgürlük, bir adalet duygusu tarihsel bir taban ve kesintisiz bir oluş içinde olabilir." Ondan sonra, Giotto'nun Ölü İsa'ya Ağıt isimli freskosunu buna örnek veriyordu:

"İşte Giotto, bize, İsa'nın ölümünü dinsel bir simgenin kutsal ölümü olarak verirken, onu yere indiriyor, onu insan boyutları içinde sunup saydamlaştırıyor ve bu ölüm umarsız bir anne suskunluğu, ağıt dolu bir dost çığlığı oluyor. İşte Tanrı'da ölüyor. Ama bu ölüm Tanrı'nın Oğlu'nun ölümü de olsa, bir annenin anne olmaktan ileri gelen taş gibi acısını susturamıyor... Demek ki, göksel de olsa kutsal da olsa, asıl gerçek bütün gerçek kendini bu dünyada gösteren gerçektir: Kutsal ancak duyusal'la vardır, tanrısal bile, ancak bu dünyadaki somut gösterileriyle kavranılır bir duygu olur..." (Giotto'nun Sanatı, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, s. 69–70).

Ayrıca resmi, sözü iletmek, açıklamak için bir araç olarak gören Ortaçağ'dan sonra, başlı başına bir ifade aracı yapan Giotto'nun yöntemi, derinlik sorununa getirdiği çözümler, insanı, doğayı, doğrulukla yaratma çabası, Giotto'nun üslubundaki gelişme evreleri, freskoların tek tek çözümlemeleriyle ışığa kavuşuyordu bu kitapta.

Giotto çalışmasından sonra, sanat tarihi ve plastik

sanatlar konularına daha fazla eğilmeye başladı Bedrettin Cömert; 1974'te Sanat – Edebiyat dergisinin birinci sayısında çıkan "Resme Yaklaşım" konulu incelemesiyle Panofsky'nin ikonografi ve ikonoloji kavramlarının plastik sanatlara uygulamasını tartışıyordu. İlgiyle incelediği bir başka konu da, batıdaki sanat akımları içerisinde plastik sanatların yeri idi. Örneğin, ilk kez resim sanatında görülen izlenimciliğin, öteki sanat dallarını da içerdiğini açıklayan örneklemeli bir denemesi ve Fütürizm üzerine bir yazısı Milliyet Sanat'ta yine aynı yıl yayınlandı (1974, no. 92, no. 107). Milliyet Sanat'ta yazdığı başka inceleme yazılarına Michelangelo, Giacometti gibi sanatçılar da konu oluyordu (1975, no. 122, 1976, no. 203).

1972–76 yılları arasında Türk ve İtalyan edebiyatı, estetik ve eleştiri üzerine yazdığı yazılar yine de çoğunluktaydı. Fakat bu arada giderek dil ve dilbilimi çalışmalarını yoğunlaştırıyordu. Soyut ve Yansıma'ya yazdığı bir dizi yazı ile Türkiye'de büyük eksikliğini duyduğu dilbilim alanında temel ilkeleri yaygınlaştırmaya çalışıyordu.

Bedrettin Cömert'in günlük konuşmalarında savunduğu şeylerden biri, sanat kuramlarının soyut kalmaması, yaşam deneylerine indirgenmesiydi. Estetik bilimi için şöyle diyordu:

"Estetik bilimi, gerçeklikten kopuk garipliklerle uğraşmaz. Estetik, şimdiye dek üretilmiş tüm sanat yapıtlarının ortak ve benzer yönleri irdeleyerek belirli ortak özellikler ortaya koymaya çalışır, bu yolla gelecek deneylerimiz için bize bilinçlenme ve tat alma olanakları sağlar. Sanat tarihçiliğinin eylemini boşa harcamasını önlemek için ona süzülmüş yöntem deneyleri, billurlaşmış kuram birikimleri sunar."

Nitekim bunları söyleyen Bedrettin Cömert, 1975'te M.E. Bakanlığı Mektupla Öğrenim Programı için, Estetik'in temel ilkelerini en kolay en anlaşabilir çizgileriyle Estetik I. adlı el kitabında verdi.

"Sanat tarihçisi bir sanat yapıtını estetik biliminin sunduğu araçlarla değerlendirip, gerçek tarihsel yerine oturtabilmek için eleştirel bir tavırla yapıtlara girebilmelidir. Ancak eleştiriyle, bir ürünün sanat yapıtı olup olmadığı saptanabilir," diyen Bedrettin Cömert'in, Gombrich'in "Sanatın Öyküsü"nü çevirme isteği bundandı, çünkü çevirinin önsözünde de belirttiği gibi, Gombrich bu kitabında sanatı, sanat dışı etkenlerle boğmamıştı. Aslında beğeninin evrimi sergileniyordu bu kitapta;

"Böylece beğeni, sanat yapıtlarına, bu yapıtların yaratıldığı yer ve zaman koşullarına göreli bir nesnellikle yerleştirilip ete, kemiğe, büründürülerek, yalnızca duyulup tadılabilen bir şey değil, aynı zamanda öğrenilebilen bir yeti kimliğini kazanmıştır. Sanatın Öyküsü'nün bu özniteliği, sanat eleştirisi olmadan sanat tarihi yapılamayacağını sanat eleştirisinin ise temel bir estetik anlayışa dayanmadan ayakta duramayacağını berrak bir inandırıcılıkla kanıtlamaktadır."

Büyük bir coşkuyla ve gerçekten de inanılmaz bir hızla çevirdiği "Sanatın Öyküsü" ile, hem Türk okuruna bilgi birikimi ve beğeni gelişimi sağlayacak bir kitap hazırlıyordu, hem de büyük özen gösterdiği Türkçesiyle dilimize, sanat diline, sanat tarihçisi diline katkıda bulunuyordu. Çeviriyi yaptığı o kısa süre içinde, sanat terimlerini en anlaşılır biçimde sunabilmek için büyük çaba gösterdi. Böylelikle kitabın salt bir çeviriden öte, sanat terimlerine yeni öneriler getiren bir ön çalışma olmasını istemişti. Nitekim başarıya ulaştı ve Türk Dil Kurumu ödülünü aldı.

Son yıllarda Estetik alanındaki en kapsamlı çalışması, hiç kuşkusuz, "Benedetto Croce'nin Estetiğinde ifade Kavramı ve ifadenin iletimi Sorunu", konulu doçentlik teziydi (Bk. Croce'nin Estetiği, De Ki Yayınları, Ankara, 2007). Croce'nin ifade kavramı üzerindeki çalışmaları daha önceki yıllara dayanıyordu. Bu konuda ilk yayını 1972'de *Filologla Italiana Dergisi*'nde yazdığı İtalyanca

bir inceleme yazısıydı. Doçentlik çalışmasında, Croce'den yaptığı çevirileriyle Türk okuruna ilk elden kaynak sunuyor ve özellikle İtalyan araştırıcılarının çalışmalarıyla da boyut kazandırıyordu. Croce üzerindeki incelemesinde, plastik sanatlardan örneklemeli yorumlara giriyordu.

Sanırım, Bedrettin Cömert'in giderek estetik ve eleştiri çalışmalarını edebiyat alanında olduğu kadar plastik sanatlar dalına yöneltmesi, onun bilimsel kişiliğinde önemli bir noktayı vurgulamaktadır. Sanat tarihi bölümünde olması, onun bu yönünü geliştirmişti; kendi de çoğu kez söylerdi bunu. Nitekim, öğrencilere sanat eleştirisi dersleri veriyor ve sergilerde uygulamalı çalışmalar yaptırıyordu. Son yıl sergi eleştirileri yazmaya başlamıştı. Resim yarışmalarında seçici kurullara giriyordu. Cumhuriyet Gazetesi'nde yazdığı bir dizi sergi eleştirisinde uyguladığı belirli bir yöntemi vardı onun. Önce gidiyor, uzun uzun yerinde sanat yapıtını inceliyordu, ondan sonra onu, belirli bir kuramsal çerçevenin içinde eleştiriyordu, örneğin sanatçının, doğayı öykünmesi sorununu ele alıyor ve o açıdan eleştirisini yaptığı sanatçıyı değerlendiriyordu veya bir mekân kavramından konuya giriyor ve sanatçının yapıtlarından örneklemelerle yoruma gidiyordu. Güçlü bir gözlemciydi Cömert. Bir sanat yapıtının karşısında inanılmaz boyutlara ulaşabiliyordu gözlemi, örneğin, Bernini'nin ünlü Davut heykeli karşısında şöyle diyordu:

> Hışımla, hızla, müthiş bir gerilimle sapanındaki taşı fırlatmak üzere olan Davut Peygamber, vücut, dingin bir kütle değil, kas ve kıvrılmalardan oluşan bir devinim anaforu sanki. Aynı fiziksel sürecin yansımasını yüzde görüyoruz. Dudaklarını sıkmış, gözleri hedefi deliyor, fırlamak üzere bir kütle sanki. Bu salonda, sanki altlığın üstünde durmuyor da, kendiyle birlikte çevresindeki her şeyi de koparıp götürecek gibi yerçekiminin dışına. Ama bu fırlayış bir süzülme, yerçekiminden bir kurtulma değil, tersine yerçekimine meydan okuyan bir karşı çekim sanki... ("Roma Galerilerindeki Ölümsüzlerden izlenimler", Milliyet Sanat, 1977, no. 223).

Aslında Giotto'nun sanatı üzerinde çalışırken de, yapıtları yerinde incelemiş, yerinde bir gözlem süzgecinden geçirdikten sonra, değerlendirmesini yapmıştı. işte, kendisini giderek böyle geliştiren Bedrettin Cömert, estetik çalışmalarında, eleştirmenliğinde, sanat tarihçiliğinde çok önemli bir evreye ulaşmıştı. Aslında, geçen yılki Sanat Tarihi seminerinde, "Sanat Kuramı ve Sanat Tarihçiliği" adlı bildirisinde, farkında olmadan kendini tanımlamıştı:

> Mademki, sanat tarihçiliğinin başlıca konusu sanat yapıtıdır, mademki sanat yapıtının özelliği zamana direnip kuşaklar boyunca kalıcılığını koruyabilmesidir, öyleyse sanat tarihçiliği, sanat olgusunun bu kalıcılığına, mantıksal ve beğenisel gerekçelerle ışık tutmak onu çağdaş duyarlıkla kaynaştıracak bilgisel ve yöntemsel yolları ortaya koymakla yükümlüdür. Bir yapıtın, tarihsel süreç içinde sanat yapıtı olarak yer alabilmesinin ilk ve en gerçek koşulu, o yapıtın her şeyden önce sanatsal bir yapı oluşturmasıdır, peki bu sanatsallık özelliğini nasıl saptayacağız. Sanat yapıtı insana kendini tanıtacak güçtedir, önemli olan sanat tarihçisinin, bu özerk yapılı varlıklarını tanıyabilecek sanatsal deneyime sahip olması, yeni sanatsal olgular karşısında yolunu bulabilmek için kuramsal ve yöntemsel donatımının yeterli olmasıdır. Sanat tarihçisinin, gelişme eğilimini hiç bir zaman yitirmeyen bir duyarlık yeteneği, öte yandan, bu duyarlığı sürekli ayakta tutan, onu yeni boyutlara ulaştıran bilgisel birikim ve yorum bilincinin olması gerekir. Sanat tarihçisi tarihçi nitelemesine sığınarak ne çağında ne gününden soyutlayabilir kendisini. Biz geçmişin olaylarına ancak çağımızın yaşanmasıyla elde ettiğimiz görüntü perdesi aracılığıyla bakabiliriz. Sanat yapıtına sanatsal bilinçle ve duyarlıkla sızabilmek için kuramsal hazırlık zorunludur. Estetik bilimi büyük ölçüde bu kuram birikimini sunar fakat bununla da yetinilmemelidir. Sanat tarihçisinin, bir sanat yapıtını, estetik biliminin sunduğu araçlarla değerlendirip, gerçek tarihsel yerine oturtabilmesi için eleştirel bir tavırla yapıtlara eğilmesi gerekir. Dolayısıyla sanat tarihçiliği eleştirel mercekten geçtikten sonra, sanatsallığı saptanmış yapıtları yaratıldıkları çağ ve toplumla ilişkiye sokarak bu sanatsallığın nedenini açıklayan, bu nedeni önce yapıtın kendisinde bulup, sonra toplumun, toplum-

sal kültürel bağlamında gerçeklendirebilen bir etkinliktir... (Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1980, s. 249-255).

Tanımladığı sanat tarihçisi düzeyine gelmişti Bedrettin Cömert ve kuşkusuz, tükenmeyen çalışma gücü ve geliştirdiği titiz araştırma yöntemiyle, nice yapıtlar verecekti sanat üzerine...

Prof. Dr. Günsel Renda

Sunuş

Grekçe *aisthanesthai*'den gelen estetik sözcüğü, algılama, kaydetme gibi anlamları içerir. Kökendeki kullanımı, sanat için kullanılan *techne*'den farklıdır; *techne* daha çok yapabilirlik sınırları içindeki maharet, hüner, ustalık sözcükleriyle birleşir; henüz sanat ve zanaat arasında bir ayrım görmeyen bu çağda *techne*, ortak faydadan, "bir bağlam ve ölçü içinde" gerçekleşen amaçlı bir edimden bağımsız değildir. Günümüzde sanat denildiğinde anlaşılan şey, *techne*'nin içerdiği anlamdan farklıdır, sanat, Kant'ın "amaçsız amaçlılık" ya da Schiller'in özgürleştirici oyun benzetmesiyle kavrandığından beri, estetik spesifik bir disiplin olarak yürürlüktedir. 18.yüzyıl Alman Aydınlanma felsefesinin bir ürünü olarak ortaya çıkan estetik, Terry Eagleton'un da belirttiği gibi Fransız devriminin yarattığı siyasal değişimlere paralel olarak, sadece "düşünülür" olanla ilgilenen felsefenin, "duyulur" olan aracılığıyla –sonuçlanmamış bile olsa– bedene verdiği esaslı bir selamdır. Aklın yanı sıra, insan duyularına da felsefi bir önem atfedenler estetik aracılığıyla, güzel'i, yüce'yi, beğeni yargısının özniteliklerini sistemleştirmeye çalışmışlar, Baumgarten'la başlayıp, Kant'la devam eden bu süreç içinde sanat, bir ustalıktan, teknik üretimden daha fazlasına işaret eden ayrıcalıklı bir konuma yüksel-

miştir. Sınırlanmış bir dünyada yaşayan insan, beğeni yoluyla, güzeli ya da yüceyi takdir edebilme yetisiyle yakalanmış olduğu fenomenal ağdan numenal dünyaya, onu yaklaştıran bir sıçrama gerçekleştirir. Sanatçı bu algı içinde artık basit bir usta değil, doğanın ona verdiği "fazla" ile yaratan bir öznedir.

Estetik, eğer duyusal algıyı sistemleştirmeye çalışan bir disiplin olarak düşünülürse, şüphesiz sadece sanatsal üretim ve insan arasındaki ilişkiyle sınırlanamaz; doğadaki güzel de tıpkı sanattaki güzel gibi estetiğin inceleme konusudur ancak giderek sanatın yarattığı güzel, doğadaki güzeli aşmaya başlayacaktır.

Estetik sadece güzelin araştırılmasıyla ilgilenmez, ancak klasik estetik kuramlar biçimlendikleri çağın sanat algısına uygun bir biçimde ağırlıklı olarak güzele vurgu yapmıştır, Kant'ın güzel karşısında yaşanan deneyimden daha fazlasına işaret ettiğini söylediği yüce, özellikle doğanın yarattığı sarsıcı görünümler karşısında insanın yaşadığı ve onu numenal dünyaya daha fazla yaklaştıran estetik bir kategoridir. Sanata yüklenen anlamların uğradığı değişimlerin sonucunda, görünenin yarattığı uyum yerini, görünemez olanın gösterilmesine bıraktığında yüce, estetik tartışmalar da öncelikli bir yer almaya başlayacaktır. 18. yüzyıldan beri kullanımda olan estetiği modern bir kavram olarak niteleyebiliriz. Felsefi bir akıl yürütmeyle sanatı anlamlandırma çabası, ait olduğu dünya görüşüne bağlı olarak metafizik ya da materyalist bir görünüme sahip olabilir.

Estetiğin tarihi, öncelikler, değerler ve ölçütler konusunda çeşitli bakışları içeren bir kavramlaştırmanın tarihidir, duyusal olanı kavramsal olanla ilişkilendirdiği ve bakışın, seyretmenin, hissetmenin çözümlemesine yöneldiği için de sanıldığı gibi sınırlı bir uzmanlar topluluğunun kendi arasında gerçekleştirdiği özel bir konuşmalar bütünü olarak algılanmamalıdır. Tam da bu noktada meslekten olmayanların işini kolaylaştırmak için çalışan ya-

zarlar devreye girer, felsefi dilin kendi içine kapanmışlığını aralamak, başkaları için anlaşılır kılmak için uğraşan bu insanlar, sanatı, yaşamı anlamlandırmak için yapılan çalışmalara daha fazla insanı dahil ettikleri zaman kendilerini sorumlu gördükleri bir işlevi yerine getirdiklerini düşünürler. Okuyacağınız kitap, estetik konusunda temel teşkil edecek bilgileri aktarırken, sanırım söz edilen türden bir işlevi de yerine getirmektedir.

Bedrettin Cömert'in kitabının başlangıcı, estetiğe yaklaşımın üç ayrı biçimine ayrılmıştır: Metafizik, fenomenolojik ve sorunsalcı estetik. Ardından sanat anlayışının, eleştirinin ne olduğunu açıklayan yazar, konuya genel bir bakışı mümkün kıldıktan sonra, estetik tartışmaların kökenini oluşturan antik öncüller hakkında bilgi verir. Şairi *devlet*'ine sokmak istemeyen Platon'un idealar dünyasıyla yaşanan dünya arasına koyduğu ayrımdan ürettiği asıl ve kopya sorunundan söz ederken; Aristoteles'in mimesis kuramını anlatırken estetik tartışmanın köken sorunlarıyla, daha geç zamanlardaki tartışmalar arasında bir bağ kurar ve aralara yerleştirdiği sorularla da tarihsel bilgileri bugünün estetik sorunlarıyla etkileşim içinde algılamamızın yolunu açar. Kitap, Plotinos'un Yeni–Platoncu estetik anlayışıyla sona erecektir. Yıllar önce yazılmış olmasına ve bu alandaki kaynakların sayısındaki artışa rağmen, yine de –hacim olarak– küçük bu çalışma, okurlar için yararlı bir giriş olma niteliğini sürdürmektedir.

Bedrettin Cömert, ondan erken çalınmış bir ömürden geriye pek çok çalışma bıraktı. 1959 yılında yazmaya başlayan ve öldürüldüğü tarihe kadar yazmayı sürdüren yazarın çalışmalarının sadece listesine bir göz atmak bile üretkenliği hakkında yeterince bilgi vericidir. Cömert politik ilgilerin sanata bakışı içeriden kuşattığı bir dönemin simgelerinden biriydi. Onunla aynı yerden konuşanların sözlerinin akışı değişti, hayatı algılama biçimleri de; Cömert'in ise sözünün nasıl başkalaşabileceğini, nasıl yenilenebileceğini, kimi eleştirel değerlendirmelerinin

değişime uğrayabileceğini düşünme imkânımız yok. Ben yine de Bedrettin Cömert'e, eleştiri yazılarında belirli bir dünya görüşüne ilgisini gizlemeyen birisinin, –üstelik yaşadığı dönemdeki ayrımların netliği düşünüldüğünde–, estetik konusundaki çalışmalarının metafizik kaynaklardan beslenmesini ilginç bulduğumu söylemek isterdim. Materyalist felsefenin, özellikle onun yaşadığı zamandaki *idealist yorumları* konusundaki düşüncelerini gerçekten işitmek isterdim.

Walter Benjamin'in Moritz Heimann'dan aktardığı bir söz vardır, "otuz beşinde ölen bir adam, hayatının her anında otuz beşinde ölen bir adam olarak hatırlanacaktır." Bedrettin Cömert otuz sekiz yaşındaydı, aylardan Temmuz'du ve sözü yarım kaldı.

Süreyya Karacabey

TEMEL KAVRAMLAR

Estetik Nedir?

ESTETİK sözcüğünü ilk kez Alman düşünürü Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, 1735 yılında, **Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus** adlı doktora tezinde kullanır. Yine Baumgarten'ın ilk cildi 1750'de, ikincisi 1758'de yayımlanan ve yarım kalan **Aesthetica** eseriyle, bu sözcük artık kesinlikle yerleşmiş bulunmaktadır. Baumgarten, andığımız doktora tezinde, ilk kez **Estetik**'ten özel bir bilim dalı olarak söz etmektedir.

Baumgarten'e göre iki tür bilgi vardır: **duyusal** bilgi, **akılsal** bilgi. Duyusal bilgiyi **bulanık** tasavvurlarla; akılsal bilgiyi **açık** ve **seçik** tasavvurlarla elde ederiz. Bu iki tür tasavvur arasında, **açık olduğu halde seçik olmayan**, yani karışık olan tasavvurlar vardır. Başka bir deyişle, **açık ama karışık olarak** duymak olanaklıdır. İşte, açık ama karışık olarak duyulan bu bölge, **Estetik**'in alanıdır, sanatın gerçekleştiği yöredir.[1] (Santiello, s. 596)

---

[1] Akılla herhangi bir nesne arasında oluşan, bu nesnenin kendi için varolmasından başka, bir özne için de varolmasını sağlayan ilişkiye bilgi diyoruz. O halde, bilme işleminin gerçekleşebilmesi için üç öğeye gereklik vardır: a) Bilen bir özne, b) Bilinen bir nesne, c) Her ikisi arasında belirli bir ilişki.

Bir nesnenin, o nesne hakkında önceden elde edilmiş algısı aracılığıyla, yani dolaysız varlığı gerekmeden canlandırılmasına tasavvur diyoruz. (Ranzoli, s. 227–229,1002)

Duyu bilgisi, tam olmayan bir bilgidir. Asıl bilgi akılla elde edilendir. Duyu bilgisi de iki basamakta gerçekleşir: Ya bulanıktır ya açık. Bir şeyi, yeniden gördüğüm zaman tanıyabilecek kadar kavramamışsam, bu şey hakkında sahip olduğum tasavvur bulanıktır; bir şeyi, yeniden gördüğüm zaman net bir biçimde tanıyabilecek kadar algılamışsam, bu şey hakkında sahip olduğum tasavvur açıktır. Ne var ki, bilginin açık olması, onun aynı zamanda seçik olması anlamına gelmez. Seçiklik ancak, duyusal izlenimlerimizde birtakım ayrımları görüp belirlemek ve tanımlamakla elde edilir. (Gökberk, s. 374–375)

Baumgarten, Leibniz'in izinden giderek, üçüncü bir bilgi türü ortaya koymuştur. Bulanık duyumla seçik kavrayış arasına açık olan duyusal bilgiyi yerleştirmiştir. Bu **açık duyusal bilgi** ise sanattır. (Santiello, s. 597)

Bulanık duyumdan açık ve seçik kavrayışa geçişi sağlayan bir ara evre olan sanatsal etkinlik, aslında duyusal etkinliğin içinde kalmakta, ama bu etkinliğin en üstün derecesini oluşturmaktadır. (Santiello, s. 597; Stopper, s.127)

Estetik'e, yukarıda belirttiğimiz sınırlarla da olsa özerklik tanıyan Baumgarten'a göre Estetik'in görevi, bütün sanatlar için geçerli olan yasaları araştırmaktır. (Croce,1965,s.234–235)

Oysa I. Kant, ilk kez 1781 yılında yayımladığı **Katıksız Aklın Eleştirisi** adlı eserinin hemen ilk sayfalarında, Baumgarten'ın bu görüşünü eleştirir. Çünkü Baumgarten'ın yaptığı gibi güzellik yargısını akılsal ilkelere indirgemek ve bu yargının kurallarını bilim düzeyine yükseltmek olanaksızdır. (Kant, 1969, C. I, s. 66 – 67)

Fakat Kant'ın bu eleştirisine karşın, **Estetik** sözcüğü

bugünkü anlamını Baumgarten'a borçludur. Nitekim Hegel de, **Estetik Dersleri**'ne başlarken şöyle bir uyarıda bulunuyor; "Estetik sözcüğü, aslında duyu bilimi; duyma bilimi anlamına gelmektedir. Bu bakımdan, bu derslerin asıl konusunu yansıtmaktan uzaktır. Estetik adından hoşnut olmasak da, bu adı kullanmakta bir sakınca yoktur. Yeter ki Estetik dediğimiz zaman, güzel sanatın felsefesi anlaşılsın." (Hegel, s. 5)

Görüldüğü gibi, değişik açılardan da olsa, gerek Kant gerekse Hegel, Yunanca **aisthesis** sözünden türetilen **Estetik** sözcüğünün, anlatılmak istenen şeyi yeterince yansıtmadığına dikkati çekiyorlar. Ama Kant'ın, Estetik'i, "duyarlığın a priori ilkelerini araştıran bilim" olarak tanımlamasına karşılık, Hegel, Estetik'e, yaklaşık olarak bugün verdiğimiz anlamı veriyor. (Kant, 1969, C. I, s. 65–67)

Özetlersek, Estetik'in konusunu, güzel üzerine, sanat üzerine düşünme etkinliği oluşturuyor; "Sanat nedir?" sorusuna karşılık ararken, bütün sanat dallarına ortak olan yönleri bulmayı amaçlıyor. (Simonini, s. 9) Sanat sorunu üzerine, felsefi açıdan bir düşünme etkinliği olan Estetik, doğal olarak, dayandığı felsefi görüşün temel özelliklerini yansıtır. Bu bakımdan, çok genel anlamda, üç değişik eğilim saptayabiliriz. (Simonini, s. 10–14)

Metafizik Estetik

Buna **dogmatik estetik** de diyebiliriz, çünkü insanın somut yaşantısının ötesinde ve üstünde, güzel'i ve sanat'ı niteleyen değişmez öğeyi bulduğu kanısındadır. Bu öğe, her zaman, her yerde gerçekleşen bir şey olduğundan, yer ve zamanda bulunan veya bulunması mümkün olan her

türlü sanat eserinden önce gelen, onları **a priori**[2] belirleyen bir özellik taşır. Bu eğilimdeki bir estetik, her zaman için geçerli, tartışmasız bir ilkeye vardığını ileri sürdüğü için, sanatçıların sanat anlayışlarının ve eleştirmenlerin yargılarının özgür bir biçimde gerçekleşmesine olanak vermez. Kısaca, metafizik estetikçi; sisteminin geçerliliğini, yaşamın ve sanatın somut gerçekliğiyle ölçmek yerine, yaşamın diri gerçekliğinin, felsefenin a priori formüllerine, isteklerine uymasını ister.

Sorunsalcı Estetik

Bu görüşe göre hiçbir alanda kesin çözüm yoktur. Bir sorun'un çözümü o sorunu ortadan kaldırmaz. Aynı sorun, yeni yeni biçimlerle sürekli olarak karşımıza çıkacak, sürekli bir gözden geçirmeyi gerektirecektir. Bu bakımdan, her zaman için geçerli kesin sonuçlar elde edemeyeceğimizden, estetiğin, sorun'un her yeni görünümüne açık olması gerekmektedir.

Metafizik estetik, eserin yaratılmasında sanatçıyı, değerlendirilmesinde ise eleştirmeni, izlenilmesi zorunlu formüllere bağlarken; sorunsalcı estetik, sanatçıyı kendi sanat anlayışını uygulamakta, eleştirmeni ise kendi beğenisinin göreliğine göre yorumlayıp yargılamakta özgür bırakır. Bu akıma göre, sanat olgusu üzerinde yetkili kişiler filozoflar değil, sanatta kendine özgü dünyasında yaşayan sanatçılar ve eleştirmenlerdir.

İçinde çok değişik eğilimleri toplayan sorunsalcı akı-

---

[2] A priori: Kesinlikle hiç bir deneyime bağlı olmayan. (Kant, 1969, C. I. S. 41)

mın temsilcisi Ugo Spirito'ya göre, felsefi estetiklerin bütün kesinlikleri son bulmuştur artık. Sanatın sezgi mi, duyum mu, yaratı mı, taklit mi, teknik mi, ne olduğunu söylemek olanaksızdır. Sanatın ne olduğu bilinmiyor, çünkü gerçekliğin ne olduğunu ve bu gerçeklik içinde sanatın niçin yer aldığını bilmiyoruz.

Wittgenstein'a göre de felsefi estetik anlamsız bir şeydir. Yalnız deneysel estetikler, tek tek sanat anlayışları mümkündür. Bu alanda felsefe yapmanın hiç bir yararı yoktur. Üzerinde konuşulması mümkün olmayan bir şey konusunda susmak gerekir.

Armando Plebe de aynı düşüncededir. Sanat yalnızca deneysel ölçütlerle saptanır. Sanat; insan etkinliğinin, geleneksel olarak sanat adı verilen biçimlere yönelen özel bir doğrultusudur. Sanat ancak böyle tanımlanır. Bu ise bir tanım değildir.

Fenomenolojik Estetik

Fenomenolojik görüş de, sanatın özünün tanımlanmasını, onun her zaman için geçerli bir formüle indirgenmesini olanaksız sayar. Sanatın yaşamı çok yönlüdür; kendini yer ve zamanda ne biçimde göstereceği önceden saptanamaz. Bu nedenle, sanatın göründüğü sonsuz biçimleri olduğu gibi kabul etmekten başka çare yoktur.

Sonra, insan ruhunun bütünlüğünü, ayrı ayrı yetilere veya kategorilere ayırmak ve her bir yetiye veya kategoriye insan deneyiminin bir kesimini tanımak, bu bütünlüğü parçalamak olur. İnsan ruhu, yaptığı her şeyde bütün olarak vardır. İster felsefe, ister bilim, ister sanat yapsın, hem akıl, hem hayal gücü olarak çalışır. Bu etkinlikler

arasında nitelik değil, nicelik farkı vardır. Felsefe ve sanat, biri ötekisini dışta bırakan alanlar değildir; insan ruhunun, değişik işlevlerine göre aldığı farklı doğrultulardır. Dolayısıyla, her sanatsal yaratı, aynı zamanda düşüncedir de. Yani aynı zamanda hem özerk, hem bağımlıdır.

İnsan ruhunu kendi içinde parçalayamayacağımız gibi, onu, yaşamın bütünlüğünden ayırmak da olanaksızdır. Kavramlar ve mantık kategorileri, insan yaşantısını dıştan, metafizik bir dünyadan belirleyen kalıplar değildirler; deneyimden doğarlar, onun yazgısını taşırlar. Evet, kategoriler ve tanımlar mümkündür, ama bu kategori ve tanımlar hiç bir zaman tümellik ve ölmezlik savı taşımayacaklardır; yalnızca geçici düzenlemeler olacaklardır.

Bu görüşe uygun düşen estetiğin görevi ise, hem sanatçıların birbirinden değişik sanat anlayışlarını, hem de eleştirmenlerin birbirinden değişik yöntemlerini geçerli saymaktır. Ama bunu yaparken, sanatın belirli bir dönemde kazandığı yeni görünümün değişik yanlarına bir düzen ve anlam vermek gerekir. Çünkü gerçeklik bize, her türlü düzenlemeyi reddeden bir atomlar topluluğu halinde değil, onu organik kılan bir ilişkiler bütünü halinde görünür.

Görüldüğü gibi, sorunsalcı estetiğin boş verici tutumuna karşılık, fenomenolojik estetik, gerçekliğin geçici ve düzeltilebilir bir kesinlikle düzenlenebileceğini savunuyor.

Fenomenoloji kavramının bugünkü anlamını, Alman düşünürü Edmund Husserl'e (1859–1938) borçluyuz. Bu açıdan, düşünürün, ölümünden sonra, 1954 yılında yayımlanan "**Avrupa'da bilimlerin bunalımı ve transandantal fenomenoloji**" adlı yazısı özel bir önem taşımaktadır.

Husserl bu yazısında, 19. yüzyılın sonlarından itibaren, geleneksel metafizik felsefenin önemini yitirmesi sonucunda, Avrupa kültürünün karşılaştığı bunalıma dikkati çekmekte; düşünce adamının, artık pratik olayların karışık denizinde kendini kaybettiğini, kuşkuculuğun ve akıl gücüne güvensizliğin kurbanı haline geldiğini söylemektedir. Oysa yaşam, ne olayların düzensiz bir biçimde birbirini izleyişi, ne de karanlıkta bir sendelemedir. Şeylerde bir doğrultu, bir ereklilik, bir düzen vardır. Evet, bu doğrultu, bu ereklilik, bu düzen ne kesin, ne de mutlaktır; tarihsel evrim gerektirdiğinde, yerini yeni bir doğrultuya, yeni bir ereğe, yeni bir düzene bırakacaktır, ama bu durum, düşünceye, uygun bir araştırma alanı sağlaması bakımından yeterlidir de. Felsefe ancak, metafizik istemlerini terk ettiği ve çözümlemelerini tarihsel durumlarla sınırladığı zaman yaşamasını sürdürebilecektir. Kategoriler ve tanımlar yine mümkün olacak, ama hiçbir zaman evrensellik ve ölmezlik savında bulunmayacaklardır.

Her şeyi oluşturan değişmez öğenin ne olduğunu sormak yararsız bir şeydir. Dolayısıyla "Sanat nedir?" diye sormak da yersizdir. Bu soruların karşılığını yaşamın kendisi, yaşadığımız deneyimlerin kendisi verecektir. Deneyimlerimiz açıkça şunu gösteriyor ki, insanların yaşamında sanat da vardır. Yine deneyimlerimiz, aynı açıklıkla, sanatın, örneğin; siyasetten veya tarımdan değişik bir şey olduğunu da gösteriyor. Bu cevaplar, gerçekliğin ne olduğuna, niçin olduğuna bir karşılık değil, onun **görüşünün tasviridir, yani fenomenolojisidir.** Fakat bu tasvir, olaylara düzen ve anlam veren bir tasvirdir.

Fenomenolojik estetiğin çağımızda önemli temsilcilerinden biri de Antonio Banfi'dir (1886–1957).

O da Husserl gibi, kapalı sisteme dayanan felsefelerin bunalıma girdiği kanısındadır. Özellikle yüzyılımızın birbirini hızla izleyen olguları, edebiyat ve figüratif sanat alanındaki bunca tedirginlik ve yüzyıllardır kurulmuş bir düzeni altüst eden bilimsel kuramlar karşısında, metafizik çözüm yollarının yetersizliğini göstermiş, yaşamı ve tarihi açıklayamaz hale gelmiştir. Eğer bu durumda, kuşkuculuktan, akıldışı tutumlardan kurtulmak istiyorsak, aklımızın dogmatikten sıyrılması, kendini somut yaşantının içinde doğrulaması ve eleştirel bir tavır takınması gerekmektedir. Banfi'nin önerdiği eleştirel akılcılığın sonucu olarak da felsefe, yaşamın çok yönlü, çok karmaşık kesimleri üstünde bir bilgi kurmaktan vazgeçerek, kendini basit bir yönteme indirgemek zorundadır.

Banfi, çağdaş kültürün ve uygarlığın içinde bulunduğu bunalımı, sanatlar için olumlu bir etken saymaktadır. Bu bunalım, sanatların kapalı kalıplarını kırmış, onları yaşama açmıştır. Hegel yanlılarının sandığı gibi sanat ölmemiş, sanatın kısıtlayıcı biçimi ölmüştür. Sanat, gerçek yaşantısına asıl şimdi başlamaktadır. Son yılların özelliğini oluşturan çeşit çeşit akım ve sanat anlayışları, bir gerileme değil, tersine, bağımsızlığını yeni bulan bir enerjinin kendini gerçekleştirmesidir.

Bu nedenle sanatı tanımlamak boştur, çünkü sanat, özelliği uyarınca tanımı reddeder, çünkü hiç bir zaman uzun süre belirli bir formüle bağlı kalamaz. Sanat yalnız yapılır. **O**, ancak yapıldıktan sonra **bir şey**dir. "Sanat nedir?" sorusu, Galilei öncesi bir sorudur. Bu soruya cevap vermeyi düşlemek, sanatçılar ve eleştirmenler karşısında kural–koyucu bir tavır takınmak olur ki, bu da sanatın yaşantısına saygısızlık demektir.

Günümüz estetikçilerinden Dino Formaggio da, **Arte** (Sanat) adlı eserini, 1973 yılında, şu sözlerle açmaktadır: "İnsanların sanat adını verdikleri her şey sanattır" (Formaggio, s. 9). Anlaşılacağı gibi, bu da bir tanım değildir.

Sanat Anlayışı Nedir?

Sanat Anlayışı, bir okulun (ekol), bir sanatçının, bir şairin veya bir eleştirmenin, sanat sorunu hakkında sahip olduğu ve kendi etkinlik alanında gerçekleştirmeyi tasarladığı inanış ve amaçların tümüdür. Bir bakıma, mesleki bir sanat programı olan sanat anlayışının, bir bildiri veya bir programla ilan edilmesi gerekli değildir.

Estetik, kuramsal ve genel bir nitelik taşırken, sanat anlayışı, pratik ve özel niteliktedir; bir kişinin veya bir topluluğun belirli bir beğenisini sanat haline getirmekle yetinir.

Sanat anlayışı, sanatçının, şairin, eleştirmenin yaşadığı çağa, ortama kişisel yetişme tarzına bağlı, pratik ve uygulamalı bir estetiktir. Tek bir sanatçının sanat anlayışı olabileceği gibi, bir topluluğun da sanat anlayışı olabilir. (Simonini, s. 9–10)

Orhan Veli'nin 1941 yılında yayımladığı ilk şiir kitabı **Garip**'e koyduğu önsözde, böyle bir sanat programı bir bildiri halinde açıklanmıştır. Aynı kitapta, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın, aynı görüşü yansıtmayı amaçlayan şiirleri de yer almaktadır. Başlangıçta yalnızca Orhan Veli'nin şiir anlayışını, sanat programını çizen, ama sonradan, başta Melih Cevdet ve Oktay Rifat olmak üzere belirli bir beğeni çevresinde birleşen bir topluluğun şiir anlayışını dile getiren **Garip**'in önsözünde, hece şairleri-

ne karşı kesin tavır alınmaktadır.

Orhan Veli, bu bildirisinde, başlıca şu noktaları belirtiyor:

1. Edebiyat tarihinde şimdiye dek pek çok biçim değişiklikleri olmuştur. Ama bu değişiklikler, küçük garipsemelerden sonra kolayca kabul edilmişlerdir. Kendini güç kabul ettiren asıl değişiklik, beğeni değişikliğidir. Şimdiye dek meydana gelen değişikliklerde, her şeye rağmen devam eden bir öğe vardır. Bu da şiirin şimdiye dek ya dinin veya feodal zümrenin beğenisini, ya da yüksek sanayi değişikliğinden sonra, müreffeh sınıfların beğenisini yansıtmış olmasıdır. Artık yeni sınıfların dayanacağı beğeni, azınlığın beğenisi olamaz. Çünkü bugünkü dünyayı dolduran insanlar, hayatlarını büyük bir didişme sonucunda sürdürebiliyorlar. Şiir de bu yeni kitlenin beğenisini yansıtmak zorundadır.

Yeni bir beğeniye, eski edebiyatın araçlarıyla varmak olanaksızdır. Yeni beğeniye ancak yeni yollarla, yeni anlatım araçlarıyla ulaşılır.

2. Bu nedenle, yapılacak işlerin başında şunlar gelmektedir:

a) Ölçü ve uyak, artık görevini yitirmiştir. Şiirde uyum, ne ölçü ne de uyakla elde edilebilir. Şiir, her şeyden önce, ölçü ve uyağın dışında, ölçü ve uyağa rağmen vardır, ölçü ve uyağın sağladığı bir uyumdan zevk almak, herhalde safdilliklerin en muhteşemi olmalıdır.

b) Yalnız benzetme için benzetme yapmak, istiare yapmak için istiareler bulmak da, şiirin gerçek yapısıyla ilgili değildir.

c) Şiir, bütünlüğünün bile farkına varılmayan bir bü-

tündür. Dolayısıyla, şiirde yıkılması gereken inançlardan biri, "mısracı zihniyet"tir. Sözcüklerin tek tek güzelliği veya çirkinliği, şiir açısından hiç bir değer taşımaz. Örneğin; tek başına ne tuğla güzeldir, ne de sıva. Ama tuğla ve sıvadan oluşan bir mimari eser güzeldir. Şiirde önemli olan şey, sözcüklerin, kullanılış biçimlerini de birlikte getirmiş olmalarıdır. Sözcükler, ancak bütün'ü oluşturdukları, ona katkıda bulundukları sürece güzel veya çirkindirler.

d) Sonra, her sanat dalının kendine özgü özellikleri, anlatım araçları vardır. Şiirle müziği, şiirle resmi karıştırarak, her dalın kendine özgü özelliklerini dikkate almamak, bizi yanılgıya sürükler. Şiirde müziğe, resme kaçan kişiler, şiirin güçlüğünü yenemedikleri için bu yola başvuran hilekârlardır. (Orhan Veli, s. 9–26)

Garip önsözünde belirtilen düşüncelerin kaynak ve geçerlilik sorununu bir yana bırakarak şunu söyleyebiliriz: Bu bildiride, sanat düzlemine aktarılmak istenen, sanat eseri olarak gerçekleştirilmek istenen inanış ve amaçlar, bir program halinde, mesleki bir tüzük halinde ilan edilmektedir.

Estetikle sanat anlayışı arasındaki farkı daha somut bir biçimde açıklamak için şöyle bir örnekleme yapabiliriz:

Benedetto Croce'ye göre iki tür bilgi vardır: **Sezgisel** bilgi, **mantıksal** bilgi. Sezgisel bilgi, hayal gücü aracılığıyla, mantıksal bilgi zihin aracılığıyla elde edilir. Sezgisel bilgi **bireysel**'in bilgisidir, mantıksal bilgi **tümel**'in bilgisidir. Sezgisel bilgi **tek tek şeylerin**, mantıksal bilgi **şeyler arasındaki ilişkinin** bilgisidir. Kısaca, biz, sezgisel bilgiyle, yani hayal gücü aracılığıyla imgeler, görüntüler üretiriz; mantıksal bilgiyle, yani zihnimiz aracılığıyla da kavramlar üretiriz.

Sezgi, insanın ilk etkinliğidir; kavrama varmak için gerekli olan ilk basamaktır; kavramsal bilginin ilk koşuludur. Çünkü kavramsal bilgi, şeyler arasındaki ilişkidir; şeylerin kendileri ise sezgilerdir. Örneğin; **bu** ırmak, **bu** göl, **bu** yağmur, **bu** bir bardak su, hepsi birer sezgidir. Kavram ise *sa*dece **su**'dur. Suyun şu veya bu görünüşü, şu veya bu özel durumu değil, genel olarak, her zaman ve her yerdeki su'dur. Dolayısıyla, su kavramına, suyun bilgisine varmamız için gerekli olan şey; suyun bu özel belirlenimleri, yani suyun tikel, özel durumlarıdır, sezgileridir. (Croce, 1965, s. 3, 26)

Bir sanat eseri ise, bu ada lâyık olabilmek için her şeyden önce sezgi olmak zorundadır, yani bilginin ilk basamağında gerçekleşmiş olmak zorundadır. Bu demektir ki, sanat eserinde kavramların ağırlığı duyulmayacak ve düşünce, sezgide eritilmeden yer almayacaktır.

Sezgiye tutarlılık ve birlik veren şey ise duygu'dur.

(Croce, 1963, s. 33) O halde gerçek bir sanat eserinin baş özelliği, düşüncenin soyutlayıcı, ayrıştırıcı etkinliğinin girmediği bir duygu oluşudur. Sezgi, yalnız duygudan doğar, onun üstünde gelişir. Bu nedenle de sanat, her zaman lirik'tir.

Görülüyor ki, sanatı sanat yapan özelliği duygu'da bulmakla ve bunun dışında başka bir seçenek tanımamakla, bir kural saptanmış oluyor.

Belirli bir estetik anlayışa uyan ve sanat eserlerini bu görüşle değerlendiren eleştiri de, ister istemez bağlı olduğu genel kuralların bütün olumsuzluklarını taşıyacaktır. Her birisi değişik kişiliklerin ve değişik koşulların ürünü olan sanat eserlerine, onların dışında ve onlardan bağım-

sız olarak saptanmış önyargılı ölçülerle yaklaşılacağından, ya sanat niteliği taşıdığı halde görüşümüze uymayan eserleri anlamamız mümkün olmayacak, ya da anlasak bile, bu eserlerin yeniliğini ve değerini açıklayabilecek kuramsal bilgilerden ve temelden yoksun olacağız.

Belirli bir estetik görüşün, kendi doğrultusuna ve beğenisine uymayan eserleri dışta bırakıcı tutumuna şöyle bir örnek verebiliriz:

Giacomo Leopardi, 19. yüzyılda yaşamış ünlü bir İtalyan romantik ozanıdır. Leopardi, doğduğu ve yaşamının uzun bir süresini geçirdiği Recanati kasabasından 1830 yılında Floransa'ya gittiğinde, yeni bir yaşam evresine girer. Şimdi'nin bütün olaylarını ve duygulanımlarını anılarda uzaklaştıran o eski Leopardi yoktur artık. Yeni bir biçimde sürdürdüğü insan ilişkileri, şimdi'yi daha korkusuzca kabul edişi ve savaşmaktan kaçmayışı, onun şiir anlayışını da değiştirir ve o yıla dek süregelen lirik – romantik özellik, yerini daha sert, daha korkusuz, daha kararlı bir söyleyiş biçimine bırakır. *Değişen* yaşam koşulları, değişik bir yaşam tutumu ve dünya görüşü oluşturmuş, bu yenidünya görüşüne uygun yeni bir anlatım yolu ortaya çıkmıştır.

Leopardi'nin 1830 yılına dek ürettiği eserlerin temel özelliği, Croce'nin, şiirde duyguyu baş öğe sayan görüşüne tümden uymaktadır. Ne var ki, 1830'dan sonra yazdığı ve eski ürünlerine göre değişik bir özellik taşıyan şiirleri, Croce'de, düşüncenin duyguya baskın çıktığı, dolayısıyla öğreticiliğe kayıldığı kanısını uyandırmıştır.

"Şiir duygudur" önyargısıyla yola çıktığımız sürece, böyle bir sonuç elbette kaçınılmaz olacaktır. Oysa Leopardi'nin bu ikinci dönemde yazdığı şiirler, bu ürünleri besleyen koşullar anlaşıldığı takdirde, başarısız örnek-

ler olma nitelemesinden kurtulabileceklerdir. Beğeni denen şey, elde edildikten sonra öylece kalan, hiç değişmeyen bir yetenek değildir. Ne kadar çok araştırılırsa, ne kadar çok kavranılırsa, beğeni de o kadar yüksek olur. Bir şeyin nedenini kavramak, o şeyi kabul veya reddetmemizin tek koşuludur. Bir esere güzel veya çirkin demek önemli değildir. Dogmasız ve ön yargısız olarak o eseri kavradıktan sonra; yani o eseri, onun varlığını sağlayan somut koşullar içinde algıladıktan sonra vereceğimiz güzel veya çirkin yargısı geçerli olacaktır ancak. (Binni, s. 287–288; Salinari, s. 22)

Nitekim, Leopardi'nin 1830'dan sonra gerçekleştirdiği eserlerin ilk bakışta uyandırdığı öğreticilik vb. izlenimleri, bu ikinci dönemi bütün koşulları, nedenleri ve gerekçeleriyle anlamamız sonucunda doğan izlenimler değildir. Biz, bu ikinci dönemin ürünlerini de alışılmış lirik – romantik bir imgede tutsak kalmış bir Leopardi görüntüsüne göre yargıladığımız için, olumsuz değerlendiriyoruz. Oysa bu ikinci dönem, yeni yaşantısına, yeni dünya görüşüne daha uygun olarak, daha erkekçe bir anlatım yaratan bir Leopardi'yle karşı karşıya koyuyor bizi.

Eleştiri Nedir?

Eleştiri, sanatsal bir değerin varlığını sezdikten sonra, bu değerin gerçekten varolup olmadığını gerekçelendirerek, akılsal bir yöntemle açıklayan etkinlik dalıdır. (Simonini, s. 10)

Estetik, sanatı genel olarak ilgilendiren sorunlar üzerinde dururken, eleştiri, somut eser veya eserler hakkında nitelik yargısı verir. (Assunto, s. 127)

Eleştiri, başlıca iki biçimde gerçekleşir: **Söylem** olarak eleştiri, **davranış** olarak eleştiri. Söylem olarak eleştiri; bir veya birden çok eser, sanatçı, herhangi bir akım, bir tarihsel dönem hakkında varılan yargının yazılı olarak dile getirilmesidir. Davranış olarak eleştiri; bir veya birden çok eser, herhangi bir sanatçının tüm ürünleri, belirli bir tarihsel dönemden bize kalan sanat hazinesi karşısında bireysel veya toplu, özel veya kamusal tavırdır. Özel veya kamusal sanat eseri derlemeciliği, sanat koruyuculuğu, sanat pazarı, sanat eserlerinin bakım ve onarımı, kimi eserlere kimi zamanlarda gösterilen tapınç derecesindeki ilgi, kimi eserlerin bilinçli veya bilinçsiz olarak yıkılıp kırılması, davranış olarak eleştirinin örnekleridir.

Ne var ki, söylem olarak eleştiri, her zaman, sanatsal değeri gerekçelendirip akılsal yöntemle açıklayan bir şey olmamıştır.

Bu bakımdan söylem olarak eleştiriyi de iki büyük kümeye ayırmak gerekir: Akla dayanan nesnel eleştiri, hayal gücüne ve coşkuya dayanan öznel, izlenimci eleştiri.

Akla dayanan eleştiri, yargısını mantıksal kanıtlara yaslar, bu yargıyı kavramsal bir örgü içinde anlatır. Hayal gücüne ve coşkuya dayanan eleştiri ise, eserin biçimsel niteliklerinin, uyandırdığı haz veya hoşnutsuzluk duygusundan yola çıkarak, bu duyguyu deneme, şiir, gezi, öykü vs. gibi edebiyat biçimleriyle dile getirir. (Assunto, s. 128)

ESTETİK DÜŞÜNCENİN DOĞUŞU

Pythagoras'çılar, Sofistler ve Sokrates

Güzellik sorununa sistemli olarak ilk kez Platon'un eğildiğini görüyoruz. Fakat Platon'dan önce de bu konuda kimi önemli düşünürlere rastlıyoruz.

Örneğin Pythagoras'çılar.

Aristoteles'e *göre,* matematik bilimlerle çok uğraşan Pythagoras'çılar, matematik ilkelerin, her şeyin ilkesi olduğuna inanmışlardı. Onlara göre, matematik bilimlerde sayılar başta gelmektedir. Sayılarla, varolan ve değişmekte olan şeyler arasında benzerlikler vardır. Dünyada her şey değişmektedir. Bu değişmede kalan tek şey, sayı'dır. Bir şeyi anlamak ve bilmek için, onun matematiksel olarak ölçülmesi, sayısal ilişkiler aracılığıyla belirlenmesi gerekir. (Centineo, s. 12–13; Dal Pra, c. s. 9–10)

Pythagoras'çıların bu sonuca varmalarında, belki de, sayılarla ifade edilebilen uyumlar gösteren müziğin de etkisi olmuştur. Nitekim Pythagoras'ın ilk kez, bir telin sesinin, telin uzunluğuyla değiştiği ilkesini bulduğu söylenir. Yani ilk kez Pythagoras, seslerin sayılarla ifade edilebileceğini bulmuştur. (De Ruggiero, C. I. S. 80)

Pythagoras'çıların ilgilendikleri hekimliğin de bu sonuçta payı olduğu ileri sürülebilir. Pythagoras'çı bir hekim olan Alkmieon'un, vücut sağlığını, nemli–kuru, tatlı–

acı, soğuk – sıcak gibi niteliklerin oranlı bir karışımı, bir dengesi saydığını biliyoruz. Ona göre hastalık, bu karşıt niteliklerden birinin ötekisine üstün çıkmasıyla meydana geliyor. İnsan vücudu için kabul edilen bu uyum anlayışıyla, müziğin uyandırdığı uyum anlayışı arasında bir benzeşim kurmak olanaklıdır, Nitekim Pythagoras'çılar bu dengeyi sağlamak için sanattan, özellikle müzikten yararlanmışlardır. Doğaldır ki burada sözü edilen denge daha çok iç dengedir. Kaynaklara göre Pythagoras'çılar, ruhsal dengesizlikleri iyileştirmek için, Homeros ve Hesiedos'tan seçilmiş parçalarla müzik kullanmışlardır. (Plebe, s, 20–21; De Ruggiero, C. I. s. 80–81)

Damon da Pythagoras'çı bir müzikçidir. Ona göre müzik, içimizde devinim yaratma gücüne sahiptir. Sesler birbirlerinden, yalnızca değişik titreşim hızına göre değil, aynı zamanda, dinleyicinin ruhunda yarattıkları değişik devinime göre de ayrılırlar. Damon, her müziksel biçimin içimizde değişik bir nitelik uyandırdığı öncülünden yola çıkarak, müziksel biçimlerle içimizin bu özgün nitelikleri arasındaki karşılıkları saptamaya çalışmıştır.

Kimi müzik biçimleri, içimizin bu niteliklerinin gelişmesini sağlarken, kimileri de engellenmesine yol açar. Damon'a göre müzik, ruhumuzu öyle bir taklit etme durumuna sokar ki, insanların değişik karakterlerini taklit etme yeteneği kazanırız. Yani, kendimizi olduğumuzdan başka bir hale getirerek, değişim ve gelişimimizi sağlarız. (Plabe, s. 17)

Sofistlerin estetik öğretisi ise, Pythagoras'çılarınkinden tümden değişik bir yönde gelişmiştir.

Estetik düşünce alanında Sofistlerin en önemlisi olan Gorgias'a göre, heykel sanatı, güzelliğiyle, "gözlerde tatlı

bir hastalık" yaratır. Gorgias böylece, bir yandan, Pythagoras'çıların, duyularımızı aldatan bir büyü olarak anlaşılan sanat görüşünü kabul etmekte, ama öte yandan, bu büyünün, bu aldatmanın zararlı olduğuna dikkati çekmektedir.

Ne var ki, sonraları bu nedenle sanatı suçlayacak olan Platon'dan farklı olarak Gorgias, sanatın yol açtığı bu tatlı hastalığın, kaba normallikten daha üstün olduğunu savunur. Nitekim, tragedya ile ilgili şu sözlerinin anlamı budur: " Tragedya, öyküsü ve tutkularıyla bizi aldatır. Fakat bu aldatmada; aldatan, aldatamayana göre, daha bir yetenek gösterir; kendini aldanmaya koyuverebilen, aldanamayana göre daha bir bilgedir... Nitekim, sadece duyarsız olmayan bir kimse, sözcüklerin verdiği hazza yenilir." (Plebe, s. 21 *–22)*

Sokrates'in bu konudaki düşüncesini ise, **yararcılık** ve **hazcılık** nitelemektedir. Ona göre "güzel", yararlı olduğu zaman kabul edilmelidir; haz kaynağı olduğu zaman ise reddedilmelidir. Sokrates için, iyi anlamda güzel, insanların yararlandıkları; onların işine yarayan şeylerdir, Dolayısıyla güzel, iyi bir iş'e yarayan şeydir, iyi yararlılıktır. (Plebe, a. 23)

PLATON (İ.Ö. 427 – İ.Ö. 347)

Sofistlere göre insan yalnızca değişken doğruları bilebilirdi. Protagoras, "Her şeyin, yani varoldukları için varolan şeylerle, varolmadıkları için varolmayan şeylerin ölçüsü insandır" demişti. Platon'un açıklamasına göre bu sözün anlamı şudur; "Şeyler, bana göründükleri gibi benim içindir, sana göründükleri gibi de senin içindir".

Sokrates, Sofistlerin bu göreliğini aşmış, kavram aracılığıyla, doğrunun tümelliğini ve kesinliğini vurgulamıştı. Sokrates'e göre gerçek bilgi, kavramsal bilgidir. Bir nesnenin kavramına sahip olmak demek, onu tanımlamak demektir. Bir nesneyi bütün yönleriyle inceleyip tanımlamak, dolayısıyla onun kavramına varmak için uygulanan işleme **tümevarım** denir. Tümevarım yöntemi şu üç evreyi içerir: 1) Birçok özel bilgilerden, yani sanılardan (kanaat, doxa) oluşan çokluğu araştırmak, incelemek, *2)* Bu sanılarda değişken ne varsa çıkarıp atmak (soyutlama), 3) Aynı olanı, benzer olanı, bir tanımda toplamak. Tümevarım, kısaca, deneylerimizin özel durumlarının çokluğundan, tümel'e varma işlemidir. Örneğin erdem üzerine bir araştırma yapmak istiyoruz. Önce, erdem adını verdiğimiz bütün davranışlara ortak olan özellikleri belirlememiz gerekiyor. Aranan şey, tek tek erdemli olgular değil, bu tek tek olgulara ortak olan evrensel özelliktir. (Centineo, s, 35–37)

Platon'un **Menon** adlı diyalogunda Sokrates, Menon'a erdemin ne olduğunu sorar. Menon, erkeğin erdeminin dostlara iyilik, düşmanlara kötülük yapmak ve bu arada kendisine kötülük gelmemesini sağlamak olduğunu söyler. Kadının erdemi ise; evini iyi yönetmek, iyi bir ev kadını olmak ve kocasına itaat etmektir. Menon'a göre, erdemin ne olduğunu söylemek hiç de zor değildir, çünkü birçok erdem vardır. Her birimizin durumuna ve yaşına göre, erdemi vardır. Oysa Sokrates, bir sürü erdemli davranışı değil, bütün erdemli davranışları içine alan o tek erdemi, o ortak özelliği bilmek istediğini söyler. Bütün erdemli davranışları erdemli yapan bu özellik, Sokrates'e göre bir biçimdir. Öyle ki, biz *bu* biçimi, bir model, bir örnek olarak kullanarak, o modele uyan her davranışa erdemli, uymayana erdemsiz diyebilelim. Demek ki evrensel olan, tümel olan, deneyimin çokluğunu ve çeşitliliğini birleştiren modeldir. (Dal Pra, C. I. s. 41 –42)

Sokrates'in felsefesinin değeri, kavramı bulmuş olmasındadır. Bu kavram aracılığıyla, Sofistlerle kaybolmuş olan, bilginin tümelliği, tekrar elde edilmiş oluyor.

Platon da, Sokrates gibi, bilgininin kavramlarla elde edilebileceğini savunuyor. Ne var ki, bu kavramları duyusal deneyimden çıkarmak olanaksızdır. Bu kavramlar, deneyimin ön koşuludur. Kavramlar, deneyimden getirilemezler, çünkü, deneyimin bize sunduğu nesneler hakkında bilgiye sahip olmamız için, bu nesnelerin kavramına önceden sahip olmayız. Örneğin karşımda duran hayvanın bir at olduğunu söyleyebilmem için, önceden at kavramına, at **idea**'sına sahip olmam gerekir.

Değişmez ve yetkin olan bu kavramlar, duyusal dünyadan getirilemediklerine göre, nereden geliyorlar öyley-

se? Platon'a göre, içinde yaşadığımız ve davrandığımız bu duyusal dünyadan başka, sonrasız ve değişmez bir dünya daha vardır. Bu, **ideal** dünyadır, **ideal** demek, gerçeksiz anlamına gelmemelidir. Tersine, asıl gerçeklik bu ideal dünyadır. İçinde yaşadığımız dünya ise, ideal dünyanın yetkin olmayan bir kopyasıdır. Kavramlar, İdealar, bizim içimizde, bu ideal, deneyüstü dünyanın bir yansıması olarak bulunurlar. Platon'da, böylesi bir ideal dünya gereksinimi, doğruluk, iyilik, güzellik, adalet *gibi* mutlak değerleri, fenomenler dünyasının (duyusal dünyanın) akışından, değişkenliğinden ırak tutma amacından doğmuştur.

Fakat ideal dünya, yalnızca mutlak değerler ifade eden idealardan oluşmaz. Bu dünyada, fenomenler dünyasında varolan her şeyin de bir ideası bulunmaktadır.

İdealar, doğal varlıklar gibi fiziksel özellikte değildiler. Yalnızca kavranabilen varlıklardır ve her türlü yer–zaman belirlenimlerinin ötesindedirler.

İdeal dünya, deneyimlerimizin dışında, aşkın (transcendant) bir özellik taşıdığına göre, biz bu idealara nasıl sahip oluyoruz? Ruhumuz, ete kemiğe bürünmeden önce, bu idealar dünyasında yaşamış ve ideaları seyretmiştir. Bir beden içine girdikten sonra da, her şeyi unutmuştur, çünkü duyusal dünyanın tutkuları, bu göksel, tanrısal görüntüyü bulandırmıştır. Duyusal dünya, bundan sonra yavaş yavaş, ruhumuzun seyrettiği, fakat unuttuğu bilgiyi uyandırmıştır. Bu nedenle bilgi, anımsama'dır; bildiğimiz, fakat unuttuğumuz şeyin bir anısıdır. Sokrates, **Menon**'da, geometri nedir görmemiş bir köleyi, çok güç geometri sorularına cevap verecek duruma sokar. Kölenin bu bilgisi ruhun derinliklerinden gelmektedir. Ruh idealara, bilgiye sahiptir, çünkü daha önce yaşamıştır ve bilgiyi,

yavaş yavaş bulgulanması gereken bir hazine olarak içinde taşımaktadır. (Centinco, s. 50–54)

Güzel Sorunu

Platon'un diyaloglarından **Büyük Hippias**, baştan sona güzellik sorununu işlemektedir. Diyaloğun konuşucuları sofist Hippias ile Sokrates'dir. Platon'un, Hippias'ı konuşturan bir başka diyaloğu daha vardır. Buna da **Küçük Hippias** adı verilmektedir. Bu ayrımın nedeni, Büyük Hippias'ın öteki diyaloğa göre daha uzun olmasıdır.

Sokrates, Hippias'a, bütün güzel olan şeyleri güzel yapan şeyin, yani güzel'in ne olduğunu sorar. Hippias, "Güzel, güzel bir kızdır" der. Bu cevap üzerine Sokrates, "Güzel bir kız, güzel bir şey olduğuna göre, bu şeylerin güzel olmasını sağlayan bir şey olmalı" diyerek, konunun güzel bir şey'i değil, güzel'i saptamak olduğunu belirtir. Çünkü, güzel bir kız güzel bir şey olunca, güzel bir at, güzel bir lir veya güzel bir tencere de güzel şeyler olacaklardır. Hippias itiraz eder. Güzel bir tencereyi, güzel bir kızla, güzel bir atla, kısacası gerçekten güzel olan şeylerle karıştırmamak gerekir, der. Bu akıl yürütmenin sonucunu şöyle bağlar Sokrates: Öyleyse, maymunların en güzeli, insan türü karşısında çirkin olacaktır. Aynı şekil de, tencerelerin en güzeli, *kız* türüne göre çirkin olacaktır. Kız türünü tanrıça türüyle karşılaştırdığımızda, aynı sonuç çıkacak, dolayısıyla kızların en güzeli çirkin sayılacaktır. Bu nedenle, "Güzel nedir?" diye sorulduğunda, Hippias'ın yaptığı gibi belirli bir şeyi gösterirsek, o şey, duruma göre hem güzel, hem çirkin olacaktır. Oysa aranan, tek tek güzel olan şeyler değil, güzel şeyleri güzel yapan o tek şey, o salt güzel'dir. Hippias, bunun üzerine,

bütün güzel şeyleri güzel yapan şeyin, "altın" olduğunu söyler, çünkü bir şeye altın kattığımız zaman, bu şey önceden çirkin de gözükse, altınla süslendiğinde güzel görünür. Sokrates bu cevabı da eleştirir: Öyleyse Fidias'ı başarısız bir sanatçı saymak gerekecek. Mademki altın, çirkin şeyleri güzel yapan şeydir, o halde Fidias neden Athena heykelinin gözlerini, yüzünü, ayaklarını, ellerini altından yapmadı da, fildişinden yaptı? Hippias, Sokrates'e hak verir ve fildişinin ne *güzel* olduğunu söyler, Sokrates yine yanıtlar: Peki öyleyse, neden Athena'nın gözbebeklerini fildişinden değil de, fildişine çok benzeyen taştan yaptı? Yoksa, güzel bir taş da mı güzel bir şeydir? Hippias, eğer uygun düşüyorsa, güzel bir taşın da güzel bir şey olduğunu kabul edeceğini söyler, O halde, uygun düşmezse, yakışmazsa, taş da çirkindir. Bundan şu sonuç çıkıyor: Fildişi de, altın da uygun düştüğü zaman, nesneleri güzel yaparlar. Uygun düşmezse, yakışmazsa, çirkin kılarlar. Yani her şeye uygun olan, yakışan şey, onu güzel yapar. O halde güzel, uygunluktur. Ama acaba uygunluk, bulunduğu şeyleri güzel mi gösterir, yoksa güzel mi yapar? Yoksa hem güzel gösterir, hem de güzel mi yapar? Hippias, uygunluğun, nesneleri güzel gösterdiğini söyler, çünkü, örneğin kendine uygun düşen, yakışan giysiler ve ayakkabılar giymiş bir kimse, aslında gülünç bir kişi de olsa güzel görünür. Sokrates'in cevabı hazırdır; uygunluk, şeyleri olduklarından daha güzel gösterdiğine göre, güzel hakkında bir tür aldatmaca olmalıdır, çünkü saptanması istenen şey, bütün güzel nesnelerin güzel olmasını sağlayan şeydir. Bu bakımdan, nesneleri olduklarından daha güzel gösteren şeyi değil, o güzel nesneleri güzel yapan şeyi bulmak gerekir. Sokrates, bu tanımın yetersizliğini de belirttikten sonra, bir varsayım

olarak, "işe yarayan" şeyin, "yararlı olan'ın" güzel olduğunu söyler. Örneğin; göz, görmeye yaradığı için güzeldir; vücut, koşuya veya savaşmaya yaradığı için güzeldir. Aynı şekilde, tüm hayvanlar, tüm taşıt araçları, müzikte ve başka sanatlarda kullanılan tüm aletler, kurumlar, yasalar, hepsi güzeldir. Bütün bu şeylere biz, aynı nedenle güz*el* diyoruz; her birinin özelliğini, ne biçimde yapılmış olduğunu, nasıl, neye, ne zaman yararlı olduğunu dikkate alarak güzel diyoruz. Her bakımdan yararsız olan şeye de çirkin diyoruz. Fakat kötülük yapmaya yarayan şeyler de varolduğuna göre, bu tanımı da geçersiz kalmaktadır, çünkü kötülük yapmaya yarayan şey güzel olamaz. Bütün tanımların çıkmaza girdiğini gören Sokrates bir tanım daha dener: Güzel, işitme ve görme duyumuz aracılığıyla bize hoş gelen şeydir. Örneğin; insanlar, nakışlar, resimler, heykeller, güzel oldukları zaman gözümüze hoş gelirler. Aynı şekilde güzel sesler, güzel müzik, söylevler, masallar da, kulağımızda aynı etkiyi sağlarlar. Demek ki güzel, gözümüz ve kulağımız aracılığıyla hoş olan şeydir. Ne var ki şöyle bir durum çıkıyor ortaya: Yalnızca görme duyumuzdan gelen haz, tek başına güzel olamaz; çünkü, eğer güzel'in nedeni görme duyusu olsaydı, işitme duyusundan gelen haz güzel olamazdı. İşitme duyusundan gelen haz da, tek başına, güzel'i niteleyemez; çünkü, güzelin nedeni yalnızca işitme duyusundan gelen haz olunca, görme duyusundan elde edilen haz, *güzel olamaz*. O halde, görme ve işitme duyusundan gelen hazzın güz*el* olmasının nedeni, bu iki duyuda ayrı ayrı bulunmayan, fakat ikisinin birliğinde varolan şeydir. Oysa güzel, hem tek tek şeylere, hem de o şeylerin birliğine ait olan şeydir. Dolayısıyla bu son tanımlama girişimi de suya düşer. (**Büyük Hippias**, 286 c — 300 d)

Büyük Hippias, güzel'in ne olduğu konusunda kesin bir çözüm getirmese de, her şeyden önce, Platon'un güzellik sorununa ne denli köklü bir biçimde yaklaştığını kanıtlamaktadır. Bu diyalog, ayrıca, çözmese bile, günümüzde de güncelliği olan kimi önemli sorunları ortaya koymaktadır.

Platon, burada, Sokrates'in güzel hakkındaki düşüncesinin iki yanını, yani **hazcılığı** ve **yararlığı** birleştirme eğilimi göstermektedir. Böyle bir çözüm yolu, **Gorgias** adlı diyaloğunda da belirecek ve güzellik, iyi ile hoş olanın bir birleşimi olarak tanımlanacaktır. (475 a) Fakat **Gorgias**'taki ve sonraki diyaloglardaki, Sokrates'in bu "yararlı + hoş" tanımı, yerini ahlaksal bakımdan daha bir yükümlülük taşıyan "iyi + hoş" tanımına bırakacaktır. Platon güzel kavramını, iyi kavramından ayrılmaz bir şey olarak düşünmüştür hep. **Timaios** adı diyaloğunda, bu düşünceyi şöyle dile getirir; "İyi olan her şey güzeldir". (87 c) Ama yine de, Sokrates'in "yararlılık" düşüncesi, kendini yer yer göstermektedir. Örneğin; **Devlet**'in 5. kitabında, "Yararlı olan güzel, zararlı olan çirkindir" der. (Plebe, s. 45, dn. 1)

Platon, "uygunluk", "yakışırlık" düşüncesini de Sofistlerden almaktadır. Hippias'a ait olduğu sanılan bir yazı parçasından anlaşıldığına göre, Sofistler için "Her şey, uygun zamanda güzel, uygun olmayan zamanda çirkindir" (Dissoi logoi, 2.20). Ayrıca Gorgias'ın, güzel konuşmasının nedeni olarak, uygun zamanı seçmedeki becerikliliğini gösterdiği söylenir. Aynı kuramın bir yankısını, Platon'un **Şölen**'inde de bulmak olanaklıdır. Burada, "Her şey, tek başına ne güzeldir, ne çirkin; gerçekleştirilme biçimine göre güzel veya çirkin olur" denilmektedir. Fa-

kat Platon, "uygunluk" kavramını, Sofistlerin yaptığı gibi psikolojik anlamda kullanmaz; onunki ahlaksal bir uygunluktur. Bu nedenle, hemen sonra şöyle bir belirleme yapar: "Bir davranış iyi ve doğru olarak yapılmışsa güzel olur, yoksa çirkin olur", (Plebe, s. 51, dn. 2).

Büyük Hippias ayrıca, çok önemli bir soruna değinmektedir. Anımsanacağı gibi, en son denenen tanım, güzel'in, işitme ve görme duyularından elde edilen haz olduğuydu. Platon döneminde edebiyat, daha çok söylenilen ve dinlenilen bir sanattı. Söyleme ve dinleme, yazma ve okumadan önce gelmekteydi. Bu bakımdan, işitme duyusu denince şiir ve müziği, görme duyusu denince figüratif sanatları anlamamız gerekir. İşitme duyusundan gelen hazla, görme duyusundan gelen hazzı, tek bir "güzel" kategorisi altında toplamak isteyen son tanım, günümüzde de büyük bir önem taşımaktadır. Evet, ne tek başına işitme duyusundan gelen, ne de tek başına görme duyusundan elde edilebilen, ama her iki duyunun birliğinde bulunan şey nedir? Sanatı, anlatım araçlarının ötesinde, tek bir sanat kavramı, a priori bir biçim altında toplayan romantik anlayışın çöküşünden sonra böyle bir sorun pek güncel bir değere sahiptir. Gerçekten, ev yapan mimarla, şiir yazan şair arasında, ikisinde de ortak olan ve ikisinin de yaptığını ortak bir "sanat" kategorisi altında toplamamıza olanak veren ortak şey nedir? (Plebe, s. 43)

Özel Bir Yaratık: Şair

Demiştik, **Büyük Hippias** önemli sorunlara dikkati çekmektedir. Platon, **İon** adlı diyaloğunda, şiirin akıldışı

bir etkinlik olduğunu söyler. Bir rapsod[3] olan İon, Sokrates'e, Homeros söz konusu olduğunda çok iyi konuştuğunu, başka şairler üzerinde bunu yapamadığını, bu durumun neye bağlı olduğunu sorar. Sokrates'e göre, bunu açıklamak hiç de zor değildir. Bir kimse, Homeros hakkında konuşabiliyorsa, doğal olarak, öteki şairler hakkında da konuşabilmelidir. Çünkü herhangi bir sanatın bir yönünde uzman olan kişi, o sanatın tümü üzerine konuşabilme durumundadır. Örneğin; bir ressamın eserleri hakkında söz edebilen bir kişi, başka ressamlar hakkında da söz edebilmelidir. Eğer İon, yalnız Homeros hakkında konuşabiliyorsa, yalnız Homeros söz konusu olduğunda coşabiliyor ve kafası düşüncelerle dolup taşıyorsa, bunun nedeni, kutsal bir gücün İon'u harekete geçirmesidir. Şairin esin gücü, bir mıknatısa benzer. Bu öyle bir mıknatıstır ki, yalnızca demir halkaları kendine çekmekle kalmaz, halkalara da aynı gücü geçirir. Mıknatısın çekme gücünü kazanan halkalar, daha başka halkaları çekmeye başlarlar. Böylece birbirine bağlı ve her birinden aynı gücün dağıldığı halkalardan meydana gelen uzun bir dizi oluşur. Şiir perisi, şairleri kendinden geçirerek, deliye döndürür. Böylece esinlenen şairler aracılığıyla, başkaları da deli gibi olur ve hepsi bir dizi oluşturur. Şair, tüy gibi hafif birisidir. Kendinden geçmeden, akıl onu terk etmeden yazamaz. O, tanrısal bir güç sayesinde yazar. Onun ağzından Tanrı konuşur, Bu

---

[3] Kaynağı bilinmeyen rapsod sözcüğü, başlangıçta, kendi şiirlerini okuyan destan şairleri için kullanılırdı. İ.Ö. 5. yüzyıldan itibaren, başkasının, özellikle Homeros'un şiirlerini okuyan, okuyarak temsil eden kişi anlamını kazanmıştır. Rapsodlara hiç bir *çalgı aleti*, hiç bir şarkıcı eşlik etmezdi. Yaklaşık bir deneyimle, « oyuncu» diyebiliriz onlara. (F. Adomo,**Tutto Platone**,C. II. s, 65, dn,1)

nedenle tüm güzel şiirler Tanrı eseridir. Şairlerse, esinlendiklerinde, Tanrı'nın habercisidirler. Tanrı'nın içlerinde uyandırdığı esinin aracıdırlar. Rapsodlar ise, şiirin onların içinde uyandırdığı esinin aracıdırlar. Dinleyiciler ve seyirciler de, mıknatıslı dizinin en son halkasıdırlar. Bu nedenle İon, Homeros'un şiirinin uyandırdığı esinle konuşmaktadır, bu esinin tutsağı olmuştur, o an, başka bir şey düşünememektedir. (532 c 534 e)

Platon, **Phaidros** diyaloğunda ise şöyle diyor: En büyük iyilikleri, coşma yetisine, kendinden geçme yetisine borçluyuz. Bu yeti, bir Tanrı vergisidir. Eskiler, kendinden geçme yetisinin, bilgelikten daha güzel bir şey olduğunu söylemişlerdir, çünkü bu yetinin kaynağı Tanrı'dır. Kendinden geçme yetisi dört biçimde gerçekleşir. Bunlardan üçüncüsü, şiir perisinden gelen coşmadır. Bu coşku, temiz bir gönlü harekete geçirip, çeşitli şiir biçimleriyle alıp götürünce, gelecek kuşakları eğitir. Şiir perisinin esininden yoksun olarak şiire yaklaşan kişi, yalnız becerikliliğine güvenip iyi bir şair olmak isterse yaya kalır. Ölçülü kişinin şiirini, coşku içinde kendinden geçerek yaratan kişinin şiiri gölgeleyecektir (244 a – 245a).

Şairi, "köyün delisi" sayan görüşün, ilk kez Demokritos tarafından ortaya atıldığı sanılmaktadır. Demokritos, en güzel şiirlerin, esin ve tanrısal bir soluk sayesinde yazıldığını ve şiirin doğuşu için vazgeçilmez koşulun coşku olduğunu savunmuştur (Plebe, s. 56). Aynı şekilde, gerek Pythagoras'çıların gerekse Sofistlerin, müzikle ve genellikle sanatla ilgili olarak, "büyü", "büyüleyici", "duyuları aldatıcı" gibi nitelikleri vurguladıklarını görmüştük.

Platon da, şiirin, insanın tutkusal yönünün bir ürünü olduğunu kabul ediyor. Şiirin bu akıldışılık niteliğini iki

aşamada değerlendiriyor: İlkin, akıldışılığı, şiir için gerekli bir koşul olarak gösteriyor. Peşinden, bu akıldışı etkinliğin, üstün bir akılsallık doğrultusuna nasıl yöneltileceğini belirtiyor. Birinci aşamayı, İon adlı diyalogda izliyoruz; akıldışı etkinliği yüksek bir akılsal etkinlik için bir hazırlık merdiveni sayan ikinci aşamayı *ise,* Phaidros'ta görüyoruz. Burada Platon, "coşma, kendinden geçme" yetisini, ideaların akılsal seyrine götüren bir öncül sayıyor.

Suçlu Sanat

Platon'un sanat konusundaki en kesin, en açık tavrını **Devlet**'in onuncu kitabında görmekteyiz.

Özetle şöyle diyor Platon:

Dünyada birçok masalar ve sedirler vardır. Bu masalar ve sedirlerin hepsi iki idea'nın, masa ve sedir idea'sının içine girer. Bunlardan her birini yapan işçi, yaptığını bir ideaya uydurmuştur. Bu türden varlık yaratan ustaların arasına ressamı da koyabiliriz, çünkü ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedirdir. Şöyle bir aşama çıkıyor ortaya: Bir sedir ideası vardır; bunu yapan usta, her şeyi yapan Tanrı'dır. Bir de sedir vardır; bunu da dülger yapar. Bir de sedirin resmi vardır; bunu da ressam yapar. O halde ressam, ideanın ikinci elden taklitçisi, benzetmecisidir. Tanrı'nın yaptığı sedir, yani sedirin ideası, sedirin aslıdır, özüdür; bütün tek tek sedirleri içine alan, tek ve gerçek sedirdir. Dülger ise, sedirin işçisidir; Tanrı'nın yaptığı asıl sedirin taklitçisidir, benzetmecisidir. Ressama gelince, dülgerin yaptığı sedirin benzerini yaptığına göre, üç derece uzaktan bir taklitçi, bir benzetmecidir. Demek ki ressam, sedirin aslı olan o tek ve öz gerçeğin, sedir ideasının benzerini değil, dülgerin elinden çıkan sedirlerin benzerini yapar. Bu

bakımdan resim, bir şeyi olduğu gibi değil, göründüğü gibi verir. Çünkü bir sedire yandan, karşıdan veya başka bir tarafından bakınca, sedir değişmez ama, değişik görünür. Resim ise şeyleri, oldukları gibi değil de, göründükleri gibi verdiğinden, gerçeğin değil, görünenin benzetmesidir. O halde benzetme sanatı, **gerçek**'ten uzak kalır.

Şairler için de aynı şey söylenmelidir. Homeros başta olmak üzere bütün şairler, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmeci, birer taklitçidirler, dolayısıyla gerçeğin kendisine ulaşamazlar. Nasıl ressam, kunduracılığın ne olduğunu bilmeden bir kundura resmi yapıyor ve bu sanatı ondan çok bilmeyenler de renklere, biçimlere bakıp bu resmi sahici gibi görüyorlarsa, aynı şekilde şair de ele aldığı sanata sözcükler ve cümlelerle uygun renkler vererek, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, sürüklüyor insanları. Şairin söyledikleri, şiirin renklerinden sıyrılıp yalın söze çevrilince, gençlik tazeliğini yitirmiş yüzlere dönerler.

Bu benzetme, bu taklit (mimesis), ister resim olsun, ister şiir, bilgeliğe karşı koyan, aklımızın ölçüye dayanmayan yönüyle, kısacası insanlığımızın tutkusal yanıyla düşüp kalkar.

Ölçülü bir insan, başına bir bela gelince, çok sevdiği birini veya bir şeyi kaybedince, bu acısını dizginlemeye çalışır. Daha çok başkaları önünde olduğu zaman dişini sıkar, acısını belli etmemeye çabalar. Yalnız kaldı mı, çekinmeden sızlanabilir, başkalarının önünde yapmaktan utandığı birçok şeyi yapabilir. İnsanın böyle kendini tutmasını buyuran şey akıl ve yasadır. Ağlayıp sızlanmaya sürükleyen şey ise duyduğu acıdır. Bu durum da insan,

aynı şeye iki ters davranış gösterdiğine göre, demek ki içinde iki ayrı yan var. Bu yanlardan birisi yasanın, aklın dediğini yapmaya hazırdır. Yasa, dünyada en güzel şeyin, bela karşısında elden geldiği kadar istifini bozmamak, boşuna bağırıp çağırmamak olduğunu buyurur, çünkü tepinmekle bir şey kazanamayız, tersine, acıya kapılarak, bu kötü anlarda imdadımıza gelecek şeye engel oluruz. Bizi belaya takılıp kalmaya, durup dinlenmeden sızlanmaya sürükleyen yanımız ise, akılsız, gevşek, korkak yanımızdır. Demek ki en iyi yanımız, akla uyan yanımız olduğu halde, taşkın bir yanımız da vardır ki, her türlü benzetmelere elverişlidir.

Homeros veya bir tragedya şairi, bir kahramanın acı duymasını, ahlar vahlar'la konuşmasını, göğsünü yumruklayarak derdini haykırmasını tıpatıp benzetiyor. Hepimiz hoşlanırız bundan. Kanımız kaynar dinlerken ve bize en coşkun heyecanları yaşatan şaire hayran oluruz. Ama kendi başımıza bir felaket gelince, bunun tam tersini yaparız, bağrımıza taş basar, susarız. Erkek adama böyle yaraşır, deriz. Şiirde beğendiğimiz ağlaşmaları, kadınlara bırakırız. Fakat, benzemek istemediğimiz, hatta benzemekten utanacağımız bir adamı alkışlamaya, iğreneceğimiz bir şeyden hoşlanmaya hakkımız var mıdır? Akıl, gözyaşlarını, feryatları, inlemeleri tutmamızı buyurmaz mı? Oysa şairler, bu taşkın yanımızı doyurmak isterler, dolayısıyla olumsuz yanımızı harekete geçirirler. İşte tiyatrolarda coşturdukları yanımız, bu akıldışı, taşkın yanımızdır.

Aynı şeyi komedya için de söyleyebiliriz. Bir tiyatroda yahut eş dost arasında bir soytarılık gördüğümüzde, bunu kendimiz yapmaktan utanırız, ama kimi zaman, tiksinecek yerde beğeniriz bu soytarılıkları. Komedya, bu yolla, aklı-

mızla dizginlediğimiz gülünç yanımızı ortaya koyar, onu destekler ve farkında olmadan bizi gülünç hale sokar.

Demek ki, şiir benzetmeleri, tutkularımızı kurutacak yerde, onları besler, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar.

O halde içimizin iyi yanını bırakıp, daha az değerli yanına cevap verdiği ve aklın kurduğu dengeyi bozmaya yöneldiği için, şairi, *Devlet*'e sokmamak en iyisi olacaktır. Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, aklını yıpratıyor.

Bu sözleri duyanlar, şiiri suçlayanların duygusuz, kaba insanlar olduğunu sanmasınlar. Şiirin insanı nasıl sarstığını bilmemek olanaksızdır. Fakat şiir, ne zaman ki yalnız hoş olmakla kalmaz, aynı zamanda devletin işine, insanların yaşamına yarar, işte o zaman kabul edebiliriz onu. (**Devlet**, 10, 595 b – 607 e. Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz çevirisi.)

Batı düşünce tarihi, sanatın iki önemli kişi tarafından suçlandığına tanık olmuştur. İ.Ö. 5. yüzyılda ilk kez Platon'un sanık sandalyesine oturttuğu sanat, 19. yüzyılın ilk yarısında Alman düşünürü Hegel tarafından yararsız olarak nitelenmiş ve daha da ileri gidilerek, sanatın artık dirilmemek üzere öldüğü sonucuna varılmıştır. (Plebe, s. 5)

Hegel, 1820–1830 yılları arasında verdiği **Estetik Dersleri**'nde, sanatın artık, insan ruhunun en üstün gereksinmelerine cevap verecek güçte olmadığını, düşüncenin, güzel sanatları geride bıraktığını söylemektedir. Hegel'e göre sanat, geçmiş çağlarda olduğu gibi, o eski doyumları insana tattırmaktan uzaktır. Artık, Yunan sanatının güzel günleri bitmiş, Ortaçağın altın dönemi son bulmuştur.

Genel durumu bakımından 19. yüzyıl, sanata elverişli bir çağ değildir. Düşünce öylesine hızla gelişiyor ki, sanatçı bile düşüncenin egemenliğinden kendini kurtaramıyor. Geçmiş bir şeydir artık sanat. Bugün, sanat yapmaktan çok, sanat üzerine düşünüyoruz. Sanat–bilim, sanatın geçmiş zamanlarda sağladığı haz ve doyumdan daha üstün bir gereksinme haline gelmiştir. Artık sanat, düşünceye yöneltiyor bizi. Ama bu yöneliş, sanat yapmak için değil, sanatın ne olduğunun bilimsel olarak bilinmesi içindir. (Hegel, s. 14–16)

Hegel'i sanatın öldüğü sonucuna götüren nedenleri bir yana bırakarak, Platon'un sanatı suçlayış nedenlerini araştırmaya çalışalım.

Platon, bu suçlamayı **Devlet**'te iki ayrı yerde yapmaktadır. Sanat ilk suçlamaya ikinci ve üçüncü kitaplarda uğramaktadır.

İki tür söz sanatı vardır: Gerçeğe uygun olan ve uydurma olan. Örneğin; efsaneleri alalım. Efsanelerde anlatılan şeylerin bir bölüğü gerçeğe uygunsa da, çoğu uydurmadır. Hesiodos'un, Homeros'un ve daha başka şairlerin efsaneleri de bu uydurmalar arasındadır. Bu efsanelerin kötülüğü, Tanrıları ve kahramanları olduklarından başka göstermeleridir. Sözgelimi Hesiodos'a göre, Uranos, çocuklarına kötü davranmış, Kronos da babasından öç almış. Çirkin bir yalandır bu. Bu yalanı söylemek, bir gence, "Sana büyük bir haksızlık edince, babanı bile amansızsa cezalandır, çünkü böylece Tanrıların en eskisi, en büyüğü Kronos gibi davranmış olursun" demektir. Bu da toplum bireyleri arasında kin ve nefreti besler. Bu nedenle şairler, uygun efsaneler düzmeye zorlanmalıdırlar.

O halde efsane şairleri, uydurma şeyler anlatırlar, ya-

lan söylerler, Tanrı'ları ve kahramanları olduklarından başka gösterirler. Bunun için de, başta en büyükleri Homeros ve Hesiodos olmak üzere zararlıdırlar. (**Devlet**, II, 377 a, d, d; 378 a, b, c, d. A.g.ç.)

Tanrılar üzerine söylenilen efsanelerde Tanrı, nasılsa öyle anlatılmalı, Tanrı iyidir. İyi bir şey zararlı olamaz. Zararlı olamayınca da zarar vermez. Zarar vermeyen bir şey kötülük etmez. Kötülük etmeyen, kötülüğe yol açmaz. Hem, iyi şey yararlıdır. Yararlı olduğu için, mutluluk gelir ondan, Demek ki, iyi, her şeyin nedeni değildir; yalnızca iyi olanın nedenidir; kötü olan şeylerle ilgisi yoktur. Tanrı iyi olduğu için ondan yalnız iyi şeyler gelir. İyi şeyler de kötülüklerden daha az olduğuna göre, Tanrı'dan bize çok az şey gelir. Kötü şeyler için başka nedenler aranmalıdır. Bunların Tanrı'dan geldiği, söylenmemelidir. Oysa efsane şairleri, Homeros ve Hesiodos da dahil olmak üzere, bize iyi şeyleri de, kötü şeyleri de Zeus dağıtır, diyorlar. (**Devlet**, II, 379 b, c, d, e)

Şiir, özellikle Tanrı'ya kılık değiştirebilirlik özelliği tanıdığı zaman yalancıdır. Tanrılar en güzel, en iyi varlıklar olduğundan, hep oldukları gibi kalırlar. Oysa şairler bize, Tanrıların uzak illerden gelen yabancılar gibi aramıza katıldıklarını, türlü kılıklarla aramızda dolaştıklarını söylerler (**Devlet** II, 381 c. d).

Üçüncü kitapta da, Homeros'un kimi sözleri örnek verilerek, şairlerin yalan söyledikleri bir kez daha kanıtlanır (**Devlet**, III, 386 b, c, d; 387 a, b).

Devlet diyaloğunda sanata karşı suçlamanın yapıldığı ikinci yer ise, önceden özetlediğimiz onuncu kitaptır. Her iki bölümde de sanat, bir aldatıcı olarak gösterilmektedir. Her ne kadar, **Devlet**'te düşlenen ideal toplum dü-

zeni, siyasal bakımdan hayali bir tasarıysa da, bu hayali tasarının içinde yer alan ahlaksal –toplumsal inanç, hiç de öyle değildir; tam tersine, Platon'un Atina'da kendini çevreleyen ortamda pratik olarak etkili olmak için ortaya attığı bir öğretidir, Platon, bu eserinin ahlaksal – toplumsal özüyle, çağının toplum ve kültür durumu karşısında kesin bir tavır almaktadır. Bu açıdan bakıldığında, şiirin Platon tarafından suçlanması, her şeyden önce, Atina'da egemen olan toplumsal ve kültürel ortama bir saldırı niteliği taşımaktadır. Çünkü, genellikle şairler ve özellikle Homeros, bütün öğretimin ve yönetimin kaynağı sayılmaktan başka, Yunan toplumunda kurum haline getirilmiş bir dokunulmazlık kazanmışlardı. Devlet, bu kurumsal dokunulmazlığı olduğu gibi koruyordu. Şairlere dayanan bir gelenek, aynı zamanda siyasal ve toplumsal düzenin verimli bir biçimde işlemesini sağlayan eğitimin de temelini oluşturuyordu. İşte Platon, her şeyden önce bu duruma karşı çıkıyor. Dolayısıyla, sanatın suçlanması, 5. yüzyıl Atina'sının kültürel ve toplumsal yapısının suçlanması oluyor. Bu yapının başlıca özelliği, şiirlerin sesli olarak okunması geleneğiydi. Öğrencinin veya halkın şiirle olan ilişkisi, bir okur ilişkisi değil, dinleyici ilişkisiydi. Şairin dinleyicileri ile olan ilişkisi ise, bir yazar ilişkisi değil, ya bir şiir söyleyicisi, ya da bir oyuncu ilişkisiydi. Bu bakımdan Platon, Yunan şiirine karşı çıkmakla, belirli bir kültür ve belirli bir kitle iletişim türüne de karşı çıkmış oluyor. Zamanın kültür yapısını, hem bilimsel kesinlikler yerine sanılara dayandığı için, hem de, şiirin kitle içindeki iletişim biçimini, bir sözlü iletişim olduğu, dolayısıyla kesinlikten yoksun bulunduğu ve belleğe dayandığı için yetersiz görüyordu. Bu bakımdan, şiiri suçlamak, şiire karşı kesin bir olumsuz tavır almak,

yeni bir kültürel, toplumsal ve eğitsel yapı uğruna savaş açmak anlamına geliyordu. Öyle bir yapı ki, geleneksel sanıların yerini bilimin evrenselliği, belleğin yerini ikna olma, tutucu kuralların yetkisinin yerini bilimsel önermelerin doğrulanabilirliği alsın. Platon, sanattan, oyalayıcı bir oyun olmaktan öte kimi şeyler istemekle, sanatın, kendine yeten yapay dünyalar yaratan bir şey olmadığını belirtmiş ve böyle bir sanatı suçlamakla, sanatın daha somut, daha gerçekçi bir değerlendirmesine yol açmıştır (Plebe, s. 10–14).

ARİSTOTELES (İ.Ö. 383–322)

Aristoteles önce Platon'un idea anlayışını eleştiriyor. Ona göre "tümel", varolan şeylerin dışında değildir, bu şeylerin içindedir. Somut gerçeklik, tek tek varlıklardır. İdealar, Platon'un ileri sürdüğü gibi, dünyamızın dışında yer alsalardı, dünyamızda etkin olmaları olanaksız olurdu. İdealar değişmezdir demek ise, oluşmakta olan, değişmekte olan gerçekliğin açıklanmasını güçleştirir. O halde, gerçekliği açıklayacak ilkenin somut varlıkların içinde bulunması, yani aşkın (transcendant) *değil,* içkin (immanent) olması gerekir. Varolan varlıklardan ayrı olarak düşünülen idealar, nesnelerin hiç bir işe yaramayan kopyalarıdır. Yaşadığımız dünyaya yabancı olan idealar, ne devinimin, ne de doğuşun nedeni olabilirler. İdea, hiç bir şey yaratmaz. Nesneler nesnelerden, insan insandan doğar, idea'dan değil. (Centineo, s. 69; Dal Pra, C. I, s. 122)

Aristoteles, sanat sorununa tüm bir eser ayırmıştır: **Poetika**. Yüzyıllar boyunca üzerinde çok tartışılan ve bütün bir 16. yüzyılı kimi bakımlardan egemenliği altına alan bu eser, bugün de önemli bir güncellik taşımaktadır.

Aristoteles, bugün elimizde yalnız birinci kitabı bulunan **Poetika**'ya şöyle başlıyor: "İster destan, ister tra-

gedya, ister komedya, ister dithrambos[4] şiiri olsun..., tek bir açıdan ele alındıklarında hepsi mimesis'tir, yani taklit sanatlarıdır" (**Poetika**, 1447 a 14–15). Fakat mimesis olmaları bakımından birleşen bu sanatlar, birbirlerinden şu üç yönden ayrılırlar: a) Değişik araçlarla taklit etmeleri yönünden, b) Değişik şeyleri taklit etmeleri yönünden, c) Değişik biçimde taklit etmeleri yönünden. (1447 a 15)

Aracın Türüne Göre Taklit (Resim / şiir/ müzik / dans)

Her sanat türü, ayrı bir araçla taklit eder. Kimi sanatçı, taklit etmek için biçim ve renkleri kullanırken, kimisi dilden yararlanır. Taklit sanatlarında kullanılan araçlar; söz (dil), uyum ve ritim'dir. Bu araçlar ayrı ayrı olabileceği gibi, birlikte de kullanılabilir. Kimi sanatlar dizeyle anlatma (manzum), kimileri de düz anlatma (nesir) yolunu seçer. Fakat araç, hiçbir zaman taklidin kendisiyle karıştırılmamalıdır. Örneğin, Homeros'la Empedokles arasındaki tek ortak yön, ikisinin de dizeyi kullanmış olmalarıdır. Oysa Homeros bir şair, Empedokles ise bir doğa bilginidir. (1447 a 20–25, b 15)

Konuya Göre Taklit (Tragedya / komedya)

Sanatçılar insanları eylemleriyle taklit ederler. İnsanlar ise ya soyludur, ya kötüdürler; çünkü ya erdemli, ya erdemsizdirler. O halde sanatçılar ya bizden daha iyi olan insanları, ya bizden daha kötü olanları, ya da bizim gibileri taklit ederler. Tragedya ile komedya arasındaki fark

---

[4] Dionysos onuruna söylenen bir koro şiiri ; şarap ve aşkı öven şiir biçimi.

da buradan gelmektedir. Tragedya, bizden daha iyi kişileri taklit ederken, komedya, daha kötü, daha aşağı kişileri taklit eder.[5] (1448 a 1, 2, 4, 15)

Değişik Biçimde Taklit (Destan/Tragedya)

Sanatlar arasındaki üçüncü ayrım, konunun taklit ediliş biçimine bağlıdır. Taklidin aracı ve konusu aynı olsa bile, şair iki değişik biçimde, yani ya anlatı (öyküleme), ya da dram (oyun) biçiminde taklit edebilir. Şair anlatı biçiminde, yani anlatarak taklit ederken, örneğin; Homeros'un yaptığı gibi, çeşitli kişilerin ağzından veya birinci tekil kişi biçiminde konuşabilir. Dram (oyun) biçiminde ise bütün hareket (yani olayların, davranışların ve eylemlerin tümü), oyuncularca, sanki yaşayan ve eylemde bulunan kahramanlar kendileriymiş gibi, doğrudan doğruya temsil edilir. (1448 a 18–26)

Şiirin Kökeni

Taklit içgüdüsü, bütün insanlarda ta çocukluktan beri ortak olan bir özelliktir. Hatta, insanı, öteki canlılardan ayırdeden özelliklerden bir tanesidir. Çünkü insan, taklide en yatkın olan bir varlıktır. Dikkat edildiğinde görülür ki, insan, ilk bilgilerini taklit yoluyla elde eder ve herkes taklit ürünlerinden hoşlanır. Bunun kanıtını günlük deneylerimizde bulabiliriz. Doğadaki halleriyle tiksinmeden

---

[5] Aristoteles'in burada yaptığı ayrımı, gündelik ahlak ölçüleri içinde almamak gerekir. Aristoteles, tragedya kahramanlarının bizden daha iyi kişiler olduğunu söylerken, onların çoğunluktan farklı olduklarını belirtmek istiyor. Yoksa, tragedya kahramanlarının hepsi birer erdem örneği değildir elbette. (Valgimigli, s. 63, dn. 17)

bakamayacağımız şeylerden, onları sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde tasvir edilmişlerse, hoşlanırız. Örneğin; en tiksindirici hayvanlar, hatta cesetler, taklit edildiklerinde, tiksinti uyandırmak şöyle dursun, bize haz verirler. Bunun nedeni, öğrenmenin, yalnız filozoflar için değil, herkes için büyük bir zevk olduğudur. Şu farkla ki, öteki insanlar bu zevki daha az duyarlar. Nitekim nesnelerin imgelerinden duyduğumuz haz şundan ileri gelmektedir: Nasıl ki bir portre karşısında, "Aaa, tıpkı kendisi!" diye haykırırız, aynı şekilde, bir imgeye dikkatle baktığımızda, o imgenin neyi temsil ettiğini bulgularız. Eğer bu imge, doğada özgününü (aslını) görmediğimiz bir şey ise, bu kez bize zevk veren öğe, o şeyin tam bir kopyası olması gereken imge yerine, teknik yetkinlik, renk veya daha başka bir öğe olacaktır. (1448 b 5–20)

İnsanda, yalnızca, genel olarak taklide yatkınlık gibi doğal bir eğilimden başka, dille, uyumla ve ritimle taklit etme eğilimi de vardır. Dille, uyumla ve ritimle taklide, başkalarına göre daha yatkın olan kimseler, ağır ağır, derece derece ilerleyip yetkinleşerek, şiirin doğmasını sağladılar. Nitekim şiir, kaba ve güdüsel yaratılardan gelişerek yetkinleşmiştir. (1448 b 20–25)

Tragedyanın Özellikleri

Tragedya (yani dramatik şiir) ile destan şiiri, söz (yani dil) aracılığıyla kahramanlık konularını taklit etmeleri bakımından birleşirler. Ne var ki, destan şiiri tek bir ölçü (vezin) kullanır ve anlatı (öyküleme) özelliği taşır. Bu, ikisi arasındaki ilk ayrımdır. İkinci ayrım uzunlukla ilgilidir. Tragedya, mümkün olduğunca bir tam günü aşmazken,

aşarsa da çok az aşmaya çaba gösterirken, destanın zaman bakımından herhangi bir sınırı yoktur. (1449 b 10– 15)[6]

Özellikle tragedyaya gelince:

Tragedya, bütünlüğü ve belirli bir uzunluğu olan ciddi bir hareketin taklididir. Tragedya, anlatı (öyküleme) biçiminde değil, dram (oyun) biçimindedir. Süslü, güzel bir dili vardır. Ama bu süslerden her biri yerli yerinde

---

[6] Aristoteles'in değinip geçtiği bu «bir tam gün» koşulu, Poetika'nın öteki yerlerinden çıkarılan -hareket- *ve -yer-* öğelerinin de eklenmesiyle, «üçbirlik yasası>>nı oluşturmuş ve Rönesans dönemi İtalyan eleştirmenlerince, uzun süre, tiyatro eleştirisinin temeli sayılmıştır.

Poetika, özgün,metniyle İtalya'da ilkin 1536 yılında yayımlanır. Bunun üzerine bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalar başlar. Poetika metnine aykırı olarak, ama Poetika'dan esinlenilerek kimi kurallar konur. Hümanist geleneğin kabul ettiği taklit kuramı, 16. yy'da bu yeni tartışmalarla daha kesin bir kimlik kazanır. Doğanın taklidiyle iyi yazarların (veya sanatçıların) taklidi arasındaki ayrım daha bir belirginleşir. Bartolemeo Ricci, 1541'de yayımladığı Deimitatione'de; Bernardo Partenio 1565'de yayımladığı De poetica imitatione'de, doğadan getirdiğimiz esin gücüne güvenerek şiirin yetkinliğe kavuşturulamayacağını, klasik örneklerin yetkisine (otoritesine) dayanarak, doğanın sanatla beslenmesi gerekliliğini savunurlar. Scaligero'ya göre ise doğa, düzensizlik ve karışıklıktır. Buna karşılık sanat yöntem ve kuraldır. Doğaya en yakın ozan olan Homeros, tutarlılık ve birlikten en yoksun olanıdır, en az bilinçli bir ozandır. Oysa yazarın başlıca erdemi, özeleştiri olmalıdır. Özeleştirinin temeli ise, seçme yeteneğidir. Yazar, bu yetenek sayesinde, birçok örnek içinden yetkinliğe en yakın olanı seçmesini bilmeli ve onu kendisine *örnek* yaparak aşmaya çalışmalıdır. Eskilerden Latinler, Yunanlılardan daha üstündür, Latinler içinde de Vergilius, akılsal düzene dayanan, ağırbaşlı şiir ülküsünü en iyi canlandırandır. Ne var *ki, ö*rnek saptandıktan sonra, taklit yüzeyden değil, özden yapılmadır. Yani taklit, bir yeniden yaratma olmalıdır. Ortaya konulan taklit eseri, bir yandan yeni ve özgün bir dünya getirirken, öte yandan eski bir tadı da yansıtmalıdır. [Sapegno, C, II, s. 23– *26)*

olmalıdır. Güzel dil; ritmi, uyumu ve ezgisi olan dildir. Tragedyanın dramatik (oyun) biçimi; acıma ve dehşet uyandıran bir dizi olay aracılığıyla, içimizi yatıştırır ve bizi tutkularımızdan arıtır (katharsis). (1449 b 24 – 30)

Tragedya, başlıca altı öğeden oluşur: **Konu** (mythos), **karakterler, dil, düşünce, sahnede temsil** ve **müzikseI düzenleme.** Bunlardan en önemlisi **konu**'dur, yani olgu ve olayların düzenlenmesidir. (1450 a 9–10, 14–15)

Tragedya, kişilerin değil, hareket'in ve yaşamın taklididir. Bunun için de eylem ve hareket halindeki insanların taklididir. (1450 a 16, b 3–4)

Tragedya, tam bir bütünlüğe sahip bir hareketin taklidi olduğuna göre, belirli büyüklükte bir bütün de oluşturmak zorundadır, çünkü büyüklüksüz bütün de olabilir. Bir "bütün"; başı, ortası, sonu olan bir şeydir. "Başlangıç", bir şeyden sonra bulunmak zorunda olmayan şeydir; ama başka bir şeyin ondan sonra bulunması doğaldır. "Son". bir başka şeyden sonra bulunan şeydir; "son", ya kendinden önce gelen şeyin gerekli bir sonucudur ya da olayların doğal ve gerçeğe uygun düzeninde, sadece o şeyi izler. "Orta" ise; başka şeyden sonra gelen, ama aynı zamanda kendisini başka bir şeyin izlediği şeydir. Bu bakımdan konuların iyice düzenlenebilmesi ve bütünlüğe sahip olabilmesi için, herhangi bir yerden başlamaması ve herhangi bir yerde bitmemesi gereklidir; şimdi açıklanan başlangıç ve son ilkelerine uymalıdırlar. (1450 b 23–33)

"Güzel" ; ister bölümlerden oluşan herhangi bir nesne, ister canlı bir varlık olsun, bölümleri içinde belirli bir düzene sahip olmaktan başka, kendine özgü bir büyüklüğe de sahip olmak zorundadır. Nitekim "güzel", büyüklük ve düzenden meydana gelir. Ne çok küçük bir organizma,

ne de çok büyük bir organizma güzel olabilir. Çok küçükse, gözümüz onu yeterince algılayamaz; nesne bakışlarımızdan kaçar. Çok büyükse, bu kez gözümüz nesneyi bütünlüğü içinde kucaklayamaz, dolayısıyla nesnenin birliğini ve bütünlüğünü algılayamaz. Demek ki canlılarda ve genellikle, cisimlerde, onları güzel olarak yargılayabilmek için nasıl belirli bir büyüklüğün olması gerekiyor ve bu büyüklüğün, bir bakışta, bütünlüğü içinde kolaylıkla görünmesi zorunludur, aynı şekilde, tragedyanın konusunun da belirli bir uzunlukta olması ve bu uzunluğun, bütünlüğü, içinde, akıl tarafından kolayca kucaklanabilmesi gereklidir. O halde konu, güzel olabilmek için, başından sonuna dek, tek bir bakışla kucaklanabilecek sınırları aşmayacak uzunlukta olmalıdır. Bu, öyle bir uzunluk olmalıdır ki, bir dizi olay, **gerçeğe uygunluk** veya **zorunluluk** yasalarına göre birbirini izleyerek gelişsin ve hareketin başlıca kahramanlarına, mutluluktan mutsuzluğa veya mutsuzluktan mutluluğa geçme olanağı versin. (1450 b 34–40, 1451 a 1–6, 10–15)[7]

Tragedyanın, tam bir bütün oluşturacak biçimde, tek bir hareketin taklidi olduğunu söylemiştik. Bu hareketi oluşturan bölümlerin de kendi aralarında öylesine düzenlenmesi gereklidir ki, bölümlerden birini kaldırıldığında veya yeri değiştirildiğinde, bütünlük kopsun ve bozulsun. (1451 a 31–35)[8]

---

[7] Yani olayların tarih sırasına göre birbirini izlemesi yeterli değildir. Aynı zamanda biri ötekisinin zorunlu veya kaçınılmaz ya da, doğal veya gerçeğe uygun sonucu olmak gerekir. (Valgimigli,. dn. 94)

[8] Aristoteles bu **sözleriyle,** bir eserde çokluğun, çeşitliliğin ve parçaların olamayacağını söylemek istemiyor, **Eser istediğince** çeşitli ve çok bölümlü olsun, yeter ki, bölümlerin hepsi tek bir noktada birliğe kavuşabilsin, yeter ki, tutarlılık içinde birbirle-

Şair ve Tarihçi

Şimdiye dek söylenilenlerden şu sonuç çıkarılabilir: Şairin görevi, gerçekten olmuş şeyleri değil, belirli koşullarda olabilecek şeyleri, yani gerçeğe uygunluk veya **zorunluluk** yasalarına göre olması mümkün şeyleri tasvir etmektir. Nitekim, tarih yazarıyla şair arasındaki fark, birinin düzyazıyla, ötekisinin dizelerle yazmasından ileri gelmiyor. Örneğin; Herodotos tarihi, pekala dizelerle ve ölçülü olarak yazılabilir. Ama ölçüye de sokulsa, yine tarihtir. Tarihçi ile şair arasındaki gerçek fark; tarihçinin olmuş olan olayları, şairin ise olması mümkün olayları tasvir etmesidir. Bu bakımdan şiir, tarihe göre daha felsefi, daha üstün bir şeydir. Dolayısıyla şiir daha çok tümel'i, tarih tikel'i vermeye yöneliktir. Tümel'i şöyle açıklayabiliriz: Şu ya da bu nitelikteki bir kişi, gerçeğe uygunluk veya zorunluluk yasalarına uyacak biçimde, şu ya da bu nitelikte şeyler söylüyor veya yapıyor. İşte, kişilerine özel adlar verse de şiirin amacı budur. Oysa, örneğin; Alkibiades'in ne yaptığını veya başına neler geldiğini söylediğimizde tikel'i elde ederiz. Ne var ki şair, gerçekten olmuş olayları da taklit edebilir, çünkü gerçekten olmuş olaylar arasında, olması gerçeğe uygun ve mümkün olarak düşünülebilenler de vardır. İşte olayları, olabilirlikleri ve gerçeğe uygunlukları açısından alıp işleyen kimse, olayların tarihçisi değil, şairidir. (1451 a 37–40, 1451 b 1–12, 27–33)

---

rini izleyerek, birbirlerine bağlanarak, bir iç bütünlük ortaya koyabilsinler. Kısaca, olayların tarih sırasına göre birbirini izleyip izlememesi önemli değil. (Valgimigli, Poetika'nın kısaltılmış baskısı, s. 50, dn. 11)

Acıma ve Dehşet Duygusu

Acıma ve dehşet duygusu, oyunun sahnede temsil edilmesinden doğacağı gibi, oyunun kendisinden de, yani olayların düzenlenmesinden de doğar. Bu ikincisi, daha iyi şair olmanın bir işaretidir. Çünkü konu, sahnede görülmesine bağlı olmaksızın, yalnız anlatımla dehşet ve acıma duygusu uyandırabilmelidir. Acıma ve dehşet duygusunu, sahnede temsil aracılığıyla uyandırmaya çalışmanın, şairin sanatıyla ilgisi yoktur. (1453 b 1–8)

Tragedya Şairi Hareket'i Nasıl Canlandırmalı

Tragedya şairinin; konuları düzenlerken ve özellikle her bir kişiye, ona uygun dilsel ifadesini verirken, hareketin oluşumunu mümkün olduğu kadar gözlerinin önünde canlandırması gerekmektedir. Böylece, sanki kendisi olayların içindeymiş gibi, her şeyi daha açık görecek ve en uygun olanı bularak, tutarsızlığa düşmekten kurtulacaktır. Tragedya şairinin; yarattığı kişilerin davranışlarını da mümkün olduğu kadar yaşaması, kendini o davranışı yapan kişinin yerine koyabilmesi gerekmektedir. Nitekim, kendilerini, yarattıkları kişilerle aynı ruh durumunda duyarak, temsil etmek istedikleri tutkuları yaşayabilen şairler daha inandırıcıdırlar. Örneğin, ruhu tutkularla yanıp tutuşan bir kişiyi, aynı ruh çalkantısını yaşayan bir başka kişi daha bir gerçeklikle temsil eder. Bu nedenle şairlik, doğadan coşkun bir yaradılış getiren kişilere özgüdür. (1455 a 22–26, 28–35)

Destan ve Tragedya Şiirlerine Ortak Olan Özellik

Anlatı (öyküleme) biçiminde bir taklit olan destan şi-

irinde de, tragedyada olduğu gibi, konunun dramatik olarak kurulmuş olması gerekir. Yani destan da; başı, orta ve sonu bulunan, kendi içinde bütünlüğe sahip tutarlı bir bütün'den oluşan tek bir hareketten meydana gelmelidir. Bir destan şiir de birliği ve bütünlüğüyle, yaşayan yetkin bir organizmaya benzer. (1459 a 18–22)

Edebiyat Eleştirisinin Temel İlkesi

Bir ressam nasıl taklitçiyse, şair de o şekilde taklitçidir. Bu taklit üç yolla gerçekleşir: a) Şeyler nasıl olmuşlarsa veya nasılsalar, b) Nasıl oldukları veya olmuş oldukları söyleniyorsa veya sanılıyorsa, c) Nasıl olmaları gerekirse.

Şunu da eklemek gerekir ki, şiir sanatının kendine özgü kuralları vardır. Bu bakımdan hem siyaset hem de şiir sanatı için tek bir doğruluk kuralı geçerli olamaz. Şiir sanatının sınırları içinde iki tür yanılgı mümkündür. Bunlardan birincisi doğrudan doğruya şiir sanatının özünü ilgilendirir, ötekisi ise, şiir sanatını yalnızca dolaylı olarak ilgilendirir. Birinci tür yanılgı şudur: Şair, canlandırmayı amaçladığı nesneyi canlandırma yeteneğinden yoksunsa, yanılgı o zaman doğrudan doğruya şiir sanatına aittir. İkinci tür yanılgı da şudur: Şair; bir atı iki sağ ayağını birden öne atarken resmeden kimse gibi, canlandırmayı amaçladığı nesne hakkında yanlış bir bilgiye sahipse, o zaman yanılgı, şiir sanatını doğrudan doğruya ilgilendirmez, çünkü kimi özel bilgilerin eksikliğinden ileri gelmektedir. (1460 b 7– 11,14–21)

Poetika'dan yaptığımız bu alıntıların ışığında, Aristoteles'de **mimesis**'in ne anlama geldiğini bulmaya çalışalım.

Mimesis = Yaratı

Aristoteles, bütün sanatların mimesis olduğunu söylüyor ve her birinin araca göre, konuya göre, mimesis'in (taklidin) biçimine göre ayrıldıklarını belirtiyor. Ne var ki bu üç ayırıcı özellik, kolayca anlaşılacağı gibi pratik nitelikte öğelerdir. Biz bu pratik farklılıklar yoluyla, örneğin; şiiri resimden, tragedyayı komedyadan, destan şiirini de tragedyadan ayırt edebiliyoruz. Şiir, sözcüklerden ve ritimden yararlanırken; resim, çizim ve renklerden yararlanıyor. Tragedya, üstün kişileri taklit ederken; komedya ortanın altındaki kişileri taklit ediyor. Tragedya ve destan, aynı araçları kullandıkları ve ortanın üstündeki kişileri temsil ettikleri halde, destan şiiri bu işi anlatı yoluyla, tragedya ise dramatik yolla yapıyor. Ama bütün bu ayrımlaşmaya karşın, kökende bütün sanatlara ortak olan özellik mimesis'tir. Peki, **mimesis** nedir?

Birinci ayrım, yani mimesis'in aracı, bizi herhangi bir çözüme götürmüyor, çünkü Aristoteles'in kendisi, aracın, hiç bir zaman taklidin kendisiyle karıştırılmaması gerektiğine dikkati çekiyor.

İkinci ayrım konuyla ilgiliydi. Bu noktada yorumcuların iki ayrı kesime ayrıldıklarını görüyoruz. Gerçekçi yorumculara göre mimesis'in konusu gerçekliktir; o halde mimesis, bu gerçekliğin taklididir. Böyle bir savı ileri sürerken de, **Poetika**'nın dördüncü bölümüyle **Rethorika**'nın bir cümlesini dayanak yapıyorlar. Nitekim, **Poetika**'nın dördüncü bölümünde şunlar söyleniyor: "Doğadaki halleriyle tiksinmeden bakamayacağımız şeylerden, onları sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde tasvir edilmişlerse, hoşla-

nırız." **Rethorika**'nın birinci kitabının on birinci bölümünde ise şöyle deniyor: Örneğin; resmin, heykelciliğin, şiirin yaptığı gibi taklit etmek ve iyi taklit edilen her şey; taklit edilen nesnenin kendisi hoş değilse bile, haz verir. Çünkü hazzın nedeni nesne değildir. Taklidin, bu nesneyi tam olarak yansıttığı düşünüldüğü için haz duyulur. (1371 b) O halde taklit zevkini doğuran şey, taklitle taklit edilen şey arasında tam bir çakışma olduğunun fark edilmesidir. İdealist yorumculara göre ise Aristoteles, birçok kez, basit anlamda gerçeklikten daha üstün bir gerçeklikten söz etmiştir. Sanatçının modelini aşmasını, şeyleri oldukları gibi değil, olmaları gerektiği gibi taklit etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu nedenle, mimesis'in konusu gerçeklik olamaz, dolayısıyla mimesis, taklit de değildir. Her varlığın ideal bir biçimi vardır. Varlık, sürekli olarak bu ideal biçimi gerçekleştirmek ve yetkinliğe kavuşmak eğilimindedir. Ne var ki, bu yetkinlik, yaşamın gerçekliğinde, çeşitli ve sayısız rastlantılarla engellenir. İşte mimesis, bu ideal biçimi ifade eder. Mimesis'in gerçekleştirdiği bu ideal biçim, bütün rastlantılardan sıyrılmış, değişkenliklerden kurtulmuş, yetkinliği engelleyen bütün koşullardan arınmış olan gerçekliğin kendisidir. Demek ki mimesis, değişken içerisindeki değişmeyenin, ölümcül içerisindeki ölmezin, tikel içerisindeki tümelin taklididir. Yani mimesis, fenomensel gerçeklikten daha temiz, daha katışıksız, daha içten bir gerçekliğin tasviridir. Kısaca, gerçekliğin idealleştirmesidir. Ama böyle bir savı kabul etmek olanaksız. Platon'a göre sanat, üçüncü dereceden bir taklitti; ideanın taklidinin taklidiydi. Oysa, idealistlerin bu yorumuyla, tümel–ideaları taklit ettiği ileri sürülüyor. Platon'a karşı, ideaları, varolan varlıklardan ayrı düşünülemeyeceğini, gerçekliği açıklayan ilkenin somut varlıkların içinde olması gerektiğini ileri

süren Aristoteles'e, "Mimesis; gerçekliğin idealleştirilmesidir." dedirtmek, **Poetika**'nın özüne aykırı olur.

Üçüncü ayrım nedeni, mimesis'in biçimiyle ilgiliydi. Aynı araçları (söz ve ritim) kullanmasına ve aynı konuları (üstün nitelikte insanlar) işlemesine karşın, tragedya ile destan şiiri arasındaki farkı, taklit ediş biçiminden ileri geliyordu. Tragedya, kahramanlarını dram biçiminde temsil ederken; destan şiiri, anlatıcıydı.

Fakat Aristoteles'in belki şu sözleri bizi bir sonuca götürebilir: "Destan şiiri de, tragedyada olduğu gibi, dramatik olarak kurulmuş bir konuya sahip olmalıdır. Burada da konu, tek bir hareketi içermeli; bu hareketin başı, ortası ve sonu olmalı; kendi içinde bütünlüğü olan tutarlı bir bütün oluşturmalı" (1459 a 16–20). Demek ki Aristoteles'e göre destan şiiri de, en yetkin şiir türü olan tragedya şiirine yaklaşmak zorundadır. Destan şiirinde de, tragedyada olduğu gibi, konuların dramatik olarak, kurulması gerekmektedir.

Bir destan anlatımı için **dramatik** olmak, her şeyden önce, olmuş olanın anlatılmasından elverdiğince uzaklaşmak demektir; çünkü destan tarih değildir, olmakta olanı, oluş anında vermeye çalışmak demektir, çünkü ideal şiir biçimi dramatik şiirdir, salt hareket olarak gerçekleşen şiirdir. O halde mimesis, şairin, bir yaşam sürecini bütün diriliği ve somutluğuyla görebilmesi ve bu süreci ifade edebilmesidir. Başka bir deyişle, kaba, gerçeklik olmadığı gibi, gerçekliğin dışındaki bir gerçeklik de değildir. Mimesis'in konusu, **gerçeğe uygunluk** ve **zorunluluk** yasasına göre gerçekliktir; yani gerçekleşme halindeki gerçekliktir. Olmuş bir olay, olmuş olduğu için, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasının dışına çıkmıştır artık,

yani tarihin alanına girmiştir. Bir olay, ancak gerçekleşme anında, oluş anında bu yasada yer alır. Ama bu, gerçekten olmuş bir olayın, şiire konu olamayacağı anlamına gelmez. Ne var ki, gerçekten olmuş bir olay, gerçekten olmuş gibi değil de, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre olması mümkün olarak düşünüldüğü zaman şiire girer. O halde önemli olan gerçek olan değil, gerçeğe uygun olandır; olmuş olan değil, olabilen, olabilecek olandır. Bunun için de mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliğidir. Aynı zamanda hem taklit, hem yaratmadır. Mimesis, yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir. (Valgimigli, s. 38–51; Centineo, s. 69)

Bu yolla, **gerçeğe uygunluk** ve **zorunluluk** kavramları da daha bir açıklığa kavuşuyor. Gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasası, sanatsal yaratıyı oluşturan öğelerin kendi aralarında içsel bir bağa sahip olmalarından başka, kendi dışlarında herhangi nesnel bir modele bağlı kalmamaları anlamına gelmektedir.

Bu durumda, Aristoteles'in kullandığı mimesis terimi, bu terimin yüklendiği içeriği gereğince yansıtmamaktadır. (De Ruggiero, C. II, s. 414) Aristoteles'de mimesis, gerçekliğin olduğu gibi taklidi değildir. Sanatçının öznelliğini, kişiliğini de dikkate alan bir işlem olması bakımından, basit anlamda bir taklitten kurtulmaktadır. Tarihçi de taklit ediyor, hatta tam anlamıyla tarihçi taklit ediyor, olan şeyleri olduğu gibi kaydediyor. Oysa şairin taklit edişi, böylesi bir edilginlikle bağdaşamaz. Şairin taklit edişi, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre üretmektir, yaratmaktır. Nitekim Aristoteles, tragedya ile ilgili olarak şunları söylüyor: "Tragedya şairi, konularını

düzenlerken ve özellikle, her kahramana, ona uygun dilsel ifadesini verirken, olayı, elinden geldiğince gözlerinin önünde canlandırmalı ve yaşamalıdır."

Şair, eğer gerçekten şairse, gerçekliği taklit edişi kopya değil, yaratıştır. Aristoteles şaire bu özelliği tanımakla, onun öznelliğini ve yaratıcılığını da olanaklı kılmış oluyor. Gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasaları, bir yandan sanat eserinin tutarlılığını güvence altına alırken, öte yandan, şairi kaba gerçeğin egemenliğinden kurtarıyor; ona, kendisini bir özne olarak gerçekleştirme olanağı tanıyor. Zaten taklitte önemli olan, her şeyden önce taklit edebilme yeteneğidir. Bir nesneyi taklit etme (= canlandırma) girişiminde bulunan bir kişi, gerçekliğe uygunlukla ilgili bir yanlış yaparsa, bu yanlış doğrudan doğruya şiir sanatını ilgilendirir. Oysa yanılgı, yaratma yeteneğine dokunmuyor ve kimi özel bilgilerin eksikliğinden ileri geliyorsa, şiir sanatıyla doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Şairin öznelliğine ve kişisel yaratma gücüne tanınan bu hak ve değerden yola çıkarak, şiirin tarihe göre neden daha tümel, evrensel nitelikli olduğunu açıklayabiliriz.

Tarih, olmuş olayları anlatıyordu. Genel olarak şu ya da bu kişinin şu ya da bu durumda başına gelebilecek şeyleri değil, örneğin; kimliği belli bir x kişisinin başına ne gelmişse onu taklit ediyor, onu dile getiriyordu. Anlatılanı, gerçekten olmuş olaylara bağlı tutmak ise, bize tikel'i, özel'i veriyordu. Oysa şiir, olması mümkün olanı, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre ifade ediyor. Şiirin yaptığı şey, olmuş bir olayla sınırlı değildir. Şiir, olması mümkün

olanın genelliğine sahiptir. Örneğin; x adındaki kimliği kesin bir kişinin başına gelenleri anlatmaz. Anlattıklarına özel adlar verse de, anlattığı şeyler, yalnızca x veya y kişisinin değil, hepimizin başına gelebilecek, hepimizi ilgilendirecek, hepimizin yaşayabileceği şeylerdir. Demek ki, olmuş olandan sıyrılmak veya olmuş olanı, olması mümkünmüş gibi yaşamak, kısacası gerçekliğin somut verilerini hayal gücünde boyutlandırmak, şiire herkes için geçerli olma niteliğini yüklüyor, çünkü her şeyden önce şairin yaratma yeteneğini, özelliğini gerektiriyor. Olması mümkün ve herkes için geçerli olayları, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre ifade etme zorunluluğu ise, öznel'in bireyciliğe kaymamasını, gerçeklik tarafından sürekli denetlenmesini sağlıyor.

Kısaca, Aristoteles'e göre **mimesis** (taklit), gerçekliği, yüzeyde göründüğü gibi, tek boyutlu olarak ifade etmek değildir, mimesis'i gerçekleştiren kişi, yani şair, dış gerçeklikle birlikte insanların ruhsal dünyasını da yansıtır. Aristoteles bu gerçeği, en *az* beklediğimiz bir yerde dile getiriyor : "Doğadaki halleriyle tiksinmeden bakamayacağımız şeylerden, sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele **mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde tasvir edilmişlerse,** hoşlanırız."

Neden nesnelerin asıllarından değil de, asıllarına benzeyen, hem de **mümkün olduğunca çok benzeyen taklitlerinden hoşlanırız?** Neden bu hoşlanma, bu zevk alış, taklitte başarının, gerçekçi doğrultuda artmasıyla doğru orantılıdır? Aristoteles, **mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde tasvir edilmişlerse** derken, mümkün

olduğunca edilgin bir biçimde kopya edilmiş mi demek istiyor, yoksa, gerçekliğin, mümkün olduğunca dikkat ve katılımla (iştirakle) gözlemlenerek, bütün boyutlarıyla verilmesi gerekliliğine mi dikkati çekiyor?

Poetika'nın, sanatçının kişisel katkısına verilen önem ve gerçeğe uygunluk–zorunluluk yasalarıyla ilgili bölümleri, bu sorulara kolaylıkla karşılık vermemizi sağlayacak niteliktedir. Ayrıntıları ve bütünlüğü içinde gözlemlenemeyen ve kavranamayan hiç bir şey, kendini ele vermez, teslim olmaz. Bir nesnenin, o nesneye yönelen insanı da yansıtabilmesi için, insanın nesneyi çok iyi tanıması gerekmektedir. Bir nesneyi bütün boyutlarıyla inceledikten ve algıladıktan sonradır ki ancak, onu biz yapabiliriz, bizi yansıtır hale sokabiliriz, ona egemen olabiliriz. Böyle bir sonuç ise, **mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde** tasvir etmekle mümkündür. Olması mümkün olayları, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarının içine sokarak onlara tutarlılık vermek de, ancak bu yolla gerçekleşir. En zor yaratılar, hayal gücünü gerçek dünyanın olgularından, yaşamın somut sürecinden uzak tutmamakla ortaya konur. Hayali birtakım yaratılarla, bireysel ve keyfi kimi buluşlarla eser ortaya koymak kolay ve geçersizdir. Çünkü bu yaratılar, bir yandan gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarının denetiminden yoksundur, bir yandan da, asıl gerçeklik olan yaşamın diri ve somut oluşumunu değil, birtakım kuruntu ve uydurmaları öne sürerler. Bu açıdan, Aristoteles'in mimesis öğretisi, günümüzde büyük bir önem ve güncellik taşımaktadır.

PLOTİNOS (İ.Ö. 205 – 270)

Platon ve Aristoteles'ten sonra, uzun bir süre, estetik alanında yeni ve özgün sorunların ele alındığını görmüyoruz. Hatta, antik geleneğin Platon ve Aristoteles'le ulaştığı düzey bile korunamıyor. Daha çok kimi özel sorunlar üzerinde duruluyor. Örneğin; "sanatın insan yaşamındaki amacı nedir? " sorusuna cevaplar aranıyor. Ne var ki, bu amaç, tümden pratik bir açıdan, ya hazcı (hedonist) ya da eğitici–öğretici anlamda ele alınıyor. Epikuros'çular hoşlanma, zevklenme öğesini vurgularken, Stoacılar eğitici öğretici öğeye ağırlık veriyorlar. (Spirito, s. 74)

Güzel ve sanat sorunu, antik dünyanın bitiminde, İskenderiyeli gizemci (mistik) düşünür Plotinos'la tekrar felsefi bir düzlemde araştırılır. Yeni–Platoncu akımın en önemli temsilcisi olan Plotinos, bir yandan Platon metafiziğine dönerken, öte yandan, Platon'un sanatı suçlamadan ileri gelen sınırlılığını aşar. Ayrıca onda, yeryüzü dünyasıyla doğa ötesi dünya arasındaki ikilik kalkmış, güzel ve sanat kavramları kaynaştırılmaya çalışılmıştır. (Spirito, s. 74)

Ölümünden sonra bir araya getirilen **Ennead'lar** adlı yazılarında Plotinos, gerçekliğin ilkesinin **Bir** olduğunu söylüyor. Bu **Bir**, her türlü çokluğun ve belirlenimin ötesindedir. Tanımsızdır da, çünkü öteki şeyleri düşünmemize yarayan kalıpların hiç biriyle kavranamaz. Dünya bir

yaratılma sonucunda değil, türüme (emanatio) ile, yani tanrısal ışığın saçılıp yayılmasıyla meydana gelmiştir. Dünya, böylece, ışık saçımı yoluyla, Bir'den kaynaklanmıştır. Ama Bir, kendi ışığından, kendi gerçekliğinden bir şey yitirmez. Işınların parlaklığı, kaynaktan uzaklaştıkça zayıflar. Tanrı'dan, Bir'den saçılan bu ışınlar, madde'nin oluşturduğu karanlık bölgede tümden söner. Maddesel dünya ışıktan yoksunluktur, yokluktur, kötülüktür. İnsanın ödevi Tanrı'ya yükselmek ve esrime (vecit) yoluyla Tanrı'ya katılmaktır. Esriyerek Tanrı'ya katılabilmek için, ruhun tutkulardan arınması, dört temel erdemin (doğruluk, ihtiyat, ılımlılık, iç dayanıklılık) uygulanması ve güzelin seyri gerekmektedir. (Centoneo, s. 102, 103)

Biçimlenmiş şey güzel, biçime girmemiş şey çirkindir. Güzellik, Bir'in, Tanrı'nın, İdea'nın parlamasıdır. Madde kendiliğinden güzel değildir; ancak idea tarafından aydınlatılınca güzel olur. (Croce, s. 182) Örneğin; yan yana konmuş iki taş kütlesi düşünün. Birisi kaba ve işlenmemiş olsun; ötekisi ise bir Tanrı veya bir insan heykeli haline sokulmuş olsun. Heykel haline getirilmiş taş kütlesinin güzelliği, taş olmasından değil, sanatın taşa vermeyi başardığı biçimden ileri gelmektedir. (Croce, 1965, s, 183; Yetkin, s. 32–33)

Ne var ki ruh, güzeli algılayabilmek için, arınmak zorundadır. Böyle bir arınma sonucunda, ruhta, duyusal güzelliği görmeye yarayan gözlerden başka, tanrısal mutluluğun yüce koşulu olan **İyi** ile aynı anlama gelen **Güzelliği** seyredebilecek bir başka göz oluşur. (Croce, 1965 s. 183)

Güzel, idea'dır, sanat ise idea'nın görünmesidir. Sanatçının, bu idea'nın sezgisine varabilmesi için, her türlü pratik ilgi ve endişeyi aşarak, katıksız seyretme yeteneği-

ni kazanması gerekir. Bunun için o, bu temel işlevi nedeniyle, gerçek bir yaratıcı değildir. Onun eseri ne bireysel bir heves, ne de öznel ve keyfi bir hayal gücü ürünüdür; İdea'nın nesnel sezgisi ve görünüşüdür. Sanatçının yarattığı imgeler kendi içlerinde tutsak kalmayıp, Tümel'i anıştırırlar, onu haber verirler. Eserin dış ifadesi, ruhun kendi kendisiyle birleşmesini sağlayan bir vesile, bir işarettir yalnızca. Bu bakımdan, sanat eserinin yapısı; anlatım ile idea, biçimsel–üslupsal değerlerle kültürel değerler arasında sıkı ve içten bir gerilimi gerektirir ve bu gerilim aracılığıyla sanat, işlevini yerine getirir. Bunun içindir ki, anlatım araçları, yalnızca kendilerine amaç oldukları, ruhun bütünlüğünden koptukları zaman, anlamlarını yitirirler. (Faggin, s. 1459)

Çağımız insanının düşünce ve duyarlık yapısına hayli yabancı gelen bu felsefi anlayışa bağlı estetik kuramın kimi önemli katkıları olmuştur.Her şeyden önce, ilk kez Plotinos'da, güzellik ve sanat kavramları tek bir kavramda birleştirilmiştir. (Croce, 1965 s. 181) Sanatın doğayı taklit etmediği, ondan üstün, onu aşan bir şey olduğu düşüncesi de, bütün Ortaçağ sanatının temelini oluşturmuştur. (Venturi, s. 75)

KAYNAKÇA

– Aristoteles, **Poetika**, a) (it. çev. **Poetica**), Lalerza, Bari 1984, b) (Türkçe çev.), Çev, İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.

– Aristoteles, **Rethorika**, (it. çev.), Laterza, Bari 1961.

– Assunto, Rosario, **Critica**, "Enciclopedia Universale della'Arte", istituto per la Collaborazione Culturale Venezia – Roma, Floransa 1958, C. IV.

– Binni ,Walter, **Scrittori d'Italia**, La Nuova Italia, Floransa 1964, C. III.

– Centineo, Ettore, **Sommaria di storia della filosofia**, Palumbo, 4. baskı, (yer ve tarih yırtılmış).

– Cömert, Bedrettin, **Estetik ve Sanat Anlayışı**, "SOYUT", Mart 1974. n. 68.

– Croce ,Benedetto, **Estetice come scienza dell'espressione e Linguistica generale**, Laterza, Bari 1955.

– Croce, Benedetto, **Breviario di estetica**, Laterza, Bari 1963.

– Croce, Benedetto, **Estetica in nuce**, Laterza, Bari 1966.

– Doğan, Mehmet H., **Estetik**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1975.

– Faggin, G. **Plotino**, " Enciclopedia Filosofica", istituto per la Collaborazione Culturale Venezia–Roma, Floransa 1957. C. III.

– Formaggio, Dino, **Arte**, ISEDI, Milano 1973.

– Gökberk, Macit, **Felsefe Tarihi**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1967.

– Hegel ,G. W. F., **Estetik**, (it. çev.} Einauidi, Torino 1967.

– Kant, Immanuel, **Katıksız Aklın Eleştirisi**, (it. Çev., **Critica della region pura**), Laterza, Bari 1969.

– Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1972.

– Orhan Veli, **Denize Doğru**, Düz Yazılar, Varlık Yayınları, İstanbul 1969.

– Platon, **Menon**,(it. çev. **Tutto Platone**), Laterza, Bari 1966, C. I, s. 1249–1294.

– Platon, **Büyük Hippias**, (it. çev, **Tutto Platone**), Laterza, Bari 1966, C. II, s. 3–36.

– Platon, **İon**, (Türkçe çev., **Eflatun I**), çev. Tanju Gökçöl, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1973, s. 213–233.

– Platon, **Phaidros**, (it. çev. **Tutto Platone**), Laterza, Bari 1966, C. I, s. 725–796.

– Platon, **Devlet**, Çev. S. Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz., Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.

– Plebe, Armando, **II pensiero estetico di Platone**, Laterza, Bari 1965.

– dal Pra, Mario, **Sommario di storia della filosofia**, La Nuova; Italia, Floransa 1963.

– de Propris, Americo, **Dafinizione dell'arte in Aristotele**, Angelo Signorelli, Roma 1961.

– Ranzoli, C., **Dizionario di scienze filosofiche**, Hoepli, Milano 1963.

– de Ruggiero ,Guido, **Storia della filosofia**, La filosofia greca, Laterza, Bari 1967, C. I.

– Salinari, Carlo, **Scritti sull'arte di K. Marx e F. Engels**, introduzione, Laterza, Bari 1967.

– Santiello, G., **Baumgarten**, "Enciclopedia Filosofica", İst, per la Coll. Cul. Ven – Roma, Floransa 1957, C. I.

– Sapegno, Natalino, **Compendio di storia della letteratura Italiana**, La Nuova Italia, Floransa 1957, C. I.

– Simonini, A., **Storia del movimanti estetici nella cultura Italiana**, Sansoni, Floransa 1968.

– Spirito, Ugo, **Estetica**, "Enciclopedia Universale della'Arte", İst. per la Coll. Cul. Ven–Roma, Floransa 1958, C. V.

– Stefanini, Luigi, **Estetica**, Studium, Roma 1953.

– Stopper, A., **Estetica**, "Enciclopedia Filosofica", ist. per la Coll. Cul. Ven – Roma, Floransa 1957, C. I.

– Tunalı, İsmail, **Grek Estetik'i**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1970.

– Valgimigli, Manara, **Introduzione a Aristotele, Poetica**, age., s. 3–51.

– Venturi ,Lionello, **St oria della critica d'arta**, Finaudi, Torino 1964.

– Yetkin Suut Kemal, **Estetik Doktrinler**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.

BEDRETTİN CÖMERT

Estetik

Bedrettin Cömert'in kitabında ilkin, estetiğe yaklaşımın üç ayrı biçiminden söz edilir: Metafizik, fenomenolojik ve sorunsalcı estetik. Ardından sanat anlayışının, eleştirinin ne olduğunu açıklayan yazar, konuya genel bir bakışı mümkün kıldıktan sonra, estetik tartışmaların kökenini oluşturan antik öncüller hakkında bilgi verir. Yıllar önce yazılmış olmasına ve bu alandaki kaynakların sayısındaki artışa rağmen, yine de hacim olarak küçük bu çalışma, okurlar için yararlı bir giriş olma niteliğini sürdürmektedir.

Süreyya Karacabey

ISBN 978-9944-492-34-8
9 789944 492348

SKB-VFY-354456
KİTAP
SKB 035[illegible] VFY
SKB-VFY-355655