Afşar Timuçin

ESTETİKTE ANLAM VE YORUM

felsefe dizisi



Bulut

Afşar Timuçin

ESTETİKTE
ANLAM VE YORUM

Estetikte Anlam ve Yorum

AFŞAR TİMUÇİN

İSBN: 978-975-286-389-7
● **0107-34-006815** Bulut Yayınları. 2011
Birinci Baskı: Bulut Yayınları Aralık 2011

Kapak ve Ofset Hazırlık: Bulut Yayınları
Baskı: Barış Matbaacılık Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 291
Topkapı / İstanbul - Tel: 0212 674 85 28
Sertifika No: **12037**

Bulut Yayın Dağıtım Tic. ve San. Ltd. Şti.
Osmanağa Mah. Yoğurtçu Parkı Caddesi Yonca Apartmanı
No: 64/2 Kadıköy-İstanbul
Tel: (0 216) 330 59 24 - 414 21 75 Faks: 0216 330 30 59
E-Mail: bulutyayinlari@bulutyayin.com
bulutyayinlari@gmail.com
www.bulutyayin.com

içindekiler

Önsöz • 5
Giriş / Felsefenin ve Bilimin Karşısında Sanatın Yeri ve Anlamı • 7
Anlamın Anlamı • 25
Anlamak Eleştirmek Yorumlamak • 39
Dilde ve Sanatın Dilinde Anlamın Açınlanması • 51
"İyi"nin Anlamı "Güzel"in Anlamı • 65
Yapıtta Açınlanan • 77
Sanatın Felsefi Anlamı • 89
Anlamın Belirlenmesinde Uzam ve Zaman Etkeni • 101
Sanatçı Yapıtında Ne Kadar Var • 113
Dünyaya Değişik Açılardan Bakmak • 125
Çağdaş Sanatta Anlam • 137
Yaşamdan Sanata Aktarılan: Madam Bovary Örneği • 147
Edebiyat Tarihe Işık Tutar mı • 161
Benzeşen Esinler Yakın Anlatımlar • 173
Romanda Simgesel Anlatım ve Simge Kişilikler • 185
Yaşam Bazen Yapıtta Açıklanır • 199
Bitirirken • 211

ÖNSÖZ

Elinizdeki bu kitap estetik kitaplarımızın dördüncüsüdür. Ders kitabı niteliğinde olan, üniversitede çalıştığımız yıllarda verdiğimiz derslerin notlarından oluşan birinci kitabımız *Estetik,* örneklemelere yer vermekle birlikte tam anlamında bir kuram kitabıdır, sözkonusu alanın bütün temel sorunlarını ele almaya çalışır, onda çağdaş estetiğin temel konuları teker teker ele alınarak dizgesel bir bütünde incelenmiştir. Bir makaleler kitabı olan ikinci kitabımız *Estetik bakış* sanatın değişik dallarından örnekler vererek kuramla uygulamayı bir bütünde ele alır. Üçüncü estetik kitabımızın adı *Estetik elkitabı*'dır ki bu küçücük kitap bu alanın temel sorunlarını soru yanıt biçiminde tartışmaktadır: estetiğe yeni girenler için düzenlenmiştir. Bu yeni kitabımız, *Estetikte anlam ve yorum* estetiği kültür alanlarının bütünü içinde tartışırken "anlam" ve "yorum" kavramları çerçevesinde yaşamla sanat arasındaki kimi zaman apaçık görünen kimi zaman örtülü duran ilişkiyi değişik sanat dallarından örnekler vererek aydınlatmaya çalışıyor. Sanatın sorunlarıyla içli dışlı olan okurlarımızın, özellikle öğretmen ve öğrenci kardeşlerimizin bu kitabımızla da ilgileneceklerini umuyoruz. En güzel ve en içten dileklerimizle...

Afşar Timuçin
Ataköy, Kasım 2011

GİRİŞ

FELSEFENİN VE BİLİMİN KARŞISINDA SANATIN YERİ VE ANLAMI

Estetiğin kapısından girdiğimizde kaygan bir alana girmiş oluruz. Bu alanda hiçbir sorun bilim adamının öngördüğü ölçüde kesinlikli değildir. İnsan sallantılı ortamdan tedirgin olur, ayağını yere sağlam basmak ister. Gerçekte yaşamın kendisi de o kadar güvenli değildir. Her köşe başında beklenmedik durumlar bekler bizi. Buna kendilerini alıştıramayanlar yaşamakta zorluk çekerler. İnsanoğlu hiç değilse bilimde bu kesinliği bulmaya çalışıyor, en azından karmaşık durumlardan belirginlikler düzeyine geçmek istiyor. Bilimin alanında bile hiç beklemediğimiz koşullarla karşılaşabiliyoruz. Bir zaman sonra çok şey değişebiliyor. Kepler gezegenleri meleklerin çektiğine inanıyordu. Hani nerede şimdi o güzel melekler? İnsan bilgide boşluklar olsun istemez, gerekirse boşluğu kendi kafasına göre doldurur. Estetiğin alanı iyice kaygandır. Bilimin alanından çıkıp estetiğin alanına girenler ayaklarının altından toprak kayıyormuş duygusuna kapılabilirler. Kaldı ki estetik Baumgarten'den ve Lessing'den beri bilim olduğunu söylüyor ve bunu söylerken kendisine güveniyor. Belki de kayganlıklar kesinliklere dönüşmeyi bekliyor, belki de bizler tepeden tırnağa kaygan bir dünyada yaşamakta olduğumuzu benimsemek durumundayız.

Enine boyuna düşünmek alışkanlığında olmayanlar bu kayganlığın bilincine ya da sezgisine ulaşmakta eksik kalabilirler. En azından onun karşısında güvensiz duyabilirler kendilerini. Her insan sağlam tahtaya ayak basmak ister. Doğrular çoğumuza sarsılmaz görünür. Doğrular mutlak bir biçimde kalıcı mı? Elbette değil. Değişmez gibi duran doğrular yerlerini yeni doğrulara bırakırken bu yeni doğrular için dayanak ya da çıkış noktası oluştururlar. Bilinmeyen ya da iyi bilinmeyen şeyin bilinen şeyden daha kaygı verici olduğunu hepimiz biliyoruz. Bilgi bizim tedirginliklerimizi hafifletiyor, yaşam karşısında biraz daha rahat olmamızı sağlıyor. Elbette insan sonuna kadar rahat olamaz: geleceği olan, daha doğrusu her an bilinemez bir geleceğe doğru yürümek zorunda olan insan nasıl rahat olabilir? Sizi neyin nerede neden beklediğini bilemiyor-

sunuz. Sonunda doğrular da başka doğrulara dönüşecekse biz sağlam tahtaya ayak bastığımız duygusunu yaşayabilir miyiz?

Kesinlik her zaman iyidir. Apaçıklık bir yanıyla bize garip de görünse bir yanıyla her zaman güven verir. Ancak yaşam karmaşıktır, çeşitliliklerle doludur, çeşitlilikler çok zaman çelişkilerle önümüze serilir. Bilinç karmaşık yaşamı olabildiğince yalınlaştırarak kavrar. Bu mutlak bir yalınlaştırma değildir. Çok karmaşığın fotoğrafı ancak az karmaşık olabilir ancak. Bir yoğun karmaşıktan bir mutlak yalın türemez. Bilinç sınıflamalar yaparak, soyutlamalar yaparak, genellemeler yaparak çok karmaşığı daha az karmaşık kılar. Sokağı döndüğünüzde yeni bir görünümle karşılaşırsınız: yaşamın bir saniyesi öbür saniyesine benzemez, bir yüzü öbür yüzüne uymaz. Dünya çokboyutludur. Yalnız gördüğümüz kadarı bizimdir diye işin içinden sıyrılabilir miyiz? Görmediğimiz de bizimdir. Olasılar olanlardan daha az önemli değildir. Yaşamda birbirini kovalayan renk renk an'lar vardır, yaşamın çeşit çeşit yüzleri vardır. Kesinlikler bilincin öngörüleriyle, çok özel yöntemlerle bu karmaşık yapının içinden süzülmüşlerdir, görünmez bir yerlerden bulunup getirilmiş gibidirler ve her zaman dönüşüme yani kendilerinden çıkmaya hazır görünürler. Bilim bir yanıyla bir görme ve saptama alanıysa bir yanıyla da bir kurgulama alanıdır. Olasılar olmasaydı olanların dünyası son derece verimsiz bir dünya olacaktı. Doğruları görebilmenin temel koşulu düş görebilmektir. İç'le dış'ın birbirine kavuşmadığı, birbiriyle hesaplaşmadığı yerde bilim yeşermez. Sağı solu öylesine gözleye gözleye mi bilime ulaşacağız? Dünyayı donanımlı bir gözle gözlemlemek bizi verimli kılabilir ancak. Bilim için böyle olduğu gibi felsefe için de sanat için de böyledir bu.

Doğayı görüyorum ama doğa yasalarını göremiyorum. Doğa vardır ama doğa yasası yoktur, doğa yasası bir buluştur, buna göre doğa yasası bir durumun ya da bir ilişkinin soyutlamayla elde edilmiş varolma koşuludur. Öyleyse doğa yasası vardır. İnsan zihni benzerleri saptayarak ve benzemezleri ayıklayarak yani değişmezi saptayarak doğa yasasına ulaşır. Doğa kendini yalnız bilince açabilir, doğa bilinç karşısında anlaşılmayı bekler. Bu da gene kendiliğinden olmaz, bilincin özel bir çabasını gerektirir. Doğayı anlamadan doğada kalmak da bir yaşam biçimidir. Çoğumuz bizi tarihin oluşturduğunu bilmeyiz ama tarihin ürünleri olarak yaşarız. İnsanoğlu tarih bilincine ulaşmış olmadan da tarihin içinde olabilir. İnsan tarihte olduğunu bilmese de doğada olduğunu bilir. İnsan doğası doğadadır, onun bir parçasıdır. Madde dünyası karmaşıksa insan dünyası da karmaşıktır. Bilinç dünyayı yalınlaştırarak kendine alıyor olsa da.

az önce belirtmeye çalıştığımız gibi, yalınlaştırma mutlak bir yalınlaştırma değildir. Bilinç dünya kadar olmasa da gene kendine göre karmaşık bir yapı ortaya koyar. Bilinç dünya kadar karmaşık olsaydı düz bir ayna olmanın ötesinde bir anlam taşımayacaktı. İnsan ruhu maddenin incelmiş bir biçimidir diye düşünüyordu Epikuros. Epikuros'dan ayrı olarak maddenin bir türevi de diyebiliriz ona. Ruh maddede ve madde ruhtadır. Yapıları çözmeye çalıştığımızda bir sonsuzda yitip gittiğimizi sezeriz. Gene de bilim vardır ve olmalıdır. Hemen tümevarımın verimine başvurmak gerekir. Tümevarım genellemelerle kurar, tümdengelim özellemelerle aydınlatır. Her olguyu bir bir çözmek, yaşamı liflerine ayırmak, yaşamın bileşenlerini ayrı ayrı göstermek bizim için bir zorunluluktur. Bütün gizleri çözme serüvenine gelince onu şimdilik geleceğe bırakmak doğru olur.

İnsan gerçeğini gelişigüzel yönelimlerle anlamaya ya da ayrıştırmaya kalkmak gözleri bağlı kuş avlamaya benzer. Belirtileri yakalamak ve onların arkasındaki gerçekliği görmek için belli bir yönelim biçimini benimsemiş olmamız gerekir, tek bir yönelim için de olsa bir yordam bulmuş olmamız gerekir. Yöntem kaygısı burada kendini gösteriyor. Yöntem zorunludur. Bu yalnız bilimde değil, sanatta da bir gereksinimdir, sanatçı açısından olduğu kadar izleyici açısından da bir gereksinimdir. Elbet felsefe açısından da bir gereksinimdir. Yöntemsizlik ilkelliktir. Bir estetik nesneyi gelişigüzel gözleyen bir izleyici hiçbir şey göremez ya da ilgisiz bazı şeyler görebilir. Ancak sanatın bilimdeki gibi çok belirgin bir yöntem anlayışına uygun düşeceğini söyleyebilmek kolay değildir. Sanatta yöntemli bakışı sağlayan daha çok donanımdır, bir başka deyişle görü`dür, belki de bir ölçüde genel çerçevede ya da tarihsel düzlemde sanatın ya da sanatların bilgisidir. Yoksa arama mutlak bir başıboşluk içinde gerçekleşir. Sanatçı mutlak bir özgürlük duygusunu bir sevinçle yaşarken bilincinin sınırlarını da iyi bilir. Bizi özgür kılan şey bilincimizin yetkinlik koşullarıdır. Yaratıcının kendini özgür duymadığı yerde yaratıcı edim sakatlanır. Özgürlük bizim insan olma koşullarımız çerçevesinde ulaşabileceğimiz özgürlüktür.

Yaşamda sayısız belirtiler vardır. Nasıl bilim adamı doğada yasaya yükselmek için bir takım belirtileri okumaya çalışıyorsa sanatçı da anlamlara ulaşabilmek için öncelikle kendinde ve dünyada bir takım belirtileri okumaya yönelecektir. Yaşam bir anlamlar dizgesidir, karmaşık da olsa. Bilim adamı kendiyle ilişkisi olmayan yani kendi dışındaki bir şeyi arar, sanatçının aradığı ve bulduğu şey biraz kendi dışındaysa biraz da

kendiyle ilgilidir. Ağlayan bir çocuğun yüzündeki anlam bizi mutlak bir ortak kavrayışa götürmese de hepimiz için geçerli bir ortak zemin oluşturuverir. İnsanlık en büyük buluşmayı sanatta gerçekleştirir. Onda yalnız dostlarımızla değil karşıt olduğumuz insanlarla da buluşuruz. Sanatta her zaman gönül işe karışır. Gene de ortak belirtiler vardır: bir kaşını kaldırmış olan adamın düşünmekte olduğunu düşünürüz. Bir kaşı yukarıda dolaşan pekçok kişinin düşünmekle bir ilişkisi olmadığını bile bile. Bir kaşını kaldırmış öylece duran bir adamın korkuyu yaşadığını söyleyemeyiz: korkunun tepkisi daha başkadır. Ama her şeyi doğru okuduğumuz konusunda her zaman kuşkularımız olacaktır. Ayrıca her şeyi doğru okumak zorunda değiliz ve bizim için her şeyi doğru okumak diye bir zorunluluk yoktur.

Bazı belirtiler kesinlikli olmadıkları için yanlış da okunabilirler: yaşam yanlış anlamalarla doludur. Gündelik yaşamda yanlış anlamalar, aşkta yanlış anlamalar, sanatta bir yapıtın izini sürerken yanlış anlamalar... Aşkın açmaza düştüğü yer burasıdır, izleyicinin yapıt karşısındaki dalgalı durumu da buradan gelir. Keşke sanatçı yapıtında her şeyi çok açık anlatmış olsaydı ve keşke sevgilide bilinmezliklerle dolu bir yan bulunmasaydı. Ne yazık ki "keşke"nin ders çıkarmak adına bile bir anlamı olmadığı kesindir. Kimileri her şeyi doğru okuduğunu sanır. Onları *düşünmeden düşünenler* olarak ayrı koymak gerekir. Bir çırpıda anlayıp çıkmak çok zaman anlamamaktır ya da eksik anlamaktır. Çünkü yaşam engebelidir, zorunlu olarak sorunludur, üstelik insan onu yalınlaştıracağı yerde karmaşıklaştırmıştır. Bu noktada felsefeden bir şeyler ummak zorundayız. Felsefe olabildiğince genele ulaşmaya, bütüne bakmaya çalışır, bölmeden parçalamadan görmeye özen gösterir, böylece karmaşığı yalına indirgemeye çalışır, karmaşığı yalında anlamaya ve anlatmaya çalışır, ancak onun bu çabası yaşamdaki karmaşıklığı artırmaz da gidermez de. Yapsa yapsa uzun erimde dolaylı olarak ve bir ölçüde yapabilir bunu. Yaşam bilinci belirlerken bilinç de yaşam karşısında elbet boş durmayacaktır.

Sanatta yaşamı doğru görmenin yolu ona olduğu gibi bakmak yani çıplak gözle bakmak değil özel bir gözle bakmaktır. Bunun için özel bir görme gücü olabilmeyi başarmak gerekir. Kendi olarak bakmayı bilen göz de diyebiliriz buna. Herkesin gözüyle görmek başka kendi gözüyle görmek başkadır. İlk bakışta görüneni görmek başka kendini gizleyeni görmek başkadır. Her bakanı bir *gören* diye nitelemek doğru olmaz. İnsan çok yerde *bakar kör*'dür. Gördüğünü söyler ama görmez. Göz

görmeye alışık olmadığı zaman hiçbir şeyi doğru dürüst göremez. Ne olursa olsun felsefeye gereksinimimiz vardır bu yüzden: bize doğru görmenin yollarını öğretse öğretse o öğretecektir. Bilimdeki, felsefedeki, sanattaki temel çaba doğru görebilme çabasıdır. Kimileri görür gibi yaparlar. Bir şeyler görürler de. İğreti filozoflar, bilimden uzak bilim adamları, yetersiz sanatçılar boş düşlerini görü diye değerlendirirler. Doğuştan yetenekli olduğuna inanan safdiller kendi yaratıcı güçleri dışında bir güç tanımazlar ve kendilerini etkin bir görü'yle donatmayı düşünmezler. Onların bu inançları sanat çabasında düş kırıklığına uğrayacakları güne kadar sürer. Belki düş kırıklığına uğrayabilmek bile bir şeydir. Sanatın zavallılaştığı ve sanatçının gülünçleştiği bir yer vardır. *Kendini bilmek* dediğimiz şey en çok gerçek kültür adamlarının kaygısıdır.

Yaşamı çıplak gözle doğru dürüst kavrayamadığımıza göre bileştiren ve ayrıştıran düşünceye ya da felsefeye gereksinimimiz vardır. Yaşam en genel özellikleriyle, bu arada bütün karmaşasıyla sanatta billurlaşır, sanatta aydınlanır, ne kadar yalınlaşabilirse sanatta yalınlaşır. Sanatçı karmaşayı yapıtına taşımaz, onun karmaşıklığını yapıtında gösterse de. Karmaşayı olduğu gibi sanatına taşımaya kalkarsa kargaşada boğulur kalır. İç içe girmiş sayısız ögeleri iyi kavrayamadığımız için yalını seçmişizdir, sanatçı da bizi bu yalına ulaştırdığı ölçüde sanatçıdır. İnsan karmaşığı yalına çevirmekle yükümlü gibidir, bilincin başlıca yükümlülüğü budur. Bilim adamı ve felsefe adamı bir göz'se sanatçı daha da bir göz'dür. Yüzden görmek kolaydır, insanlar genelde her şeyi yüzden görürler. Derine inmek için, bir şeyin içini ve hatta önünü arkasını görebilmek için felsefe gereklidir. Yaşam sanatta felsefesiyle vardır: bu felsefe doğrudan sanatçının bilincinde billurlaşır. Sanatçı gerçekliği bilinç yetkinliğiyle görmüş, onu bu görü derinliğiyle yapıtına çok özel koşullarda götürmüştür. Yaşamı kavramak için felsefenin oluşturduğu görme gücüne gereksinimimiz vardır, onun sağladığı yalın düşünselliğe gereksinimimiz vardır. Felsefi düşünceye olan bu gereksinim özellikle sanatçının varlığında kendini duyurur. Önemli olan bir şeyi doğru kavramaktır. Kimileri sanatta "doğru" teriminden ürkerler. Oysa bilimde ve felsefede yaşam neyse sanatta da yaşam odur, sanatta özel anlatımlara götürülmüş de olsa yaşam aynı yaşamdır, sanattaki yaşam bilinmez bir yerlerden getirilmiş değildir, onun gerçeğe yönelişi *öyle de olur böyle de olur* formülüyle açıklanamaz.

Kısacası her gerçek insani uğraş bizden *kavradığını doğru kavrayabilen* yalın bir bakış bekler, bu yalın bakış da felsefenin sağlayacağı bir

yetkinliktir. Sorun doğrudan doğruya düşünmeyi bilmekle ve bilmemekle ilgilidir. Bu noktada düşünenlerle düşündüğünü sananlar arasında bir ayrım olmalıdır. Tilki de kuş da kedi de ben de aynı ağaca bakıyoruz: dördümüzün aynı ağacı gördüğümüzü kim söyleyebilir? Her şeyden önce türün özel koşulları belirleyicidir. İki tilkinin aynı ağacı aynı biçim altında görmesi akla yatkındır. *Kaba algı* verimsiz algıdır, olsa olsa gereçtir. Göz olmak bilinçli bir varlık olan insanın konusudur. Görmek için insan olmak da yetmez, düzenlenmiş bir gözümüz yoksa bakışımız herhangi bir nesneye çarptığında düşer kırılır ya da o nesneye yapışır kalır. Gerçekte gören bilinçtir, göz bilincin görebildiğini görür. Sanatta görmek dediğimiz şey *düzenlenmiş algı*'yla gerçekleşir. Gündelik yaşamda bile bir şeyleri görebilmek için azçok düzenlenmiş bir göz ya da hiç değilse *alışık* bir göz gerekir. Düzenlenmiş algı dediğimiz şey öncelikle görmek istediklerimizle, görme istemimizle ilgilidir. Düşünen insan algı etkinliğini bir güzel düzenler, algıyı raslantıya bırakmaz yani kaba algıyla yetinmez. Gündelik algı *kendiliğinden* algıdır. Ona açıksınız, onu düzenlemeniz çok güçtür, ancak algı düzeneğini bazı şeylere kapatmak olasıdır, bunun için de belli bir yetkinlik gerekir. Odun kıran adamın çıkardığı sesleri almamaya çalışabiliriz. Belli bir dikkati koruyabilmek için bu zorunludur. Ama adam gene de odununu kırmaktadır. İnsanlar çok zaman nesnelerin dış yüzlerini görmekle yetinirler. Pekçok insan özel bir gözle görme ya da derin bakma işini başkalarına bırakmıştır. İşte bu yüzden bilimin alanına girerken de sanatın alanına girerken de felsefe açısından donanımlı olmak gerekir, felsefenin oluşturduğu ayrıştırıcı ve bileştirici bakışa ulaşmış olmak gerekir.

Eskiden tüm üst düzey düşünceler, bu düşüncelerin yöneldiği sorunlar, bu sorunların çözüm önerileri felsefenin alanını oluşturuyordu, bir başka deyişle insan hangi biçimde ya da konuda düşünüyor olursa olsun gerçek anlamda düşünmek felsefede gerçekleşiyordu. Felsefenin dışında düşünmek sıradan sorunların, uygulamayla ilgili basit sorunların alanına yönelmek demekti. Felsefe tüm temel sorunlardan sorumluydu. İster doğayla ilgili bir sorunu ister insanla ilgili bir sorunu ister doğaüstüyle ilgili bir sorunu irdeliyor olalım ilgi alanımız felsefeydi. Kuramla eylemin ya da uygulamanın birbirinden son derece ayrı durduğu, kuramın deneyden ve deneyin kuramdan kaçtığı, kuramın deneye yukarılardan baktığı, kuramın deneyden sanki utandığı zamanlardı. Elbette hiçbirimiz o geçmiş zamanları hafife alamayız, öte yandan geçmişle aramızdaki ayrılığı, dönüşümlerle gelmiş olan ayrılığı görmek de bizim sorum-

luluğumuza girer. Tarih açısından bakmayan kişi her baktığı şeyde kendini görür yani yanlış görür. Tarihe yerleşmeden hiçbir şeyi çözemeyiz. O zaman sanatı yapan kişilerle sanatı düşünen kişiler apayrı dünyaların insanlarıydılar. Estetik üzerine görüşler geliştiren filozofun sanattan ne kadar anladığı da tartışma götürürdü. Elbet bugün de sanatı yapanla sanatı izleyen, sanatı yapanla sanattan estetiğe yükselme çabası içinde olan insan aynı insan değildir. Bugün estetiğin alanında üçlü bir ilişki vardır: sanatçı yaratmakla, izleyici izlemekle, estetikçi kurama yükselmekle yükümlüdür. Bu ilişki sıkı bir ilişkidir. Bunların üçü de öncelikle ve doğrudan doğruya sanatla içli dışlıdırlar ya da öyle olmaları gerekir. Uygulama ya da deney çıkış noktasıdır, kuram bundan sonra başlar. Kant gibi biz de deney yoksa bilgi de yok diyebiliriz. Öte yandan kuram yoksa sağlıklı uygulama ya da sağlıklı deney de yoktur. Sanatçı kendini gelişigüzele adadığı yerde sıradan bir teknisyen durumuna düşer. Onun sanatında dünya apaçık görünmeyecek, onun sanatından dünyaya çok şey yansımayacaktır.

Ancak uzun süreçlerden sonra düşünmenin uygulamadan ve uygulamanın düşünmeden iyiden iyiye ayrı olmadığı zamanlara gelindi. Bilimin gücü ya da genel olarak bilgi'nin gücü burada kendini göstermiştir. Düşünmeye ister dış dünyadan kendimize bakarak başlayalım ister kendimizden dış dünyaya bakarak başlayalım, bundan böyle dünyayla bizim ortak ürünümüz olan bütünsel bir bilgiye ulaşacağız. Dünyayı insandan ve insanı dünyadan ayırmama tutarlılığını Gaston Bachelard'dan çok önce Francis Bacon'la yaşadık. Yeniçağ'ın başlarına geldiğimizde salt ülkücülükle salt gerçekçiliğin bir anlamı kalmamıştı. Felsefi düzlemde düşünen insan için yandaşlık bitti bitiyor derken düşünce yakın zamanda öznelci bulanıklığın batağına saplandı. Bilimler güç koşullarda elde ettiler bilim olma haklarını. İyi ki bilimin öznele sığınıp kalma kolaylığı yok. Öznele sığınıp kalma kolaylığı yok ama uygulamaya sığınıp kalma kolaylığı var. Felsefe bulanıklaşırken bilim tekniğe dönüşmeye başladı. Felsefede öznelcilik bilimsele olan, ussala olan, olumluya olan düşmanlığı körüklerken bilimler uygulamanın bodrumuna indiler. Doğasını yitiren felsefe *görünmez çok gizil şeyler* yalanını benimsedi. Sözde insanın ya da daha doğrusu bireyin değerini öne çıkarıyordu. Dünyayı ince ince gözlemlemeden felsefe yapmanın da bilimle uğraşmanın da olasılığı yoktur. Öznele sığınmakla sıradan inancı, uygulamaya sığınmakla günü kurtarabilirdik. Nitekim öyle oldu. Gene de sağlıklı bakmayı bilenler bütünleyici bakıştan ayrılmadılar. Bakışını doğaüstünden alıp gözlerini doğaya ya da

daha doğrusu dünyaya, bir başka deyişle doğadaki insana çevirmiş olan sanat da sağlıklı bilim ve sağlıklı felsefe gibi yaptı, bütünleyici bir bakışa ulaştı.

Kuram uygulamaya ve uygulama da kurama her zaman denk düşmüyor olabilir. Sanatçıdan yapabileceğinden daha çoğunu beklemek ona haksızlık etmek de olsa onun uygulama kadar kurama ve kuram kadar uygulamaya ağırlık vermesini bekliyoruz. İyi bir sanatçı gerçekte gizli ya da açık bir estetikçidir. Bu bekleyişimiz her zaman yaşamda karşılığını bulan bir bekleyiş değildir. Sanatçının çok zaman kurama yan çizdiğini görüyoruz. Çünkü sanatçı çok zaman kendi üzerine, ustalıkları üzerine, yatkınlıkları üzerine, kendinden öncekiler üzerine, en önemlisi de en genel çerçevede insan üzerine düşünmek yetkinliğine ulaşmayı amaçlamıyor, bunun gerektirdiği çabayı göstermeyi düşünmüyor. Sanatçı çok zaman kendine güvenini abartıyor, gücünü kendinden ya da bir yerlerden getirdiğine inanıyor, hatta doğuştan özel yetenekleri olan biri olduğuna inanıyor ve deyim yerindeyse bunun ağır vergisini de ödüyor. Özgüveni olmayan sanatçı elbette eksikli insandır ama insan kendine güvenirken kendine belli dayanaklar ya da sağlam veriler gösterebilmelidir. Kuşkuculuk nasıl bilimin ve felsefenin çağdaş çerçevede temel sorunlarından biri olduysa sanatçının da en azından bir şeylerden kuşkulanmak zorunda olduğunu bilmesi önemlidir. Şu özlemi içimizden atamayız: keşke sanatçı aynı zamanda estetikçi olsaydı. Örnekleri yok mu? Elbette var. Bu örnekler bize her zaman olmasa da çok zaman iyi bir sanatın güçlü bir düşünsellik üzerine temellendirilebildiğini gösteriyor.

Eskiden estetik felsefenin içindeydi, bugün estetiğe giden yol felsefenin içinden geçiyor ama orada kalmıyor. Gerçekte bütün bilgi alanlarına giden yol felsefenin içinden geçiyor. Düşünce dünyamızı sağlam bir temele oturtmadan doğru düşünebilir miyiz? Başka bilgi alanları için de estetik için de felsefe gerekli koşuldur ama yeterli koşul değildir. Estetikçi filozof değil artık, felsefenin yöntemleriyle düşündüğü zamanlarda estetikten kopup bir tür sanat felsefesi yaptığını biliyor. Eskiden estetikle sanat felsefesi aynı şeydi. Eskiden öyleydi ama bugün öyle değildir. Öyle olsaydı estetik bilim olmak hevesine kapılıp felsefeden ayrılmazdı. Felsefe gerekli koşuldur, eskiden yeterli koşuldu. Estetik sözkonusu olduğunda her şeyi felsefede başlatıp felsefede bitirmek de buna karşılık felsefenin pek gerekli olmadığı gibi bir duyguya kapılmak da bizi yanlışlara düşürür. Nitekim estetiğin verimi son zamanlarda artmış, estetik bilim olma çabasıyla sanatın en büyük yardımcısı durumuna gelmiş, buna bağlı

olarak sanatın sorunları çeşitlenmeye ve incelmeye başlamıştır. Estetikçi felsefeden koptuğu ölçüde bu verim azalır. Herkes gibi sanatçının da estetikçinin de felsefeye gereksinimi vardır. Bugün birileri estetiği felsefeden ve özellikle sanat felsefesinden ayrı düşünemiyorsa, sanat ruhbilimini estetikle bir tutuyorsa bir şeylerin tümüyle dışında yaşıyor demektir.

İnsan gerçeğiyle içli dışlı olan insanların birbirini tümleyen bu üç alanı, felsefeyi, bilimi ve sanatı doğru tanımlaması gerekiyor. Bir şeyleri yerli yerinde görebilmek için, bu arada sanat yapıtlarını etkin bir biçimde kavrayabilmek için felsefe denen yükü çekmemiz gerekiyor. Bu korkunç bir yük olmalı. Sanat yapmanın ve sanata ulaşmanın daha kolay, daha basit, daha az yorucu bazı yolları yok mudur? Sanat dediğimiz etkinlik Tarihöncesi'nden bu yana anlaşılmak için sanki felsefeye mi gereksinim duydu? Eskiden de mi böyleydi? Tembelliklerimiz bize bu sözleri çok kolay söyletebilir. Tarihe bağlı olmak başka geçmişte takılıp kalmak başka şeydir. Eski sanat bir insan araştırması olmaktan çok tanrısallık yolunda bir adanmaydı, dinsel-toplumsal bir gereklilikti. En eski toplumlarda üst güçler karşısındaki korkularımızı dengeleyecek bir yakarma biçimiydi. Artık gerçek anlamda sanat yapmak da gerçek anlamda sanat izleyicisi olmak da eskisi kadar kolay değil. Bugün sanat üreticiliği ve sanat izleyiciliği dolgun bilinçliliği gerektirirken bilinçler arasında yoğun bir alışverişi de gerektiriyor. Sanat izleyicisine de bugün rahatça sanat üreticisi gözüyle bakabiliriz ve bu hiç de yanlış olmaz. İzleyici sanatsal üretime etkin olarak katılıyor. İzleyiciyi kaldırın, sanatın hiçbir anlamı kalmayacaktır.

Felsefenin alanını kolay girilemez bilgilerin alanı sayanlar az değildir. Felsefe adamına kuşkuyla bakılır. Felsefeyle ilgilenenler belki de zihin sağlığı yerinde olmayan insanlardır. Onlardan bazıları bazı olağanüstü yeteneklerle donanmış olabilir. Belki bazıları aşkın dünyadan işaretler alabilecek kadar yetkindir. Böyle düşünenler az değildir. Felsefe zor mudur? Bilmediğimiz her şey bize zor görünür. Felsefe de bilinmez gibi duran şeylerin alanı olarak gözümüzü korkutuyor. Atom fiziği benim için zordur, çünkü onunla ilgili hiçbir şey bilmiyorum. Atom fiziği herkesin değil yalnızca onunla ilgilenen kişilerin konusudur. Felsefe için aynı şeyi söyleyemeyiz. Felsefe insanla ilgili en genel araştırma olmakla hepimizi ilgilendirir. Evet, felsefe kavramsal çerçevede bir insan araştırmasıdır. Felsefe demek *insanın bilgisi* demektir. Felsefe yapmak insanı düşünmektir. Felsefe yapmak insanı gelişigüzel bir biçimde değil yöntemli bir

biçimde düşünmektir. Bu yüzden felsefe dediğimizde dizgesel düşünce gelir aklımıza. Dizgenin dışında felsefi düşünce kafa karıştırıcı bir söz yığınından başka bir şey değildir. Felsefenin kapısından girdiğimiz anda evrensel insanın zenginlikleriyle yüzyüze geliriz. Felsefenin zorluğunu onu zorlaştıranlardan sormalıyız. Bu arada, öznelliğin sinsi koridorlarında dolaşarak felsefeyi gerçekten yok yere zorlaştıranların varlığını da yadsıyamayız.

İnsanlar genelde felsefeden korkuyorlar çünkü düşünmekten korkuyorlar. Düşünmek çoklarının gözünde eziyetli bir iştir. Hepimiz düşünmüyor muyuz? Düşünüyoruz. Düşünmek gündelik yaşam koşulları çerçevesinde hiç de zor bir şey değildir. Çarşıya çıkmadan önce arkadaşıma telefon etmem gerektiğini düşünmem bana büyük bir zorluk yüklemez. Ancak yerde ve zamanda geniş çerçeveli bir düşünce serüvenine girmek *düşünmeye alışmamış* bilinçlere zor gelir. İşin çok önemli bir yanı gözden kaçırılıyor: düşünmekten korkan insanın yaşamı her türlü tehlikeye açıktır, düşünmeyi bilmeyen insan başkalarının kullanabileceği insandır. Bu bireyler için böyle olduğu gibi toplumlar için de böyledir. Sürekli gelişen bir dünyada gelişime ayak uydurabilmenin temel koşulu düşünmeyi bilmektir. Düşünmek gelişmenin temel koşuludur. Buna göre düşünmek insani ya da evrensel bir yükümlülüktür. İnsanlığın her sorunundan ve özellikle gelişiminden yalnızca bazı kişiler değil bütün insanlar bilinç koşulları çerçevesinde sorumludurlar. İnsan için sorumluluk erkenden başlar ve ölüme kadar sürer.

Böylece felsefe bizi insanlığa bağlar: felsefede tek insan evrensel insana ulaşır. Felsefede dünüyle, bugünüyle, yarınıyla bütün bir insanlık vardır. Bir yerin ya da bir zamanın insanı değil her şeyiyle bütün bir insanlık vardır. Karl Jaspers şöyle der: *"Felsefe yapmak evrensel bir iletişim sağlamak için çalışmaktır."* Felsefede ikili bir çaba içindeyimdir: insanlığa katılmak için düşünüyorum ve aynı zamanda insan olmak için düşünüyorum. Benim işim bir yandan kendimi geliştirmek bir yandan da insanlığın gelişimine katkıda bulunmaktır. Bu durumda öncesel soru şu olabilir: nasıl bir insan olmalıyım? Stoa'nın imparator filozofu Marcus Aurelius bunu şöyle açıklar: *"Kendinin efendisi olmak, kendini başka şeyin sürüklemesine bırakmamak, her koşulda hastalıklarda bile sevinçle davranmak, kişiliğinde yumuşaklığı ve ciddiliği mutlu bir biçimde bütünleştirmek."* Bu da bizi felsefenin içinde özel bir alana, ahlakın alanına çıkarır. Ahlak sorunlarından ayrı bir felsefe düşünmek olası değildir. Ahlak felsefenin bir dalıdır ama gerçekte felsefe başlıbaşına ah-

laktır. Onda bütün doğru'lar iyi'yle ilişkileri içinde bir anlam kazanırlar. Bir başka deyişle iyi olmayan, iyi olmak zorunda olmayan bir doğru yoktur. Bunun başka bir açıklaması şudur: insanlık için yararlı olmayan şey doğru değildir. Çünkü yaşam insan içindir, yaşamı açıklamakla yükümlü olan felsefe de tümüyle insan içindir. Temelde bilgi sorunları her zaman bağımsız sorunlar gibi duracaktır ama ahlak sorunları dışında bilgi sorunları insanı açıklamaya yetmeyecektir.

Sanatla felsefe arasında bir yöntem ayrımı sözkonusudur. Gidimli düşünce felsefenin işidir, bu tür düşüncenin sanatla dolaylı ilgisi olsa da doğrudan ilgisi yoktur. Sanat yapmak daha çok sezgisel çerçevede düşünmektir. Sezgisel düşünce sanat için tek düşünce biçimi olmasa da sanat sözkonusu olduğunda biz sezginin en geniş çerçeveli ve bütünleyici gücüne başvururuz. Sezmek bütünü görmektir. Bu durum gerektiğinde ayrıştırıcı bakmamızı engellemez. Sezgisel düşünce bilinçsel yaşamın kendiliğinden bir işlevi değildir, sezgisel kavrayışın altında geniş bir bilgi birikiminin olması gerekir. Sezmek için bilmek gerekir. Güçlü bir bilgi birikiminden beslenmeyen sezgilerle sanat yolunda ilerlemek olacak iş değildir. Sezgisel düşüncenin dili değişik bir dildir. Sanatın sezgisel dilinde terimler nesnel içeriklerinden daha başka anlamlar yüklenirler. Bir başka deyişle sanatta kavram içeriklerine özel anlamlar yükleriz. Sezginin dili olmadan sanatta salt gidimli düşünceyle çok uzağa gidemeyiz. Eğlence olsun diye ya da değişiklik olsun diye değil daha yetkin anlatıma ulaşabilmek için başvururuz sezgisel olana. Sanatçı gerektiğinde bozarak çarpıtarak anlatmak zorunda kalır. Onun anlatmakla yükümlü olduğu şeyler zor anlatılır şeylerdir. Sanatçıda filozofun ve bilim adamının mantıksal rahatlığı yoktur. Sanattaki mantıklar çok özel mantıklardır.

Değişik olmak yetmez. Özgün olmak ya da özgün görünmek de yeterli değildir. Her şey anlamın yetkin biçimde dışlaştırılabilmesinde önem kazanır. Gelişigüzel biçimbozmalar yapmak, bir şeyleri oradan alıp buraya koymak sanat yapmak değildir. Sanatçının anlatmayı amaçladığı şeyler öznel çerçevede derinlikli olmakla iletilmesi zor şeylerdir. İnsan gerçeği karmaşıktır, bu gerçeği ortaya dökmeye çalışan sanatçının işi de gerçekten çok zordur. Sanatçının en büyük yükümlülüğü özneli nesnel kılmaktır yani herkesin anlayabileceği biçimler altında vermektir. Sanatta işin içine renk renk öznellikler, çeşit çeşit duygusallıklar karışır: felsefede ve bilimde olduğunun tersine sanatta duygusallıklar sonuna kadar yasaldır. Felsefede ve bilimde kavramların nesnel içerikleri duygusal içeriklerinden olabildiğince ayrı tutulurlar ya da arındırılırlar. Bu elbette nesnellik

adına öngörülen yapay bir girişimdir, bir kaçınılmaz zorlamadır. Felsefede ve bilimde öznellikler bozucu etkenlerden başka bir şey olamazlar. Gerçekte kavramların nesnel içerikleri öznel içeriklerinden ayrı düşünülebilir mi? Nesnelliğin öznellikle içiçe geçtiği bir dünyada yaşıyoruz. Öznel içerikleri ayrı tutmak kolay mı? Bilimde ve felsefede önemli olan öznel içerikler yokmuş gibi davranmak, olabildiğince onların sesini kısmaktır. Çünkü onlar *artık* ögeler olarak her türlü nesnel arayışa engel çıkarabilirler.

Bilimde öznel içerikleri yokmuş gibi düşünmek biraz daha kolaydır. Nesnelin alanında iş görürken öznel özelliklerle özel olarak bir işimiz olabilir mi? Felsefede bu konuda biraz daha özenli olmak gerekebilir. Bilim hiçbir zaman sanata yaklaşma eğilimi göstermez, oysa felsefede bu eğilim her zaman vardır: onda nesnelden yola çıkıp nasıl olduğunu anlamadan öznele kayabiliriz. Öznel bizi kendine çektikçe felsefi düşünce sanatsal renklere bürünür, o zaman kendi işlevlerinin dışına çıkar, o zaman ne felsefe ne sanat gibi bir tablo oluşur. Bunu bir edebiyat türü olarak belirlemek olası olabilir. Ayrıca bile bile sanata yakın duran felsefeler de vardır, bunlar öznellik temelinde özellikle gizemci felsefelerdir ya da daha genel bir çerçevede duygucu felsefelerdir. Bunlar çok zaman kavranılması güç ya da olanaksız tablolar çizerler. Felsefede tutarlı bir bakış geliştirmek istiyorsak kavram içeriklerini oldukça nesnel ölçülerde belirlememiz, buna alabildiğine özen göstermemiz gerekir. Felsefe yapmak temel kavramlarla ve temel kavramların ışığında düşünmektir. Kavramlar düşüncenin yapı taşlarıdır. Her kavram varolan ya da varolduğu düşünülen bir nesneyi karşılar, her kavram bir nesnenin düşünce dünyamızdaki karşılığıdır. Kavram bir nesnenin ya da bir varlığın zihindeki sunumudur. Doğru düşünebilmek için bilinçte kavramların ya da daha doğrusu kavram içeriklerinin doğru ve dolgun olması, içlem ve kaplam ilişkisi içinde belli bir sıradüzeni ortaya koyması gerekir. Bu koşul oluşmadan felsefede alıcı olmak da yaratıcı olmak da olası değildir. Her kavram kendisiyle ilgili olanı içeren ve kendisine ilgisiz olanı dışlayan bir tutarlılıkta kurulmuş olmalıdır. İyi bir bilinç özenle oluşturulmuş bir bilinçtir. Onda ayıklanması gereken çok şey yoktur.

Kavramlarla ortaya konan yargıların da yaşam gerçeklerine uygun olması gerekir. Kavramlar sağlıklıysa yargıların da özenle yapıldıklarında sağlıklı olmaları beklenir. Ancak sağlam kavramlarla çürük yargılar ortaya koymak da olasıdır. Mantığı yanlış kurduğumuz zaman ortaya gerçekdışı bir görünüm çıkar. Kavramların ve onları ilişkiye koyan mantığın

sağlam olduğu koşullarda felsefe bizi doğru bilgiler çerçevesinde insanlığın doğru bilincine bağlar. Oysa sanat bizi ancak gerçekliğin azçok kaygan sezgisine ulaştırabilir. Onda özel durumlar genele her zaman güçlük çıkarırlar. Sözkonusu sezginin yüksek kavrayış ve etkin anlatım biçimlerinde evrensel uzanımlı olmadığını söyleyemeyiz elbette. Sanatta doğrulanabilir ya da kesin evrensel bilgiye ulaşamasak bile en genel çerçevede evrensel uzanımlı gerçekliklerin dünyasına ulaşabiliriz. O durumda kimse bizden doğrulamalar bekleyemez. Sanat doğrulamaz yalnızca gösterir.

Sanatın alanına girdiğimiz zaman öznel-nesnel bütünlüklerin çeşitliliğinde ve hatta çelişkililiğinde insan olmanın sayısız yüzleriyle karşılaşırız. O zaman sanatta boşuna oyalanmak yerine bilimin ve felsefenin bilgileriyle yetinmek daha akıllıca olmaz mı? Hayır, bu korkunç bir yanılsama olur. Doğru ve geniş çerçeveli insan araştırması için bilimin ve felsefenin yeterli olacağını düşünmek yanlıştır. Sanat bilimin ve felsefenin giremediği yere girer. Sanatı gözden çıkarmak bütünlüklü insanı gözden çıkarmaktır. İnsan nesnellikleriyle olduğu kadar öznellikleriyle insandır. Descartes pek haklı olarak *"İnsan bilgisi bir bütündür"* diyordu. Yetkin bilinçler bu üç alanın yani bilimin, felsefenin ve sanatın üçüyle de ilgilidir, gelişmiş kafalar onların bilgileriyle beslenmiştir. Dar açılarda bütünsel insanı yakalamak olası değildir. Kendini bilimin dar alanına hapsetmiş adama güvenemeyiz. Ben felsefeden anlarım, bilim ve sanat benim için önemli değildir diyen adamın felsefesine de güvenemeyiz. Bilim adamı sanatla ve felsefeyle içli dışlı olmadıkça basit teknisyen olarak kalacaktır. Sanatçı felsefeden ve bilimden beslenmeden sanat yaparsa ne olur? O sanat son derece verimsiz olur. Şöyle de diyebiliriz: gerçek kültür adamı felsefe kadar bilimle, bilim kadar sanatla ilgilidir.

Genel bilinç koşulları gereği bilimle ilişkimiz ister istemez belli bir sınırda kalıyor. Her bilim alanı çok özel koşullarıyla bilim alanıdır. Bir bilimin alanına ancak uzmanlaştıkça girebiliriz, bilim sıradan meraklı insanın yönelimlerine pek yanıt vermez. Bilim alanları isteyenin rahatça girebileceği alanlar değildir. Bir bilim adamının kendi bilim alanının dışındaki bilim alanlarına girmesi bile kolay değildir. Biz sıradan insanlar için önemli olan geniş çerçevede bilimsel bir bakış açısına ulaşmış olmaktır. En azından bilimin ne olduğunu ve ne olmadığını bilmek gerekir. Bilim adamları zorunlu olarak komşu bilim alanlarına girerler. Bir jeofizikçi toplumbilimle içli dışlı olamasa da onunla ilgili bir bakış açısına ulaşmış olmalıdır. Daha yakın durmamız gereken bilimler vardır: tarih gibi, top-

lumbilim gibi, ruhbilim gibi bilimler azçok bilgi sahibi olmamız gereken alanlardır. Bunlar sıradan insanın eğilimlerine daha açıktır.

"Bilim"den çok "bilimler"den sözetmek doğru olur. Eskiden bilimleri parmakla gösterebiliyorduk, şimdi bilimler öylesine çoğaldı ve çeşitlendi ki geçmiş yüzyıllarda bazı filozofların yaptığı gibi bir bilimler sınıflaması bile yapamıyoruz. Bir bilimler ordusuyla karşı karşıya gibiyiz. Belki de bugün bilimleri *doğa bilimleri* ve *insan bilimleri* diye ikiye ayırmakla yetinmek zorundayız. Ara bilimler oluştu, iki ya da üç bilimin kavuştuğu noktada yeni bilimler ortaya çıktı. Yeni arayışlar yeni bilimleri doğuruyor. Bu çerçevede günümüzün genel ölçülerde aydın insanı belli bir bilim alanında uzman değilse genel olarak bir bilim kavrayışı edinmekle yetinmek durumundadır. Bazı bilgiler kültür adamı olabilmek açısından yaşamsal önem taşıyor. Örneğin jeofizikten anlamayana değil ama tarihten ve toplumbilimden anlamayana aydın demekte zorlanırız. Uzun uzun tarih bilgileriyle donanmak yerine tarihin ne olup ne olmadığını bilmek, bir başka deyişle tarih bilincine ulaşmış olmak yeterlidir.

Felsefe insana bütünsel ya da bütünleyici bir gözle bakarken, sanat insanı bir bütün olarak ele alırken, insanı hem bir duygu hem bir düşünce varlığı olarak anlamaya çalışırken bilim insan gerçeğini parçalayarak ele alır, onu belli bir yönüyle görmeye çalışır, böylece bilim dünyası "bilimler" oluşur. Her bilim bir olgular bütününü kendi açısından irdeler: tarih kendi açısından, kimya kendi açısından, toplumbilim kendi açısından dünyaya ya da insana bakar, dünyayı ve insanı yorumlar. Her bilim olgulara yönelir, olgularla ilgili kuramlar geliştirir, bazen yasalar bazen kurallar ortaya koyar. Demek ki bilim adamı dar alanda çalışır. Henri Poincaré şöyle der: *"Bir ev nasıl taşlarla yapılırsa bilim de olgularla yapılır. Ancak olguları yığmak bilimi sağlamaz, taşları yığmakla nasıl ev yapılamazsa."* Bilimler konularını ve yöntemlerini olgularla olan ilişkileri çerçevesinde geliştirirler. Her bilimin ayrı yöntemi ya da yöntemleri ve apayrı bir konusu vardır. Konu ve yöntem ne ölçüde belirginse bilim o ölçüde aydınlık olacaktır. Bilimlerde yöntem öncelikli olarak gözlem ve deneyin koşullarıyla belirgindir. Felsefenin bir tek konusu vardır: insan. Bir bilimin de bir tek konusu vardır: belli bir açıdan insan. Sanatın konusu da tektir: bir düşünce ve duygu varlığı olarak insan. Buna göre felsefenin yöntemi *düşünme* yöntemidir, bilimin yöntemi özel açılardan görme ve doğrulama yöntemidir, sanatın yöntemi çok özel ya da çok özgün anlatım yolları bularak insan gerçeğini ortaya koyma yöntemidir. Her üç alanın da *insan araştırması* olması bu anlamdadır. Gene de bilimi dar

alanlara sığıştırılabilen bir uğraş olarak görmemek gerekir. Bir alanda özelleşmek kendini bir hücreye kapatmak, tüm alanlarla ilgiyi kesmek olduğu zaman verimsizlik başlar. Felsefe gibi bilim de sağlam, güçlü, dirençli, aydınlık kafalar ister. Derine inebilen ve geniş gören insanların işidir bilim.

Felsefe genel olarak insanlara zor bir alan gibi gelirken çok zaman bilim bu zorluk duygusunu daha derinden yaşatır. Gerçekte bilim için de felsefe için de bir ölçüde hazırlıklı olmak gerekir, düşünmeye alışık olmak gerekir. En küçük bir düşünce çabasında yorgun düşen kafalar felsefeden de bilimden de uzak dururlar. Onların sanatla da bir alıp veremedikleri yoktur. Özellikle sanat onlara eğlendirici olmanın ötesinde boş bir uğraş gibi görünür: onlara göre kendini bilen insanların sanatla gerçek anlamda ilgilenmeyecekleri kesindir. Düşünmeye alışık olmayan ve bu yüzden düşünmekten korkan insanla düşünmeyi bir sevinç durumuna getirmiş insan iki ayrı dünyanın insanı gibidir. Her insan değerlidir ama insanı insan yapan düşünmeye adanmışlıktır. İnsan düşünerek kendini bulur, kendini kurar ve kendini yeniler, düşünerek dünyaya yerleşir ve insanlığın bir parçası olur. İnsan düşünerek varolur, düşünerek kendini yaratır.

Düşünmeden yaşamak gerçek insan olma koşullarının dışında yaşamaktır. O durumda sınırlı bir insani etkinlik içinde kalmak ve evrensel dönüşümde bir yer tutmaktan çok bir akıntıda sürüklenip gitmek bir yaşam biçimi olur. Yaşamı dönüştürmeye katkıda bulunan insanla tam anlamında edilgin bir varlık sıfatıyla varlığını sürdüren ve hep bir takım gerekleri yerine getirmek durumunda olan insan aynı insan değildir. Düşünce dünyasına yönelmek insan olmanın eşiğinden girmektir. Edmond Goblot şunları söylüyor: *"Bilimsel kavrayış üst düzeyde düşünsel niteliklerden kurulmuştur; özellikle ahlaki niteliklerden kurulmuştur. Bu niteliklerin en önemlisi* doğru sevgisi *'dir. Zihinsel yalınkatlık genellikle çabucak bilgisizliğe boyuneğme anlamı kazanır. İnsanlar zahmete girmekten korkarlar. Bilmemek bilgiyi aramaktan daha iyidir onlar için, anlamamak anlamaya çalışmaktan iyidir. Düşünce çabasından sevinç duyacaklarına tiksinti duyarlar."* Henri Poincaré de şöyle der: *"Ahlaki doğru'dan korkmamamız gerekiyorsa bilimsel doğru'dan haydi haydi korkmamamız gerekiyor. Bilimsel doğru her şeyden önce ahlakla karşıtlık içinde olamaz. Ahlakın ve bilimin kendilerine özgü alanları vardır, bunlar birbirlerine karışmazlar. (..) Ahlakdışı bilim olmadığı gibi bilimsel ahlak diye bir şey de yoktur."*

Kültürün üç alanından biri olan sanat bilimden ve felsefeden ayrı olarak insanı yalnızca ussal bir varlık olarak değil, aynı zamanda bir duygu varlığı olarak ele alırken onun görünmez derinlerine inmeye çalışır. Tüm nesnelliklere karşın insanın ancak sanatta açınlanabilen görünmez gizleri vardır ve estetiğin her şeye karşın bir gizler alanı olması buradan gelir. Bilincin bilinçaltı verimini de her zaman göz önünde tutmak gerekir. Her üç alanda öncelikle *düşünen insan* vardır ama sanatta ayrıca duygulanan insan vardır, duygusallığıyla hesaplaşan, duygu dünyasına ters bakmadığı gibi ona sıkı sıkı sarılan, gülen insanı anladığı gibi ağlayan insanı da anlayan, duygularından utanmayan, duygusallığından sıkılmayan insan vardır. İç dünyamız renk dürbünü gibidir, durmadan değişir ve ondan daha önce hiç duyulmamış ve bir daha hiç duyulmayacak duygular geçer. Her duygu bir defalıktır, akıp geçenler şu ya da bu koşulda zaman zaman birbirini andırsa da, sevinç bazı durumlarda acıya benzese de. Duygu dünyası eşi olmayan şeylerin dünyasıdır.

Benim şu anki özlemim apayrı bir özlemdir, bunu başkalarına nasıl anlatabilirim? Anlatmam gerekir. İçsel yaşamın nesnelliğe ulaştırılması güçtür, bu güçlük ancak sanatçının ustalığıyla aşılabilecek bir güçlüktür ki onun herkes için geçerli olabilecek formülleri ya da reçeteleri yoktur. Düşüncenin nesnelliğiyle duygu dünyamızın öznelliği ve buna bağlı olarak kayganlığı bu noktada bir bütün oluşturur: geneli kavramak yetmez, özeli de kavramak gerekir, sonra bu kavranan özelden geneli bulup çıkarmak önemlidir. Öznel olan yani yalnızca özelde görünen şey her zaman olmasa da çok zaman genele götürülebilendir. Bunun için usta eller gerekir. *Özel olarak özel* kimseyi ilgilendirmez ya da ilgilendirmemelidir ya da ilgilendirse de önemli değildir. Özel ancak sanata götürüldüğünde bizi ilgilendirir, çünkü o zaman tek kişilik olmaktan çıkar bütün insan yaşamına açıklık getirir. Benim aşkım beni ve biraz da dedikoducuları ilgilendirir, benim aşkta ne düşünüp ne duyduğum herkesi ilgilendirecektir.

Benim aşkta ne düşünüp ne duyduğumun başkalarınca önemsenmesi gerçekte benimle değil kendileriyle yani genel insanla ilgilidir, dolayısıyla gene de benimle ilgilidir. Yaşamda her özel evrensele ve her evrensel özele kavuşmaya yatkındır. Sanatta yaşam ortak bir yoruma götürülür. Bu yüzden sanat da bir tür felsefedir ya da felsefi eğilimlerini apaçık göstermese de onları kendinde taşır. Gerçek sanatta biz insanı tanırız. Duygular dünyası dalgalıdır, onun özel bir biçim altında başkalarına iletilmesi son derece güç bir yükümlülüktür. Evet, benim tutkum

çok özel bir tutkudur, onu başkasına kolay kolay anlatamam, daha doğrusu gündelik dille anlatamam. Onun için ayrı bir dil oluşturmak zorundayım. Onun için sanatın dili gündelik dilden, sanatın mantığı gündelik mantıktan ayrıdır. Bu dili ve bu mantığı kavrayamayanlar sanatı saçma bulacaklardır. Kısacası bilim ve felsefe zorunlu olarak nesnele yönelirken sanat hem nesnele hem öznele yönelir. Buna göre bilimin işi doğru'yladır, felsefe hem doğru'yla hem iyi'yle ilgilenir, sanat doğru'yu ve iyi'yi dışlamayacak biçimde güzel'e yönelir. Buradaki güzel plastik güzel olmaktan çok anlamlı olandır.

Gerçekte nasıl bilimden çok bilimlerden sözettiysek, bunun gibi sanattan çok sanatlardan sözetmeliyiz. Çünkü onların yaratma teknikleri ya da dışlaştırma yöntemleri kullandıkları gereçler yönünden birbirlerinden çok ayrıdır. Gene de bilimler nasıl bir bütüne katılırlarsa sanatlar da bir bütünde bir araya gelirler. Bir bakıma sanatlar yok sanat vardır. Estetik dediğimiz bilgi alanı sanatları bir bütün olarak ele alır. Elbette daha çok yaratının teknik olanaklarını ele alan ayrı ayrı estetiklerden, bir müzik estetiğinden, bir roman estetiğinden, bir sinema estetiğinden sözetmek olasıdır. Ama gerçek estetik bütün sanatlara aynı yakınlıkta duran estetiktir. Sanatlar tek bir karından çıkmış gibidirler. Her sanat bir başka sanatın açıklanmasında ya da kavranmasında kolaylıklar sağlar. Her sanatın kendine göre bir dili vardır. Resim renklerle ve biçimlerle, şiir sözcüklerle, müzik seslerle konuşur. Sanatçı sanatının gerekleri çerçevesinde çeşitli gereçleri kullanarak insanı yorumlar, dünyadaki insanı ve insandaki dünyayı yorumlar. Van Gogh *"İnsanlığın korkunç tutkularını renklerle anlatmak istedim"* diyordu. Sanat özgür yaratının alanıdır, sanatçı özgürlük içinde yaratandır. Sanatçı özgür olduğu ölçüde yaratıcı olacaktır. Özgür olmanın temel koşulu yetkin ya da bir başka deyişle gelişmiş bir bilince ulaşmış olmaktır.

Sanatçı kendini kendine karşı ve dünyaya karşı özgür kılmış insandır. Bu özgürlük ancak yetkin bir bilincin sağlayabileceği bir özgürlüktür. Yetersiz bilinçler yetersizlikleri ölçüsünde tutsak bilinçlerdir. Tutsak ruhların ne yaratıcı ne izleyici olmak anlamında sanatla gerçek bir ilişkileri olabilir. Tutsak bilinç ya da yetersiz bilinç bilimde, felsefede ve sanatta bir izleyici bile olamaz. O dünyayı değiştirecek gücü kendinde yalan yanlış bulsa bile dünyayı kavrayacak güce ulaşamayacaktır. Sanat yapmak insanla ilgili yoğun araştırmaların hiç de kolay olmayan gerçeğinde yaşamaktır. Bu yüzden sanatı *acı içinde doğurmak* diye de adlandırabiliriz. Bu da onun insana sonsuz hazlar veren çileli bir iş olduğunu

gösterir. Sanat da bilim ve felsefe gibi gelişime yöneliktir: acı çekmek gelişmenin zorunlu koşuludur. Gelişimin acısı acıların en güzeli ve en değerlisidir. Sürekli gelişim sanatsal yaratmanın temel koşuludur: her adımda daha üst bir düzeyde anlatım gücüne kavuşmak gerekir. Gustave Flaubert *"Ben sanatımda deneyimimi artırdıkça sanatım benim için işkence oluyor"* derdi. Kültürün üç alanı yani bilim, felsefe ve sanat insanın kendini aradığı ve kendi için yani büyük insanlık için gelişim olanakları yarattığı üç kardeş alandır. Onlar yaşamı hem aydınlatır hem dönüştürürler.

ANLAMIN ANLAMI

Anlam dünyayla ben arasındaki ilişkide kendini gösterir. Anlamlı olan belli bir koşulda *anlaşılmış* olandır. Ben olmasaydım dünya olur muydu? Elbette olurdu, neden olmasın? Böyle diyecektir kimileri. Kimileri de bu soruyu olmazdı diye yanıtlayacaktır. *"Benim için olmazdı"* desem daha doğru değil mi? İyiden iyiye saçma olur bu. Olmayan bir ben'den sözetmek tepeden tırnağa yanlıştır. Gitmediğim bir düğünde bulunmak gibi bir saçmalık. Ben olmasam da dünya olacaktı görüşü metafizik bir açmaza götürür bizi. Bol keseden böyle söylemek kolaydır. Bu sorunun felsefenin temel sorunlarından biri olduğunu söylemek de olası değil. Ben varım ve dünya var, bu yüzden anlam da var. Sorunları çözmek yerine sözle oynamayı sevenler ya da boş mantıkçılar bu gibi konuları tartışmaktan haz duyabilirler. Bu gibi sorunlar felsefenin temel sorunlarından biri olmaktan çok zaman zaman duyduğumuz bir duyguyla, olmak ya da olmamak duygusuyla ilgilidir. Dünyaya gelmeseydim dünyada olamazdım. O zaman dünya da olmazdı. Gelin isterseniz olurdu diyenlere katılalım. Ne değişecek?

Olmadığım bir dünyanın varolması gene de gariptir. Bensiz dünya olur mu olmaz mı tartışması bir yana, her şeyin bana göre, benim bilincime göre olduğu kesindir. Anlam sorunu bilinçli olmakla ilgilidir. Dünyayı kendisi olarak göremiyorum. Onu ancak kendi gözümle görebiliyorum. Gerçekte bilincimden başka bir şeyi göremiyorum. Her şeyi bilincimden giderek, bilincimin koşulları çerçevesinde, bilincimin gözleriyle görebiliyorum. Bilincimde bütün bir dünya içselleşiyor, bir bilinç olmanın sınırlı olanakları çerçevesinde de olsa. Öyle ya, mutlak bir bilincim yok benim. Kendimi varlığın orta noktası gibi duymam bu yüzdendir: her şey benimle başlıyor ve benimle bitiyor gibidir. Her şeye anlamını veren ben olduğuma göre ve bana anlamlar sunan da dünya olduğuna göre her şeyi kendimle ama dünyadaki kendimle başlatmam hiç de yanlış değil. Varlık bende görünür kılıyor kendini. Kendimde varlık'a kavuşuyorum. Varlık kendi koşulları çerçevesinde bende biçimleniyor. Bu durumda benim olmadığım bir dünya olmayan bir dünyadır.

Olmak bilinçsel bir olgudur. Olduğumuz şey doğrudan bilincimizle ilgilidir. Olduğumuz şey bilinçle olduğumuz ya da bilincinde olduğumuz şeydir. Olmak bir bilinç çerçevesinde ve bir varlık genişliğinde kendinde

kendine görünüyor olmaktır. Ben dünyada bir varlığım, dünyayı algılarken kendimi, kendimi algılarken dünyayı algılıyorum, öyle ki dünyanın nerede bittiği ve benim nerede başladığım ya da benim nerede bittiğim ve dünyanın nerede başladığı belli değil. Bir yanda kavram diye görünen şey öbür yanda nesne diye görünüyor. Kavramın nesnesi varsa nesnenin de kavramı vardır. Önce nesnenin kavramına deney yoluyla ulaşıyorum, sonra o kavramın dolgun bilgisiyle nesneye yöneliyorum. Tasarımsal olarak bir dünya var bir de ben varım. İki ayrı şey gibi düşünülse de bilinç ve dünya bir bütün oluşturur. Ben olduğum için dünya var dememde bir tutarsızlık yoktur. Ben olduğum anda yalnız ben var değilim, aynı zamanda dünya var, aynı zamanda *başka dünyalar* diyebileceğim "başkaları" var. "Ben" oluşmaya başladıkça dünya da oluşmaya ya da belirmeye başlıyor. Algılanmayan bir dünya olmayan bir dünyadır. Anlam algılamanın ürünüdür. Algıladığım için varım, algıladığım şeyle varım. *Algılıyorum öyleyse varım.* Algılamak varolmanın birinci koşuludur. Algı bilincin ilk koşuludur. Algılamanın bittiği yerde, iç algılamanın ve dış algılamanın son bulduğu yerde bilinç sönmüş, varolmak bitmiş demektir. Bunu tekbencilik dediğimiz verimsiz düşünce biçimiyle karıştırmamak gerekir. Buna göre, her şeyi ben'e indirgeyen tekbencilik tam anlamında bir yanlı bakıştır. Nesnenin varlığından kuşkulanmak gerekmez. Nesne vardır, bize göre vardır ve oradadır.

Bununla birlikte bilinç kendi sınırlarını zorlar ve istemeye istemeye de olsa kendi *Noumenon*'unu kurmaya yönelir. Varlık kendini kat kat duyurur ve bilinmez olan her şey ufkun ötesini kurar. O bilinmezi bilinir kılmak gerekir. Kant bilimle inancı kesin ayırmıştı ve bu arada *Noumenon*'suz bir dünya düşünmenin olası olmadığını düşünüyordu. Buna göre daha başka şeyleri bilme umudumuz, bir şeyleri sonuna kadar bilme umudumuz suya düşüyor. Oysa bu umut güzel bir umuttur. Daha ötelerde ne var? Belki de en doğrusu her türlü bilinmezi inancın olanaklarıyla karşılamaya çalışmaktır. Bu bize doğruları vermese de dinginlik verir. Korkuyu yenip yerine güven duygusunu koymamızı sağlar. Hamlet'in kaygısı çok kişinin kaygısıdır: *"Çıplak bir hançerle işin sonunu getirmek varken yazgının kamçısına ve aşağılamalarına, zalimin haksızlıklarına, kendini beğenmişin hakaretlerine, karşılıksız aşkın acılarına, adaletin savsaklanmasına, mevki sahibinin küstahlığına, sabırla yaratılan değerin değersizlerce hor görülmesine kim katlanabilirdi? Ölümden sonraki bir şeylerin korkusu, hiçbir yolcunun geri gelmediği bu bilinmez toprakların korkusu insan istemini allak bullak etmeseydi ve*

kendimizi hiç bilmediğimiz kötülüklerin kucağına atmak yerine içinde bulunduğumuz kötülüklere katlanmak zorunda bırakmasaydı güç bir yaşamın yükü altında inlemeyi, terlemeyi kim göze alabilirdi?"

Algının dışına taşanın bilgisi her zaman karanlık bilgi dir. Ancak algıyı zorlamak ve algısal veriyi bilgiyle aydınlatmak ve açıklayıcı kılmak ve böylece bilgi yolunda ilerlemek sözkonusu olamaz mı? Edilgin algının yanına etkin algıyı da koymak gerekiyor. Edilgin algı belli koşullar dışında kısırlaşır, verimli olan etkin algıdır. Ona kurgulanmış algı da diyebiliriz, yönlendirilmiş algı da diyebiliriz. Çağdaş estetikçilerin *algının dışında güzel yoktur* görüşü bize şu soruyu sordurmaz mı: *"Algının dışında ne vardır?"* Metafiziğin kanalları her zaman açık olacaktır ama bilincimiz özellikle somut dünyanın bilincidir. O zaman şunu görürüm: algı bilinçsel yaşamın ilk koşulu ya da birinci basamağıdır. Algıyla başlar her şey: insan dünyaya ilk adımını algıyla atar. Algı içiçe geçmiş iki üçboyutlulukta gerçekleşir, zaman üçboyutluluğunda ve uzam üçboyutluluğunda gerçekleşir. Bir şeyin bir anlamı olabilmesi için o şeyin bu iki üçboyutlulukta bilince ulaşmış olması, bilinçte varolması, bilinç koşullarında görünür olması gerekir. İnsan zaman ve uzam çerçevesinde, daha doğrusu zaman-uzam çerçevesinde algılar ve dolayısıyla o çerçevede düşünür. Bellek özellikle zamansaldır, zamansal olduğu gibi uzamsaldır da. Tüm bilinç olguları uzamsallıkta ve zamansallıkta kendilerini varederler. Genel çerçevede baktığımızda uzam dışduyumun koşulu, zaman içduyumun koşuludur. İçduyum dışduyuma, dışduyum içduyuma kavuşur: bu iki şey ayrı biçimsel özellikler de gösterseler bir bütün oluştururlar: işlevleri ortaktır, biri olmadığı zaman öbürü de yoktur, nesnenin olmadığı yerde öznenin ve öznenin olmadığı yerde nesnenin olmaması gibi. Kısacası zamansallıktan ayrı bir uzamsallık, uzamsallıktan ayrı bir zamansallık olamaz. Bilinç kendini uzamsal-zamansal ögelerle kurar. Onun gerçek anlamda verimli olabilmesi için uzam-zaman toprağından çokça uzaklaşmaması gerekir. Bütün bunlar bize gelecekte bilinir kılınabilecek bilinmezlerin olabileceği duygusunu verir. Kant "İnsan"ı da *Noumenon*'un alanına vermişti. Ruhbilim "İnsan"ı o alandan çekti aldı. Aydınlatabileceğimiz çok şey var daha.

Ben zaman'ım, *zaman'ın kendisi*'yim, zaman'dayım, zamansalım. Ben'in özü zaman'dır. Ben zamandan yapılmıştır ve zamana bırakılmıştır. Belleğin oturduğu temel zaman temelidir. Bellek zamansaldır demek bellek tarihseldir demektir. Kant'ın belirlediği gibi elbette önce deney vardır ama her şeyi deneyle ya da algıyla açıklayamayız. Önce deney

varsa sonra da bilincin deneyle oluşmuş da olsa deneyi koşullayan etkinliği vardır. Etkin ve dolgun bilinç olmadan deney olabilir mi? İnsan edilginlikte deney yapabilir mi? Önce deneyin olduğu yerde bir dış ve iç dengesi oluşur. İlk etki dünyadan da gelse ondan sonraki oluşum bir etkileşimler bütünüdür. Bu gelişimde az önce söylediğimiz gibi bilincin iki çeşit üçboyutluluğu, uzamsal ve zamansal üçboyutluluğu gerçekleşir. Tarihsellik bunun bir sonucudur. Bir başka sonuç kendini uçsuz bucaksız evrende bulmaktır ya da duymaktır. O yüzden ben olmak hem belli bir doğal yerde olmak hem belli bir tarihsellikte olmaktır. Her insan tarihe yani türdeşlerinin düşünsel geçmişine katılır. Tarih benim bilincimin yerleştiği ya da katıldığı ortak bilinçten başka bir şey değildir. Bunu bilgi düzeyleri çerçevesinde kimileri bir gerçeklik olarak kimileri bulanık bir düş olarak yaşarlar. Mircea Eliade şöyle der: *"İlkel toplumları da tarih oluşturmuştur. azçok kaba bir biçimde de olsa. Ama onları modern toplumdan iyice ayıran şey tarih bilincinin yokluğudur."*

Tarihselliğin dışında bireysel bilinç basit algılardan oluşmuş bir izlenimler ortamı olacaktır. Bununla birlikte kimse tarihsellikten tam olarak kaçamaz, her bilinçte kavramlar tarihsellikte varlığına kavuşur. Önemli olan en yüksek tarihsellikte aydınlık bir bilince ulaşmaktır. Herkes gibi ben de büyük insanlıkla birlikte düşünüyorum. Benim üzerimde sayılmayacak kadar çok insanın ışığı var. Bilincim onların bilinçlerine bağlanıyor, onların bilinçlerinden besleniyor, onların bilinçlerinden bir şeyler ya da daha doğrusu çok şeyler taşıyor. Bu bilinçler benim bilincimde aralarındaki tüm gerçek ayrılıklara ve tüm özgün yapılarına karşın azçok tutarlı bir bütün oluşturuyor, onlar bana bütünsellikte bir araya gelmiş olarak görünüyor. Bilinçsel varlığımda insanın nice ürününün katkısı var, başka bilinçlerin katkısı var. Benden yola çıktığımda benden öncekilere ya da genel olarak başkalarına ulaşıyorum. Onları tanımıyorum, tanısaydım belki de onları tek tek çok sevmeyecektim. Gene de en azından birkaçıyla yüzyüze gelsem iyi olurdu, belli ki en azından ilginçtiler. Ama onlar yok ve ben onların kalıtına doğrudan sahip olmuş durumdayım. Bu kalıtı kullanıp kullanmadığım, iyi kullanıp kullanmadığım ayrı bir sorundur. Her insan insanlığın bir parçasıdır ve Montaigne'in düşündüğü gibi her insan insanlığın bir örneğini kendinde taşır. Her kişi insanlığa katıldığı ölçüde kendi olur, kendi olma gücünü elde eder. Ben insanlığın kalıtını hak olarak elde etmişim ve onu geliştirmek durumundayım. Onu bütün bir insanlık adına iyi değerlendirmekle yükümlüyüm. Düşünerek yaşama katılırken bu kalıta özen göstermeliyim. Onu doğru değerlendirmeliyim. Ona katılmanın ağır sorumluluğunu taşımalıyım. Bilmeliyim ki yetersizlikleri-

min sonucu olan eksik ya da yanlış düşüncelerim yasal değerler gibi işlem görerek insanlığın ortak bilincine zarar verebilecektir, ona bozucu etkenler olarak katılabilecektir.

Algısal düzenekte iç dünya dış dünyaya ve dış dünya iç dünyaya kavuşur. Buna göre anlam ne bendedir ne de dünyadadır, dünyadaki bende ve bendeki dünyadadır. Bilinç algısal düzeneğe bağlı olarak deneyin koşullarında kendini kurar ya da oluşturur. Deneyden bağımsız bilinç yoktur, öncesel bilinç yoktur. Bilinç deneyin koşullarında oluşur ve bu arada deneyin koşullarını belirler. Dünyayı gözlemlemek ama bilerek gözlemlemek gerekir. Bilinç deneyle oluşur: dış deneyle ve iç deneyle. İç dünya ve dış dünya ayrımı inandırıcı ve derinleştirilmesi gereken bir ayrım değildir ya da daha doğrusu kökel bir ayrım değildir. Ama ille böyle bir ayrım yapılacaksa iç dünya öncelikle dış dünyanın bir ürünüdür diyebilirim. Dış dünya iç dünyanın bir ürünü değil mi? Dünyayı dönüştürdüğüm doğrudur ama dünya zaten vardır. Beni aşan bir güç olarak vardır. Dünyayı yalnız kendi gözümle gördüğüm doğru değildir, dünyayı aynı zamanda ve büyük ölçüde dünyanın gözüyle gördüğüm doğrudur. Ben dünyayı nasıl görüyorsam dünya odur diyecek durumda değilim. Deneyin dışında bilinç oluşumu yoktur. Bilincin tüm ögeleri uzamsal-zamansaldır, tüm verileri uzam-zaman bütününden süzülmüştür. Bilincin doğal koşullarını, herbiri bir olasılıktan başka bir şey olmayan *a priori* koşullarını yani indirgenemez koşullarını bir yana bırakırsak, bilinç tümüyle deneysel kaynaklıdır.

Eskilerin düşündüğü gibi bir *a priori*'den sözetmek elbette olası değildir. Dünyaya bilgilerle, en azından en temel bilgilerle gelmiş olmak düşü pek gerilerde kaldı. Doğuştan getirilmiş kavramlarla sonradan edinilmiş kavramları birbirinden ayırmanın olanağı var mıydı? Böyle bir kavram sınıflamasını iki dünya arasında sağlam bağlar kurmaya çalışan Descartes ve Kant gibi filozoflar da yapamadı. Bilgi çerçevesinde eskilerin anladığı anlamda bir *a priori*'den sözetmek olası değildir. Bir *a priori* varsa ki vardır, doğrudan doğruya insan türünün doğal yaşam koşullarıyla ilgilidir, özellikle insanın algılama koşullarıyla ilgilidir. Hiçbir insan algısı bir başka hayvanın algısına benzemeyecektir. Eskilerin *a priori* diye gördüğü şeyler gerçekte yerleşik deney ürünlerinden başka bir şey değildi. Ne elde ediyorsak deneyin koşulları içinde elde ediyoruz. Usumun en temel ilkeleri bile, özdeşlik ilkesi bile, çelişmezlik ilkesi bile deneyin koşullarında elde edilmiştir. Ben üstelik tarihsel bir varlık olmakla yalnız kendi deneylerimden değil başkalarının deneylerinden de yararlanıyorum, az önce konuştuğumuz gibi. Yirmi otuz yüzyıl önce yaşamış

birinin ya da birilerinin deneylerinden de yararlanabiliyorum. Deney olmasaydı ne *"Bütün insanlar ölümlüdür"* diyebilirdim ne de *"Sokrates ölümlüdür"* diyebilirdim.

Bilinç demek ki bu dünyada ya da başka bir dünyada bulunan herhangi bir bilincin ürünü değildir, kendi kendisinin ürünüdür, dünyayla ilişkisinin, başka bilinçlerle ilişkisinin ürünüdür. Bilinci bilinç yapan öncesel ya da aşkın bir bilinç yoktur. Bilinç kendi doğal koşullarına göre deneysel verilerden giderek kendini üretir. Bu doğal koşulları biz *a priori* diye belirleyebiliriz. Az önce de belirtmeye çalıştığımız gibi kurdun gördüğüyle kuşun gördüğü birbirine benzemez, insanın gördüğü de onların gördüklerinden ayrıdır. Bilincin tüm ögeleri edinilmiş ögelerdir demek ki. Bilinci bilinç yapacak öncesel bilinç koşulları vardır ama öncesel bilinç diye yani verilmiş bilinç diye bir şey yoktur. Bilinç önce dış dünyadan, sonra kendinden beslenir ve kendini üretirken ulaşabildiği her türlü veriyi kullanarak kendinde zengin bir dünya oluşturur. İşte bu dünya tek ve indirgenemez bir dünyadır: onun benzerlerinden belki uzaktan uzağa sözedilebilir ama onun aynısı hiçbir yerde yoktur: en sıradan bilinç bile özgünlükleriyle bilinçtir.

Bu dünya, tek insanın bilincinde kurulan bu dünya nasıl bir şeydir? Bu dünya algı gücümüzü aşan ortak dünyanın ya da büyükevren'in özel bir yorumu olan küçükevren'dir, doğrudan doğruya büyükevren'e açılan ve büyükevren örneğine göre kurulmuş olan özgün bir küçükevren'dir: küçükevren'den baktığımızda tam yetkin bir biçimde olmasa da bütün bir dünya görünür. Varlık fikri bu "bütün dünya"nın bizim bilincimizde gerçekleşen en genel yorumudur. Bilinçler birbirleri karşısında seçkin monadlar gibi dururlar. Ancak Leibniz'de olduğunun tersine onların pencereleri vardır. Buradaki seçkinlik uydurma bir soylulukla değil yalnızca özgünlükle ilgilidir. Bilinçler birbirlerine çok benzerler ve birbirlerine hiç benzemezler. Bilinçleri aşan somut tek bir bilinç yoktur. Evrensel bilinç diye bir şeyden sözedebiliriz, ne var ki evrensel bilinç gerçek anlamda bir tasarımdır: o daha çok bir birikim olarak vardır. Evrensel bilinç göster dediklerinde gösteremediğimiz, sınırlarını çizemediğimiz, hatta başlıca niteliklerini gösteremediğimiz bilinçtir. Bu yüzden anlık'dan çok bellek'i düşündürür ya da etkin anlık'dan çok edilgin anlık'ı düşündürür. O bir başvuru kaynağıdır. Gerçek anlamda etkin bilinç ben'in somut bilincidir. Evrensel bilinç düşünmez, o yalnızca düşünülmüşlerden oluşur, bu yüzden kesinliklerden çok kayganlıklarla belirgindir. Bununla birlikte düşünenlerin etkin gücüyle aralıksız dönüşür. Bir başka deyişle insanlığın

kalıtında her öge her zaman yeniden yorumlanacak biçimde dönüşüme uğrar, yeni anlamlar kazanır, yeni yorumları gerektirir. *Cogito ergo sum*'dan sonrası önemlidir. Varolduğumu pek güzel anladım, pekiyi şimdi ne olacak?

O koskoca evreni o uzun tarihiyle ancak bu sınırlı dünyadan yani kendi dünyamdan giderek, ben'den giderek kavramaya çalışabilirim. Bu ben Descartes'da olduğu gibi *büyük ölçüde verilmiş* bir ben değil, oluşturulması gereken bir ben'dir. Bu sınırlı ben her şeyi göremeyeceğini bile bile her şeyi görmeye çalışır, bir sınırlılıkta varlığını sürdürür. Bu özel dünya bilincin oluşum koşullarına göre belli ölçülerde açık ya da belli ölçülerde bulanık bir dünyadır. Amaç yetkin bilince ulaşmaktır. Tam yetkin bilinç bir tasarım olabilir ancak. Her bilinç küçük ölçülerde de olsa bir yetkinleşme çabası içinde gibidir. Olduğu yerde sayan bilinç yoktur. Bilinç bozulmalarından ya da yetersiz bilinçlerden sözedebiliriz ama donup kalmış bilinçten sözedemeyiz. Çünkü dünyada olmak sürekli bir etkileşim içinde olmaktır, en kaba bilinç bile etkilenmeye açıktır ve en azından olumsuz özellikleriyle etkilemeye yatkındır. En sıradan bilinç bile bir çeşitlilikte kendini ortaya koyar. Onda ilk algılamaların ürünü olan ilkörnekler, ilkörneklerin değişik biçimleri olan karmaşıklar, dünyayla ilişkimizde oluşan yaşantı tabloları yani anılar, bilginin yapıtaşları olan kavramlar ve kavramların diyalektik ilişkileri içinde ortaya konan fikirler vardır. Bilinç içeriği en yalın bilinçlerde bile kalabalıktır. Bilinç dünya kadar karmaşık olmasa bile gene de karmaşıktır.

Bilinç kendini bir bütün olarak göremez, ancak küçük parçalar halinde görür. Bu da dikkatin sağladığı yoğunlaşmanın ışığında olur. Bir şeyi görürken bir başka şeyi de görmek, o arada bir başka şeyi de görmek olası değildir. Görü alanı genişledikçe bulanıklık artar. Görü alanını genişletmek dikkat açısından iyi bir yoğunlaşmayla ancak bir ölçüde olasıdır. Evet, ne olursa olsun insan belli bir anda bilincinin ancak bir ögesini görebilir, bir başka ögesini görebilmek için o ögesinden uzaklaşmak zorundadır. O yüzden *kendini bilmek* dediğimiz şey bir varsayım olmaktan öteye geçemez. Gene de her kişi kendi bilincinin niteliklerini azçok bilir. Kendini bilmek kolay değildir. Bilincimizin bütününü görebilsek belki de çok kötü olurduk. Kısacası dikkat dar bir alanda iş görür. İlkörnekler, karmaşıklar ve anılar sürekli dönüşen bir bulanıklıkta her zaman bilincin dışına çıkmaya ya da altına doğru inmeye eğilimli olurken kavramlar bilincin açık ve aydınlık ögeleri olarak kendilerini gösterirler. Bilincimizin yetkinliği öncelikle ve özellikle kavramlar dizgesinin sağlamlığıyla belirgindir.

Demek ki bilinçten çok bilinçdışında barınmaya eğilimli ilkörnekleri ve onlarla aynı özden olan karmaşıkları bir yana bırakırsak, bu arada sürekli dönüşen ve dönüştükçe gerçeklikle bağlarını koparan anıları bir yana bırakırsak, kavramlarla kurulan ve varlığı kavramların varlığına bağlı olan fikirleri de ayrı bir yere koyarsak geriye kavramlar kalır. Bilincin en belirleyici ögeleri duygusal ve düşünsel yönleriyle kavramlardır. Onları düşünselliğin ve duygusallığın yapı taşları olarak görmek doğru olur. Kavram düzeneği ya da dizgesi düşünselliğin ve duygusallığın indirgenemez koşuludur. Kavramlara bilincin asal ögeleri demek yanlış olmaz. Bir kavram kendi oluşum çizgisi boyunca ya da kendi özel tarihi çerçevesinde nesnel ve öznel, bir başka deyişle düşünsel ve duygusal yükler edinerek oluşmuştur. Duyguları tutkular adı altında bir yere koyan, düşünselliği onlardan ayıran bakış açıları çok geride kaldı. Kavramlar genelde deneyden gelirler. Onları gerçekliğin şemaları olarak görmek doğru olur. Her kavram bir varlık'a karşılıktır. Kavramlar bilincin duygusal-düşünsel ögeleridir. Algı yalnız düşünsellikle değil aynı zamanda duygusallıkla ilgilidir. Daha doğrusu bilincimiz kendi yapısına göre her algıya belirgin ya da belirsiz ölçülerde duygusal bir anlam verir, böylece oluşan kavramsal öge kendinde düşünsellikle birlikte duygusallığı da taşır. Bir kavram bazen bilincin dolaysız ürünüdür, yani bilincin kendi olanaklarıyla ürettiği bir üründür, doğrudan iç kaynaklıdır, bununla birlikte kökü deneyde olan öbür kavramlardan türemiştir. Gerçekliği karşılamayan bir kavram ancak bilincin düzmece bir ürünü olabilir.

Hiçbir kavram yoktur ki oluşumunda deneysel öge belirleyici olmasın. Kavramları biz bildiğimiz gibi üretemeyiz, onları ancak gerçekliğin yansıları olarak bilincimizde oluştururuz. Bildiğimiz gibi kavram ve fikir üretmek delice düşünmek demektir. Kavramlar her dış deneyde ve her iç deneyde dönüşüme açık dururlar, en küçük bir etkide değişmeye yatkındırlar, ayrıca deneysel kaynaklı oldukları gibi deneyi de koşullarlar: fikirler oluşturarak deney için tasarımlar yaparlar yani öngörüler ya da varsayımlar üretirler. Düzenlenmiş algı kendiliğinden algıdan daha çok bir şeydir. Kendiliğinden algı bir edinmedir, düzenlenmiş algı bir kurmadır. Bilinç kavramsal etkinliği içinde olasılıklardan giderek varsayım nitelikli kurgular oluşturur. Genelde veri edinme işini gerçekleştiren algı bu çerçevede kurucu ya da düzenleyici olur. Öncelik edinme edimindedir: işlemek için almak gerekir. Bu etkin algı oluşumları her soruna göre belli kavramların öncülüğünde olsa da bütün bir bilincin sorumluluğu altında gerçekleşir. Bazı konularda bazı kavramların etkinliği başattır. Bilinç bir

bütündür ve bilincin dönüşümü bütünseldir, ondaki en küçük bir değişiklik bütünün yapısını ya da niteliğini dönüştürür. En küçük bir düşünsel edimde bilinç dağılır ve yeniden kurulur.

Anlamak gerçeklikten bilince yol açmaktır. Anlamak belirtiler almaktır, bu belirtileri kendine göre kavramaktır ya da yorumlamaktır. Öyleyse anlam dış dünyanın koşullarıyla ya da bir başka bilincin koşullarıyla ilgili olduğu kadar benim bilinç koşullarımla ilgilidir. Falanca şairin falanca şiirini anlıyorum ya da anlamaya çalışıyorum: burada bilinçlerin hatta birbirine oldukça yabancı bilinçlerin zorunlu ve bazen de sıkıntılı işbirliği sözkonusudur. İletimin koşulları o şairin bilinci açısından ve benim bilincim açısından gerçekleştiği noktada anlam belirir. Bazen de anlam tümüyle benim yorumum çerçevesinde kendini gösterir: şair öyle demiştir ama ben böyle anlamışımdır. Anlamakta zorlanırsam yakıştırırım. Anlam bazı genel koşulların dışında belki de hiçbir zaman kesinlikli bir bilgi olmayacaktır. Anlam bir kavrama olgusunda kendini ortaya koyan hem nesnel hem öznel bilgidir. Dikkatin ve düzenlenmiş algının varlığını gerektirir. Dikkat ve düzenlenmiş algı bir işlevin iki ayrı görünümü gibidir. Felsefede ve bilimlerde anlamlar elbette sanatta karşımıza çıkan çok özel anlamlardan daha belirgindir. Ancak özellikle karanlık ya da kapalı felsefe metinlerine bakarak bunun bir kesinlik olmadığını da bu arada söylemeliyiz. Sunan bilinç ve kavrayan bilinç ne kadar aydınlıksa anlam o ölçüde aydınlık olacaktır. Bulanık anlamlar genelde karmaşık bilinçlerin yetersiz ürünleri olarak düşünülmelidir.

Bilincime ulaşan ya da bilincime doğan anlamın temel özelliği hem bana göre olması hem bana göre olmamasıdır. Öte yandan bir bilginin bana göre olması başkalarına göre olmaması anlamına gelmez. *"Bir noktadan eşit uzaklıktaki noktaların geometrik yeri bir çemberdir"* bilgisi benim bilgimdir, ancak sezgilerim bu bilginin ortak mantıksallık temelinde bütün insanlar için de geçerli olabileceğini bana duyurur. Hatta onun önce ortak bilincin bir ürünü olduğunu, sonra benim bilincimde yer aldığını da söyleyebilirim. Mantığım, daha önce edindiğim bilgilerimin de ışığında, bunun böyle olduğunu sezdirir bana. Burada evrenselle özel arasında sağlam bir bağ var gibidir. Salt nesnel bilgiler ya da onların temelini oluşturan ilkeler hepimiz için ortak anlamlar taşırlar. Öznelin alanına girdiğimizde tablo değişir. Öznelin alanında anlamanın ve anlatmanın güçlüğü simge diye bir anlatım biriminin kurulmasını gerekli kılmıştır. Zor da olsa anlatmak zorundayım ve anlamak zorundayım. O zaman simgeyi yardıma çağırırım.

Simgedir bize geçit verdiği kadar da güçlük çıkaran. Simge kolay lokma değildir ama çok özellikli anlamlar alışverişinde zorunlu olan şeydir. Ancak burada bir sorun var. Yaşamdaki simgelerle yani yaşamı kolaylaştıran gündelik simgelerle sanattaki simgeleri bir görmemek gerekir. Bir şairin şiirindeki bir simgeyi sokağımın başındaki sola dönülmez levhası kadar kolay kavrayamam. Nesnel bir bilgi, felsefi ya da bilimsel bir bilgi yanlış da olsa apaçık bir bilgidir. Bir karenin iç açılarının toplamı yüz seksen altı derecedir diyen kişinin bilgisi yanlış ama apaçıktır. Biz evrensel uzanımlı bilimsel ve felsefi bilgileri ortaya koyarken ilkörnekleri, karmaşıkları, anıları yasal olmadıkları gerekçesiyle elden geldiğince işe karıştırmadığımız gibi kavramların duygu yüklerini de olabildiğince dışta tutarız. Bilimin anlamları ve hatta felsefenin anlamları nesnellik açısından olabildiğince arınık anlamlardır, onların temel niteliği apaçıklıktır, onlarda öznelliğin belirleyici gücü sözkonusu değildir. Bilimin ve felsefenin alanında apaçık görülmeyen, buna göre bir başka bilinçte apaçık kılınamayan bir anlam bozuk bir anlamdır. Çok kötü yazılmış ve neredeyse hiçbir şey anlatmaz gibi duran felsefe metinleri vardır.

Bilinçte nesnele ayrılan yer bilincin bütünü göz önünde tutulduğunda çok da büyük bir yer değildir. Bilinç tüm ögeleriyle karmaşık bir yapı ortaya koyar. Bilincimizin altındaki fırtınalar üstündeki dalgalanmalardan daha büyüktür. Biz onların, o fırtınaların ancak uzaktan gelen seslerini duyarız, bir de bilir bilmez etkilerini yaşarız. Bilimde ve felsefede elini kolunu bağlayıp geçici olarak susturduğumuz öznel ögeleri yaşamda ve sanatta etkisiz kılamayız. Bu yüzden bilimde ve felsefede yaşam soyutlanır, sanatta yaşam tüm etkinliğiyle vardır. Sanatta soyutlamalar yalnızca yöntem açısından bir anlam taşır. Sanatçı yapıtını soyutlamalarla kurar. Yaşamak bilincin bütün olanaklarıyla yaşamaktır. Sanat yaşama bütünsel bakar, yaşamı öznel ve nesnel ayrımı yapmadan her yanıyla yani tam bir genişlikte ve derinlikte görmeye çalışır. Öznelliğimiz sanatta varlığını çığlık çığlığa duyurur. Kavramlar yalnız nesnelliğimizin değil öznelliğimizin de yuvalarıdır. Özlemlerimiz, sevinçlerimiz, korkularımız, tedirginliklerimiz, kaygılarımız, öfkelerimiz tüm bilinç olgularımızı etkilerler. Hatta kavramları zorlayacak, bazen onların nesnel yapısını bozacak kadar etkilerler. Duygusallığımız bir yandan bilincimizin dönüşümlerini koşullarken bir yandan da yaşamımızın akışına ve ona bağlı olarak bilincimizin dönüşüm koşullarına göre değişimlere uğrar. Bilincin nesnel ögeleri tek renktir, öznel ögeleri renk renktir. Benim şu anki özlemim dünkü özlemimle aynı renkte değildir. Ayrıca benim özlemim sizin özleminize uymaz. Kimi

özlemde tutku, kimi özlemde sevinç, kimi özlemde öfke vardır. Bizler yalın duygulardan çok karmaşık duyguları yaşarız ya da daha doğrusu duygulardan çok duygu bileşimlerini yaşarız.

Gündelik dilin bir çeşit çok özelleştirilmiş ve elbet inceltilmiş bir yorumu ya da türevi olan felsefi dil ve bilimsel dil nesnelin taşınması için yeterlidir. Sanatın alanına girdiğimizde yalnızca nesnelin değil öznelin alanına da girmiş oluruz. Özneli dışlayan sanat sanat değildir. Sanat yaşama bütünsel bakar, soyutlamalar yaparken de somut görünümleri kullanır. Gündelik dil yoğun bir duygu-düşünce bütününü kaldıramaz, ince anlamlara ulaşamaz. Gündelik dil yaşamın gereksinimlerini karşılamakla işini bitirir. Bu yüzden deyim yerindeyse gündelik dil üst anlamlara ulaşmakta çok yetersizdir. Gündelik dil kaba gereksinimlerin dilidir. Üst düzey duygu-düşünce bileşimlerini iletmek için sanatın çok özel anlamlar taşıyabilen özgün dili gereklidir. Bu iletim için felsefenin dili de bilimin dili de yeterli olmayacaktır. *"Bir noktadan eşit uzaklıktaki noktaların geometrik yeri bir çemberdir"* doğrusunu ya da *"İnsan kendini aşan bir varlıktır"* yargısını herhangi bir aracıyı gereksinmeden kavrayabilecek olan bir bilinç benim özel özlemimi anlamakta güçlüklere uğrayacaktır. İşte o noktada sanatın diline gereksinimimiz vardır. Yalın nesnel anlamlardan karmaşık öznel-nesnel anlamlara doğru ilerledikçe işimiz güçleşir. Bu güçlük anlatmak açısından sanatçının, anlamak ve açıklamak açısından izleyicinin ve estetikçinin sorunudur. Öznellikler bir yandan anlamı zengin kılarken bir yandan da bulandırırlar. Öznelin kendisi bulanıktır. Önemli olan bu bulanıklığı hem anlatma açısından hem anlama açısından olabildiğince gidermektir. Bir başka ben'in bana ilettiği bir öznel-nesnel bütününün anlamını kavrayabilmem için bilincimin bütün güçlerini devinime geçirmem gerekir. Bu da yetmez, böylesi bir kavrayışa bilincimin alışık ya da yatkın olması gerekir.

Bunun için bilincimin bu yönde donanımlı olması bir zorunluluktur. Şairin sunduğu anlamları alabilmem için şiire yatkın bir bilincim olmalıdır. Şairce anlamlar oluşturabilmem için de şiire yatkın bir bilincim olmalıdır. Bir öznel-nesnel anlam bütününü bir şair ya da bir ressam bana kendi özel yöntemleriyle duyuracaktır. Böyle bir anlam bütününü gündelik dile vuramam, gündelik dille anlatamam. Aşkının büyüklüğünü gündelik dille anlatma çabalarım sonuçsuz kalır. Gündelik söz dizileri yetkin anlamlar iletemezler. "Seni seviyorum" sözünün bir bildiri olmanın ötesinde hiçbir anlamı yoktur, daha doğrusu özgün bir içeriği yoktur. Bir bilinçten doğan karmaşık bir anlamın bir başka bilince ulaşabilmesi için

çok özel iletenlere gereksinim vardır. Bu iletenler *sanatın simgeleri* dediğimiz bütünlüklerdir. Simgeleri oluşturmak da simgeleri özümlemek de belli bir yetkinliği gerektirir. Şairce konuşmaya alışmamış biri şairce anlamlar üretemez, şairce düşünmeye alışmamış biri de şiirin anlamlarını özümleyemez. Bu bir simge oluşturabilme ve simge okuyabilme ustalığıdır. Bunun için bir özel dil kurmak ya da dili özel bir dil durumuna getirmek gerekir.

Anlam, bilinç koşullarında iletilebilir olandır. Yaşam bir iletişim ortamıdır, iletilen de anlamdan başka bir şey değildir. Özneler arasında bir iletişim ağı oluşur: özneler bir anlam alanında bir araya gelirler. Anlam doğrudan kolayca verilip alınan bir şey olmadığına göre iletişimde yorum bir zorunluluk olur. Anlamak bu bağlamda yorumlamaktır. Her anlam alanı ayrı bir nitelik taşır. Üç kişinin oluşturduğu bir anlam alanı dördüncü bir kişinin katılmasıyla nitelik değiştirir. Bu noktada bilinçlerin ortalama düzeyinden sözetmek olasıdır. Anlam alanını her ortak kendi renklerine boyamaya çalışır. Anlam alanı zorunlu olarak diyalektiktir. Bu diyalektiğin estetikte bir öznellikler diyalektiğine doğru açıldığını görürüz. Öznelin katıldığı bir nesnelin, öznelin renklerine bürünmüş bir nesnelin genel ölçülerle değil özel olarak kavranılması, deyim yerindeyse çok özel araçlarla taşınması gerekir. Bu yüzden sanatta taşıyıcılar çok özeldir. Kavramak durumunda olduğum şey benim için olmuş bitmiş bir şey değildir. Anlam alanı yalnızca iki kişinin ya da daha çok kişinin karşılıklı görüşmesinde değil, aynı zamanda bir bilincin kendiyle her türlü ilişkisinde kurulur. Bir şeyi düşünmek bir anlam alanı oluşturmaktır. Bir dış diyalogdan sözedebildiğimiz gibi bir iç diyalogdan da sözedebiliriz. Anlam alanı her türlü bilinçsel ilişkide ortaya çıkan iletişim düzeneğidir. Onda belirtiler ya da belirtenler bilinçlerden bilinçlere nesnel ögeler olarak, öznel ögeler olarak ve öznel-nesnel ögeler olarak taşınırlar ya da ulaşırlar.

Ayrıca anlamın daha çok duygusal çerçevede doğurgan olduğunu da unutmamak gerekir. Durmadan değişen insan ruhsallığı kendinden ve dış dünyadan aldığı algıları ya da daha üst bir noktada anlamları çağrışımın yasalarına benzer koşullarda durmadan değişime uğratır. Bu değişim çok zaman bir dönüşüm özelliği gösterse de her zaman bir ilerleme duygusu yaratmaz, yani daha az yetkinden daha yetkine doğru bir gelişim her zaman sözkonusu değildir. Anlamlar anlamlara bağlanır, şair şiirini ressam resmini bu akış içinde gerçekleştirir. Herhangi bir anlamı bir duygu-düşünce bütünü olarak hiç bozmadan yani olduğu gibi yeniden

yeniden yaşamak olası değildir. Anlamlar bizi bıraktığımız yerde beklemezler. Ancak onların yakın biçimlerini yeniden yaşayabiliriz. Bergson yaşamının sonlarında bir bestecinin yapıtlarının değişik yorumlarını dinler, aynı yapıtın aynı yorumunu ikinci dinleyişinde daha değişik bulurmuş. Bu son derece doğal bir bilinç durumudur: algılanan aynı da olsa algılayan değişmiştir, daha doğrusu değişime uğramıştır, Herakleitos'çu bir çerçevede azçok başka bir algılayan olmuştur. Bu durum bilincin nesneyi parçalamaksızın ya da ortadan kaldırmaksızın *kendine göre* ya da daha doğrusu *o anki kendine göre* özel bir biçimde algılamasıdır. Bilinç bir estetik nesneyi her zaman böyle algılar, özel bir koşulda, özel bir biçimde algılar. Bunun nedeni bilincin sunulanla yetinmemesi ve onu kendi ölçülerinde yoruma tutmasıdır. Sunularıla yetinse nesneden hemen hemen hiçbir şey elde edemeyecektir. O durumda nesne sessiz bir nesnedir, dilsiz olduğu kadar sağırdır da, bir kabuktur, bir boşluktur: hiçlik değildir ama bilinmezliktir en azından. Yapıtı canlandıran güç bilincimizin özgün koşullarına göre algılama gücüdür.

Özne nesneye katıldığında tablo değişir. İzleyici yapıtı sanatçısıyla birlikte yaratacaktır. Yaratıcıyla izleyici arasında görünmez bir bağ, bir akrabalık var gibidir. İzleyici estetik nesneye ya da yapıta kendi renklerinden renkler ekleyecektir. Gördüğümüz şey biraz da görmek istediğimiz şey değil midir? İzleyici estetik nesneye ya da yapıta her yönelişinde bir yeniyi yaşayacak, onda yeni bir şeyler bulup çıkaracaktır. O yüzden gerçek izleyici bir yapıtı bir kere görüp bırakmaz, ona arkasını dönmez. O gerçek bir yapıtsa izleyicinin onunla işi bitmemiştir. Bilimde ve felsefede bilgi nesnel algılamada ele geçirilir. Bilinmesi gerekenlerin eşiğinde her şey belirgindir: şu karşımda duran dik üçgen dik üçgenden daha başka bir şey değildir. Onunla bir soruna yönelebilirim ama onun dik üçgen olduğu konusunda bir sıkıntım yoktur. Onun önünde arkasında bir şey aramam boşunadır. Ama o bir görüntüler çokluğunun içine girip bir estetik nesne ögesi olmaya başladığı anda, yalınlığını yitirip karmaşık bir yapı içinde kendini bulmaya başladığı anda işler değişir. O bu durumda bir bakıma ete kemiğe bürünmüştür. On tane dik üçgenin değişik biçimlerde yanyana ya da üstüste konmasıyla bir estetik nesne oluşturmaya yönelmişsem onun kavranış koşulları geometrik olmaktan çok estetik olacaktır ve hiçbir koşulda "...ımetrik" olmayacaktır. Demek ki bilimde ve felsefede olduğunun tersine sanatta nesne bizim özel koşullarda katılımımızı bekler.

ANLAMAK ELEŞTİRMEK YORUMLAMAK

İnsan olmanın bir yasasıdır bu: anlayan kendine göre anlar, anlatan kendine göre anlatır. Anlamayanın da kendine göre anlamadığını söyleyebiliriz. Bazen anlamadan da anladığımız olur yani anladığımızı sanırız. Anlar gibi yaptığımız durumlar da vardır. Bilinç koşullarımızı aşan şeyleri anlamamız bir çabayla olası da olsa bu çaba her zaman verim vermeyebilir. Bazen bir şeyi anladığımızı sanırız ama gerçekten onu anlamış mıyızdır? Bilincimiz o şeyi kendine almak için yeterli midir? Eleştirmeye ve bu arada kendini eleştirmeye alışık bilinç ya da kılı kırk yaran bilinç elbette anlamlara ulaşmaya daha yatkındır. Yeteri kadar anlamamız için bilincimizin bir takım yatkınlıkları olmalıdır. Hazırlıksız ya da alışmamış bilinç yetersiz kalır, anlamakta zorlanır. Şiirden hep uzak kalmış birinin birdenbire örneğin Shakespeare'in soneleriyle içli dışlı olması olası değildir. Hiç anlamamak diye bir şey de var elbet. Anlamaya yatkın bilinç hem istekli hem donanımlı bilinçtir. Her insan her şeyi anlayabilir yeter ki anlamak konusunda istekli ve donanımlı olsun. Bilincim ona göre donanmış olsaydı, daha doğrusu bilincimi ona göre donatmış olsaydım bugün hiç anlayamayacağımı sandığım bir fizik sorununu da, bir matematik sorununu da, bir sibernetik sorununu da anlayabilirdim. Yol uzun ve dikenli de görünse her zaman herkese açıktır. Ayrıca bir alandaki donanımımız bir başka alandaki bir sorunu kavramakta bize az ya da çok kolaylıklar sağlar. Ne var ki her bilinç her şeyi anlamak için düzenlenmiş değildir. Öte yandan her şeyi anlamaya kalkan bilinç tam anlamında yarı yolda kalacaktır.

Bilincin bir alandaki donanımı dediğimiz şey öncelikle o alanın temel bilgilerini edinmiş olmaktan başka bir şey değildir. Eğitimin temel sorunlarından biri de önbilgilerin doğru özümlenmiş olmasıdır. Önbilgiler öbür bilgilere yer açar ya da zemin hazırlar ya da geçit verir. Temeli sağlam atmak önemlidir. Bunun için kavram içeriklerimizin doğru olması, gerçeğe uygun olması çok önemlidir. Bir kavrama ya da bir araştırma girişiminde *kök bilgi* diyebileceğimiz tanım önceliklidir: bir kavramın içeriğini en azından başlıca nitelikleriyle doğru olarak belirlemek gerekir. Bir bilincin kavramları arasında sürekli bir iletişim ya da etkileşim vardır, bir kavramdaki bir değişiklik pekçok kavramda değişikliğe yolaçar. Bilgi-

de ilerlemek ya da yetkin bilinç oluşturmak dediğimiz şey budur. Bilinç bir bütündür. Bildiklerim bileceklerimi, henüz bilmediklerimi anlamam için olanaklar sağlar bana.

Bilincimizin yönelimlerini ilgilerimiz düzenler. Şöyle de diyebiliriz: bilincimiz yönelimlerimize göre oluşur. Matematikten anlamam diyen adam matematikle ilgilenmiyorum ya da matematikle aram iyi değil demek ister. Benim kafam matematiğe yatmıyor diyenler insanın bir takım özel ya da *a priori* bilinç yatkınlıkları varmış gibi düşünürler. Kimi matematiğe yatkın bir bilinçle dünyaya geliyor, kimi felsefeye yatkın bir bilinçle dünyaya geliyor, kimi resme yatkın bir bilinçle dünyaya geliyor, kimi dolandırmaya yatkın bir bilinçle dünyaya geliyor gibilerden çocuksu bir görüş ancak gelişigüzel düşünmeye yani düşünmemeye alışmış insanlardan türeyebilir. Yatkınlıklarımız ilgilerimizin birer sonucundan başka bir şey değildir. Bu ilgiler bilincin oluşmaya başlamasıyla kendini göstermeye başlar ve ilk yıllarda alttan alta gelişir.

Eleştirmek yeterince ilgili bir bilincin işidir. Eleştirici olmayı göze aldığımız alan bizim alanımızdır. Bilmediğim bir alanda eleştirici olamam, olmamam gerekir. Sanat sezgisel düşünceye dayanır büyük ölçüde ama eleştiri sezgiyle yürütülecek bir iş değildir. Eleştiriyi bir sanat olarak düşünmeyelim. Eleştirmeci sanatçıya özendiği zaman tüm inandırıcılığını yitirir. Biz onun sanatına değil doğru görüş üretmesine önem veririz. Eleştirirken olabildiğince nesnel olmasını bekleriz ondan. Eleştiri bir sanat değil olsa olsa bir zanaattır. Eleştiri zanaatının güç bir zanaat olması ya da öyle görülmesi elbette onun bilgi birikimleri gerektirmesiyle ilgilidir. İleri geri konuşarak gelişigüzel eleştiri yapmak her zaman olasıdır ama kimseye iyilik getirmez. Ben bu yapıtı hiç sevmedim ya da çok sevdim deyip çıkmak her zaman kolaydır. Böyle bir sözde eleştirinin bilinç bulandırıcı bir etkisi olması doğaldır.

Biz elbette burada eleştiriyi dar anlamında yani bilimle, felsefeyle ve özellikle sanatla ilgili olarak düşünüyoruz. Yoksa her konuda eleştiri yapılabilir: bir dostumuzu da yaşam biçiminden giderek eleştirebiliriz. Ancak eleştiri denince aklımıza öncelikle kültürün değişik alanları gelir, özellikle de sanat gelir. Sanat öznel-nesnel içeriklerinden ötürü eleştiriye en çok gereksinim gösteren alandır. Gündelik yaşamın dedikoduya uygun bir rengi diyebileceğimiz gelişigüzel eleştiriyi en genel toplum kurallarına dayanarak ya da hatta dayanmayarak kolayından yapabiliriz. Kültür düzeyinde eleştiri, öncelikle sanat eleştirisi öncelikle yoğun bir insan bilgisini, bir başka deyişle insanlık durumlarıyla ilgili köklü bir bilinç donanı-

mını gerektirir. Düşüncenin ve bu arada sanatların tarihsel gelişimini bilmiyorum ama meraklıyım, bu yüzden Dostoyevski'yi çok iyi tanıyorum diyen adama güleriz. Eleştirinin eksik ya da yetersiz kaldığı yer işte bu bilinç eksikliği noktasıdır.

Kültürün yani bilim-sanat-felsefe'nin en temel bilgilerine göre kurulup düzenlenmemiş bir bilinç ne kadar iyi niyetli ve ne kadar istekli olursa olsun sağlıklı bir kavrayışa ulaşmakta, buna göre sağlıklı eleştiri üretmekte her zaman eksik kalacaktır. İyi niyet denen şeyin yapıcı ve aydınlatıcı gücüne, doğrulara ulaştırıcı gücüne inanmak çocukluk olur. Gündelik bilinç yetersiz bilinçtir, çok zaman gündelik sorunları çözmekte bile yetersiz kalır. O nokta bir insanın bir başka insanı öldürme gereksinimi duyabildiği, en azından bir insanın bir insanı kendi çıkarı için kullanma eğiliminde olabildiği noktadır. Yetersiz bilinçlerin sorunları bir çırpıda ve kısa yoldan çözme telaşını anlasak da benimseyemeyiz. Yetersiz bilinçler her sorun çözme girişiminde sert kayaya çarparlar. Onların sorunları ortaya koyuş biçimi de gariptir. Cahilliğin mantığı özel olarak kaba gereksinimlere göre oluşturulmuş mantıktır. Bilmek anlamaya dolayısıyla yorumlamaya yatkın olmaktır. Bir şeyi anlamak ve yorumlamak aynı zamanda onu eleştirmek değil midir? Sağlıklı eleştiri her zaman doğru bir kavrayışa tanıklık eder ve bizi gerçeklikle bir kere daha yüzyüze getirir. Sağlıksız eleştiriyse bir yanlış bilgi üretimi olarak kafaları bulandırmaktan, bu arada konuyu sulandırmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Bilmekle bilmemek arasındaki, bilmekle bilir gibi yapmak arasındaki çok da ince olmayan ayrım önemlidir. İnsanın bilmediği bir konuda sağlam bilgi üretebilmesi olası değildir.

Eleştiri işiyle uğraşanlar genelde nesnel eleştiriyi savunurlar, öznel eleştirinin önerilebilir bir yönteme dayanması olası değildir. Nesnel olmayan eleştiriye eleştiri diyebilir misiniz? Nesnel olmayan şiir şiirdir ama nesnel olmayan eleştiri eleştiri değildir. Eleştiri bir değerlendirmedir, onun temel özelliği somut verilere dayanıyor olmaktır, ayrıştırımalara ve bileştirmelere dayanıyor olmaktır, onun öznelliği gelişigüzelliğinin bir anlatımı olabilir ancak. "Deneme"yle "eleştiri" çok zaman birbirine karıştırıldı. İnsanlar eleştiri yapıyoruz diye birilerinin adını anarak ve elbette bu arada kimseyi incitmemeye çalışarak ya da tersine birilerini domuzuna incitmeye çalışarak deneme yazıları yazıyorlar, bu arada yazıcılıkta hünerlerini göstermeye çalışıyorlar, dil oyunları bile yapıyorlar. Eleştirmeci sanat yapmaya kalktığında kendini gülünç eder. Eleştiri yapıyorum diye *bak ben neler biliyorum* cinsinden ya da bak ben ne güzel anlatıyorum

gibilerden gösteri yapmaya kalkanlar kendini bilen kimselerce ciddiye alınmazlar. Eleştirmeci içindeki sanat meraklısını susturmayı bilmelidir. Deneme eleştiriye elbette sanattan daha yakındır. Deneme nesnelliği gereksinir ama belli ölçülerde öznelliği dışlamaz: bir denemede duygularınızı da pek güzel dile getirebilirsiniz. Denemenin bir yüzü felsefeyse öbür yüzü edebiyattır. Öfkelerinizi, kırgınlıklarınızı, uğradığınız haksızlıkları bile onunla pek güzel anlatabilirsiniz. Başkasında olanı açıklamak için bende olanı anlatıyorum demek ister gibidir denemeci biraz da. Montaigne'in çok zaman yaptığı gibi... Ne olursa olsun eleştiri deneme değildir, sanat hele hiç değildir.

Elbet eleştiride de bir parça öznellik olacaktır. Öznellikten kim kaçıp kurtulabilmiş ki. Olmasa iyi ama olacaktır. Hem öznelliği tümüyle dışlamaya çalışmak neden? Özneli ha deyince dışlamak kolay mı? Eleştiri hiçbir biçimde yoğun öznellikleri kaldırmaz. Onda öznelliğin payı yok denecek kadar azdır. Özneli öznelle açıklamaya kalkmak sonu belirsiz bir serüvene dalmaktır. Eleştirmeciden sanatçı olmasını değil estetikçi olmasını bekleriz. Günümüzün düşünce koşullarında ya da daha doğrusu iki yüzyıldır "eleştiri"yle "estetik" biri biraz daha özele yani dar alana öbürü biraz daha genele yani geniş alana yönelmekle birlikte neredeyse aynı anlama geliyor. Bu da elbet bir tür laboratuar çalışmasını zorunlu kılmaktadır. Eleştirmecinin işi de estetikçinin işi de doğrudan yapıtlarla yüzyüze gelmektir. Sanatın laboratuarında çalışmıyorsanız eleştirmeciliğiniz yetersiz olacaktır, havada kalacaktır. Eleştirinin alanına girdiniz mi denemede yaptığınızı yapamazsınız, gönlünüzü birilerine ya da bir şeylere kaptırıp gidemezsiniz: denemedeki izlenimler ve görüşler eleştiride yerlerini doğrulayıcı göstermelere bırakacaktır. Gerçek eleştirmeci eleştirisini kendini eleştire eleştire yapar. Öyleyse eleştiri düşmana çevrilmiş bir silah değil, dost düşman ayırmayan bir değerlendirmedir. Sanat düşmana çevrilmiş bir silah olabilir ama eleştiri böyle bir silah olamaz. Onda düşmanınıza dost gibi ve dostunuza düşman gibi davranmazsanız kendinizi küçültmüş olursunuz.

Eleştirmeci için belki de en zoru önyargılardan, kişisel ve toplumsal önyargılardan kurtulabilmektir. Toplumsal önyargılar kişisel önyargılardan daha belirleyicidir. Önyargılar başımıza iş açan, bizi doğrunun yolundan saptıran bütünlüklerdir. Onlar bize bir şeyi sağlıklı kavramak ve sağlam değerlendirmek yolunda güçlükler çıkarırlar. Kanserli hücreler nasıl başlangıçta sağlıklı hücrelerle kardeş kardeş hiç sorun çıkarmadan geçinebiliyorlarsa önyargılarımız da başlangıçta doğru bilgilerimizle bir

bütün oluştururcasına dostturlar. Yetersiz bilincin bir rahatlığı vardır, onun önyargılarıyla başı dertte değildir. Bilinç geliştikçe önyargılar eleştiriye tutulurlar, yerlerini yavaş yavaş doğrulara bırakarak silinirler. Yalnız şunu kesinlikle unutmamamız gerekiyor: önyargıları tümüyle silmek, onların kökünü kazımak olası değildir. Elden geldiğince onları bilinçte uzun süre barındırmamak doğru olur. Bir zaman sonra onlar bilinci bozmaya ve kendilerine benzetmeye başlarlar. Önyargıların açtığı yaralar ortaya çıktıktan sonra geç kalınmıştır, bir bakıma iş işten geçmiştir. Gene de her zaman onları gidermenin bazı yolları olacaktır. İyi düşünmek isteyen kişi öncelikle önyargılarıyla hesaplaşmalıdır. Bunun dile kolay bir iş olduğunu biliyoruz. Öte yandan, bilinç her şeye karşın sağlıklı bir gelişim yolunda oldukça önyargılar bir ölçüde kendiliklerinden eriyip yok olmaya başlayacaklardır. Bu bir iç hesaplaşmadır. Bilinç iç hesaplaşmasını bazen açık açık bazen de örtülü bir biçimde yapar. Önyargılara belki de kötü dostlarda gördüğümüz bütün nitelikleri yakıştırmak, en başta da sinsiliği yakıştırmak doğru olur. Hiçbir kötü belirti ortaya koymadan bilincimizde gerçek varlıklar gibi dolaşan bu hayaletler korku filmlerinde gördüğümüz kötü sonuçlara benzer sonuçları yaratmak için hazır beklerler. Melek yüzlü bir uçucu varlık somut ya da gerçek bir varlık gibi sizi kolunuzdan tutup iğneli fıçının içine atabilir.

Bacon *"Idola"* öğretisinde üç yüzyıl önce bu tehlikeyi kendi açısından ortaya koydu. Daha sonra da Descartes önyargıların tehlikeleri konusunda uyardı hepimizi. O gün bugündür insanlar önyargıların ağına düşmemek için özen gösteriyorlar dersem bir doğruyu ortaya koymuş olur muyum? Böyle bir sav gerçekten çok abartılı olur. Çünkü insanlar genelde kendilerine hiç özen göstermiyorlar, ayrıca önyargılarını az da olsa seviyorlar. İnsanlar bilinç eksikliğinin güç koşullarında çok zaman önyargılarıyla ısınıp önyargılarıyla göneniyorlar. Önyargılar köklü saplantılardır, yetkin bilince ulaşmamış insanları bu saplantılarından ayırdığınız zaman onları mutsuz edersiniz. Önyargıların atılması öncelikle onların yerine sağlam bir şeyler koymaya hazır olmakla olasıdır: iyi bilgi kötü bilgiyi kovar. İnsanoğlu saplantılarıyla ya da köklü yalanlarıyla mutludur. Kişisel saplantıların yanında toplumsal ya da kitlesel saplantılar da bizi doğru bilgi üretmekten ve dolayısıyla doğru yaşamaktan alıkoyuyor.

Bu yüzden her bilinç kendinde kendi özgürlüğünü yaratırken özerkliğini de korumaya çalışmalıdır. Yaşamın her alanında, sanatın alanında da birer inanç ögesi durumuna gelmiş saplantılar vardır. Eleştirmecinin temel yükümlülüğü bu bir bölümü çok etkin olmasa da bir bölümü des-

tanlaşmış saplantıların üstüne üstüne gitmektir. Falanca şairin çok büyük bir şair olduğuna inanılmıştır ve çok zaman gerekçesiz inanılmıştır. Eleştirmecinin başlıca yükümlülüğü birilerini haksız olarak çıkıp oturdukları yerlerden indirmektir, birilerini de gerekli yerlere çıkarmaktır. Böyle bir davranış toplumda hoş karşılanmayabilir hatta suç sayılabilir. Putları kırmak ne demek, putların yerini değiştirmek bile büyük suçtur. İnsanlar kafalarını çokça yormamak için en basit şeyleri bile bir inanç ögesi durumuna getirip rahatlarlar. Falanca şair büyük şairdir, o kadar. Nedeni üzerinde kimse konuşmak istemeyecektir, çünkü kimsenin söyleyecek sözü yoktur. Eleştirmeci bu noktada çok zor bir yükümlülüğün altındadır. Onun bu yükümlülüğü yerine getirebilmesi için tam anlamında bir kavgacı olması gerekir.

İyi bir edebiyat tarihçisi aynı zamanda iyi bir eleştirmeci değilse nedir? Bu edebiyat tarihçisi yıldızların konumlarını yeniden düzenlerken onları gerçek yerlerine oturtacaktır. Bu yıldızlar ne o kadar aşağıda durmalı ne de o kadar yukarıda gösterilmelidir: herkes olması gerektiği yerde olmalıdır. Onlar sağlam bilgi nesnesi oluşturabilmek için gerçek yerlerini almalıdırlar. Yaşarken yarattıkları etki gücü onların gerçek yerini, tarihte alacakları yeri açıklamaya yetmez her zaman. Zamanla unutulacak olanlar vardır, zamanla daha öne çıkacak olanlar vardır. Sanatçının yarattığı etki gücü sonuna kadar hep aynı kalsa ne iyi! Kalmaz. Bir sanatçıyı unutturmamak için çırpınırsınız, unutur giderler. Bazen acıklı tablolar oluşur: kırk kitap, on sekiz ödül, eşittir bir ölüm ve bir unutuluş tablosu gerçekleşiverir. Unutulmuş olarak ölmek de vardır. Eleştirmecinin işi ölecek olanı erkenden öldürmek mi ya da kalacak olanın sürerlik belgesini düzenlemek mi? Öyle de diyebiliriz ama bu biraz abartılı bir görüş olur: eleştirmeciyi bir ölü kaldırıcı olarak değil bir değerlendirmeci olarak görmek gerekir. Neden derseniz onun işi öldürmek ya da yaşatmak değil yaptığı değerlendirmelerle yetişmekte olan insanların bilincine yol açmaktır. Son sözü tarih söyleyecektir, eleştirmecinin üstünde o koskoca tarih vardır. Sağlıklı bir eleştiri kendini arayan ya da kendini kurmakta olan bir bilinç için tartışılmaz bir ışık kaynağıdır. İyi sanatçıların yetişmesinde iyi eleştirmecilerin ya da estetikçilerin etkisi büyük olmuştur. Önemli olan doğruları görmeyi ve göstermeyi bilmektir.

Bu konuda da tüm sorunlar döner dolaşır bilinç yetkinliği sorununa bağlanır. Eleştiri ahlakla ve bilgiyle ilgilidir. Yetkin bilinç ahlakın da güvencesidir. Yetkin bilince ulaşmış kişi kendiliğinden ahlaklıdır. Bilincimiz ne kadarsa sorunları çözme yatkınlığımız o kadardır. Sıradan bir bilinç

ne kadar zorlanırsa zorlansın üst düzeyde sorunlara çözümler üretemez ve hatta o düzeydeki sorunları kavrayamaz. Yetersiz bilinci kendi gündelik ya da küçük sorunlarıyla başbaşa bırakmaktan başka çıkar yol yoktur. Böylesi bir bilinç kendini aşan düzeyde bir üretime yeltendiği anda saçmalamaya başlar. İlkel toplumlar ilkel sorunlar üretirler, sonra bu ilkel sorunlara ilkel çözümler ararlar. İlkel bireyler de kafalarında gezdirdikleri önemsiz sorunları çok önemli sorunlar gibi görürler ve yaşarlar. Yetkinleşmemiş insan tartışamayan yani eleştiremeyen insandır, çünkü o her şeyden önce anlamayan insandır. Bununla birlikte kendine her konuda güvenir o. Onun dramı son derece yetkin bir bilinç gezdiriyor olmanın inancında gizlidir. Bu inanç diyalektik arayışa olanak tanımaz. Bu da *başkası* adlı güvenceyi yaşamının dışına çıkarmış olmakla belirgindir. Eleştiriye açılmak *ben*'in karşısına *başkası*'nı koymakla olasıdır. Hatta kendiyle tartışabilmeli, kendinde bir *başkası* yaratabilmelidir insan. İç diyalog elbet dış diyalog kadar verimlidir. Kuşkunun yaratıcı gücü burada da yardıma çağırılacaktır. Yetkin bilinç kendini kendine güvenmelerle değil her şey karşısında ağır kuşkulanmalardan giderek kurmuştur, onun sonsuza doğru gelişimi de bu ağır kuşkulanmalarla olacaktır.

Eleştirmek bir nesneyi gerçek yerine oturtmak, ona gerçek değerini vermektir. En tehlikeli eleştiri nesneyi bağlamından koparıp alan eleştiridir, onu yalıtarak yapısal bütünlüğünden ya da doğal ortamından soyutlayan eleştiridir. Her kültür nesnesi tarihsel konumu içinde, başka kültür nesneleriyle ilişkisi içinde doğru olarak anlaşılabilir. Demek ki tarihsel bakış açısı tüm düşünsel yaşamda olduğu gibi eleştiride de bir zorunluluk olur. Önemli olan yapıları ayrıştırmaktır ama yapılar çok zaman sanıldığı gibi dural ve bağımsız, mutlak ve yalıtık bütünlükler değildir. Bilincin sürekli dönüşümüyle her şeyin akıp geçtiği şu görelilikler dünyasında değişmez ya da dönüşmez yapı fikri, mutlak yapı fikri bir düşten başka bir şey değildir. Ne yaparsanız yapın, isterseniz kimsenin aklına gelmeyecek kuramlar oluşturun, bu dünyada hiçbir şeyi *kendi olarak* anlamanız olası değildir. Bu dünyada her şey başkalarıyla bir anlam kazanır. *Hamlet*'i anlamaya ya da eleştirmeye kalktınız diyelim. *Hamlet*'i anlamak sorunu döner dolaşır Shakespeare'i anlamak sorununa bağlanır. O zaman Shakespeare'in öbür yapıtlarına yönelmek zorunda kalırsınız. Bir *Hamlet* bir *Kral Lear*'siz anlaşılabilir mi? Oyunlar biter soneler başlar. Tam siz ben bu Shakespeare denilen kişiyi anladım derken birdenbire Christopher Marlowe gibi adlar çıkıverir karşınıza. Bütün bu araştırmalarınızdan öğrendiğiniz bir şey vardır: Shakespeare de Marlowe gibi ül-

kesinin eski tiyatro geleneğinden alabildiğine yararlanmıştır. O zaman o geleneğe doğru yelken açmak gerekir. Otuz altı piyesin otuz altısını da okumadan hatta soneleri okumadan bütünlüklü bir Shakespeare değerlendirmesi yapamazsınız. Her eli kalem tutan kişi Shakespeare üzerine genel bir yazı, bir genel değerlendirme yazısı ya da bir deneme yazabilir, bunun için Shakespeare'i tepeden tırnağa incelemiş olmak gerekmez. Ama Shakespeare'i bir bütün olarak kavramanın, bütünlüklü bir Shakespeare eleştirisi yapmanın koşulu onu baştan sona okumuş ve çağına ya da tarihe yerleştirmiş olmaktır. Shakespeare'i doğru anlamak için hatta Ortaçağ'ın misterlerine kadar inmeniz gerekecektir. Bu bir anlamda Elisabeth dönemini öğrenmek adına daha eski zamanlara doğru yürümek demektir. Bu edebiyatta böyle olduğu gibi felsefede de böyledir: Descartes'ı bilmeden, Kant'ı bilmeden, Hegel'i bilmeden Marx'ı kavramak olası değildir.

Önemli olan genel insanın bilgisine yönelirken Shakespeare'in de bilgisine yönelmektir, buna koşut olarak Shakespeare'in bilgisine yönelirken genel insanın da bilgisine yönelmektir. Shakespeare'i önce sanat tarihinin içine sonra sanat tarihiyle birlikte düşünce tarihinin içine yerleştirmek gerekir. Düşünce tarihi bir yandan da sanat tarihini içerir ve sanat tarihinin içinde Shakespeare de yer alır. Yani yalnız Shakespeare'deki insanı değil bütün insanı tanımak gerekir. Bütün bir Shakespeare sözkonusu olmayıp yalnız *Hamlet* sözkonusu olsa da bütünü olabildiğince görmek zorundayız. Önünde sonunda yapmak zorunda olduğumuz şey Shakespeare'i düşünce tarihindeki yerine yerleştirmektir. Bir yandan düşünce tarihi okurum bir yandan *Hamlet* okurum. Ne var ki genelden özele doğru bir gidiş bize daha verimli görünür. Belki de düşünce tarihinin temel bilgilerini önceden edinmek daha verimli olacaktır. *Hamlet*'e genel insan değerlerinden bakmak diyebiliriz buna. *Hamlet*'in alanına sağlam yollardan girmek de diyebiliriz. İnsanı kavramanın birinci koşulu düşüncenin tarihine yönelmek olmalıdır. İkinci yönelim buna göre düşüncenin tarihi içinde sanatların tarihine girmek olmalıdır. Üçüncü yönelim sanatların tarihi içinde edebiyatın tarihine girmek olmalıdır. Dördüncü yönelim ingiliz edebiyatının tarihine girmek olmalıdır. Beşinci yönelim bir bütün olarak Shakespeare'i ele almak olmalıdır. Altıncı evrede *Hamlet*'i tüm özellikleriyle ve incelikleriyle kavramak işten bile değildir. Biri çıkıp şöyle çocukça bir soru sorabilir: *"Biz her seferinde aynı yolları mı izleyeceğiz?"* Hayır, bir defa insanı tüm özellikleriyle düşüncenin ayrıntılı tarihi içinde ele geçirdiniz mi temeli kurmuşsunuz demektir, ondan sonra sizin

yeniden başa dönmeniz gerekmez. Bununla birlikte tarihe ve düşünce tarihine yeniden yeniden alıcı gözle yönelmek de gerekir: bir kere öğrendik ya, artık bir daha üstünde durmamız gerekmez diyebileceğimiz bir şey değildir tarih. Düşünce tarihi kültür alanında çalışanların temel uğraşı olacaktır her zaman, her zaman ondan bir şeyler elde etmek gerekecektir. Düşünce tarihi kocaman bir okyanustur, ondan elimizi çektiğimiz zaman bilincimiz sönükleşmeye yüz tutar, aydınlıklarını yitirip alacakaranlıklarına ve giderek karanlıklarına gömülmeye başlar.

Demek ki iyi bir sanat eleştirisi ya da daha özelde edebiyat eleştirisi her durumda insanla ve sanatlarla ilgili yoğun bir bilgi birikimini, tarihsel bilgi birikimini zorunlu kılıyor. İnsan'ı tanımak dediğimiz yönelim işin özünde yer alıyor demek ki: İnsan'ı tanımadan doğru dürüst ne Beethoven çalabiliriz ne Shakespeare eleştirisine yönelebiliriz ne Balzac'dan bir şey anlarız. Demek ki kültür etkinliği içinde çabamız hem bir tümevarım çabası hem bir tümdengelim çabası olacaktır. Bir yandan Shakespeare'i okurken öte yandan Shakespeare'i tarihsel temeline oturtmaya çalışmak gerekir. Özelde geneli ve genelde özeli kavramak istemi de diyebiliriz buna. Önünde sonunda bütünsel bilgiye ulaşmak zorunludur, insanın ve sanatların bütünsel bilgisine ulaşmak zorunludur. Bütünü kavradıktan sonra değişik özellere inmek işten değildir. O özellerden herbirinin ortak ruhu o genelde içkindir, o özelleri aydınlatacak güç o genelde içerilmiştir. Bütünün bilgisine yetkin bir biçimde ulaşmış biri için bugün Shakespeare'e yarın Baudelaire'e öbürgün Kant'a yönelmek zor olmayacaktır. Yeter ki öğrenme süreçlerini sabırla sürdürmeyi bilelim ve geçmemiz gereken duraklardan özenle geçerek ilerleyelim. Öbür türlüsü doğrudan doğruya kendimizi kandırmak olur. İnsan bilgisinin bir bütün olduğunu söyleyen Descartes'ı anmamız gerekir burada.

İnsanın evrensel bilgisinden, bu arada sanatın bilgisinden yapıta giden yol aynı zamanda bizi yapıttan sanata ve insana çıkaran yoldur. Tümevarımsız tümdengelim bizi havalarda bırakır, buna karşılık tümdengelimsiz tümevarım bizi yerlerde süründürür. Her sağlıklı bilgi en üst düzeyde tümevarımın ve en üst düzeyde tümdengelimin ortak ürünüdür. Geçmişte sıkça yapıldığı gibi bunlardan birini öbüründen önemli görmek doğru değildir. Yukarı ne kadar belirleyiciyse aşağı da o kadar belirleyicidir. Yukarının bilgisi diye nitelendirebileceğimiz kuram uzun yüzyıllar boyu sabırla teker teker aşağıdan toplanan bilgilerin ya da deneysel bilgilerin bir sonucu ya da bir yorumu değilse nedir? Kuram etkin somut gerçekliklerin billurlaşmış biçimidir. En genel bilgide örneğin "gerçeküstü-

cü" olan şey daha önce somutta yani yapıtta "gerçeküstücü" olarak varolmuş olan şeydir. Sanatın gerçeği de somut gerçekliklerin gerçeğidir. Sanatın dışında estetik yoktur. Estetikçi kavramları uydurmaz, sanattan getirir. Kuramsalın yapıtı aydınlattığı yerde yapıt kuramsalı kurar ve zenginleştirir. Her gerçek yapıtta kurama katkı sağlayabilecek bir şeyler vardır. Hiçbir şeyi abartmamak, olduğundan daha değerli görmemek ve göstermemek gerekir. Kuram önemlidir ama kuramcılık kuralcılık kadar tehlikelidir. Somut dayanaklarından kopmuş bir kuram bir boş sözler toplamıdır. Kuramdan kopmuş bir uygulamacılık ya da deneycilik de köksüz olmaya mahkumdur.

Bir kuram tapınmacılığıyla yazık ki her zaman karşılaşabiliyoruz. Estetikte kuramcılık da kuramsızlık da bir hastalığın iki ayrı yüzü gibi dururlar. Kuram her zaman vardır ve var olacaktır. Böylece yapıtlardaki niteliklerden bilgiye ve bilgiden yapıtlardaki niteliklere gide gele insanoğlu tüm sanatların tarihi üzerinden estetik'i kurmuştur. Estetik öncelikle estetikçinin değil sanatçının estetiğidir. Estetikçi estetiği sanatçının estetiği üzerinden kurar ve tartışır: bu arada sanatçının kendi sanatında göremediğini de estetikçi görür. Estetiği sanatçı üretir, onu anlayan ve evrensele götüren estetikçidir. Sanatçının yapıtında somut olarak gerçekleştirdiği estetik estetikçinin sanatla ilgili öngörülerinden önce gelir. Estetikçi *Hamlet*'den İnsan'a ve İnsan'dan *Hamlet*'e uzanan yolda bir veri ve görü taşıyıcısıdır. *Hamlet* İnsan'ı barındırırken İnsan da *Hamlet*'i içerir. Estetikçi ki hep belirlemeye çalıştığımız gibi tartışılmaz bir biçimde sanatların tarihçisidir, *Hamlet*'de güzel adına yani insan olmak adına ne varsa zamansal dönüşümler çerçevesinde onu göstermeye çalışır. *"Beni yalnız* Hamlet *ilgilendirir, bunun ötesinde ben ne Shakespeare'le ne Elisabeth'le ilgilenirim"* diyen kişi kaba bir yapısalcı değilse sıradan bir meczuptur. O size şunu da söyleyebilir: "Hamlet *'le* Kral Lear *arasında bir bağ düşünemiyorum."*

Estetikçinin yoğun tarihsel araştırmayla kazandığı şeyin adı "görü"dür. Estetikçi bizim kolay kolay göremediklerimizi ve hatta sanatçının kolay kolay göremediklerini, genel olarak insanın görmeye alışık olmadığı şeyleri gördüğü için estetikçidir. Özellikle etkilenmeler açısından onun bilgisine gereksinimimiz vardır. Etkilenmeleri saptamak şeytanlıklar adına değil yalnızca ve yalnızca dönüşümlerin ve o çerçevede değer oluşumlarının doğru kavranılması adınadır. Gerçek bağlantıları, alışık olmayan bir göze görünmeyen bağlantıları estetikçinin ya da eleştirmecinin görmesi gerekir. Herkes Şeyh Galib gibi yapmayacak, yürüdüğü yolu

göstermek gereği duymayacaktır. Ne diyordu Şeyh Galib *Hüsn ü Aşk*'la ilgili olarak: *"Esrarını Mesnevi'den aldım / Çaldım veli miri malı çaldım"*. Yapıtla ilgili her şeyi bilmek gerektiği gibi yaratıcısının ne olup ne olmadığını bilmek de epeyce önemlidir. Biz yapıtı ya da yapıtları kavramak için onları yaratanların ayrıntılı yaşam öykülerini bilmek gerekmez diye düşünürüz ama işin özü bu kadar basit değildir. Filozoflar için bir ölçüde doğru olabilecek olan bu görüş sanatına gönlünü katan sanatçılar için hiç doğru değildir. Diyelim Baudelaire'i anlamaya çalışıyorsunuz. Onun altı yaşında yitirdiği babası ihtiyar Joseph-François Baudelaire'le hiç işiniz olmayacak mı? Hadi o öldüğünde Baudelaire çok küçüktü diyelim. Bütün yaşamında rakip olarak gördüğü babalığı önce albay sonra general Aupick'le de işiniz olmaz mı? Ya kocasının ölümünden yirmi ay sonra yirmi altı yaşında evlenen ve her zaman Madame Aupick diye anılan anne Caroline'le? Derken yolumuza yüzlerce ad çıkıyor ve yüzlerce yaşam gerçeği: adı edebiyat tarihine bile girmemiş sayısız şair ve ressamdan Théodore de Banville'e kadar. Ancak bu tür yaşam araştırmalarının da abartılı biçimlerinden kaçınmak doğru olur. Bu tür abartılı biçimler yapıtları aydınlatacak yerde bulandırırlar.

Bu "görü" dediğimiz şey nedir? Bizim gözümüz şiiri kağıtta, resmi tuvalde yakalamaya elverişlidir. Oysa estetikçi kağıdı da tuvali de göreceği gibi kağıdın ya da tuvalin önünü ve arkasını görmeye yatkın adamdır. Bizim için sanat yapıtında birinci planda görünen nesneler ve kişilikler vardır. Biz onlarla ilgileniriz. Bizim için özellikle Emma Bovary vardır, Dimitri Karamazov vardır, Kamelyalı Kadın vardır, Colomba vardır, Adolph vardır, Küçük Köpekli Kadın vardır, Anna Karenina vardır: bunlar öndedirler ve en önce görünürler. Biz onları görürüz ve sıkıca tutarız, bırakmayız. Onlar bizi çeker, kendilerine bağlarlar. Onları yaratanlar bilirler onların bizim için çok ama çok belirleyici olduğunu. Ama elbet onlarda takılıp kalmamızı da istemezler. Yaşamın yasası budur: birileri en gerilerde dursalar da en öndekiler kadar etkili ve belirleyici olabilirler. Eleştirmeci ya da estetikçi o noktada durur ve bizim de durmamızı ister: yaşam hiçbir zaman yalnızca başkişilerden kurulmuş değildir, yaşam bir bütündür ve onda herkesin payı vardır. Gerçek romancı romanını bu bilinçle yazmıştır. *Madame Bovary*'de yalnız Madam Bovary'yi izliyor ve Charles'ı, Homais'yi, Rodolph'u ve öbürlerini göremiyorsak konuya çok eksik bakıyoruz demektir: işte estetikçinin bizim için araya gireceği yerlerden biri burasıdır.

Estetik ayrıştırma ne salt ruhsal ya da ruhbilimsel ayrıştırmadır ne salt biçimsel yani yapısal ayrıştırmadır ne salt toplumsal-tarihsel ayrıştırmadır, bunların hepsidir. Olgubilimcilerin öngördüğü gibi, bir şeyi bir ya da birkaç yüzüyle değil, bütün yüzleriyle görmek önemlidir. Sonunda her şey gelir şu noktada düğümlenir ya da açıklığa kavuşur: eleştiri insanlığın genel bilgisine dayalı bir ahlaktır. Üç yüzyıldır estetikçi katına yükselmiş olan eleştirmeci genel olarak insanlığın ve özel olarak sanatın bilgisini işlemek, dönüştürmek ve geliştirmek adına varlığını ortaya koymuş kişidir. Kötü, bozguncu, kıskanç, yeteneksiz, saygısız, sevmeyi bilmeyen, yapamadığı şeyleri yapabilenlere kin duyan bir uygunsuz adam diye bilinen eleştirmeci sıradan bir yargıçtır ve onun *her dürüst yargıç gibi* verdiği doğru yargılarla mutlu olmanın ötesinde hevesleri yoktur. Ancak onun verdiği yargılar *değer yargıları*'dır, ne kadar nesnel olursa olsun onun yargılarıdır. Eleştiri sözkonusu olduğunda dürüst yargıç nitelemesine önem vermek zorundayız. Bilgi birinci koşulsa ahlak da birinci koşuldur.

DİLDE VE SANATIN DİLİNDE ANLAMIN AÇINLANMASI

Anlamlı bir yaşamımız var. Bir anlamlar dünyasında yaşıyoruz. Bazen biz bir nesneye bir anlam ya da anlamlar yüklüyoruz, bazen bir nesnede bir anlam ya da anlamlar buluyoruz. Anlam bulmakla anlam yüklemek arasındaki ayrım çok belirgin bir ayrım değil elbette. Anlam yüklemek daha çok inancın, anlam bulmak daha çok estetiğin alanında geçerlidir. Bize anlamlı gelen nesne, anlam bulduğumuz nesne özellikle estetik nesnedir, özellikle en yüksek düzeyde estetik nesne olan sanat yapıtıdır. Estetik nesne kavramının sınırları sanat yapıtını aşar. Bakışımızla estetikleştirdiğimiz her şey estetik nesnedir. Bir vazoyu, bir demet çiçeği, bir çam ağacını bakışımla estetikleştiririm. Estetikleştirmek biraz da kendi gözümüzle görmektir. Estetik nesne hem gördüğümüz şeydir hem görmek istediğimiz şeydir. Demek ki estetik nesne öncelikle sanat yapıtıdır, daha genel anlamda da bakışımızla estetikleştirdiğimiz, belki de sanat yapıtına dönüştürmek isteyeceğimiz herhangi bir nesnedir. İnsandan izler taşıyan bir şey, örneğin bir insan yüzü ya da bir insan davranışı da anlamlıdır bizim için. Bir yaşlı kadının ağlayışında bulduğum anlam bir yapıta konu olabilecek bir anlamdır. Buna göre *ölü doğa* dediğimiz şeyi canlandıran biziz. Bir tabakta duran meyveler bakışımın altında estetikleştiği ve yapıta götürüldüğü zaman *ölü doğa* canlanır.

Yalnız inanç çerçevesinde değil estetik çerçevede de anlam yüklemeleri yaptığımız olur. Bu durum özellikle inanca yakın duran duygucu ya da gizemci anlayış içinde gerçekleşir. Bir ırmak benim için ağlıyor diye düşünüyorsam, bunu şiirime yazıyorsam bu benim bilincimin bir oyunudur. Irmağın benim için ağlamayacağını, onun doğasında benim için ağlamak gibi bir şeyin olmadığını bilirim, bunu başkaları da bilir. Bunu böyle söyleyişim acıklı durumumu belirtmek içindir. Doğada bulduğumuz anlamlar daha çok bizim doğal nesnelere yüklediğimiz anlamlardır. İnançlının bakışı burada kendini gösterir. Bir ağaçta bulduğum anlam benim ona yansıttığım ya da yüklediğim anlamdır. Bu anlamın kaynağında yaratıcı güç ya da tanrısallık varsayılmıştır. Doğal nesnelerin kendilerinden anlamları olamayacağına göre onları anlamlı kılan benim inancımdır. Genel çerçeveden baktığımızda bizim için her şey anlam yüklü ya da anlam yüklenmeye hazır görünür. Anlam nesnede değilse bizdedir

ya da anlam nesnededir ve bizdedir. Ormana ağaç kesmeye giden adam için ağacın işe yaramaktan başka bir anlamı yoktur. Anlamsızlık bilinç için bir yokluk durumudur ve bir boğuntu nedenidir: anlamsız bir dünya aykırı bir dünyadır. Anlamsız şeyler yok mu? Anlamsız dediğimiz şeylerin bile en azından bir uyumsuzluk ya da karşıtlık çerçevesinde bir anlam yüklendiğini ya da taşıdığını biliyoruz. Bir saçma sözde bile bir anlam bulmaya çalışırız, ona bir anlam yakıştırmak isteriz. Anlamsız olan mantıkdışı olandır, kavranılamaz olandır.

Anlamsızda uzun süre kalamayacağımız kesindir. Anlamlı değilse ona biz nasıl olsa şöyle ya da böyle bir anlam veririz, onu anlamsız bırakmayız. Bilincimiz anlam yükleme işinde pek atılgandır. Siz anlamsız bir söz söyleyin, ben hemen ona bir anlam giydirmeye çalışırım. Anlamsızın anlamı diye düşünülen şey de elbet bundan kaynaklanıyor. Her zaman boşlukları kapamaya hazır olan insan zihni anlamsızda tedirgin olur, boşluğa düşmüş gibi olur, anlamsızda uzun süre kalamaz, anlamsızı anlamlı kılmak ister. Bu bir tür yalancılık olmaz mı? Olabilir. Yalancılık mantıksızlık kadar ters gelmez insana: gerçekte hepimiz değişik biçimlerde yalancıyız. Yalan dediğimiz şey gerçeğe uymadığını bildiğimiz doğrudur, doğru olmayan doğrudur, ama bir hiç değildir. Her ne olursa olsun zorlama yollardan giderek de olsa saçma olanda bile bir saçma olmayan bulabiliriz. En iyimser kişi şöyle bir görüş ortaya koyabilir: saçma dediğimiz şey en aykırı koşullarda anlamlı olduğu için, bir karşı-anlamlı olduğu için saçmadır, anlamdan yoksun olsaydı onu elbette saçma diye belirleyemeyecektik. Gene de anlamsızla saçma arasında büyük bir uzaklık yoktur. Bir şey anlamdan yoksun olsaydı saçma olmayacaktı, bir hiç olacaktı. Saçma bir hiç değildir. *Nasıl olsa boşuna söylenmemiştir* gibilerden bir rahatlığımız da var. Anlamsızda kalmak askıda olmaktır.

Her şeye anlam yükleyemeye hazırız. Birinin herhangi bir bakışından anlamlar çıkardığımız çok olmuştur. Her yorum doğru yorumdur, gerçeği ortaya koyan yorumdur diyebilir miyiz? Böyle bir kolaylığımız yok. Nesnenin dışına düşen yorumlar vardır. Estetiğin alanında anlam alabildiğine kaygandır, buna göre yorum bir doğrudan çok özel bir bakış biçimini ortaya koyar. Duygularımızı yansıttığımız nesnede anlamlar bulmak gerçekte bir yanıyla o nesnenin koşullarına uymaktır ve bir yanıyla da dönüp dolaşıp kendimize varmaktır. Bu işi o kadar ileriye götürürüz ki sonunda *"Bu ırmaklar benim için ağlıyor"* duygusallığına kadar ulaştığımız olur. Duyguculuğun dayanağı bu yansıtmada belirginleşir. Bile bile ırmakların benim için ağlamadığını böylesi bir yargıyı ortaya koymam bir

tür kendimle hesaplaşmadır ve öncelikle kendimi anlatma isteğidir. Irmak orada düpedüz kullanılmış nesnedir. Öyleyse ne demek istiyorum? Durumumun ne kadar acınası olduğunu belirtmek istiyorum. Düşünün, ırmaklar bile benim için gözyaşı dökebiliyor. Bilinçli varlık için yani insan için her şey anlam edinmeye ya da anlam giyinmeye yatkındır, bir küçük taş parçası bile, bir kuru yaprak bile. Bu çerçevede doğanın da anlam yüklü simgeleri vardır. Baudelaire'in sözünü ettiği *"simge ormanları"* bizim için doğada kaçınılmaz gibi duran bir insan gerçeğini duyurur. Ancak Baudelaire'de bu simgelerin doğrudan doğruya tanrısal kaynaklı olduğunu gösteren belirtiler yoktur. Doğal nesnelerde derin anlamlar bulan ya da yaratıcı gücün insanı titretecek yansılarını bulan inançlı kişi bu anlamların kendi bilinç koşullarıyla ilgili olduğunu düşünmek istemeyecektir.

Bilinç dindışı eğilimleri içinde de zaman zaman nesnelere anlamlar yükleme eğiliminde olabilir. Doğa bizim yaşam alanımızdır, onu anlamlarla donatmamız kötü bir şey değildir. Dünyamızı anlamlarla kuruyoruz. Bir gündoğumunu gözlerken kendimizden geçişimizin çirkin bir yanı var mı? Kaba gerçekçilik ya da katı doğruculuk insan için bir yücelik anlamı ortaya koymaz. Nesneler dünyasında yaşıyoruz, buna göre kendi dünyamızda yaşıyoruz, doğanın nesnelerini kendimize çok yakın duymamızda ne kötülük olabilir? Özne sanki varoluşunu gerçekleştirmek adına nesnelere bağlanır, onlara değişik anlamlar yükler. Bu bir tür diyalektik ilişkidir: öznenin kendini nesnede bulması ve nesnenin öznede açıklık kazanması diyebiliriz buna. Evet, bu biraz da dünyayı kendimizin kılmak isteyişimizle ilgilidir. Uzaktan da uzak deniz ufkunda oluşan akşamın pembesi benim bir parçam gibi olduğu zaman bana hiç de uzak değildir, iki adım ötemde gibidir. Arkasında melekleri ya da perileri varsayımam da gerekmez, inanç koşullarıma göre varsayabilirim de. Ya da ben en uzaktaki nesnelerle bile özdeşleşebilirim, bir ressamın tablosuyla nasıl özdeşleşiyorsam.

Einfühlung estetikçilerinin diyalektikdışı saydığı özdeşleşmelerde bile diyalektik bir bağlantı bulabiliriz, her ne kadar özdeşleşme kavrayışıyla diyalektik ilişki dediğimiz şey birbiriyle uyuşmasa da. Hiçbir bilinç kendini duygusallıkta yüzde yüz eritemez. Nesnede erimek olsa olsa bir kendinden geçiş durumudur, başka bir şey değildir. Nesneyi yüceltirim, daha da ileri giderek kutsallaştırırım, nesne böylece her açıdan, bu arada estetik açıdan *öznenin varoluş koşulu* gibi olur. Bize göre *Einfühlung* nesnede eriyip gitmekten çok nesneyi öznellik adına alabildiğine kullan-

maktır. Bu tekyönlülük estetik açıdan bir verimsizliği kendiliğinden getirir. Sorun nesnede erimek değil nesneyi anlamaktır. Diyalektik ilişki dediğimiz karşılıklı ilişki bu noktada önemlidir. Öznenin ortadan kalktığı yerde nesnelerin yalnız anlamları değil kendileri de ortadan kalkacaktır. Ben yoksam dünya da yoktur. Dünya benimle vardır, dünya *ben varolduğum için* vardır. Ben olmasam da bu dağlar, bu taşlar, bu ormanlar, bu sular varolacaktır görüşü çocukçadır. Ben ortadan kalktığımda onlar da ortadan kalkarlar. Tüm varlık, bilincin algılama koşullarında kendini ortaya koyar. *Einfühlung* estetikçilerine gerekçe hazırlayan şey elbette öznenin gözden kaçırılamayacak gücüdür, belirleyici gücüdür. Bununla birlikte her şeyi yalnızca *özneye göre* ya da *ben açısından* görmek varlığı bir yüzüyle görmekten başka bir şey değildir. Kaba öznelciliğin açmazları kaba nesnelciliğin açmazlarına çok benzer, bunlar bakışımlı açmazlardır.

İnançlı için nesneler anlamlarını bizden almazlar, yaratıcı tanrısallıktan alırlar. *Biz kimiz ki onlara anlamlarını verelim* diye düşünür inançlı kişi. Nesnelerde parıldayan anlamlar onun gözünde tanrısallığın simgeleridir. İnançlı için önemli olan, her koşulda anlamları okuyabilmektir. Aşkın varlık yarattığı dünyada açınlanır ya da daha doğrusu kendini açınlar. Bir çiçeğin açılması gibi bir açılmadır bu. Bu açınlanmada nesnenin belki de hiç olmayan özü ya da derinlikleri görünür. Çıplak gözle ya da kaba bakışla görülemese de görünür. Onu her göz göremez, ancak bakmayı bilen görebilir. İnançlı soruna böyle bakacaktır. Her zaman tanrısallığa iki yoldan gidildi: Tanrı'ya içten ulaşmak olası olduğu gibi dıştan ulaşmak da olasıdır. O zaman bizde doğuştan varolduğu düşünülen fikirler de simge ormanları da bizi aşan tanrısallık kaynağından gelirler. Aziz Augustinus içten, Aziz Tommaso dıştan bakıyordu. Kimi içten görmeye kimi dıştan görmeye yatkın olmuştur. Kaynak aynı olduğuna göre içimizde dışlaşan anlamlarla dışımızda görünen anlamlar özde birdir. Burada olsa olsa bir yöntem ayrılığı ya da bilgi kuramı ayrılığı vardır. Gerçekçi açıdan değerlendirdiğimizde anlamlar bilinç yansımalarından başka bir şey değildir. İnançlının bakışı doğayı kendine göre ve bir takım inanç ögelerine göre canlandırır.

İnanç çizgisinden estetik çizgiye kaydığımızda durum değişir. Nesneye baktığımda onda ya kaba bir nesnellik görürüm ya da kaba nesnellik yanında kendimden yansıttığım bir şeyleri görürüm, nesnede biraz da görmek istediğimi görürüm. Estetik nesne herhangi bir nesne değildir, insanın bakışıyla oluşturulmuş ya da en azından bilinç koşullarında gö-

rülmüş nesnedir, özel olarak ve özel koşullarda görülmüş nesnedir, öznellikle donatılmış nesnedir, özü öznellik olan nesnedir. Estetik nesneden iki şeyi anlamamız gerekir: birincisi bir sanat yapıtının oluşturulması için özel olarak görülmüş nesne, ikincisi sanat yapıtının kendisi ya da yüksek düzeyde estetik nesne. Estetik bakış nesneyi etkin kılan bakıştır. Estetik nesne hem bir nesnedir hem bir kurgudur. Resimdeki ağaç benim bilinç koşullarımda görülmüş ağaçtır ya da benim beğenilerim çerçevesinde görülmüş ağaçtır. Yapıta bakış doğanın herhangi bir nesnesine bakıştan daha değişiktir. Estetik nesneyi kendimce görürken onda olanı da görürüm. Onda olan dediğim şey insani bir zenginliktir, bana heyecan veren ve beni düşündüren bir yapılaşmışlıktır. Estetik sözkonusu olduğu yerde *nesne de neymiş, nesnedeki her şeyi ben belirlerim* diyecek kadar ileriye gidemeyiz. Nesne bir tasarım olarak da olsa her zaman vardır. O bir ağaç da bir özlem de olabilir, bir çeşme de bir ayrılık acısı da olabilir. Burada özellikle bir cansızı canlandırma değil, hele yapıt sözkonusu olduğunda yaşarlıklı bir nesneyle karşı karşıya gelme sözkonusudur. Hem kendime göre hem baktığım şeye göre görürüm. Öbür türlüsü ben'in kendine ya da nesneye kapatılması olurdu.

Bir çocuğun yüzünde yakaladığım anlam onun iç dünyasıyla benim iç dünyam arasında bir kavuşma noktası oluşturur. İkimiz birlikte ortak bir alan kurarız, bu alan bir anlam alanıdır. Benim için özellikle anlamın dolgun bir biçimde yoğunlaştığı yani yoğun bir biçimde dışlaştığı yüzler ya da görünümler önemlidir. Gözlerde kendini gösteren anlam bize bilincin bütün gizlerini yansıtmaya eğilimli gibidir. İnsanı gözünden de anlayamıyorsak nesinden anlayacağız? Elbet gözler anlamın dışlaştığı tek alan değildir. Bakış kadar duruş da önemlidir. Elimi kaldırdığımda parmaklarımın şöyle değil de böyle açılması bir hiç için değildir. Gerçek tiyatro ya da sinema oyuncusu bunu hepimizden iyi bilir. Bakış elbette çok önemlidir: ben başkası'nın dünyasına özellikle onun bakışından girerim. Bakışı kadar başka davranışlarından da girerim. Gene de kaygan bir buluşmadır bu. Benim bir yapıt karşısındaki durumum bir kaygan buluşma durumudur: yapıtın anlamları ona salt benim yüklediğim anlamlar değildir: benim öznelliğimle o yapıtın yaratıcısının öznelliği burada bir yanıyla ayrılmaz bir yanıyla çatışkılı bir bütün oluşturur. Yapıt uzlaştığım ve kavga ettiğim şeydir. Şu karşımda duran resim ne yüzde yüz *verilmiş* olan şeydir ne de benim yüzde yüz anlamlar yüklediğim şeydir. Yaratırken doğayla birlikte yaratırız, nesneyi özneye ve özneyi nesneye katarız. İzlerken yaratıcıyla birlikte yaratırız. İzleme edimi bir tür yaratma ya da

yeniden yaratma edimidir. Yaratıcıyla izleyici arasındaki ilişki çatışkılı da olsa bir bütünleşme ilişkisidir. Çatışkı her zaman vardır ve olacaktır, çatışkı insan olmanın temel koşulu ve buna göre diyalektiğin varlık nedenidir. Bu ilişkide yaratıcı mı izleyici mi diye sormak, öncelikli olanı saptamaya çalışmak boşunadır. Ayrıca öncelikli olan hangisidir sorusunun hiç de önemli olmadığını düşünebiliriz.

Estetik nesne işte bu iki yönlü ilişkide kendini ortaya koyar. Ben bir nesneyi estetikleştirirken ona kendimden bir şeyler yüklerim, bu arada ondaki bazı nitelikleri benimser bazı nitelikleri de dışlarım. Bu en kaba anlamında bir ekleme ve çıkarma işlemidir. Bir ressam olarak bana ilginç gelen bir vazoyu kendi görme koşullarım çerçevesinde dönüşüme uğratırım. O elbette kendi olmaktan çıkmaksızın benim bakışımda estetik nesneye dönüşür. Bunun bir bakıma *doğasını yitirme durumu* olduğunu düşünmek de yanlış olmaz. Bu bir bakıma da *doğasını koruma durumu*'dur. Yapıtın doğasını, gerçek doğasını kazanması böyle olacaktır. Bu bir dönüştürme edimidir. Bu dönüştürme sonsuza kadar sürecek bir dönüştürme değildir. Soyutlamanın bir sınırı vardır. Bir yerde kalmak gerekir. Bir yerde durmadığım zaman nesne benim için yalnızca bir çıkış noktası olmuş ve sonra da yitip gitmiştir. Nesnenin ya da fikir'in yitip gittiği yerde ben ormanda yolunu kaybetmiş insana dönerim. Soyutlama ölçüsüz ilerledikçe nesne ya da fikir bulanmaya ve ufukta yitip gitmeye başlar. Aristoteles'çi bir dille söylersek raslantının bilimi olamayacağı gibi raslantının sanatı da olamaz. Ancak sanatçıya yöntem önermek diye bir kolaylığımızın olmadığı da kesindir. Ayrıca tam anlamında soyut sanat diye bir şey de vardır.

Estetik nesne isterseniz bir vazo olmasın, benim bir özlemim olsun ya da daha başka soyut bir şey olsun. Ben bu özlemimi en yetkin estetik nesneye ulaşmak için sürekli dönüştürmeye yöneldiğimde bir yer gelir özlemi karartmış olurum, onu olmayan bir şey adına ya da bir tasarım uğruna yok etmiş olurum. Giderken giderken yoldan çıkmak gibi bir şeydir bu. Yapıtı çekici kılar gibi olsa da büyük ölçüde bulandırır. Pekiyi, benim amacım özlemimi anlatmak değil miydi, başka bir şey miydi? Özlemimi mi anlatmak istiyorum yoksa eşsizlik ya da benzersizlik adına bir girişimde mi bulunuyorum? Özlemi kullanarak kendimi mi göstermek istiyorum. Sanatçı benci'dir, sergilemecidir ama gösteri yapmaz. Yaratma süreçleri sonsuza kadar uzayan süreçler değildir. Anlam belirdi mi her şey bir eksiklilik duygusu çerçevesinde de kendini gösterse yaratma edimi son bulmuştur. Gene de ressamın fırçasını elinden almayı düşün-

mezsiniz. Bırakın boyasın. Belki de o şimdi yarattığı güzeli akılsızca çirkinleştirmektedir. Başarı bir gereklilikliktir ama bir zorunlu sonuç değildir. Başarı olsa iyi olurdu. Ayrıca eksikli olma duygusu yetkinliğin bir koşulu gibidir: amaca tam olarak varamayız, zaten amaç tam olarak belirgin değildir. Buradaki çelişkili duygusallığı ne yapsam aşamam. Şu duygu hep olacaktır: *daha iyi olmasını isterdim.* Yapıt her durumda bitmiş ama gene de tam bitmemiş bir yaratı izlenimi verir, bana da başkalarına da. Ne var ki sanatçının ustalığı burada sağduyu gibi iş görecek ve yapıtı batağa saplanmaktan, geldiği yokluğa geri göndermekten kurtaracaktır.

Yaratma serüveni *bir fikrin açınlanması uğruna* girişilen bir serüvendir, bir fikirden ya da herhangi bir nesneden kalkıp nereye denk düşerse oraya gitmek serüveni değildir. Sanatçı serseri de olsa sanatsal yaratma serserilik değildir, başıboşluk hiç değildir. Gelişigüzel yaratılan şey bir yapıt olamaz, bir oyun nesnesi olabilir ancak. Yaratma çabasında kendimizi denetlenmemiş bir akışa bırakmak sonu olmayan bir yola girmek demektir. Doğaçlama bile yakından bakınca apaçık görüleceği gibi kendini denetleyen birinin yöntemidir. Yaratma özünde doğaçlamadır, sonradan doğaçlamayla yaratılmış olanın üzerinde işleye işleye onu daha tutarlı bir yapıya kavuşturmaya çalışırız. Ustalık ya da alışkanlık dediğimiz şey boş bir şey değildir. Göz üst düzeyde geliştiği zaman özellikle kaba bir bakışla algılanamayanı görecektir. Görü deneylerle elde edilmiş yatkınlıktır. *Sanatçı benim göremediklerimi de görür ve bana gösterir* düşüncesi ölçülü anlamak koşuluyla hiç de yanlış değildir. Sanatçı işi gücü görmek ve göstermek olan kişidir. Sanatçının dili daha keskin bir dildir, sanatçı her zaman daha etkili konuşur.

En yaygın dil elbette gündelik dildir yani *sözlü dil*'dir. Gerçek ya da özgün sözlü dil halkın dilidir, sokaktaki, evdeki, çarşıdaki dildir. Dilin üreticisi, sürdürücüsü, dönüştürücüsü halktır ya da bütün bir toplumdur. Dil öncelikle zorunlu ilişkiler çerçevesinde gerçekleşir ya da bir başka deyişle gereksinimlerin belirleyiciliğinde gerçekleşir. Böyle olmakla bir düşünselliğin ürünüdür, daha belirgin bir anlamda bilincin bir ürünüdür. Dil bir iletici olmakla bilinci sürekli olarak etkilese de bilinç dili önceler. Bilinci oluşturan dil değildir, dili oluşturan bilinçtir. Önce düşünce vardır, sonra dil vardır. Düşünce olduğu için dil vardır. Jacques Maritain pek haklı olarak şöyle der: *"Kavramları yapan dil değildir, dili yapan kavramlardır. Kavramları açıklayan dil onları her zaman az ya da çok çarpıtır."* Bilinçte oluşmuş ve elbette kavramlarla oluşmuş olan bir fikrin taşınmasında yani dile indirgenmesinde ortaya çıkan güçlük kolayca aşı-

labilen bir güçlük değildir. Kavramlar ne kadar sağlam kurulmuş olurlarsa olsunlar, kavram içerikleri gerçekliğin koşullarına ne kadar uygun olurlarsa olsunlar, dil bir fikri hiçbir güçlüğe uğramadan olduğu gibi taşıyacak güçte değildir. Dilin anlam taşımakta sayısız yetersizliği vardır. Bu yetersizliği sanat özel anlatım bileşimleri yani simgeler kurarak aşmaya çalışır.

Bu ilişki bir belirtilen ve belirten ilişkisidir. Belirten'in belirtilen'e tam anlamında denk düştüğü ya da tıpatıp uyduğu durumlar varsa da çok azdır. En uyumlu anlatımlar en çok gündelik kaba ilişkilerle ilgili olanlardır. *"Veli dün geldi"* yargısı *dün*'ün kayganlığına karşın oldukça açık bir yargıdır. Benim özlemim bu kadar kolay anlatılabilir bir şey değildir. Çok zaman çok daha incelikli olmak durumunda kalırız. İncelikli bir dil doğal olarak incelikli bir bilincin ürünüdür. Condillac *"Dillerin onları konuşan insanların bilincindeki incelikler kadar incelikleri vardır"* der. Her kişi evrensel bir düzeyde kendi halkının ya da toplumunun diliyle konuşurken kendi özel dil koşullarını da oluşturur. Belli bir dili anadil olarak konuşan kişiler ona kendilerinden bir takım özellikler ya da renkler katarlar. Dilin bu renkleri gerçekte bilincin öznel özelliklerinin renkleridir. Anadilin koşullarından yola çıkarak her kişi neredeyse kendi özel dilini kurar. Bu da tüm yanlış kullanımlara karşın dilin zenginleşmesi açısından çok önemli bir çeşitlilikler kaynağıdır. En üst düzeyde fikir üretimine ve düşünce alışverişine anadilin olanakları çerçevesinde ulaşılır. Condillac bu konuda şöyle der: *"Bilimleri kolayca öğrenmek mi istiyorsunuz? Kendi dilinizi öğrenmekle işe başlayın."*

Demek ki dilin kaynağı halkın ortak bilincidir. İnsan yaşamındaki her şey gibi dil de sürekli olarak dönüşüme uğrar. Dönüşümün koşulları öncelikle bilinç etkinliğindedir. Değişim bilinçte tasarlanır ve bilinçte yansır, bilinçte algılanır, yaşamda etkin kılınır. Yaşam mı düşünce mi öncelikle etkindir sorusu boş bir sorudur. Yaşam insandaki dünyayla ve dünyadaki insanla vardır. Yaşamın dönüşümü hızlanınca dilin dönüşümü de hızlanır. Yaşam çeşitlendikçe ve karmaşıklaştıkça dil de çeşitlenir ve karmaşıklaşır. Yaşam kargaşık bir görünüm aldığında bilinçte ya da daha doğrusu bilinçlerde kargaşık görünümler kendini gösterir, bunlar çok zaman kolayca yanıtlanamayan sorular biçiminde ya da çözülemeyen sorunlar biçiminde düğüm düğüm görünürler. Zaman zaman dilin bozulmasından yakınanlar olur, bu yakınmacılar yetkin bir dil bilinci olan, genelde dili çok etkin ya da çok doğru kullanan kimseler değildir. Onlar elbet dilde oluşan tutarsızlıkları bilinç bulanıklıklarına bağlamayı da dü-

şünmezler. Dil insanın bilinçten ayrı bir etkinliği gibi düşünülür çok zaman. Bu noktada dil yüceltmecileri ya da dil tapıncakçıları çıkar karşımıza. Gerçekten, bilinç bozulmadıkça dil bozulmaz, bozuk dil bozuk bilincin ürünüdür. *"Bildiğini anlatamıyor"* sözü saçmadır. İnsan ancak bildiğini anlatabilir, insan bilmediğini anlatamaz ve az bildiğini kötü anlatır. Anlatamıyorsam bilmiyorum demektir.

Dil biri olumsuz biri olumlu iki koldan dönüşüme uğrar. Üst bir dille konuşmak isteyen ancak bilinç yetmezliğinden ötürü bunu başaramayan meslek adamlarının elinde dil bozulur. Halkın dilini geliştirenler gerçek kültür insanlarıdır yani gerçek felsefe, bilim ve sanat adamlarıdır. Onlar halktan aldıkları dil gerecini özenle işlerler, ona üst düzeyde bir anlatım gücü kazandırırlar. Lavoisier diyordu ki: *"Fikirleri içeren ve ileten sözcüklerdir, buna göre bilimi yetkinleştirmeden dili yetkinleştiremeyiz ve dili yetkinleştirmeden bilimi yetkinleştiremeyiz."* Dili yetkinleştirmek dediğimiz şey öncelikle bilinç koşullarımızı geliştirmek ve onu sağlıklı ve güçlü bir dile yatkın duruma getirmektir. Öte yandan dili yetkinleştirmek dediğimiz şey anadilin gelişimine katkıda bulunmaktır, bu da yeni anlatım olanakları yaratmakla gerçekleşir. Başka dillerin ya da yabancı dillerin dil gelişimimizde ve bilinç gelişimimizde ne kadar önemli olduğunu biliyoruz, öyle ki kendi dilimizin yetkin bilincine özellikle bir başka dilin ya da başka dillerin penceresinden bakmayı bildiğimiz zaman ulaşabiliriz. Condillac şöyle der: *"Beğenimizi geliştirmek için ölü dilleri incelemek yetmez. bizim için doğal olan dili de araştırmak gerekir, çünkü biz o dilde düşünüyoruz."*

Bir dilde düşünmek düşüncesi yabana atılmaması gereken bir düşüncedir. Çünkü herhangi bir dilde düşünmek, şu dilde de bu dilde de düşünmek olacak iş değildir. Gerçek kültür üretimi ancak anadilde yapılabilir. Neden derseniz, bilincin oluşmasıyla birlikte dilin oluşumu başlar. Bilinçle dilin ayrılmaz bir bütün ortaya koyduğunu görürüz. Bu iki nesne bir gerçekliğin iki yüzü gibidir. Bir yabancı dilde düşünmek ya da düşünmeye çalışmak bizden dil-düşünce yapımıza uymayan bir tasarımcı yönelimi bekler. Yapay bir uygulama sözkonusudur burada. Doğal dille yapay dil arasında bazen çok belirgin bazen de kestirilmesi güç bir uzaklık vardır. Bir yabancı dili öğrendikçe onu yavaş yavaş doğallaştırmaya başlarız. Ama bu doğallık iğreti bir doğallıktır. İki anadil ancak toplum koşulları ona uygun olduğu zaman olasıdır. Yoksa bir yabancı dili doğallaştırmanın sınırı pek de geniş olmayacaktır. Evet, bazı çok özel toplumsal yaşam koşulları gereği ikidillilik diye bir gerçeğin varolduğunu unutma-

malıyız. Örneğin Kanada'nın Québec eyaletinde yaşayanlar ingilizceyi de fransızca kadar *doğal* konuşurlar. Gene de bu iki dilden ikisinin de anadil olduğunu söylemek oldukça güçtür.

Bilimde ve felsefede dili yetkinleştirmek öncelikle *kavramların nesnel içeriklerinin doğru kullanımıyla* olasıdır. Kavramların nesnel içerikleri gerçeğe ya da daha doğrusu gerçekliğe uygun olmadıkları zaman, kavramlar yalan yanlış bilgilerle oluşturuldukları zaman sağlıklı düşünebilmek olası değildir. İyi bilinç eşittir iyi dil formülü giderilemez ve indirgenemez bir formüldür. Bilimde ve felsefede yetkin anlatıma ulaşmak adına dili alabildiğine zorlayamayız, böyle bir zorlama aydınlıklar değil karanlıklar getirir. Bilimde ve felsefede kavramların nesnel içerikleri kadar birbirleriyle ilişkileri de bizi bağlar. Bilimde ve felsefede düşünürken ancak nesnelliğin sınırları içinde özgürüz. Bilim de felsefe de yaratma alanları değillerdir, onlar yalnızca ve yalnızca gösterme alanları olabilirler. Bilimde ve felsefede amaç açık ve anlaşılır olmaktır. Demek ki bilimde ve felsefede dilin çok özgün kullanımları sözkonusu olamaz. Bilimde ve felsefede dili kullanmak sanat değil zanaattır. Ancak zanaatın iyisinin de sanat tadı verdiğini unutmamak gerekir. Zanaatın kolay bir iş olduğunu düşünmemek gerekir. Filozoflar çok zaman doğru anlatmak adına çok kötü anlatırlar ve bir yer gelir o yerde anlaşılmaz olurlar.

Sanatın alanına geldiğimizde iş değişir. Sanatın alanında dil bir gereçtir. Onda sözcükler çok zaman asıl anlamlarının dışında kullanılırlar, böylece üst düzeyde anlatım olanakları sağlarlar. Resimde boya ve biçim neyse, müzikte ses neyse şiirde de söz odur. Şiirde anlatım birimleri sözcükler değil sözcük demetleridir. Bu da her sözcüğün alışılmış anlamının dışında kullanıldığını gösterir. O zaman genel dilden özel bir dil yaratmak durumunda oluruz. Her sanatçı elindeki gereçlere göre özel bir dil yaratmak çabası içindedir. Bu yüzden her sanatçının *kendi dili* vardır. Örneğin şiirde bir sözcüğün kendi olarak herhangi bir anlamı yoktur. Şair *"ilkyaz"* diyorsa siz onu hiç tartışma gereği duymadan bildiğimiz ilkyaz anlamında alırsanız yanılırsınız. Şiir bir bütündür ve simgesel bütünlüklerden oluşmuştur. Şiirde simgeler sözcük kümeleriyle oluşturulur. Bir kümedeki sözcükler gündelik mantık çerçevesinde çok zaman birbiriyle uyuşmaz görünen sözcüklerdir. Şiirde özlemi anlatmak için öncelikle "özlem"den kaçmak gerekir. Özlemi anlatmakta "baca" sözcüğü "özlem" sözcüğünden daha uygun olabilir. *"Sılada bir evin bacası olsam"* dizesi buna örnek gösterilebilir.

"Seni çok özlüyorum" bir belirlemedir ama onun şiirle ilgisi yoktur, çünkü özlemin kendisini değil bir özleme durumunu bildirmektedir. Simgeler şiirin gereçleridir, buna karşılık sözcükler de şiirsel simgelerin gereçleridir. Demek ki şiirde sözcük kümeleri anlamı örerler. Şiirde bir sözcük kümesi sözcüklerden oluşmuş tek bir sözcük gibi iş görürken bir simge oluşturur. Simgecilik yalnız sözle yapılan sanatlar için değil bütün sanatlar için geçerlidir. Sanatta sesler, renkler, biçimler, sözcükler doğallıklarını yitirirler ve özgün bir anlatım için hazır duruma geçerler. Şiirde sözcüklerle anlattığımız "özlem"i resimde renklerle ve biçimlerle, renksel ve biçimsel simgelerle anlatırız. Sanat yapaydır ya da sanatın dili yapaydır derken bu gerçeği ortaya koymak isteriz. Sanat gerçekliği yapay biçimlerle dışlaştırır. Doğalı yapayla anlatmaktır bu. Bu iş bilimde ve felsefede olduğu gibi basit anlamında bir gösterme değil düpedüz yaratmadır. Yaratma yapay bileşimlerde gerçekleşir. Her yapay bileşim bir simge değeri taşır. Bu arada simgeciliğin belirgin bir anlatım yöntemi olduğu gibi bir duyguya kapılmamak gerekir. Baudelaire'le başlayan, Verlaine ve Rimbaud'yla süren simgecilik örneğin Apollinaire'de daha değişik bir anlam kazanmıştır. Ne kadar simgeci varsa o kadar simgecilik vardır. Dünyanın her yerinde dün olduğu gibi bugün de simgeyi kullanmayan ya da büyük ölçülerde kullanmayan birçok şair vardır.

Simgeler çok zaman içiçe geçerek bir yapıtın anlam dizgesini oluştururlar. Ayrıca sanatta simgecilik en etkin yöntem de olsa tek etkin yöntem değildir. Gerçekçiliğe karşı oluşturulmuş görünen ama evrensel bilincin dönüşümleri içinde daha güçlü bir anlatım olanağı olarak ortaya çıkmış olan simgecilik bir şeyleri bulanık bırakırken daha geniş çerçeveli ve daha derin anlatım olanakları yaratıyor. Gerçekçilikte doğrudan yüzyüze geldiğimiz gerçekler simgecilikte bizi güçlü biçimde saran, buğulu bir sezgide alıp götüren, anlattığından daha çok şey anlatmaya eğilimli olan gerçeklere dönüşüyorlar. Buna göre simgeciliği etkin bir gerçekçilik olarak görmek yanlış olmaz. Sanat zamanla simgeciliğe daha çok bağlandı, bu da elbet tarihsel akışın ve onunla gelen yeni yaşam biçimlerinin, yeni kavrayışların sonucuydu. Bizim çok zaman raslantıyla bulunmuş gördüğümüz şeyler bilinçsel dönüşümün sonuçlarından başka bir şey değillerdir, onların şu zamanda değil de bu zamanda ortaya çıkmış olmaları bir raslantı değildir. Öte yandan, simgecilik de tek ya da zorunlu bir anlatım yöntemi olarak düşünülmemelidir: önemli olan bir fikrin ortaya konulmasıdır. Bu fikir yapıtta ya son derece bileşik hatta karmaşık bir örgülenme içinde anlatım olanaklarına kavuşur ya da daha yalın bir çıkış

noktası olarak kendini gösterir. Simgeye gereksinim göstermeyen anlatımlar da vardır. Bir şiirini tepeden tırnağa simgelerle ören bir şair bir başka şiirinde simge kullanmayabilir.

Yapıtta ele alınan tema ya geniş çerçevelidir ve çokyönlüdür ya da daha yalındır. Örneğin Paul Eluard'ın hepimizin çok iyi bildiğimiz sekiz dizelik *"Kapılar tutulmuş neylersin"* diye başlayan *Couvre-feu* ("karartma" ya da "sokağa çıkma yasağı" anlamında) şiiri böylesine yalın bir şiirdir. Bu şiir dar bir tema üzerine kurulmuş çok etkili bir şiirdir ve onun simgesel bir kurgusu yoktur. Gene Sait Faik'in *Yeis* şiiri son derece dar çerçeveli olmakla birlikte pek ilginç bir şiirdir. Ayrıca Sait Faik'in bu şiirinin simgeselliği andıran bir yanı var gibidir. *Yeis*'de simgeselliği bozan şey şiirin adıdır. Şiirin adı tümüyle içeriğini açıklıyor. Öykülerinin şiirselliğiyle tanıdığımız ve bu arada pek duygusal şiirler de yazmış olan Sait Faik'in bu şiirine *anlamı açık eden* bir ad koyması şiirin simgesel yapısını bozuyor, şiirin bütününü açıklıyor. Şair şiirine *Yeis* adını koymasaydı, örneğin *Akşamüstü sezgileri* koysaydı biz şiirin içeriklerinden giderek benzer bir anlama ulaşacaktık, "yeis"e benzer bir anlama ulaşacaktık, ona bir tür tümevarımla ulaşacaktık. Kant'çı anlamda söylersek, bir özelde bir evrenseli aramak olacaktı bu. Oysa şiirin adı *Yeis* olunca tümdengelimsel bir yapı ortaya çıkıyor, tıpkı bir sözlük açıklaması gibi. Şair bu durumda bize "yeis"in ne olduğunu en somut gereçlerle anlatıyor. *Yeis*'i anımsayalım: *"Akşamüstleri geliyor / Tam insanlar işten çıkarken. / Salkım salkım tramvaylardan / Bir güzel çocuk yüzüyle gülümsüyor. / Namussuz akşamüstleri geliyor. // Neremden yakalıyor bilemiyorum / Ben tam sevmeğe hazırlanırken / On altı yaşındaki sevgilimi. / Elini elimle tutmak / Yirmi dört saatte bir / Sıcak bir laf dinlemek isterken... / Rezil... tam o saatlerde geliyor!"* O saatlerde gelen "rezil"in ne olduğu belli olmasaydı anlam açısından çok daha zengin bir dünyada bulacaktık kendimizi.

Evet, ne Flaubert'in *Madame Bovary*'si, ne Shakespeare'in *Hamlet*'i, ne Manet'nin *Olympia*'sı, ne Michelangelo'nun *Aziz Petronius*'u, ne Mallarmé'nin unutulmaz *Deniz rüzgarı* doğaldır. *Deniz rüzgarı*'nı açtığınızda ten'in acılı olduğunu söyleyen bir şairle ya da bir kimseyle karşılaşırsınız. Belli ki şair ya da şiirdeki anlatıcı üzüntülü bir kişiliktir, bunu da hemen *"Yazık!"* deyişinden anlarsınız. Sonra sizi iyiden iyiye şaşkına çevirecek bir şey söyler, bütün kitapları okumuş olduğunu söyler. Bu kadarına gülersiniz artık. Çokbilmiş biriyseniz şairi dilinize dolarsınız: *"Ve ben bütün kitapları okudum"* da ne demektir? İnsan bütün kitapları

okumuş olamaz, bu büsbütün yalandır... Siz bunları söylerken o yeni şeyler söyler: *"Kaçmak, uzaklara kaçmak! Sanırım kuşlar sarhoş / Bilinmez köpüklerle gökler arasında olmaktan! / Hiçbir şey, ne gözlerde yansıyan eski bahçeler / Tutabilir denizlerde ıslanmış bu yüreği / Ey geceler! Ne de lambanın yoksul ışığı / Beyazın direndiği boş kağıdın üzerinde, / Ne de çocuğunu emziren genç kadın. / Gideceğim! Ey gemi sen direğini sallayarak / Demir al bilinmedik bir dünyaya doğru!"*

Yan yana getirilen ve birbiriyle pek de ilgisi yokmuş gibi duran simgeler bize hep birlikte bir yaşam gerçeğini, bir kişinin insanlık durumunu, buna bağlı olarak kökleşmiş bir bıkkınlığı ve tutkuya dönüşmüş bir kaçıp gitme istemini duyurur. Bazı simgeler, örneğin kuşların bilinmez köpüklerle gökler arasında olduğunu bildiren simge bu anlamda iyice belirleyicidir. Giderek bize kendini açar şiir, simgeler arasından şairin düşünsel-duygusal dünyasını sezdirir. Büyük ölçüde güç bir şiirdir ama Mallarmé'nin birçok şiirinden daha açıktır *Deniz rüzgarı*. Bu acılı gitme isteği şiirin sonunda daha da belirginleşir, artık belki de kimsenin engel olamayacağı bir gitme kararlılığı vardır: *"Acımasız umutlardan yorulmuş bir sıkıntı, / Son vedalarına inanır durur mendillerin! / Ve belki de fırtınaları çağıran bu direkler / Bir rüzgarın eğdiğidir yitip gitmiş / Direksiz, direksiz, verimli adaları da olmayan o batık gemilere... / Ama ey yüreğim sen denizcilerin şarkılarını dinle!"*

Görüldüğü gibi burada sözcüklerin gündelik anlamlarını çok aşan bir anlam yoğunluğu vardır. Simgesel düzende sözcükler "resmi" anlamlarını yitirirler ve bambaşka anlamlar yüklenmeye hazır duruma gelirler. Sözcükler resmi görevlerini bırakmış ve daha bağımsız bir görevi yüklenmişlerdir ama bu oluşum elbet bir defalık bir oluşumdur. Her simge bir defalıktır. Yalnız simgeler değil, simgeleri oluşturan ya da simgelerde içerilmiş olan ritmik yapı da bizi bu anlama doğru iter. Her simge ritmik düzeniyle simgedir. Yalnız şiirde değil bütün sanatlarda ritm simgenin canıdır ya da ruhudur. Bu yüzden şiirin aslını dinlediğimizde, ritmik yapının yardımıyla, şairin bize sunmak istediği anlama biraz olsun yaklaşabiliriz. Demek ki yapıtta bizi derin ve çokyönlü anlamlara ulaştıran güç doğrudan doğruya simgelerin gücüdür ve özellikle simgelerin kuruluşuna katılan ritmik yapıdır. Bu yalnızca şiir için değil bütün sanatlar için böyledir. Sanatları birbirleriyle kardeş kılan onların ortak anlatım özellikleridir.

"İYİ"NİN ANLAMI "GÜZEL"İN ANLAMI

İnsan yaşamı kendi içinde çelişkili bir bütün oluşturur. Çeşitliliklerle dolu yaşamın değişik özelliklerinin herbirini bir başka kavrama bağlarız. Bu kavramlar düzeni sağlıklı bilinçlerde tutarlı bir bütün oluştururken yaşamın çelişkilerini de ortaya koyar. Çelişkiler bireyin dünyasında da bireylerarası dünyada da yani toplumsal yaşamda da giderilemez gibi duran bütünlikler olarak varlıklarını sürdürürler. Çeşitlilikler değişik ögeleri içerirken çelişkileri de içerirler. Bu çoklu görünüm özellikle bir bilinçte bulunan ögelerin her zaman tutarlı bir yapıda olmamasından ve ayrıca bilinçlerin değişik yapılarda olmasından gelir. Bölünmüş parçalanmış bir dünyada biz de bir şeyleri daha iyi anlamak için böleriz parçalarız ya da birbirine ekleriz. Bakışımız dünyayı hem bütünleştirir hem ayrıklı kılar. "Ağaç" vardır ama "kayın" da vardır "gürgen" de vardır. "Anlık" derken "us" deyişimiz, "bilinç" derken "zihin" deyişimiz birbirinden çok ayrı şeyleri belirlemek anlamında alınmamalıdır. "Bellek"le "bilinç"i birbirinden ayıran sınır nedir? "Ruh" dediğimiz şey "beden"in işlevlerinden başka bir şey midir? Bütünsel bakmayı bilenler parça parça görmeyi de bileceklerdir. Bütün bu ayrımlar elbette boşuna yapılmamıştır. "Bellek" yerine "us" diyen kişiye, "anlık" yerine "zihin" diyen kişiye kuşkuyla bakarız. "Kayın" yerine "gürgen" dememek gerekir.

Nesneler var olan şeyler oldukları kadar deyim yerindeyse bizim var ettiğimiz şeylerdir. "Kayın"ı görüyorum ama "zihin"i görmüyorum. Değişik nesneler, değişik ilintiler, değişik işlevler ayrı adlarla anılmalıdır. Ancak yaşamda bu değişik şeylerin bazen birbiriyle çokça karıştığı tartışma götürmez. Bunları birbirinden sıkı sıkıya ayırmak da bunları hep aynı şeyler diye aynı kaba koymak da bizi yanlışa düşürür. Bazı kavramlar bazı kavramlardan iyice uzak kalır. Bazı çok belirgin ayrılıklar daha çabuk dikkatimizi çeker, onlarla ilgili olarak büyük yanlışlara düşmememiz gerekir. "Ağaç"la "dağ"ı kendini bilen kişi elbette karıştırmaz. "Kavram"la "terim"in aynı şey olmadığını da bütün aklı başında insanların bilmesi gerekir. Bununla birlikte çok zaman birilerinin "kavram" yerine "terim" dediğini, hatta "sözcük" dediğini görüyoruz. Bu da insanın bilinçsel etkinliklerini iyi bilmemesinden gelir.

Yaşamda yanyana duran ve bir birliktelikle birlikte bir ayrılığı belirten kavramlar vardır. "İyi" kavramıyla "güzel" kavramı böyle ikiz bir görünüm ortaya koyar. Kavramların titizlikle belirlenmesi bilgi alanlarının başlıca kaygılarımdandır. Estetikçiler "güzel"i araştırırken "iyi"yi pek işe karıştırmak istemezler, onu olabildiğince görmemeye çalışırlar, onunla ilgilenmemeye bakarlar. "Güzel" estetiğin temel kavramıdır, "iyi" ahlakın temel kavramıdır. Ama düşünceden yaşama ve bu arada kuramsal estetiğin alanından uygulamalı estetiğin alanına geçtiğimizde bu iki kavramın birbirine karışmasa da çok yakınlaştığını görürüz. Estetikçi için "iyi" *yabancı* ögedir, "güzel"in anlamını bozabilir, "güzel"le yan yana gelince ya da karışınca sorun çıkarabilir. Ahlakçının konusu olan "iyi" yaşam koşulları gereği sanatçıyı birçok bakımdan ilgilendirirken estetikçiyi çokça ilgilendirmez. Yaşamda "iyi" ve "güzel" kardeş kardeş geçinirler ama düşüncede ikisinin yeri ayrıdır. Sanatta da durum böyledir. Zaten sanat yaşamın bir yansısı ya da yorumudur.

Sanatçı "güzel"i gerçekleştirirken onun yaşamda iyi'ye yakın durduğunu hatta iyiyle karıştığını görür ya da sezer, sonra yarattığı "güzel"de "iyi"nin belirleyici olduğunu anlar. Öyle ki içinde iyi'nin bulunmadığı güzel ona aşırı bir soyutlama ürünü olarak görünür. Ayrılık acısı çeken bir kişinin estetik açıdan ele alınışı ahlaki bir bakışı da gerektirebilir ya da kendiliğinden getirebilir. Estetikçi daha çok yapıtın oluşum koşullarıyla ya da bir başka deyişle niteliksel özellikleriyle ilgilenir. Estetikçilere göre estetikte ele alınması gereken yalnızca güzel'dir, somut güzel'dir, yani sanatsal güzel'dir, güzelin yalın yani özgün biçimidir. Bu tür soyutlanmalar bizi yadırgatmamalı: kendi alanında sınırlanmak her bilimin ya da bilgi alanının kaygısıdır. Gene de estetikçiyi iyi'yi görmeye iten gizil bir güç var gibidir. Genel eğilim böyledir: uzmanlar gerekmedikçe konularını başka alanların konularıyla karıştırmak istemezler. Bununla birlikte bazı alanlardan bazı alanlara çok çabuk geçilir. Başka alanlara yönelmeme tutumu çoklarını, bu arada sanatçıyı ve estetikçiyi dar alanlarda sıkışma sıkıntısıyla, verimli olmak yolunda kısırlaşma tehlikesiyle başbaşa bırakmaz mı? Geniş çerçeveli bakmak bir zorunluluksa ayrı tutmak da bir zorunluluktur. Önemli olan yöntemi iyi koymak ve nerede duracağını ya da nereye kadar ilerleyeceğini bilmektir.

Sık sık belirtmeye çalıştığımız gibi, bilim adamları ve filozoflar "öznel"i dışta tutmaya çalışırlar, "nesnel"i ele alırken "öznel"in kendilerine engel çıkardığını bilirler. Bir kişilik olandan evrensel bir doğruyu türetmek olası değildir onlar için. Sanat tasa geneide tekilden çoğula gidilir,

özelde evrensel görünür kılınır. Sanat tek kişilik bir insanlık durumundan bir genel insanlık durumunu belirlemeye giderken bir göstermecidir ya da bir saptamacıdır. Bakın ben tek kişinin özleminden ya da kendi özel özlemimden giderek özlemle ilgili şaşmaz bir doğruyu ya da evrensel bir gerçeği ortaya çıkardım diyecek kadar kesinlikli bir tutum alamaz sanatçı. Ama öznelden yola çıkarak ulaştığı nesnelin evrensele yakın bir kesinlikte olmasını da sağlamak ister. Bu özlem araştırması ya da saptaması gene de her koşulda yoruma açık olacaktır. Sanat yapmak özelle evrensel arasında kalmaktır biraz da. Bilim adamının ve felsefe adamının ulaştığı evrensele sanatta ulaşamayız, ulaşmaya çalışmamız da gerekmez. Sanatın ve dolayısıyla estetiğin kayganlığı da önemi de buradan gelir. Olasılıklar sözkonusudur sanatta. Bilim adamı ve filozof olasılıklara ulaştığında işini bitirmiş olmaz, işine yeni başlıyor olur. Sanatta olasılıklar belirleyicidir. Sanatçı bize bakın böyle bir şey olabilir demek ister. Bilim adamı ve filozof için öznel dediğimiz şey doğrulara giden yolu keser: öznel ögeler ayakaltında dolaştıkça nesnele ulaşmanın koşulları zorlaşır. O zaman her bilgi alanında insan yerini doğru belirlemek zorundadır: bunlardan hangisi alınam gerekendir ve hangisi dışlamam gerekendir? Bunun gibi, estetikçiler de iyi'yle doğrudan ilişkileri olmadığını bilirler. "Doğru" bilimin ve felsefenin, "iyi" felsefenin bir dalı olan ahlakın, "güzel" estetik'in konusudur ya, bunları birbiriyle çokça karıştırmamak gerekir. Ancak bizler her zaman yaşamın bütünleyici tutumu karşısında olduğumuzu, yaşamın birçok şeyi bir araya getirici özyapısı karşısında olduğumuzu biliriz. Gerektiğinde bütünleyici ve gerektiğinde parçalayıcı olmamız gerekir.

Bu bütünleyicilik ve parçalayıcılık gerçekte bilincin zorunlu etkinliğidir. Son derece karmaşık bir dünyada bilincin birinci işi her şeyi olabildiğince yalınlaştırmaktır. Bu yalınlaştırma ayrıştırmalarla ve bileştirmelerle sağlanır. Dünya karmaşıktır ve bilinç dünyaya göre olabildiğince yalındır. Bilinç her zaman karmaşığı yalına indirgeme eğilimindedir. Ancak onun tüm karmaşık yapıları kendinde yok denecek kadar aza indirgediğini de düşünmemek gerekir. Şöyle diyebiliriz: bilinç yaşamdan ya da dünyadan daha yalındır, yaşamda ya da dünyada tek tek duran şeyler bilinçte sınıflanmışlardır, kümelere ayrılmışlardır, her sınıfa, her kümeye bir ayrı ad konuştur. Genel kavramlar bu işlemlerin sonucunda ortaya çıkmışlardır. Sanat güzel'i gerçekleştirirken iyi'yi dışlayabilir mi? Kolay kolay dışlayamaz elbette. Böyle bir dışlama ancak biçimciliğin aşırı uçlarında ya da dünyaya kapalı biçimlerinde sözkonusu olabilir. Çok ilginç

biçimler oluşturulabilir, bunlar yaşamı açıklamak gibi bir işlevin dışına düştükleri zaman süs ögeleri olarak kalırlar. Sanat iyi'yi dışlayamazsa sanatın ya da güzel'in bilgisi olan estetik de iyi'yi baştan sona görmezden gelemez. İyi'nin dışında güzel'i açıklamanın olası olmadığı durumlar vardır. Gene de bilgi alanlarını birbirleriyle ilişkileri içinde ele alırken onları ayrı ayrı düşünmek gerekir. Örneğin felsefenin toplumbilime gereksinimi vardır ama felsefe toplumbilim değildir, toplumbilim de felsefe değildir.

Evet, estetikçi güzel'de sınırlanırken iyi'den kaçmayı ya da ondan iyice uzak durmayı beceremez. Çünkü bu iki kavram ya da bu iki gerçeklik yaşamda birlikte etkindirler. İyi güzel'in içine sinmiştir, güzel iyi'yi kendi kurallarıyla sarar. Yaşamda daha çok iyi diye görünen şey sanatta aynı zamanda güzel diye görünür. Çünkü sanat da ahlak da yaşamı aşkın değildir: yaşamın bir yüzünde güzel varsa öbür yüzünde iyi vardır. Öte yandan, iyi'nin izleyicisi olan ahlakçılar güzel'e yakın durmazlar. Bir ahlakçı bir ahlak sorununu ele alırken örneğin bir tiyatro oyununun ya da bir romanın tanıklığına başvurabilir. Ahlakçı için yapıt kendisi olarak izlenecek bir şey olmaktan ötede bir örnek oluşturmak bakımından önemli olabilir. Bunun dışında ahlak estetiği gerektirmez. Ahlakçı bir *Anna Karenina*'ya estetikçi gibi bakmayı düşünmez. Katı bir ahlakçı bu romandan giderek *yoldan çıkanın sonu budur* doğrusunu yakalamaya çalışacaktır. Ahlakçı önünde sonunda bize doğru yolu göstermekle yükümlü duyar kendini.

Ahlak kendine göre kuralcıdır, estetik de kendine göre kuralcıdır. Her ikisinin kuralcılıkları başka başkadır. Ahlakçı kuralcılıkta direngendir, sanatçı estetiğini yaratırken kurallarıyla sürekli tartışır. Birisi kuralları yasa gibi görürken öbürü tüketim maddesi gibi görür. Belki de tek benzerlikleri kurala göre düşünmek durumunda olmalarıdır ya da kuralsızlıkta bir sıkıntıyı yaşamalarıdır. Ahlakçı kuralsız yapamaz ve kuralların tam anlamında evrensel bir gerçeklikte etkin kılınmasını ister, sanatçı kuralları genelde tek kişilik ama gerektiğinde değiştirilebilir formüller olarak görür. Ahlakta kurallar uyulası, estetikte kurallar aşılası şeylerdir. Sanatçı için kuralda direnmek yerinde sayınakla eşanlamlıdır. Bir sanatçı eski anlatım biçimlerinden kalkarak ve hatta uzaklaşarak yeni bir anlatım biçimi ortaya koyduğu zaman mutlu olur. Gerçekte onun yeni kuralları eski kurallarının bir yorumudur ama eski kurallarından oldukça uzakta durur. Ahlakçının işi kurallarını sağlamlaştırmaktır. İyi'nin iyiliği için daha çok kural: ahlakçı bu çerçevede düşünür. Sanatta ahlak vardır, ahlakta sanat

yoktur. Ahlak buyurucudur ve sanat görümcüdür. Ahlak yaşamın tartışmalardan pek hoşlanmayan ama her koşulda en çok tartışma kaldıran yüzüdür. Ahlak bir sorumluluk bilgisi olarak değil de başlıbaşına yönlendirici bir güç olarak alındığında yaşam için tehlikelidir. Ahlakçı gözüyle yaşamı kavramaya ve koşullamaya kalkarsak ve bu işi iyice ileriye götürürsek ahlaksızlığın çemberlerine takılabiliriz. En büyük ahlaksızların katı ahlakçı görünümleri bizi yadırgatmaz.

Romancı güzel'i gerçekleştirirken iyi'nin olanaklarından yararlanmak ister. Zaten romancı gözlerini yaşama çevirdiği zaman ancak iyi'den kalkarak güzel'e ulaşabileceğini bilir. Bu elbette güzel'i iyi'de eritmek demek değildir. Somut insan dünyasından yola çıkmak zorunluluğu romancıyı bir tür *kendine göre* ahlakçı olmak durumunda bırakır. Her gerçek ahlaklı kendine göre ahlakçıdır. Elbet iyi'nin tümüyle dışta tutulduğu *biçimsel* bir roman da yazılabilir. Böyle bir roman yaşamın uzağına düşer, yaşamı belki çok belli ölçülerde açıklayabilir. Sanat soyutlamadır, tam olarak *biçimsel* bir roman soyutlamanın soyutlaması olur. Çizdiğim kişiliğin ya da kişiliklerin iç dünyalarına girmeden onları yalnızca yapıp ettikleriyle ele aldığımda iyi'nin dışına çıkmış olurum. Ruhsallık ahlaksallıkta özümlenir: ahlak değerlerinden tümüyle koparılmış bir ruhsallık bize hiçbir şey anlatmaz. Yaşamı tümüyle dış yüzünden görmeye çalışan bir romanın gerçeğe ne ölçüde yakın olabileceği tartışma götürür. Estetiğimizi her zaman bir iç ve dış dengesini gözeterek kurmamız belki de en doğrusudur. Romancı yaşamı açıklayabilmek için tipler belirler. Bu tipler iyi kavramıyla kötü kavramı arasında herhangi bir yer tutabilen tiplerdir genel olarak. Onlardan giderek güzel'e ulaşmaya çalışır sanatçı. Uç tiplere yöneldiğimiz zaman gerçeklikten kopmak gibi bir tehlikeyle karşı karşıya kalırız. Kaba ahlakçılık uç görünümleri sever.

İyi romancı iyi ve kötü çizgisinde orta bir yer tutmak yerine uçlara doğru gitmek gereği duyduğu zaman bizi yadırgatmamak konusunda elbette kendine çokça güvenmek durumundadır. Yaşam uçlardan korkar, gerçeklik uçların dengeye durduğu bir orta yer gibi görünür çok zaman. Elbet uçlar da vardır ama onlar olağandan çok olağandışını gösterirler. İnsan gerçeğini doğru gözlerle görmek önemlidir. Yoksa kuşkulu bir varlık olan izleyici bir gerçekçilik eleştirisi yapmak için her zaman hazır beklemektedir. Aşırı iyi ve aşırı kötü kişilikler oluşturmak açısından en yürekli romancı Dostoyevski'dir dersek çok sivri bir görüş ortaya koymuş olur muyuz? Karamazov'ların küçüğü Alyoşa bir iyilik meleğidir. Bu deneyimsiz genç adam iyilikseverlikte bir mucize gibidir, peygamberliğe ka-

dar varan bir bilgelikle donanmıştır. Kendini başkalarına adamak onun gözünde bir özveri sorunu ortaya koymaz. Bugün sizin yardımınıza koşarken yarın başka birinin yardımına koşabilecektir. O yüzden Staretz Zosima ona manastırdan uzaklaşıp halkın arasına karışmasını söyler. Epiktetos da okulunda uzun süre kalanlara kızarmış, gidin halkın arasına karışın, onları eğitin, onları aydınlatın dermiş. Evet, Alyoşa tam anlamında iyidir. Ondan daha iyi birini gözümüzün önüne getirmek zordur. *Ezilenler*'in İvan Petroviç'i de aşırı iyiliğiyle ilgimizi çeker. Buna karşılık *Ezilenler*'in Prens'i de aşırı kötülüğüyle çıkar karşımıza. Evet, Prens az bulunur bir kötülük anıtıdır. Çıkarı için hatta zevk için insanların yaşamını karartmak ona olağan görünür. Sonuna kadar acımasızdır ve ahlaksızlık yolunda onunla yarışabilecek kişi belki de yoktur. Dostoyevski bu iki karşıt tipi öylesine bir doğallıkla bir araya getirir ve işler ki hiç yadırgamazsınız, onlardaki iyilikleri ve kötülükleri gözlemlerken aşırılıklarından hiç rahatsızlık duymazsınız, olmaz böyle şey demezsiniz. Belki de her şeye karşın romancının açık açık ahlakçılık peşinde olmaması bize onun iyi ve kötü konusundaki aşırılıklarını unutturur. Ahlakçılık sanatın dışındaki düşünce alanlarında çokça tedirgin etmez bizi: kural uyulması gereken ama uyulmasa da olur bir belirleyici değil midir? Sanatta ahlakçılık bir yer gelir açmazın kapısına götürür bırakır bizi. Öğütler veren bir şiirin şiir beğenisine ulaşmış insanda yaratacağı tepkiyi düşünsenize.

Stoa'cıların iyi şeyler ve kötü şeyler yanında bir de ne iyi ne kötü şeyleri varsaymaları gibi romancı da bazen oluşturduğu tipi gerçekçilik adına ahlakçılıktan, iyi'den ve kötü'den uzak kalarak işleyebilir. Sıkı ahlakçı gözüyle bakmadığınız zaman Madam Bovary ne iyidir ne kötüdür. Sıkı ahlakçı gözüyle bakmadığımız zaman Anna Karenina da Kamelyalı Kadın da öyledir. Gerçi önünde sonunda bir ahlak hesaplaşması sözkonusu olacaktır. İyi'nin hiç işe karıştırılmadığı bir yapıt yaşamı açıklamakta eksik kalabileceği gibi gerçekliğin ışığını da örtebilir. *David Copperfield*'de bizi öfkelendirecek ya da sevindirecek nice öge vardır ama ondan çok belirgin bir ahlak bildirisi almak pek de kolay değildir. Yaşamı tam bir gerçekçilikte ortaya koyabildiğimiz zaman ahlak değerleri birer yaşam gerçekleri olarak görünürler ama bizi tehdit etmezler. Zaten tehdit edici bir ahlak gerçek anlamda ahlak sayılmalı mıdır? Alyoşa'da bizi rahatlatan şey onun bir ahlakçı değil ahlaklı biri olmasıdır: doğruları önerir ama benimsetmeye çalışmaz. O insanın iyiliği için her zaman elinden geleni yapacaktır. Bunu yaparken kendi kendine bazı yargılarda bulunsa bile kimseyi açık açık yargılamayacak, kimseyi suçlamayacaktır. Çünkü

doğru bakabilen biri için ortada suç falan yoktur ya da suçun kimde olduğu belli değildir. Suç yoktur, çeşitli insanlık durumları vardır. İlle suçlu arayacaksak onu çok başka yerlerde, belki de bir görünmezde, geçmişin soğumuş külleri arasında aramalıyız. O zaman da suçlu diye bir zavallıya ya da zavallılar topluluğuna ulaşmamız olasıdır. Smerdiyakov'u bile suçlu saymak kolay değildir. Bizi suça yönelten çok önceye dayalı görünmez etkenler vardır. Önemli olan insanın ya da insanlığın daha az acı çekmesidir, bunun için de birilerinin yaralarını sarmak gibi bir yükümlülük sözkonusu olabilir.

Ahlakçı dediğimiz insan yaşamı bir takım kurallarla koşullama yolunda alabildiğine istekli ve yürekli insandır. Öyle ki dünyayı kendi malı gibi ve dünyadaki insanı kendi bağımlıları gibi görür, onları yönlendirme konusunda hak sahibi gibi davranır. İnsanın bir iç dünyası olduğunu unutacak kadar ileriye gider ahlakçı. Ahlakçılık insanı değişmez ölçütlere göre yargılama katılığıdır. En doğru ahlak kişinin kendi için öngördüğü ve başkaları için de umabildiği ahlaktır, kendi ahlakıdır, bilincinin koşullarından süzdüğü özgün ahlakıdır. *Herkesin kendine göre bir ahlakı olacaksa yandık demektir* görüşü boş bir görüştür: hiçbir sağlıklı bilinç iyi'yi yok sayarak kendini evrensel değerler karşısında tehlikeye atmayı düşünmez. Hiçbir sağlıklı bilinç kötü'yü iyi'nin yerine koymaz. Ben insanım ve başka insanlardan yalnızca bilincimin özel renkleriyle ayrılıyorum. Öyleyse insanlığın bir parçası olan ben gelişigüzel bir yönelim içinde olamam. Özgürlük iyi'nin toprağında gelişir, kötülük temelinde özgürlük olamaz. Özel ahlak ya da gerçek aydın ahlakı her zaman özgür bakışı gerektirir. Bu özel ahlakı bırakıp genel ahlaka geçtiğimizde işler değişir. Genel çerçevede ahlakçı dediğimiz adam hoşgörüsüzdür, onun gözünde çok zaman kurallar yaşamdan da önemlidir. Oysa sanatın temelinde hoşgörü yatar. Sanatçı her şeyden önce başka dünyaların da, başka sevinçlerin ve başka acıların da varolduğunu bilen adamdır. Tekbiçim bir dünya fikri kendini bilen her kişiyi ve bu arada sanatçıyı tedirgin eder. Böyle bir dünya her şeyden önce gerçek değildir.

Gerçek ahlak yüce değerler üzerine kurulmuş yetkin bilincin özgür ediminde anlatımını bulur. Özgürlük ahlakı aydınlanmış insan ahlakıdır, gerçek ahlaktır. Özgür bilinç insan için ve bu arada kendi için iyilikler tasarlar. Kaba kurallara dayanan ahlaka ahlak demek olası değildir. Ahlak görüşü ve ahlaki edim özgürlük temeline oturmadıkça bir oyundur, bir hiçtir. Ahlakçılar insanın eksiksiz insan olmasını isterler: insan olmanın yetersizliklerini, açmazlarını, korkularını, ezilmişliklerini, zayıflıklarını gör-

mezden gelirler. İnsan ruhsallığı onlar için kurallara uyduğu ölçüde önemlidir. Kaba ahlakçı bir onarıcı bile değildir, yalnızca bir yargılayıcıdır. O her olumsuzluğa karşı kuralları önerir, bunu yaparken yaşamın binbir koşulu olduğunu düşünmek istemez. Onun gözünde her türlü kötülüğün panzehiri kurallardır: kurallara kesin biçimde uyan bir dünya bir esenlikler dünyası olacaktır. Ahlakçıyı ilgilendiren insan değil düzendir. Ahlak kuralları ileri biçimlerinde yüce değerleri zedeleyen, bu arada ahlakın kendisini de zedeleyen kaba formüllere dönüşürler. Kendisi gibi olmayanı, kurallar çerçevesinde düşünmeyeni yok etmeye çalışan ahlakçı gerçek bir ahlaksızdır. O her zaman göreneklerden güç alan sözde kendi değerler dizgesini insanlık için geçerli kılmaya çalışırken insanı yaşamının incelikleriyle ilgili değildir. Ahlakçı zaman zaman içten bakar gibi yapsa da her zaman dıştan bakar: onun için yaşamın dış yüzü önemlidir. Oysa bizlerin en kötü görünen şeyleri bile önce doğru olarak anlamaya çalışmamız gerekir, bu anlama çabası üzerine verilecek yargılar daha sağlam olacaktır.

Sanat soyutlamayla gerçekleştirilir. Soyutlamak bir anlamı yaşamdan ya da gerçeklikten süzmek, süzüp almak ya da çıkarıp almak demektir. Sanat yapmak soyutlama yapmaktır. *Soyut sanat* sorunu elbette ayrı bir sorundur. Romancı da ressam da müzikçi de yapıtlarında yaşamı soyutlarlar. Yaşamdan anlamlar türetmek demektir bu. Soyutlamak öncelikle kendi gözüyle görmek, kendine göre yorumlamaktır. Sanatta soyutlama somutu yani yaşamı belli bir açıdan görüp her açıdan doğru olarak kavrayabilmek içindir. Sanat somuttan gelip somuta dönen bir soyuttur. Sanattaki soyut somutun izdüşümleriyle elde edilmiştir. Buna göre sanatın koşulları yaşamın gerekleriyle belirgindir. Estetikçi sanatçının soyuta götürdüğü ve özel bir yapı içinde yorumladığı ya da anlamlandırdığı gerçekliğin koşullarını kavramaya ve kavratmaya çalışır. Sanat yaşamla ilgili bir görüdür, estetik de sanatla ilgili bir görüdür, ahlaksa yalnızca bir öngörüdür. Sanat yaşamdan bilince doğru, ahlak bilinçten yaşama doğrudur. Sanatta önemli olan yaşamı anlamak, ahlakta önemli olan yaşamı koşullamaktır. Ahlak dünyanın her yerinde bekçi kılığında dolaşır. Bu durumda ahlak çok zaman yaşam gerçekleriyle karşıtlaşır, yaşamın üstünde sert bir kabuk gibi durur, bu arada yaşamda boy veren taze filizleri kırabilir. Ahlak toplumsal çerçevede daha çok görenekler dizgesinde anlatımını bulur. Görenekler toplumda geçerli kılınmış, yasa değeri kazanmış ya da kazandırılmış kurallardır, bunlar baskıcılıklarıyla bize çok zaman boğuntu duygusu verirler. Ahlak yaşamda sürekli koşul-

lar öne sürer ve yaşayan adama sürekli engeller çıkarır. O susmak bilmez bir buyurucudur. Sanatta ve onun köklü bir yorumunu içeren estetikte yaşadığımız özgürlük ahlakın alanında bin türlü koşula bağlanmıştır. Ahlakçının savunduğu özgürlük özgürlüğe hiç benzemeyen bir özgürlüktür. Uygar bir insan için temel sorun ahlaksız olmak sorunu değil ahlaklılığın bilincine varmış olmak sorunudur. Ahlaksızcılığı bu anlamda anlamak gerekir.

Sanat yapmak yaratmaktır. Sanat yaşamı hep yeniden yeniden yaratır. Her yapıt yaşama katılmış bir gerçekliktir, bir yaşam ürünüdür. Yaşam ya da varlık yapıtın katılımıyla zenginleşir. Sanatta insan daha önce görülmemiş ya da daha önce olmamış bazı yanlarıyla görünür kılındıkça varlık zenginleşir. Kaba ahlak yaşamı koşullar ve kısırlaştırır. Sanat tek insanda ya da tek örnekte bütün bir insanlığı görme ve gösterme düşünü gerçekleştirmeye çalışır. Sanatçının iyileşmez ya da daha doğrusu indirgenemez yansızlığı buradan gelir. Sanatın bir ahlakı varsa bu ahlak tepeden tırnağa özgür ahlaktır ya da özgürlük ahlakıdır. Sanatçı kendine en uzak değerleri ya da en uymaz savları bile öncelikle doğru olarak kavramak ister. Önce anlamak gerekir, sonra da anlamak gerekir, hep anlamaya çalışmak gerekir. Yargılamaya gelince, o dayanakları sağlam değilse hiçbir gerçekliği karşılamaz. Bu şiir kötü dediğimiz zaman çok bir şey söylemiş olmayız. Daha sağlam şeyler söylemekte yarar vardır. Önemli olan görmektir, anlamak ve yorumlamaktır. Gerçek sanatçı yaratma süreçleri boyunca kendini özgür kılarken yaşamı da özgürce açıklanması gereken karmaşık ve çokdeğerli bir bütünlük olarak değerlendirir. Kendini bilen romancı yaşamı kalıplamaz ve kurallar açısından tartışmak istemez, yaşamı belli bir açıdan görme işini kahramanlarına bırakır. Romancı konuşmaz, kahramanları konuşur. Romancı en küçük bir yargıdan kaçınırken roman kişileri kendi yapılarına göre bildikleri gibi görüş bildireceklerdir. Saçmalamak da doğruları ortaya koymak da onların hakkıdır.

Yetersiz romancı çok zaman ahlakçıdır. O yalnız ahlakçı değil aynı zamanda iktisatçıdır, tarihçidir, toplumbilimcidir ya da hiçbir şey değildir. O her şeyi bilmek ve *öğretmek* isterken kendini gülünç eder. O bazen bilmediğini de bilmez ve her şeyi öğretmeye kalkar. Yetersiz romancı toplumsal yaşama kendine göre çözümler getirirken öngörülü bir siyaset adamı rolü oynamaya çalışır ve elbette gülünç olur. *Toplumu kurtaran romancı* gerçekte sanatını kurtaramayan kişidir. Onun okurları ondan yaşamın kaba bilgilerini aldıkça mutlu olurlar. O bize bir tarihsel olayı ya

da geçmişte yaşamış kişiliği bir güzel anlatıverir. Kendini bilen romancı kahramanlarına hiç karışmaz. Kahramanların özgür olmak adına özerklikleri vardır. Romancı her kahramanını sevip benimsemek zorunda da değildir. Falanca kahramanına düşman değildir elbette ama ona belli bir uzaklıkta durmayı bilir. O elbet kahramanına hayran da olmayacaktır, duygudaşlıkta da kahramanına biraz uzak durmayı bilecektir. Kahramanları bir fikir üzerinde karşıt görüşler ileri sürerken o onları büyük bir dikkatle izler, yalnız onların kendi kişilikleri çerçevesinde tutarsız şeyler söylememeleri için özen gösterir. Onların kişisel tutarlılıklarını korumaları için elinden geleni yapar. Kahramanlarının duyguları ve düşünceleri hiçbir biçimde beni bağlamaz diye düşünür o. Onlar neyseler odurlar, iyiyseler iyidirler kötüyseler kötüdürler. O mutlak iyi insan ya da mutlak kötü insan diye bir şey olmadığını bilir.

Kötü romancı romanına doğrudan katılır. Aklı sıra yaşamı düzene koyacaktır. Bu yönde kahramanlarını özenle koşullar ya da biçimler, onları kuklaya döndürür. Yetersiz romancı sonuna kadar ahlakçıdır, biraz da kurnaz bir siyasetçidir. Size kendi dar dünyasını benimsetmeye çalışır. İster ki siz onun bu dar dünyasına hayran olasınız, bak neler biliyor benim sevgili romancım diyesiniz. Çünkü o sözde her şeyi doğru görmektedir. Dünyayı insan için görünür ve anlaşılır kılmak kötü romancıya hafif gelir. O, dünyayı kafasına göre yeniden kurmak istercesine kaba insan sorunlarının içine dalmıştır. Kendi çapında bir düzenlemecidir o. Oysa gerçek romancı bir kurucu değil bir yıkıcıdır. Sanatçının eleştirili bakışı burada anlam kazanır. Eleştiri öncelikle felsefenin işi de olsa yalnızca felsefenin işi değildir. Eleştirmek için bakmayı bilmek gerekir. Burada gören organ elbette gözdür ama asıl görme gücünü bilincin tümü gerçekleştirir. Yıkmayı bilmeyen kurmayı da bilmez. Önce her şeyi ama her şeyi eleştirecek gücü kendimizde bulmamız ya da kendimizde oluşturmamız gerekir. Her zaman yıkılması ve yerlerine yenilerinin yapılması gereken yapılar vardır. Yaşamı bir ya da birkaç yüzüyle değil bütün yüzleriyle tanıyanlar onunla ilgili en sağlıklı kararları vereceklerdir.

Sanatı da içine alan yaşam iyi'yi güzel'den ayırmaz, ikisini bir bütünde görür ve gösterir. İkisi tek bir gerçekliğin iki ayrı yüzüdür. İyi'nin de güzel'in de kaynağı yaşamdadır. Gerçek sanatçı salt güzel diye bir şeyin olmadığını, "mutlak güzel"in eski ve tatlı bir insanlık düşü olduğunu iyi bilir. Sanatçı doğrudan ahlakçı olmasa da ahlak sorunlarının içindedir. Sanatçı bir bakıma ahlakçıdan daha verimli bir ahlakçıdır: en azından herkese *kendi* olmanın önemini anlatır. Önemli olan baskıcı toplumsal

ahlakla yani görenekler ahlakıyla özgür ahlakı yani gerçek aydın ahlakını birbirinden ayırabilmektir. Roman kişisi her davranışım tıpkı yaşamda olduğu gibi evrenselde anlatımını bulan öznel bir değerler dizgesine göre gerçekleştirir. Dünya değerlerin çatışkı alanıdır. Emma Bovary'nin değerleri Charles Bovary'nin değerlerine uymaz. Charles'ın Emma'ya olan tutkusu daha başka bir şeydir. Ama yaşam onları aynı kaba koymuştur. Yaşam bizleri birlikte yaşamak durumunda bırakır. Başkasının cehennem ya da cennet olması bir şey değiştirmez, başkalarıyla birlikte olmak gibi bir zorunluluğumuz vardır. Bu başkaları arasında densizler, dangalaklar, kendini bilmezler, hırslılar da vardır ya da her çeşit insan bulunur. On gün sonra beni öldürecek olan adamla bugün bir yolculukta koyu bir sohbete dalmış olabilirim. Bireyler ortak bir zeminde değerleri başka başka olan varlıklar olarak yaşarlar. Bir çağın bir dönemin bir toplumun ortak değerleri belli yaşam koşulları altında önce kişilerin dünyalarında varlık bulmuş öngörülerden başka bir şey değildir. Bir yerde ve bir zamanda olmak birileriyle bir takım değerleri paylaşır durumda olmaktır. herkesin bu ortak değerler karşısında alacağı tutum azçok başka olsa da.

Yaşamda iyi ya da kötü olan sanatta güzel'in içinde erir. Güzel'de erimemiş. öylece görünür kalmış iyi her koşulda sanatı zedeler. Estetikçinin işi biraz da güzel'deki iyi'nin yaşamsal ve sanatsal işlevini belirleyerek güzel'e en yetkin ölçülerde açıklık getirmektir. Gene de estetikçi için iyi yalnızca bir yan etkendir. Sanatçı güzel'i iyi'siz gerçekleştiremeyeceğini bilir. Sanatçıya göre güzel tümüyle iyi'nin dışına düşerse gerçekliğini yitirebilir. Sanatçı bir ahlakçı değildir ama bir ahlak adamıdır. *"Resim gerçekleştirilmiş ahlaktan başka bir şey değildir"* der Stendhal. *"Iyi, eyleme dökülmüş güzel'den başka bir şey değildir"* der Rousseau da. Yaşamsal olan hatta yaşamda olan her şey sanata bir *güzel kavrayışı* çerçevesinde aktarılır. Estetikçi güzel'i araştırırken, sanatçının yaşamdan süzüp getirdiği yapıtı kavramaya ve kavratmaya çalışırken öncelikle yaşama başvurur. Estetikçinin iyi'yle yüzyüze geldiği yer burasıdır. Sanat toplumbilimi belki toplumbilimciden çok estetikçiyi ilgilendirecektir. İyi'yle hiç ilgilenmeyen bir güzel araştırmacısı bir takım biçimlerle oynayan, onları evirip çeviren. bozan dağıtan ve sanattan haz almayan uydurma bir sanat tarihçisiyle aynı kümede yer alır. "Güzel" için görmeyi, "iyi" için değerlendirmeyi bilmek gerekir. Öte yandan güzel'i gerçekleştirmek de bir ahlak sorunu ortaya koyar. Sanat başlıbaşına ahlaktır. Diderot'nun dediği gibi *"Sanatçının iki temel niteliği vardır: ahlak ve görü."*

Madem yaşamdır çıkış noktamız, tek dayanağımız insandır, en büyük sorunumuz insanın geleceğidir, bilgimiz yaşanmışın bilgisidir, o zaman güzel'in peşinde olmak en azından iyi'ye ters düşmemek zorunluluğunu getirir. Balzac "iyi" kavramını "doğru" kavramına yaklaştırarak *"Doğru, güzel'in iyi giyinmişidir"* diyordu. Tarihten kaçmak insandan kaçmaktır. Gene de sanatçının iyi'nin sözcüsü ya da özellikle iyi'nin savunucusu gibi davranmasını beklemeyelim. Böyle bir sözcülük, böyle bir savunuculuk varsa bile dolaylı olarak vardır. Sanatçının da estetikçinin de birinci işi ahlakla uğraşmak değildir. İyi'den doğrudan doğruya sorumlu olacak birileri varsa onların arasında sanatçının olmaması gerekir. Hegel'in yerden göğe hakkı vardır: din gibi, ahlak gibi alanları sanata sokmaya kalkarsanız sanatı yaralarsınız. Sanatçı nasıl siyasetten sorumlu değilse, hukuktan, hekimlikten, nalbantlıktan sorumlu değilse iyi'den de sorumlu değildir. Onun iyi'nin koruyucusu gibi davranması kraldan çok kralcı olmak gibi bir iştir. "İyi" sanatçının yaşamdan yansıttıklarına bir ruh gibi işlemiştir. "İyi" her gerçek yapıtta kendiliğinden belirir.

Sanatta her şey insan içindir. Yaşamı aşan sanat fikri yalnız anlamsız değil aynı zamanda gülünçtür. Doğadaki güzel bize belli bir heyecan verse de estetikçiyi ilgilendirmiyor. Doğada güzel vardır ama sanat yoktur. Sanatçının doğadaki güzelle ilgilenmesi yaratı için bir gereç sağlamaktan, bir çıkış noktası elde etmekten başka bir anlama gelmez. Estetikçi de sanatçı da bir kıyı kahvesinde güneşin batışını herhangi insanlar olarak gözleyebilirler. Pekiyi güneş battıktan sonra ne olacak? *"Güneş batınca ruhun iç güneşi, sanatın güneşi doğar"* der Corot. Sanatın ya da güzel'in sağladığı haz güneşin batışını gözlemlemekle duyulan hazdan daha yüksektir. O yüksek hazda insanı insana gösterecek bir şeyler olmalıdır. Güzel benim insan'ı özel bir biçim altında görebildiğim yerde parıldar. İyi'yi güzel'de anlaşılır kılan ruh sanatçının bütün insanı içtenlikle kucaklayan ruhudur. Bunun için evrensel bilince en yüksek düzeyde ulaşmak gerekiyor. En yüksek bilinç düzeyinde tüm iyi'ler sanatçının ustalığından geçerek güzel'e dönüşmeye yatkın görünür.

YAPITTA AÇINLANAN

Sanattan ne bekliyoruz ya da sanat neden var? Yapıtta biz ne arıyoruz? Sanatçı bize neyi anlatmak istiyor? Sanatçıyla aramızda doğrudan doğruya olmayan ama doğrudan doğruya olmasa da içtenlikli bir ilişki var. Sanatçı hiç görmediği, tanımadığı, belki tanımak da istemediği, en azından tanımak için özel bir istek duymadığı bize bir şeyler anlatmaya çalışıyor, biz bu yabancıdan bir şeyler almaya çalışıyoruz. Onun bize vereceği bilgiler mi var? Bu bilgiler neler olabilir? Bilimde ve felsefede olduğu gibi gözle görülür bilgiler mi ulaştırmak istiyor bize sanatçı? Sanatçıyla ilişkimiz filozofla ve bilim adamıyla olan ilişkimizden epeyce ayrıdır: sanatçıyla ilişkimiz çok daha özel ve çok daha içten bir ilişkidir. Sanatçı ve izleyici ilişkisi öncelikle içtenlikli bir ilişkidir. Filozof da bilim adamı da kendi dünyalarının gizlerine sokmazlar bizi, bunu isteseler de yapamazlar, uğraştıkları iş özel dünyalarından bize yansılar sunabilecek gibi değildir. Her şey bir yana sanatta karşımıza çıkan bilgi bilimde ve felsefede gördüğümüz bilgiden çok ayrıdır.

Filozof da bilim adamı da içtenlikli olmaktan uzak bir ilişki içindedirler bizimle. Onların bize görünen dünyaları bizler için özel dünyalar değildir. Felsefede biraz olsun bu özel dünya azçok yapay bir biçimde kapı aralığından görünür gibi olsa da bilimde o kadarı da olmaz. Sanatçıya gelince, o kendiyle hiç ilgisi olmayan şeyleri anlattığı zaman bile özel dünyasını açar bize, her durumda kendini ele verir. Dünyasını göstermek istemeyen kişi sanatsal yaratma etkinliğinin uzağında kalmalıdır. Gerçek sanatçı kapılarını kapamayan insandır, yüreği bütün dünyaya açık insandır. Kendini gizlemeyi düşünmez o. Yalnız üstünlüklerini değil açmazlarını, yetersizliklerini, bunalımlarını da bize anlatır, en küçük bir şeyini anlatmaktan geri durmaz. Hem geri dursa ne yapacak, kapılarını kapadığı anda bizimle bağlarını koparmış olur. O zaman ilişkimiz yapay bir ilişkiye dönüşecektir. O zaman sanat kalkar ortadan. Hepimiz biliriz ki Madam Bovary'de koca Gustave Flaubert'in dünyası yansır. O Madam Bovary'nin ta kendisi olduğunu boşuna söylememiştir. O bunu açıkça söylemese de bunun böyle olduğunu bilecektik. O yüzdendir ki biz gerçek sanatta gerçek insanı buluruz.

Beceriksiz sanatçı ya da yetersiz sanatçı iyiden iyiye gizler kendini. Daha doğrusu gizlenmeye çalışır o ve bunu da büyük ölçüde başarır. Zaten kendini gizlemese ne yapacak, dünyasından dünyamıza yansıtabi-

leceği çok bir şey yoktur. Beceriksiz sanatçı bucak bucak kaçırmak ister eksikli gördüğü yanlarını. Gerçek sanatçı bu tür eksiklerinin görünmesinden korkmaz, ruhundaki bir takım sakatlıkların, uyarsızlıkların, yadırgatıcı ögelerin görünmesinden korkmaz. Aşkta bile direngendir beceriksiz sanatçı: alabildiğine kapatır kendini. Gerçek sanatçının özgür ruhu yoktur onda. Tutsak ruh sanata benzer bir şey yapabilir ama sanat yapamaz. Kendinizi alabildiğine özgür duymadığınız zaman sanatınız sanata benzese de bir şeye benzemeyecektir. Bu çerçevede sanatçıyı gerçek anlamda özgür insan diye tanımlamak yanlış olmaz. Beceriksiz sanatçı kendini gizlemeye çalışırken sanatını sakatlayacaktır. Gerçek sanatçı özgürlüğünü tam anlamında içtenlikli insan olma isteminde gerçekleştirmeye çalışır. Onun özgürlüğü basit bir yönelimle, bir öyle olsun istemeyle ilgili değildir, onun özgürlüğü her şeyden önce yıllar içinde sağladığı gelişmiş bilinç koşullarından alır kaynağını. Sanatçı becerikliyse yani gerçek sanatçıysa bunu her şeyden önce bilincinin yetkinlik koşullarına borçludur. Bu yüzden biz gerçek anlamda özgürlük bilincine yalnızca sanatta kavuşuruz. Sanat bize duyurur özgürlüğün anlamını ve değerini, her gerçek sanat yapıtında örtülü bir biçimde de olsa özgürlüğü tanımlanmış buluruz. Her sanatsal yaratma deneyinin bir özgürleşme atılımı olduğunu görürüz iyi bakarsak.

Her yapıt mutlak bir özgürlükte gerçekleşir. Ressam tuvalinin karşısında, şair beyaz kağıdın karşısında, piyanist piyanosunun başında, oyuncu sahnenin bir köşesinde mutlak bir özgürlük deneyini gerçekleştirmektedir. Kendini iyi anlamak ve iyi anlatmak deneyi de diyebiliriz buna. Bir yurttaş olarak kendini özerk duymadığı zaman bile, sanatının üzerindeki siyasal baskıları sezdiği zaman bile mutlak bir özgür yaratıcı durumundadır sanatçı. Onun her şeyini elinden alabilirsiniz ama özgürlüğünü elinden alamazsınız. O yapıtını yaratırken dünyayı yeniden yaratmakta olduğunun bilincindedir. O bir şeyleri yıkarken bir şeyleri kurmanın telaşındadır. Yıkmak için yıkanla kurmak için yıkanı aynı kaba koyamayız. Özenle kurduğu yapıtı varlığa katılacak, varlığın yeni bir ögesi olarak varlığı büyütecektir yani zenginleştirecektir. Bilim adamı kendini sanatçı kadar özgür duyamaz. Bilim adamının kesinlikleri arayan dünyası belirgin koşullarla, sınırlı olumsallıklarla sarılmıştır. Bilimde istediğiniz renklerden istediğiniz renkleri elde edemezsiniz. Bilimde hiçbir oksijen dünya yıkılsa hidrojen yerine kullanılamaz. Sanatçı bir kuşu *insanı anlatmak için* kullanabilir. Ressam fırçasının ucundaki yeşili tuvalin herhangi bir yerine sürmeye hazırlanırken mutlak bir özgürlük deneyini yaşamakta-

dır. O şu yeşili şuraya da buraya da sürebilir: bu yeri bilerek mi yoksa sezgiyle mi seçtiği konusunda çok şey söylemeye yetkimiz ve hakkımız yoktur. Bilim adamına gelince o ancak varsayımı çerçevesinde, varsayımı elverdiğince düşünecektir. Onun bilinci sanatçınınki gibi her yere göre değil bazı durumlara göre düzenlenmiştir. Somut koşulların dışında bilim yoktur. Bilim serüven kaldırmaz da diyebiliriz. Bir parça delilik bilimde de zorunludur diye düşünebiliriz ama sıradan anlamının dışında deliliğin sanatçıda bir temel özellik olduğunu da biliriz.

Felsefe adamının işi bilim adamınınkinden zordur. Bilim adamı bir takım işaret levhalarına göre ilerler. Onun için her yerde göstergeler vardır. Falanca yere gitmek istiyorsanız sağa döneceksiniz. Bilim adamı sağlamcıdır. Oysa felsefe adamının böyle bir kolaylığı yoktur. Onun tek önderi tek yol göstericisi, elinde somut veriler olmadığından, bilincinin sağlıklı koşullarıdır. O yaşam deneylerinin insanıdır ve yaşam deneyleri alabildiğine kaygandır. Bilimde sonuca ulaşmak zor da olsa yoldan çıkmak da zordur. Felsefede kendinizi denetlemezseniz alıp başınızı gidebilirsiniz. Sizi düze çıkaracak, amaca ulaştıracak, önünüzü görmenizi sağlayacak işaretler yoktur felsefede, olsa bile çok değildir ve tümü yaşam deneyleriyle ilgilidir. Yaşamsa korkunç ölçülerde kaygan bir alandır. O yüzden belki de zaman zaman bilimin kullandığı yolları kullanmak sözkonusu olabilir: daha belirgin olasılıklarla iş görmek uygun olabilir. Ne var ki bilimdeki kesinliklere benzer kesinliklerle yetinmeye kalkarsanız felsefenin dışına düşersiniz. Evet, felsefede dikkatli olmazsanız iyiden iyiye yolu şaşırabilirsiniz, olmadık bir yerlere ulaşabilirsiniz. Felsefe adamında da bilim adamında da göstermelik ölçülerde bir parça delilik yeterlidir. Felsefede hatta biraz daha akıllı uslu olmak gerekebilir. Ussallığı deneysellikle ve deneyselliği ussallıkla denetleyen bilim adamının tersine felsefe adamı bir takım gözlemlerin dışında herhangi bir deney yapma olanağına sahip değildir. Gerçi az önce belirtmeye çalıştığımız gibi onun bilimlerin verilerinden yararlanmak gibi bir kolaylığı vardır ama iyiden iyiye bilimlere yaklaştığı zaman filozofluğundan çok şeyler yitireceğini bilir. Onun şu yana kayıp sanata çok yaklaşmamak ve bu yana kayıp bilime çok yaklaşmamak gibi bir yükümlülüğü vardır: felsefe öznele yöneldikçe sanata nesnele ağırlık verdikçe bilime çalar, o zaman da gerçek işlevinin dışına düşer.

Bu söylediklerimizden sanatçı özgürdür ama bilim adamı da filozof da özgür değildir gibi bir anlam çıkarılmamalı. Özgürlük öncelikle bir bilinçlilik koşuludur. Her üç alanda da özgürlük bir zorunluluk olarak

kendini gösterir. Yetersiz bilinç bu üç alanda boşuna oyalanır, boşuna vakit geçirir. Sorun bilgi alanlarının değişik yapıları gereğidir. Sanatçının alabildiğine uçarı dünyası doğal olarak öbürlerinin ussal arayışlarla belirgin dünyalarından ayrı olacaktır. Sanatçının daha özgür görünümü buradan gelir. Her üç alanda da imgelem itici bir güç olarak iş görür ama sanatta imgelem yaratıcı gücün öbür adı gibidir. İmgelemin çokça işe karıştığı yerde us geriye çekilir, bilinç hiçbir engel tanımayacak bir biçimde düşünülebilirin en üst sınırına kadar gider. Oysa bilimde ve felsefede sürekli geriye dönüşler vardır, bilim adamı ve filozof ortamda yolunu yitirmemek için ikide bir kendi kendine nerede olduğunu sorar. Ussallığın koşullarından kurtulan bilinç bilimde de felsefede de saçmalar durur. Oysa sanatta saçmanın bile her zaman olmasa bile zaman zaman işe yaradığı bir yer olabilir. Demek ki bilim adamı ve filozof varolan koşullar içinde özgür arayışını gerçekleştirir. Sanatta ussallık alttan alta işler ve görünür görünmez ölçülerde bilinci denetler. Ussallığın denetiminden tümüyle kurtulmuş bir bilincin sanat üretmesi de olası değildir.

Bilimin ve felsefenin dili ussallığın dilidir. Sanatın dili imgelemin ya da doğrudan doğruya özgürlüğün dilidir. Yaratmak özgürlük içinde doğurmaktır. Bilim adamı ve filozof görür ve saptar. Onlar doğurmazlar, görürler. Sanatçının işi düpedüz bir doğurmadır. Gerçek anlamda özgür olduğumuz tek alan sanatın alanıdır. Orada gerçek dünya silinir, gerçek dünyayı açıklamak adına yasaları ve kuralları ayrı bambaşka bir dünya kurulur. Sanatın alanından ayrıldığımız anda gerçek dünya, o bizim yer yer sıkıcı somut dünyamız başlar. Bu gerçek dünya engeller dünyasıdır. Yapıtını yaratırken hiçbir engellenme sezgisi içinde olmayan sanatçı gerçek dünyaya döndüğü anda kısıtlanmakta olduğunu bilir. Kısıtlanıyorum öyleyse dünyadayım. Bu durumda sanatçının dünyası gerçek olmayan bir dünyadır, kurgusal bir dünyadır diyebilir miyiz? Olabilir. Sanatsal olanın kurgusal olduğu doğrudur ama gerçek olmadığı doğru değildir. Daha doğrusu sanat gerçek değildir yani yapaydır ama gerçekçidir. Sanattaki dünya ya da sanatta açınlanan dünya deyim yerindeyse gerçekten de gerçektir. Sanattaki dünya gerçek dünyayı açıklamak için özel olarak oluşturulmuştur.

Gerçek dünyanın dili bu gerçek olmayan dünyanın dili kadar keskin değildir. Her sanat yapıtı yapaydır ve yapaylığı içinde gerçekliği yansıtır. Bir şeyin kurgusal olması onun gerçek olmaması, gerçeklikle ilgili olmaması anlamına gelmez. Tersine, sanat gerçekliği gözümüzün önünde duran herhangi bir şeyden daha çok barındırır. Gündelik yaşamda kaba ve gelgeç anlamlar vardır. Gündelik yaşam anlam açısından deyim yerin-

deyse gevşek ya da seyrektir. Sanatta anlam alabildiğine yoğundur, dünyanın anlamları sanatta yoğunlaştırılmıştır. Sanatta özü yakalamak için özel bir bir göz olmak gerekir: en güçlü göz de sanatçının gözüdür. Gündelik yaşamı gündelik gözle gözlemleyebilirsiniz. Gerçek dünyada boşluklar vardır, ne olduğu anlaşılamayan çeşitlilikler vardır, inişler, çıkışlar ve her durumda yetersizlikler vardır. Gerçek dünyada anlam iyiden iyiye seyrek ve dağınıktır. Yaşam bir hammaddedir. Gerçek dünyada anlamlar elbette vardır ama bu anlamlar özellikle yaşamsal ilişkilerle ilgilidir. Yarım saatten beri otobüs bekleyen adamın yüzündeki sıkıntı basit bir sıkıntıdır ve otobüsün gelmesiyle dağılır. Oysa biz bir ressamın çizdiği seksek oynayan o küçük kızın resminde duygu yoğunluğundan gelen anlam bileşikleriyle karşılaşırız, çok daha yoğun anlamlarla karşılaşırız.

Anlam yoğunluğu sanat yapıtının başlıca özelliğidir. Yapıtın insanı yadırgatan başlıca özelliği yoğunluğudur. Her sanat yapıtı anlam açısından sıkıştırılmış bir yapı ortaya koyar. Her sanat yapıtı olduğundan daha çok bir şeydir. Bir sanat yapıtı söyleyebileceğinden ya da söylemek istediğinden daha çoğunu söylemekle yükümlüdür. Bunun içindir ki sanat yapıtı bizi dünyaya açan bir pencere gibidir. Gerçek dünyanın pencereleri belli yerlere bakar, sanattaki pencereler evrensele açılır. Biz küçücük bir sanat yapıtında insanlığın temel sorunlarını buluruz, giderek insan olmanın bütün sorunlarına ulaşırız. Sanat yapıtı belli üç ya da beş anlamı içermekle sınırlanmaz, o bize bir anlamlar olasılığı sunar, bizi birinden öbürüne çıkılan sayısız anlamlara götürür. O bize bir tartışma alanı kurar, bizim için diyalektik bir ortam yaratır. Yapıtla izleyicinin ilişkisi her zaman diyalektik ilişkidir: yapıta bakmakla kalmayız, onunla tartışmaya gireriz. Buna göre anlam benim yalnızca sanat yapıtında hazır bulduğum şey değildir, aynı zamanda benim yapıtla tartışa tartışa, bir anlamda bileğimin gücüyle ortaya koyduğum şeydir. Gündelik yaşamda anlamlar bellidir, onlar çok zaman tartışıma gerektirmezler ya da kaba tartışmalara götürülebilirler: ev sahibi kiracıyla kiranın artırılması konusunda tartışmaya girebilir. Böyle bir tartışma dünyada yaygın bir olaydır ama onun evrensel anlamlarla doğrudan bir ilgisi yoktur. Karşımdaki levha bana uçağın saat on altıda kalkacağını bildirir ve ben o levhayla tartışmaya girmem. Sanat alanında anlam yapıtla benim aramdaki ilişkide kendini gösterir. Yapıtla aramda hem çok açık hem gizil bir ilişki vardır. Bir aşk ilişkisi gibidir bu. Ne var ki aşk ilişkisinden daha sağlam görünür. Sevgili kendisiyle evlenmeyeceğimi anlayınca beni yarı yolda bırakabilir. Yapıt beni hiçbir zaman yarı yolda bırakmaz.

Buna göre estetik nesneyle estetik algı birbiriyle örtüşen iki ayrı gerçekliktir. Anlam yaratıcının ortaya koyduğu şey olduğu kadar izleyicinin yapıtta gördüğü şeydir. Yaratmada ve izlemede nesne bilincin koşullarına bağlı olduğu gibi bilinç de nesnenin koşullarına bağlıdır. Sanatçı ne kadar özgürse izleyici de o kadar özgürdür diyebilir miyiz? İzleyicinin özgürlüğü her şeyden önce kendi bilinç koşullarıyla ilgilidir, öte yandan gene de yapıtın koşullarıyla azçok belirlenmiştir. Yapıtta gördüğüm her simgeye gönlüme göre bir anlam verip çıkamam. Belki yapıtın yaratıcısına bazı şeyler sorsam iyi olacaktır, o zaman anlama ulaşmam daha kolay olacaktır. Yaratıcı ortada yoktur. İzleyici yapıtta yaratıcıyla yüzyüze gelir, ne var ki izleyici için yaratıcı yapıttaki yaratıcıdır, yaratıcının kendisi değildir. Mikel Dufrenne şöyle der: *"Düşünüyoruz ki estetik deneyle ilgili yetkin bir araştırma her durumda her iki yönü de birbirine kavuşturmalıdır. Çünkü sanat sanatçının etkinliğini gerektirir görüşü doğruysa sanat bir toplumun benimseyişini gerektirir görüşü de doğrudur. Daha da önemlisi yaratıcının deneyi ve izleyicinin deneyi birbiriyle ilintisiz değildir: çünkü sanatçı yarattığı ölçüde yapıtının izleyicisidir ve izleyici yapıt üzerindeki edimini bildiği sanatçıya katılır."*

Öyleyse anlam yapıtla benim ortak ürünümüzdür. Daha ötede sanatçıyla benim aramdaki bir anlam alışverişinin ürünüdür. Kendi koşulları içinde dünyayı gören iki bilincin ortak yaratısıdır. Bu yapısıyla onun öğretici değil de gösterici olduğunu söyleyebiliriz. Buna göre yapıtta benim bulacağım şey bir kesinlik değildir. Benim görüş alanımın dışında kaldığı zaman yapıt daha çok bir şemadır, bir biçimselliktir. Benim bakışım yapıtı canlandırır, ona yeni anlam olanakları kazandırır. Ben bakmadığım zaman yapıt ölüdür hatta yoktur. Ben bakışımla en azından yapıta öznelliğimden özellikler katarım, böylece durağan nesneyi verimli kılarım, donuk nesneyi canlı kılarım. Bakışımla karşılaşana kadar o kaba bir nesnedir, ben ona baktığım anda nesnellik koşullarının dışına çıkmadan öznelliğine kavuşur. Yapıt öznellikle donanmış ve öznellikler edinmeye açık nesnedir. Her bakışla yeni özellikler kazanır. O herhangi bir şey değildir. Onda ben öncelikle bir kişinin yani sanatçısının dünyasını bulurum. O bir açıdır, bir bakış açısıdır. Ondan kalkarak ben bütün bir dünyaya, bütün bir insanlığa doğru yol alırım. Bir kişinin dünyası herhangi bir kişinin dünyası olarak beni hiç ilgilendirmez çünkü. Yapıta yönelişim sanatçının dünyasına değil ondan giderek bütün bir dünyaya açılmak içindir. Yapıt beni tek kişilik dünyanın sınırlarından çıkarır, bütün bir dünyaya ulaştırır. Ben bir anlamlar denizine dalmışımdır izleyici olarak. Yapıtın

inceliklerine girmeye, kılcallarını görmeye çalışırım. Benim bu yönelişim her türlü sapmaya açık bir yöneliştir. Doğru yol belli midir? Doğru yol hiçbir zaman belli değildir ama yol diye bir şeyin olmadığını söylemek de kolay değildir. Sanat izleyicisi olarak herkes kendi izleme deneyinde kendi yolunu bulmak zorundadır. Bir alanda bulunmanın binbir koşulu vardır. Yol ya da yollar vardır. Bunlar görünmeyen şeylerdir. Bilincimin yetkinliği, bakışımın tutarlılığı bana *daha verimli yolları* izleme olanağını sağlayacaktır. Ancak yazık ki elimde kesin bir yol haritası yoktur. Hatta belki de yol diye bir şey yoktur. Yol belki de benim geçerken oluşturduğum çizgidir, arkamda kalan izdir.

Buna göre yaratma deneyi gibi izleme deneyi de özgür deneydir. Yaratma nasıl kendini özgür kılmış bir bilincin varlığını gerektiriyorsa izleme de kendini özgür kılmış bir bilincin varlığını gerektirir. Bilinçlerini özgür kılamamış olanlar yaşam karşısında olduğu gibi sanat yapıtları karşısında da tedirgindirler. Onlar sanatla içli dışlı olmaya çalıştıkları noktada bile çok şeyden yoksun kalacaklardır. Çünkü onlar yapıtta belirgin göstergeler, kalıplaşmış ya da billurlaşmış anlamlar, çok doğru çizilmiş çizgiler arayacaklardır. Çünkü onlar yaşamda varsaydıkları kesinlikleri sanatta da görmek isterler ya da yaşamda bulamadıkları kesinlikleri sanatta bulmak isterler. Kurallarla yaşayan insanlar yaratmanın da izlemenin de çok belli kuralları olsun isterler. İsterler ki sanat da ahlak gibi bir *yol gösterici* olsun. Öyle olmadığı zaman sanat ne işe yarayacaktır! Bu işin bir takım kuralları olmalıdır. Gerçekte kurallar her zaman vardır ama onlar daha çok yaratıcının yaratı formülleri olarak vardır, her anlam'a kurallarla ulaşmaya çalışmak boş iştir. Yaratmanın kuralları varsa bile izlemenin kuralları diye belirgin bir şey yoktur. Özgür olmayan bilinçler yaşamda buldukları iyi çizilmiş dehlizleri sanatta da bulmak isterler. Koridorlar olsun isterler. Her kapının üstünde birinin adı ve unvanı yazılmış olsun isterler. Yaratmanın kuralları gibi izlemenin kuralları da olacaksa bunlar ancak bilinç yetkinliğinin sağladığı gelip geçici dayanaklar olacaklardır. Gerçek izleyici de gerçek sanatçı gibi çok sevmez kuralları. Sanatçı kendi kurallarıyla kavga eden adamdır. Bir tür sanatçı olan izleyicinin de kurallarıyla kavga eden kişi olması beklenir. *"Hayır, kendime ayakbağı olmayacağım"* diyen yaşam ustası gibi *"Hayır, kendimi bir şeyleri anlamak adına kalıplamayacağım"* diyen izleyici önemlidir. Kurallarınıza boyun eğdiniz mi atınızı çıkmaz yollara doğru sürmeye başladınız demektir.

Sanatçıyla izleyiciyi ortak bir alanda buluşturan dil özel bir dildir. Şair gündelik dili, konuşulan dili kullanır gibi görünür. Kullanır da aslında. Oysa onun dili konuşulan dilden türetilmiş özel bir dildir. Genel dilde anlamlara ulaşmak zor değildir ama onda anlamlar derinliksiz ve sıradandır. Bedenin dili bile gündelik dilden daha derin anlamlar taşıyabilir. Sözle değil renk ve biçimle ya da sesle oluşturulan sanatlarda da durum aynıdır: alışılmış biçimleri, kaba renkleri, doğada işittiğiniz ham sesleri kullanmak istemezsiniz. Görünür anlamlara ulaşmak için yaşam deneylerimiz yeterlidir. Kafası çok sınırlı bir adam bile kasap dükkanıyla sebzeci dükkanını birbirinden kolayca ayırır. Ancak özel bir dille kurulmuş bir sanat yapıtı tanınmamış ve tanınmayı bekleyen bir ülkedir, bir gizler ülkesidir. Yeni bir ülkeye gittiğimiz zaman bildik bir yerde olduğumuz duygusuyla bilinmedik bir yerde olduğumuz duygusunu içiçe yaşarız: evler o evlerdir, yollar o yollardır, ama bambaşka şeyler de vardır. Anılarınızdaki görünümlere uyan çok şey vardır ama uymayan şeyler de istemediğimiz kadardır.

İşte bu yeni, bu özgün, bu benzersiz şeyleri anlamanın ve anlatmanın çok özel koşulları, çok özel yolları olmalıdır. Gündelik dil alışveriş dilidir, onunla ince işler yapmak kolay değildir, sanat yapmak hiç kolay değildir. Gündelik dille duygu ve düşünce dünyamızın inceliklerini ortaya koymak olası değildir. Kalıp sözler vardır, bunlar bir insanlık durumunu bildirmeye yeterler ama o durumun özelliklerini ortaya koymakta eksik kalırlar. Örneğin *"Seni çok seviyorum"* sözü bir durumu anlatır ama bir duygu ve düşünce bütününü anlatmaz, bir ruhun o anki özelliklerini dışlaştırmaz, tersine onu gizler ve hatta görünmez kılar. *"Seni çok seviyorum"* birçok duygunun üstünü kaba bir örtüyle örter. Ne uykusuz geçmiş geceleri anlatır, ne umut kırıklıklarını ortaya koyar, ne sevinçlerden bir şeyler taşır. Gündelik söz öncelikle duyguyu, düşünceden önce duyguyu gizler. *"Seni çok seviyorum"* basit bir aşk ilanından başka bir şey değildir. Hele o *"çok"* hiçbir ölçütü olmayan bir nicelik bildiricisidir. Aşkı derinlemesine açıklamak için, tüm özellikleriyle ortaya koymak için özel bir dil kurmak, o özel dilin içinde özel anlatım olanakları yaratmak gerekir. *Özgün*'ün ortaya çıktığı yer burasıdır. Buna göre her yapıt özgünlüğüyle ilgimizi çeker. O benzersizdir, çünkü tektir, bir başka şeye, özellikle bir başka yapıta benzemez. Bir başka yapıta benzeyen bir yapıt bizi tedirgin eder. Onun karşısında kandırılmış, hafife alınmış, ihanete uğramış duyarız kendimizi.

Doğal olanın alanı çoktan aşılmıştır bu durumda. Sanatta her şey bir yapaylıkta anlatımını bulur. *Doğada sanat yoktur* derken bunu söylemek isteriz, yapaylığın kaçınılmazlığını anlatmak isteriz. Doğa en özel görünümlerinde bile özgün değildir. Bazı doğa parçalarında sanatı andıran bir şeyler vardır ama sanat yoktur. Çünkü her şeyden önce doğada sınırlar yoktur: şu eğri duran ağaç özgün görünümüyle ilgimi çeker ama o benim görüş alanımda öbür nesnelere karışır. Benim için o önemlidir ama o yalnız değildir. Ben ondan giderek bir sanat yapıtı oluşturmak isteyebilirim ama o kendisi olarak bir sanat yapıtı değildir. En iyisi onu oradan başka bir yere taşımam, ona kendimden anlamlar vererek özgün kılmam gerekir. Bir şiirimde *"Bu ağaç da benim gibi yalnız"* demişsem yalnızlığımın büyük boyutlarda olduğunu, durumumun hiç de iç açıcı olmadığını söylemek istemişimdir. Gerçek sanat yapıtlarında bulduğumuz anlamlar insan olma durumlarıyla ilgili çok özel gerçekleri bize duyururlar. Sanat alanı en derin insan gerçeğiyle karşı karşıya geldiğimiz yerdir. Orada insanla ilgili çok özel sezgiler elde ederiz. Bunları *doğru* diye adlandırabiliyorsak ki belki de böyle adlandırmamamız gerekir, bu tür doğruları felsefede ve bilimde yakalamak olası değildir. Bir başka deyişle ne felsefenin belirlemeleri ne bilimin göstermeleri bizi bu tür doğrulara ulaştırabilir. Kuşların sarhoş olabileceğini ne bir filozofun ne bir bilim adamının yazılarında bulabilirsiniz. Ölümün beyaz bir zambak olduğunu size ancak bir şair söyleyebilir.

Sanatın dili bu çerçevede büyük ölçüde özeldir ya da simgeseldir. İzleyici bu dili okuyamadığı zaman sanatın anlamlarından yoksun kalacaktır. O zaman yapıt sağır ve dilsizdir. O zaman izleyicinin önünde renklerle, sözlerle, seslerle oluşturulmuş bir biçimler yığını vardır, okunamaz tabletler vardır. Sanatçı bir simge yaratıcısıysa izleyici de simgeleri okumayı bilen adamdır. Yapıtın eşsizliği simgelerin özgünlüğünden ve ona bağlı olarak üst düzeyde anlatımcılığından gelir. Öyleyse anlam yapıta yapışmış ya da eklenmiş bir şey değildir, o zaten yapıttır, yapıttadır, yapıtın önünde ve arkasında, içinde ve dışındadır, görünen ve görünmeyen her yerindedir. Anlam yapıtın ruhudur. Ruhun tüm bedende olması gibi anlam da tüm yapıttadır. Yapıtı izlemeyi bıraktığımız zaman da anlam bir izlenim olarak, bir duygu-düşünce bütünü olarak varlığını bizde sürdürür. Anlam bilince işler, bilinci dönüştürür. O artık bizim için vardır ve bir gerçeklik olarak, gerçekliğin bir yüzü olarak vardır. O artık bilincimizde yerini bulmuş, bilincimizde bütüne kavuşmuştur. Anlam yalnız benimsenmiş bir değer olarak değil aynı zamanda bir aykırılık olarak

vardır. Çünkü izleme deneyi bir buluşma deneyi olduğu kadar ve bir onaylama deneyi olduğu kadar bir karşıtlaşma deneyidir. Sanat uzlaşmacı olmaktan çok kavgacıdır. Sanatsal ilişkide her şey diyalektik çerçevede anlaşılacaktır. Sezgisel kavrayışlarda bile diyalektik bir oluşum, bir karşılıklılık vardır. Sanat bir hesaplaşma alanıdır.

Simgede aydınlanacak diye düşündüğümüz anlam kötü oluşturulmuş bir simgede kararabilir ya da bulanabilir. Belki de ben simgeye girememiş, simgeyi okuyamamışımdır. Her simgenin bana açık olmasını bekleyemem. İzleyici ve yaratıcı düzeyinde bilinçlerin uyuşumu simgeyi aydınlık kılar. Her simge her bilince denk düşmez ya da düşmeyebilir. Sanatsal algı her zaman bilinçlerin alışverişi çerçevesinde gerçekleşir. Bilinçlerin ayrı özellikleri algılamaya çeşitlilikler katar ve algıyı özgün kılar. Bu yüzden sanatçı yapıtını oluştururken onu aynı zamanda ortak bir dil olarak düşünür ve tasarlar. O özel anlamlar ortaya koyarken kendinde yaşamın yansılarını barındırır. Bu yansılar yaşamın çeşitli yönlerini ortaya koyan değişik ritmlerle oluşturulmuştur. Simgelerle kurulmuş olan bu dil izleyiciye yaşamın ritmlerine uygun izlenimler verir. Çünkü her simge bir yaşam gerçeğini ritmik yapısı içinde saran bir bütünlüktür. Yaşam tümüyle ritmiktir, daha doğrusu sayısız ritmin içiçe geçmesiyle oluşmuştur. Hatta denebilir ki yaşamda bağımsız ritmler yoktur ve yalıtık ritm bir kurgudan başka bir şey değildir. Yaşamda olmak bir ritmler karmaşığının içinde olmaktır. Bir simgeyi ayrıştırdığımızda onun uzamdan ve zamandan yapılmış olduğunu görürüz. Uzam ve zaman ritmi olası kılan ögelerdir. Bu iki öge birbirlerine öylesine bağlıdırlar ki bunlardan biri ortadan kaldırıldığında öbürü de ortadan kalkacaktır. Gerçekte bunlardan birinin ortadan kalkması diye bir durum yoktur. Bunlar ancak biri öbürüyle olabilen ögelerdir.

Ritm yaşamda ve yapıtta özellikli bir akışın adıdır. Yaşamda devinim olan şey yapıtta ve bilincimizde ritm olur. Devinimin kabasabalığı insan ruhsallığında ritmleşerek incelir. Bilinç devinimden ritm üretir. İstiridyeye giren taşın inci olması gibi bilince yansıyan devinim de ritm olur. Ritm bütün sanatların gizli dili, bütün yapıtların ruhudur, bize öncelikle düzeni ya da ortamı sezdirir. Yer uzamda biçimlenen zamandır. Aristoteles buna göre ritmi seslerin yükselmesi ve alçalmasıyla açıklarken bize bu konuda bir kapı açmıştır. Ritmi daha genel çerçevede akış hızı ve akış biçimi olarak görmek gerekir. Her gerçek yapıt ritm üzerine, daha doğrusu bir ritmler karmaşığı üzerine kurulur. Bir yapıtı anlamak ya da algılamak ritmi okumak anlamına gelir. Bu da gelişigüzel yapılacak bir iş değildir. Mikel Dufrenne *"Algı bir çabadır"* der.

Yaşamın anlamları yapıtlarda simgelere bürünür, simgelerle taşınır, simgede özel biçimler alarak ya da özel görünümlere götürülerek korunur. Kaba anlamlar çok kolay taşınırlar hatta onlar simgelere gereksinim göstermezler, basit işaretler onlar için yeterlidir. Ne var ki insan olmanın ince anlamlarını iletebilmek için sanata, sanatın simgelerine gereksinimimiz vardır. İnsan olmanın ince anlamlarını sanattan başka bir yerde göremeyiz, saptayamayız, yaratamayız ve iletemeyiz. Bilinç anlamlara doğayla ya da daha doğrusu dünyayla ilişkisi içinde ulaşır. O durumda bilinç dünyayı ve ben'i birleştiren o kaygan varlığında tam tamına bir arayıcıdır. Belli özgün anlamları simgelere yükleyecek, böylece onları kalıcı kılacaktır. Bizim için önemli olan anlamlardır, başkasının bakışma sunulmuş anlamlardır, kapalı değil açık anlamlardır. Gerçek anlamda simge algıyı zora sokmaz ya da kavrayışı sınırlamaz, tersine ona çok geniş yorum olanakları sağlar. Yorumun ötesinde kesinliklere ulaşmak sanatın alanında geçerli değildir. Her simge her değişik bakışa epeyce geniş bir çerçevede ama gene de belli bir yere kadar *kendi açısından görme* olanağı sağlar. Bu yüzden sanatta görü önemlidir. Bakmayı bilmek gerekir.

SANATIN FELSEFİ ANLAMI

Sanat insan yaşamını yansıtır ve açıklar. Sanat özünde ancak felsefenin tartışıp açıklayabileceği özgül sorunları da barındırır. Ancak sanat bu felsefi sorunlara felsefenin yöntemleriyle yönelmez. Onun kendine göre tartışma yöntemleri vardır. Sözkonusu sorunlar çok zaman bir çırpıda çözülemeyecek kadar çetrefil sorunlardır. Öncelikle önemli olan sorunları görmektir. Sorunları görmeden çözmek olası değildir. Her sorun çözülmelidir gibi bir gereklilikten sözetmek de kolay değildir. Şu sorunu ille çözeceğim diye yönelmek ve onu çözmüş gibi yapmak kimseye bir şey kazandırmaz. Felsefe bir temel sorunlar ortamıdır. Sanat da bu köklü sorunları görür. Onlara belli koşullar çerçevesinde açıklık getirmeye çalışır. Belli koşullar çerçevesinde derken onun bir sorun çözücü yükümlülüğü taşımadığını söylemek istiyoruz. Sorun çözme işinde sanatın felsefe kadar da sorumlu olmadığı kesindir. Zaten felsefeyi de basit bir sorun çözücü olarak görmemiz yanlış olur. Bu çerçevede sanatla felsefe arasındaki yakınlık doğal bir yakınlıktır: insan yaşamının temel sorunlarını görmek ve göstermek, bu arada tartışmak. Felsefe ve sanat bilgi alanları ya da araştırma alanları olarak apayrı yöntemleri kullandıklarından her ikisinden başka başka beklentilerimiz vardır. Ne var ki insan yaşamını açıklamada ve tartışmada sanatın da felsefe gibi bazı temel yükümlülükleri vardır. Ancak felsefeyle sanatın üç aşağı beş yukarı aynı işi yapmakta olduğunu düşünmek doğru değildir. Sanatçı sanatçı gibi ve filozof filozof gibi düşünmek ve konuşmak zorundadır.

Felsefeyle sanat çok zaman birbirine hiç uymayan iki ayrı dünya gibi görünür. Bunda elbette öncelikle sanatın ve felsefenin ne olup ne olmadığı konusunda yeterince düşünmüyor olmamız, yeterince donanımlı olmamamız etkilidir. Genelde insanlar sanatı kendilerine yakın, en azından felsefeden daha yakın bulurlar, buna karşılık felsefeyi çok özel ve hatta anlamsız görürler, onu çok zaman dışta tutarlar. Birçok kişinin gözünde felsefe belki de özel kişilerin ilgilenmesi gereken özel bir alandır. Bu anlayış içinde felsefeyle sanatın bağını saptamak, felsefedeki sanatı ve sanattaki felsefeyi görmek ve tanımak kolay değildir. İnsan yaşamının bir bütün olduğunu gözden kaçırmayanlar çeşitli alanlar arasında olduğu gibi sanatla felsefe arasında da gizil gibi duran sağlam bir bağın olduğunu bilirler. İnsanlar genelde sanatın eğlendirici yanına tutkundurlar. Felsefenin derin ve geniş görünümü çok zaman korkutur insanları.

Ne sanat eğlence için vardır ne de felsefe asık suratla bir takım doğruları kafaya kakmak için vardır. İnsanlığın büyük bir bölümü sanattan yalnızca eğlendirici olanı anladığı gibi felsefeyi de çok zaman yararsız sayar. Bu noktada sanatın ayrıcalılığı kendini gösterir: eğlenmeden yaşayamayız ama düşünmeden bal gibi yaşayabiliriz. Bu durumda felsefeyi başka insanlara, ya çok özel ya çok deli ya da gösteriyi çok seven insanlara bırakmak doğru olur diye düşünürler. Bu son derece tutarsız bakış açısı aşıldığında insanın bir bütün olduğu, insan bilgisinin de bir bütün olduğu görülür.

Gündelik bilinç ya da yetersiz bilinç sanat için uygun değildir. Böylesi bir bilinç sanat yapmak için de uygun değildir sanatta alıcı olmak için de uygun değildir. Bugünkü koşullar altında sanatçıyı bir insan araştırmacısı sayarken izleyiciyi de sanatta azçok uzmanlaşmış kişi olarak görmek yanlış olmaz. Bununla birlikte elbet herkes istediği gibi sanat yapma ve sanatta izleyici olma hakkına sahiptir. Bu alanda kimse kimseyi bir bilinç yeterliliği denetiminden geçiremez, kimse kimseye yol gösteremez. Kimseye sen cahilsin sanat yapamazsın diyemeyiz. Ancak kim ne derse desin her güçlü sanat etkinliği yetkin bilincin verimini gerekli kılar. Sanatların tarihi bize tüm kalıcı olmuş sanat adamlarının dolgun bir bilinçle işe koyulmuş olduğunu gösterir. Ya da bir sanatçı karşısında şu duyguyu duyabiliriz: daha yetkin bir bilince ulaşmış olsaydı elbette çok daha büyük işler yapmış olacaktı. Bireylerin ve toplumların çeşitli nedenlerle bilinç yetmezliğine uğradığı koşullarda sanatın bilimle ve felsefeyle birlikte çöküşe uğradığını görürüz. Sanatın çöküşe uğraması ne demektir? Sanatın çöküşe uğraması onun insanla güçlü bağlarını koparması ve kaba biçim arayışlarına indirgenmesi demektir. O koşullarda sanatın başlıca yükümlülüğü eğlendiricilik olacaktır. Öte yandan *biçimcilik* hastalığı daha çok bu gibi durumlarda ortaya çıkar. Biçimcilik denince aklımıza sanatçının biçim yaratmadaki özeni değil boş biçimleri yani içi dolu olmayan biçimleri yaratmaktaki telaşı, çabası ve ustalığı anlaşılmalıdır. Biçimci neyi anlattığını değil de nasıl anlattığını önemser. Özellikle seçkinci anlayışlarda biçimcilikler vazgeçilmez yöntemler olurlar. Oysa gerçek sanatçı sözünü gelişigüzel söyleyen biri olmamak kaygısı içinde her zaman bir biçim ustası olma istemini yaşayacaktır. Gerçek sanatçı neyi anlattığını nasıl anlattığından ayrı tutmaz. Toplumsal nedenler, siyasal nedenler, kişisel nedenler zaman zaman biçimciliği bir hastalık gibi toplumların karşısına çıkarır.

Zaman zaman toplumlarda bir kültür çölleşmesinin gerçekleştiğini görürüz. Kültürdönüşümleri olumlu anlamda da olumsuz anlamda da öncelikle sanatı, bilimi ve felsefeyi etkilerler. Bir kültür çeşitli nedenlerle doğal akış çizgisinde beklenmedik bir biçimde serpilmeler gösterebilir ya da açmazlara düşebilir. İnişler ve çıkışlar kültür dünyasında da geçerlidir. Açmazlar özellikle toplumsal bilinç koşullarının görünür biçimde çöküntüye uğramasıyla ilgilidir. Kültür yetmezliğinin temelindeki sorun bilinç yetmezliği sorunudur. Bilinç yetmezliği her alanda olduğu gibi sanatın alanında da açmazlara yol açıyor. O zaman sanatın kaba duygusallıklara teslim olduğunu ve düşünsel derinliğini elden kaçırdığını görüyoruz. O zaman deyim yerindeyse düşünmeyen sanat gerçek sanatın yerine geçiyor. O zaman dar açılardan bakmak sanatçı için de izleyici için de bir alışkanlık oluyor. O zaman sanatçı açısından da izleyici açısından da tam bir başeğmişlik geçerli oluyor. Giderek beğeniler yıkıma uğruyor ve insanların dünyayla bağları büyük ölçüde koparken sanatla bağları gevşiyor ya da enaza iniyor. Dünya çapında düşünmek bir alışkanlık olmaktan çıktığı zaman kültür alanları zora düşer ve böylece insanlar eski başarılarının yanına yenilerini koyamaz olurlar. Bu elbette büyük bir olasılıkla geçici bir bilinç bozulmasıdır. Yaşamın inişli çıkışlı olduğunu, zaman zaman kasılmalarla ve zaman zaman da genişlemelerle belirgin olduğunu unutmamak gerekir.

Bilinç yetkinliğini ayakta tutan etkenlerin başında uygarlıklar arasındaki etkileşimler vardır. Uygarlıklar birbirlerinden beslenirler. Bir uygarlık yaşarken başka uygarlıkları da ister istemez etkiler, hatta bu etkileme onun tarihten çekilmesinden sonra da sürer. İnsanlığın geçmişi bunun örnekleriyle doludur. Bir uygarlık çöktüğünde onun kalıtı değişik bileşenler olarak başka uygarlıklara katılır. Uygarlıkların ölümü toplumların siyasal ve toplumsal anlamda, bu arada elbet iktisadi anlamda da tüm etkinliklerini yitirmeleriyle gerçekleşir. O zaman bireyler gibi toplumlar da yerlerini ya da ağırlıklarını başka toplumlara bırakırlar. Ancak hiçbir sanatçı genel toplumsal koşullara bakarak kendi durumunu saptamak gibi bir yanlışa düşmemelidir. Bir sanatçının sorumluluğu kendinden başlayarak bütün bir insanlığa doğru uzanır. Sanatçı için önemli olan her koşulda dünyayı yeniden yaratmak gibi güç bir işi hakkıyla yapabilmektir. Bunun için bir tür savaşçı olma ve hatta bir tür yırtıcı olma zorunluluğu vardır. Dünyayı dönüştüren bilinç evcilleşmiş bilinç değildir. Filozof gibi ve bilim adamı gibi sanatçı da evcilleştiği yerde biter tükenir. Sanatçının her koşulda evcilleşmekten korkması gerekir. Evcilleşmek güzel

gibi görünür. Evcilleşmek toplumsal uyumun da bir gereğidir diye düşünülür. Evcilleşmek yararlıdır: sanatçıya da toplumsal ilişkilerinde sayısız iyilikler getirecektir. Oysa biz sanatçıdan aykırı insan olmasını bekleriz. Genel insan her zaman uyumludur. Onun uyumsuz olmak diye bir kaygısı da yoktur. Aykırı insan bu uyumun dışına düşer. Evcilleşmek gerçek kültür insanı için, bu arada sanatçı için yokolmakla aynı anlama gelir. Gerçek insan olabilmek için hayır demeyi bilmek gerekir. Sanatçı hayır demeyi bilen insandır. Düşünmek hayır demekle başlar. Evet'de her zaman bir teslim oluş vardır. En doğru, en sağlam, en güçlü başkaldırı sanatta olur. Başkaldırmayan sanat gerçek anlamda sanat değildir.

Ne demektir başkaldırmak? Sokakta ayaklanma düzenleyecek değiliz ya. Bu söylediklerimizden kargaşacı anlamlar çıkarmak doğru olmaz. Biz evrensel bir gereklilik çerçevesinde aydınca tutum almanın zorunluluğunu belirlemek istiyoruz. Her çağda bilim düzenlemeci olurken sanat göstermeci ve tartışmacı olmuştur. Görmek, ama öncelikle uyarsız olanı görmek gerekir. Bilim uyarlı olanı, en uygun olanı arar. Başkaldırmak bir değerler tartışmasına girmektir, tüm değerleri gözden geçirmektir. Başkaldırmak tartışılmamış olan her şeyi, bu arada tartışmadan kaçmak isteyen her şeyi, özellikle yüce değerleri yani ahlak değerlerini ve estetik değerleri tartışmaya koymaktır. *"Sanat altüst etmek içindir, bilim düzene koyar"* der Braque. Burada sanatın gücü elbette felsefi derinliğinden ve ona bağlı olarak ayrıştırmacı gücünden gelecektir. Sanatçı ilk görüntülere göre inanıp çıkmak gibi bir kolaylığın içinde değildir. Önemli olan insanı bir bütün olarak görmektir. İnsanı görmeyen sanat etkin bir biçimde yaşama katılabilir mi? Sanatta felsefe olmasaydı ya da bir başka deyişle sanat enine boyuna düşünmeyi bilmeseydi bu başkaldırma dediğimiz şey olamazdı. Her zaman olanın arasından olasılıkları sezerek daha üst anlamlara, daha üst biçimlere, daha üst yaşam koşullarına ulaşmaya çalışmak gerekir. Sanatçı kolay kolay görülemez olanı gören adamdır diyorsak bu yüzdendir.

Yeniçağ'ın başlarından beri olan'ın yanına olası'yı koymuş durumdayız. Buna bilgi edinmekle yetinmemek, yeni bilgilere giden yolları açmak diyebiliriz. Eskisi gibi yapmıyoruz, almakla yetinmiyoruz, bundan böyle kendimizi tasarlamakla, kurmakla, yeniden yaratmakla yükümlü görüyoruz. Görmek dediğimiz şey eskiye göre çok daha önemli bugün. Bu çerçevede artık sanattaki felsefe bize evrensel düzeyde insani bir yükümlülüğü anlatıyor. Sanattaki felsefe artık başkaldırıcı bir nitelik kazanmıştır. Ne var ki sanatın bir yanında felsefe bulunur gibi bir anlam çıkar-

mamak gerekir bu söylediklerimizden. Sanat kendini yaratırken felsefi görme koşullarını da felsefi derinliklerini de yaratır. Sanatçı yapıtında felsefesini kurarken ilk iş felsefeden, genel anlamda felsefeden uzaklaşmak zorundadır. Sanatçı bilincini geliştirirken felsefeden enine boyuna yararlanacaktır ama yaratma süreçleri başladığında o yalnız felsefe olan felsefe bitecektir ya da bir yana bırakılacaktır. Sanat adamı felsefeden edindiğini sanatında ancak sanata dönüştürerek işe yaratabilir. Felsefenin felsefesiyle sanatın felsefesi uyuşamaz. Bu uyuşmazlık elbette insanı kavramak açısından değil yalnızca yöntem açısındandır.

Gerçekte yalnız sanat değil, bilim de felsefe de varlığını ve geleceğini aykırılıklar üzerinden tartışır. Felsefenin hayır deyişi bir başka başkaldırma değil midir? Her hayır deyişte mutlak olarak siyasal bir tutum görmek doğru olmaz. Bir takım ahlak değerlerine hayır demek de başkaldırmaktır. Galileo Galilei'nin gökbilimciliği, Descartes'ın *cogito ergo sum*'u, Spinoza'nın Tanrı kavrayışı ne ölçüde başkaldırmaysa Balzac'ın toplum eleştirisi, Baudelaire'in insana yönelttiği eleştiri, Nietzsche'nin hıristiyan değerlerine yüklenişi de öyle bir başkaldırmadır. Yeniyi önerdiğiniz noktada başkaldırmış olursunuz. En azından kimseyi baştan çıkarmayan, evde kalmış kızların yüreğini hoplatmayı düşünmeyen, insanı bütün toplumsal bağlarının dışına çıkmaya çağırmak gibi bir yönelimde bulunmayan, dünyaya sil baştan yeni bir düzen getirme düşleri görmeyen, ancak bakış açılarının değişmesine katkıda bulunan ya da bulunmaya çalışan bir başkaldırmadan sözetmek istiyoruz. Böyle bir başkaldırma toplumsal gelişimin sağlıklı ve indirgenemez koşuludur. Başkaldırma dediğimiz şey hafifliklerin, uçarılıkların, şımarıklıkların değil daha iyiyi öngören bilinçlerin işidir. Çok genel bir anlamda alırsak Epikuros'çuluk bir başkaldırmaydı: yenilmiş insana, zulüm gören insana, tüm umutlarını yitirmiş insana *hayır sen bu kadar değilsin* bilincini aşılamaya çalışırken, böylece işgale sessizce ve enaz yıpranmayla katlanmanın koşullarını geçerli kılmaya çalışırken etkili bir başkaldırmaydı. Stoa da bir başkaldırmaydı: yüzyıllar boyu insanı yüceltirken insana ne olup ne olmadığını anlatmaya çalıştı, yüzyıllar sonra Fransız Devrimi'nin ruhuna sinerken yeni insana insani başkaldırmanın en eski gerekçelerini gösterdi.

Felsefe, bilim ve sanat başkaldırmacı bir tutum alırken şiddet uygularlar. Felsefenin, bilimin ve sanatın uyguladığı ve önerdiği şiddet doğruların esinlediği yapıcı şiddettir, onun insanı incitmekle bir ilgisi yoktur, insanı sık sık düştüğü gaflet uykusundan uyandırmakla ilgilidir. Böylesi bir şiddetin Yeniçağ'a doğru din adamlarını ve devlet adamlarını çok kor-

kutmuş olması bu kişilerin yetersizlikleriyle ve çıkar hesaplarıyla ilgilidir. Gökbilim alanında Copernicus da bir şiddet uyguladı, daha önce benzer bir şiddeti Aristoteles uygulamıştı: bu şiddet'ler düşünce biçimlerini dönüştürmeye başladıkları zaman şiddet olmaktan çıkmaya başlamışlardır. Bilime, sanata ve felsefeye uygulanan toplumsal ve siyasal şiddet bu üçlünün uyguladığı düşünsel şiddetten bin kat yüksektir. Felsefede, bilimde ve sanatta dalgalar nice sonra vurur kıyıya. Bu şiddetlerin iyilikleri sonradan görülür. Bu şiddetler insanı kendine getiren şiddetlerdir. Bu yüzden gerçek kültür yaratıcıları daha çok ölümlerinden sonra sevilirler ve ilgi uyandırırlar. Evet, bu şiddetler kimsenin burnunu kanatmamıştır. Sanattaki şiddet belki biraz daha keskindir. Ne olursa olsun sanatçının uyguladığı şiddet filozofun ve bilim adamının uyguladığı ussal şiddet kadar yumuşak değildir. Pekçok büyük sanatçı yüzyıllar boyunca büyük şiddetler uyguladı. Bu şiddet dünyayı dönüştürmekte büyük katkılar sağladı. Bazen şiddeti getiren şey heyecanlarla örülmüş sıradan bir fikirdi, sıradan görünmekle birlikte yaşamı kökten tartışan bir fikirdi. Bazen de sanatçı kaba şiddete sanatın güçlü insani şiddetiyle yanıt verdi. Örneğin Bruegel'inki şiddete karşı açık şiddetti: *Katliam* tablosu bunun en güzel örneğidir.

Sanatın felsefesi özellikle şiddetin felsefesidir. Sanatın felsefesi değişiktir ya da bambaşkadır, o da felsefe bu da felsefe deyip çıkamayız. İnsanlar genelde tek tip felsefe düşünürler, bu da zaten kolay girilemez olan ve pek de işe yaramayan görüşlerin dünyasıdır. Çokları Shakespeare'de parıldayan felsefeyi, Dostoyevski'de billurlaşan felsefeyi, Çehov'da mayalanan felsefeyi görmeyi düşünmeden onların yapıtlarıyla içli dışlı olmaya çalışırlar. Felsefesi olmayan sanat zaten sözü edilmeye değer bir şey değildir ya da zaten sanat değildir. Sanatçının felsefesi örtülü bir inanç felsefesidir, bir dünyaya bakış felsefesidir, felsefenin teknik sorunlarından uzak bir yaşam felsefesidir. Bu felsefe bir yandan doğruca duygusallığa işler ve bilinci bu çerçevede zorlar, böylece bir yanıyla ussallıkla belirlenmiş görünse de kendine öncelikle gönül'de yer açmaya çalışır. Öte yandan bu felsefe ussallık temelinde insanı kavramaya ve tartışmaya yönelir. Us güçlü bir biçimde başkaldırmak için yeterli değildir, başkaldırmak yürek ister. Felsefe söyler ve gider, bilim de öyle, sanat arkasında durur ve kavgasını yapar söylediğinin. Sanatçı filozof gibi ussallıkların içine kapatılmış değildir, o özellikle ben'iyle öne çıkar, alabildiğine *benci*'dir, varlığını kimseye ödetmeyi düşünmeden kendini önemser ve dönüştürücü bir güç olarak kendini ortaya koyar. Herkesten

kırk kat daha kavgacıdır. Yepyeni bir dille, alışılmadık bir anlatım gücüyle çıkar karşımıza. Filozof da bilim adamı da ışık tutarak dönüştürürler, sanatçı varlık'ın içinde ya da üzerinde varlık kurar. Copernicus yalnızca olanı gösterdi, bakış açılarını değiştirdi. Gökler eski göklerdi, gezegenler eski gezegenlerdi. Elbette çok önemliydi onun o yepyeni bakışı. Ama Mallarmé'nin *Brise Marine*'inden önce hiçbir yerde "Brise Marine" yoktu. *Brise Marine* varlık'a katıldıktan sonra çok şey değişti. O zaman Mallarmé bir şeyleri yeniden yaratmış oldu.

En yeni bir felsefe bile şaşkınlık yaratmaz sizde. Zaten felsefede her şey birbirine bağlıdır. Onu bir bütün olarak anlamak gerekir. Felsefe dediğimiz şey bir dizi düşüncedir. Ben Aristoteles'i, Descartes'ı, Leibniz'i, Rousseau'yu tanımıyorum ama Adorno'yu iyi biliyorum diyene gülerler. En yeni felsefe bile yeni değildir: atalarının ya da öncülerinin diliyle konuşur. Her filozof bir ardıl'dır. Onda her zaman öncekilerin izleri vardır. Felsefe geçmişe karşı çıkarken bile onunla uzlaşma durumundadır. Felsefenin içini açtığınız zaman ortalığa eskiler dökülür. Oysa bir eskiçağ yontusunda bile bizi şaşkına döndürecek çok yeni şey bulabiliriz. André Gide'in *"Her gün yeni olsun gördüğün..."* dediği yerde başlar sanat. Yeni'yi çekip aldınız mı sanat anında söner gider. Çünkü sanat daha duyum düzeyinde yani algılama noktasında çarpıcıdır. Sanatsal algı bir tür şiddet algısıdır. Felsefi algılamada duyum basit bir aracı'dır, onda hiçbir olağanüstülük yoktur. Felsefi algı bir yerlerde oyalanmadan hemen üstalgıya kavuşur. Felsefenin dili özel dil değildir, filozoflar çok zaman arzuhalci diliyle yazıyor olsalar da. Oysa her sanat kendi diliyle her sanatçı kendi diliyle hatta her yapıt kendi diliyle konuşur. Sanatta şiddetin asıl kaynağı alışılmadık olanın kendisidir. Bu alışılmadık nesne, bilgece duruşu bir yana, gerçek bir haz nesnesidir. Gerçek bir yapıt karşısında biz yepyeni bir dünyaya doğarız. Bruegel'in *Körler*'ine bakan kişi o körlerin bu dünyadan olduklarını söyleyemez, bu dünyadan olmadıklarını da söyleyemez. Ama onda bizi ilgilendiren bir şeyler vardır, işte o bir şeyler sanattaki felsefenin ta kendisidir.

Biraz dikkatli değilsek bilmediğimiz şeyler üzerine korkunç yargılar veririz. Derinlemesine bakmayan bir izleyicinin biraz da rahat bir tutum içinde bir yapıtı kendine göre yorumlayıp çıktığı olur. Çünkü sanata çok yakın olmayan kimseler sanat yapıtının kayganlığını daha değişik değerlendirirler ve onun her yöne çekilebilecek bir yapıda olduğunu düşünürler. Bir de bakarım ki bir resmin karşısında durmuşum. O zaman gözlerimin önündeki resmi bildik kılmam gerekir. İnsan yorumlamamaktan

çok yorumlamaya eğilimlidir. Bu da kötü bir şey değildir, yeter ki resmin karşısında sağlam durabileyim. Onunla birden ya da kendiliğimden bir alışverişe girerim, onu anlamaya çalışırım. Ondaki bir şeyleri kendimin kılmaya çalışırım: bu benim varoluşumun zorunlu eğilimidir. Bu bir diyalektik çabadır, yapıtla benim aramda özel ussal ve duygusal bir ilişkiyi gerektirir. Bu bir özümleme edimidir. Özümlemenin kolay bir yolu an'lık sezgisel kavrayış olabilir. Elbette kimseye şöyle diyemeyiz, an'lık sezgisel kavrayış doğru bir kavrayış değildir, bu işe böyle bakamazsın diyemeyiz. İzleme durumu da yaratma durumu gibi tek kişiliktir ve tam tamına özgürlükte gerçekleşir. Ama sanatsal kavramada an'lık sezgisel kavrayış kadar tartışmacı kavrayış yani diyalektik kavrayış önemlidir.

Sanatın alanında hem yaratmada hem izlemede sezginin ne kadar önemli olduğunu biliyoruz. Sezmek demek bir şeyi bütünlüğü içinde görmek demektir. Bu sezgisel kavrayış alman estetikçilerinin *"Einfühlung"*unu düşündürür bize. *"Einfühlung"* yapıtla diyalektik bir ilişkiyi değil de yapıtla bütünleşmeyi öngörüyordu: öznenin nesneye ve nesnenin özneye kavuşmasıydı bu, nesnenin kendisi olup çıkmaktı. *"Einfühlung"* sonu olmayan bir serüvendir: o tür tek yanlı yönelimlerin sonu bataktır. Usla her şeyi çözemeyiz ama usu ortadan kaldırdık mı çözümsüzlüğün çukuruna düşeriz. Bir yapıtı özümlemek dediğimiz sonu belirsiz serüven bir tartışmayla hatta çekişmeyle gerçekleşir: özneyle nesne arasındaki ilişki biraz da kavgayı andıran bir ilişkidir, karşılıklı olarak belli bir şiddeti içerir. Bu tartışma ussal olduğu kadar duygusal bir tartışmadır. Bu tatlı kavgadan bu haz veren kavgadan süzdüğüm şey, duyumsanan çeşitli ögeler arasından bulup çıkardığım şey öncelikle ve özellikle bir felsefedir. Daha genel anlamda bir fikir de diyebiliriz ona. Bu felsefede duyumsamanın şiddeti duygulanmanın şiddetine bağlanır, duygulanmanın şiddeti de düşünmenin şiddetine katılır. Sanattaki felsefe düşünsellikle billurlaşmıştır diye düşünmek boşunadır, bu felsefe geniş bir yelpazede duyum-duygu-düşünce bütününde gerçekleşir. Buna göre estetik haz aynı zamanda düşünülmüş hazdır, bir başka deyişle yapıtın felsefi derinliği üst düzeyde hazzın konusudur. Bu haz felsefedeki felsefenin verdiği hazdan çok daha değişiktir: bu hazda heyecan vardır.

Kaba duyumsal hazların, örneğin kebap yeme ya da su içme hazzının asla sağlayamadığı bir yetkin haz gerçekleşir burada. Buna yüce haz demek hiç de yanlış olmaz. Bilimin de felsefenin de veremediği ve veremeyeceği bir heyecan izleyicinin bilincini olağanüstü bir genişlikte sarar ve çeşitli renklere boyar. Bilimin ve felsefenin tek renkli dünyası sanatın

çok renkli dünyası karşısında hazlar açısından silik kalır. Yaşamın bütünsel bir biçimde ve üst düzeyde açıklanmasıdır sözkonusu olan: yazgıya karşı koyarcasına gelişen bir başkaldırma istemidir bu. Sanat bütün bir yaşamı bir yönünden ya da bir ucundan deşer ve sorgular. Bu sorgulama yayıla yayıla evrensele kadar gider. Başkaldırmalara çağırır bizi. Hiçbir zaman sokakta dolaşmayacak olan bir ayaklanmadır bu. Kimseyle uyuşamayanların ayaklanmasıdır. Hiçbir zaman inceliklerini yitirmeyecek olan bu ayaklanmada insana duygusal ve ussal çerçevede uyarlı olan her şey bir heyecanlar demeti biçiminde ve bir değer olarak bir köşeye yazılır ve yaşamı dönüştürücü bir güç olarak işlem görür. Dostoyevski'nin *Budala*'sını düşünün. Ayaktakımının budalalıkları, ne istediğini bilmeyen kadınların gevezelikleri, hakkı yenmiş insanların çığlıkları, neyi yaşadığını sezemeyecek kadar saf bir kadının bitmez tükenmez saçmalıkları hep birlikte açıklayıcı bir güç olarak ortaya çıkar. *Budala*'daki kargaşa yenilmiş, yıkılmış, boş kafalı, ne yaptığını bilmez insanların kişiliğinde en genel insanı ortaya serer. Bir insan kalabalığının arkasında görünen şey bütün bir insanlıktır. İnsanı üst düzeyde açıklayacak olan bu tutarsız insanlar kalabalığı mıdır? Böyle bir soru sormak saçma olur. Biz çok yerde olumluyu olumsuzdan giderek kavrarız. Romanın yasası felsefeninkinden ve biliminkinden ayrıdır: bilmek değil görmek önemlidir. Prens Mişkin'i ben size anlatsam ne olur anlatmasam ne olur, onunla tanışmanız gerekir.

Bir gerçekliğe ulaşmak için bir yığın insanı bir yığın kargaşık olay örgüsü içinde tanımak mı gerekir diyorsanız, bu işi keçiboynuzu çiğnemeye benzetiyorsanız sanattan alacağınız çok bir şey yok demektir. O zaman en iyisi özdeyişlerle yetinin siz, özlü sözler biriktirin. Sanata sanat tarihçisi gibi değil haz duyabilen herhangi bir insan gibi bakabilmek gerekir. Sanatın içerdiği gerçeklik soyutlamalarla elde edilmiştir ama her zaman somutta dile gelir. Soyuttaki somuttur o, denize girmek kadar, sokakta yürümek kadar, bir dostla konuşmak kadar somuttur. Sanattaki fikir somuta götürülmüş fikirdir, açınmış fikirdir. Felsefede fikir her zaman fikir olarak kalır, bütün soyutluğuyla fikir olarak kalır. Sanatta gözlem düzeyinde önce somuta yöneliriz, sonra da yaratma düzeyinde o somutu soyutlayarak estetiği kurarız, yapıtı kurarız. Yapıtı kurmak soyutta somutu gerçekleştirmektir. Yapıt yaşamdan gelir ve yaşama döner. Madame Bovary somut olarak vardır, oradadır. Sanatta önemli olan yaşama dokunmaktır, felsefi bir tutarlılıkla dokunmaktır. *"Benim için en gerçek şey resimle yarattığım düşlerdir, kalanı akıp giden bir kumdur"*

der Eugène Delacroix. Sanata biraz felsefe katmak diye anlamamalıyız bunu. Sanat görü'de incelmemiş olan düşünselliği, duygusallıkta işlenmemiş olan felsefeyi tanımaz. Sorun yağı suya yedirmek sorunu değil evrensel düzeyde anlamlı nitelikler oluşturmak sorunudur.

O Bergson'da olduğu gibi salt içedönük bir felsefe de değildir. Yapıttaki felsefe örtülü de olsa gizil değildir. Onda yaratıcısının düşünce dünyası uzaktan görünür. Yaratıcının yapıtta somutlaşmış gibi olduğu durumlar bile vardır: Prens Mişkin biraz da Dostoyevski'dir diyene hayır diyebilir miyiz? Yaratıcı felsefe öğretici değildir ama yaşama filozofça bakmak gibi bir yükümlülüğün içindedir. Bu felsefe size şu ya da bu ölçüde ters gelse de o felsefeyi içeren yapıtla tersleşmeyebilirsiniz. Örneğin ilerlemeden korkan bir Baudelaire vardır, bunu onun şiirlerinde alttan alta yakalarsınız. O bunu sanatının dışında açıkça da ortaya koyar: *"Pek kötü moda olan bir yanılgı var, cehennemden korur gibi korumak istiyorum ondan kendimi. İlerleme fikrinden sözetmek istiyorum."* Baronian *Baudelaire*'inde şöyle der: *"Dünyanın gözlemlenmesi, fikirlerin evrimi giderek onu deli eder, eline geçen kitapların büyük bir çoğunluğu ona dolu dolu yorgunluk ve nefret duygusu esinler."* Yapıt ve yaratıcısı içiçe geçmiş gibidirler, bir gerçekliğin iki yüzü gibidirler. Baronian *Les fleurs du mal*'den sözederken şöyle der: *"Bu yapıttaki şiirlerin tümünü Baudelaire varlığının en derinlerinde taşıdı, kimini korkuyla kimini sabırla. Tümünü kanıyla, etiyle, alınteriyle besledi."* Gerçekten *Les fleurs du mal* bir tür otobiyografidir, belki tüm gerçek yapıtlar öyledir. *Les fleurs du mal*'de yalnız Baudelaire değil Jeanne Duval'iyle ve Marie Debrun'üyle bütün bir dünya vardır. Felsefesi olmayan sanat çöker. Sanatçı özel felsefesini öncelikle kendi bilinç koşullarının iç diyalektiğinde gerçekleştirir. Bu onun dünyayla ilişkisinin koşullarını açıklar öncelikle. Bir iç çekişme de diyebiliriz buna. Şöyle der Braque: *"Her zaman iki fikir olmalı, biri öbürünü öldürsün diye."* Bu büyük ressama göre *"Bulmakla yetinmek, açıklamaktan kaçınmak gerekir"*. Yapıt kendini açıklar zaten, elbette başka bir açıklayıcıya, bir aracıya hiç gerek yoktur. Önemli olan tek şey güzel'i gerçekleştirmektir, varlığında iyi'nin derinden derine şarkılar söylediği güzel'i gerçekleştirmektir. Fénelon şöyle diyordu: *"Ben güç olanı değil güzel olanı arıyorum."*

Her sanatçı sanatında kendi dünyasını yaratır ya da kendine özgü bir dünya yaratır. Ülküsel bir dünya değildir bu, eksiksiz bir dünya hiç değildir. Sanatçı bir Sisyphos'dur ve o taşı doruğa taş çatlasa ulaştıramayacaktır. Yalnız sanatçının trajedisi değil insan yaşamının kaçınılmaz

bir koşuludur bu. Sanatın bütün güzelliği de burada olmalıdır, bu özgür, bu önü açık arayışta olmalıdır. Flaubert özenerek yazdı, Balzac çalakalem yazdı. Ne Flaubert'in acelesi vardı ne Balzac'ın vakti vardı. Flaubert özeniyle Flaubert oldu, Balzac da özensizliğiyle Balzac oldu. *"Balzac yazmayı biliyor olsaydı kim Balzac olacaktı?"* der koca Flaubert. Bu bir eleştiri değil bir saptamadır. Yazmayı bilen durgun, donuk, verimsiz bir yazar bize hoş gelir miydi? Yanlışları olmayan bir dil belki eleştirmecinin dili olabilir ama sanatçının dili olamaz. Gerçekte bir yazarın her şeyiyle iyi olmasını bekleriz ama bunu bulmak çok kolay değildir. Belki de o yanlışlar yanlıştan başka bir şeydir. Gene de sanatçıdan Balzac'a değil Flaubert'e özenmesini bekleriz: güzeli gelişigüzelde uzun süre yaşatamayız diye. Öte yandan içimizin sesi şöyle der: Balzac olmayı başarabildikten sonra nasıl yazarsan yaz, istersen hiç yazma.

ANLAMIN BELİRLENMESİNDE UZAM VE ZAMAN ETKENİ

Yaşam zamanın kendisidir, uzamdaki zamanın ya da uzamsal zamanın. "Ben" öncelikle zamandır, zamanda kurulmuştur ve zaman olarak vardır. "Ben"de her şey zaman boyutunda gerçekleşir. İçi bilinç ögeleriyle, bilincin düşünsel ve duygusal ögeleriyle doldurulmuş olan ben'de kesintisiz sürerliğin sezgisidir zaman. Sözkonusu ögeler zaman temelinde oluşmuştur, bilince gelip yerleşmiştir, bilinci oluşturmuştur. İçerikleri olmayan bilinç olmayan bilinçtir. Bilinç öncelikle zamanın bilincidir. Bilinç zamana göredir, onda her şey zamana göre oluşur, zamana göre dönüşür, zamana göre yerini alır. İçsel yaşam tümüyle zamandan kurulmuştur. Bir dış zamandan ya da nesnel zamandan sözederken bunun bir takım yaşamsal kolaylıklar sağlamak adına içsel zamana göre oluşturulmuş uzlaşmalı bir tasarım olduğunu biliyoruz. İçsel zaman gerçektir, dışsal zaman yapaydır ya da kurgusaldır. Dışsal zaman gerçekte olmayan bir zamandır. İçsel zaman görelidir, dışsal zaman belirlenmiştir. Dışsal zaman içsel zamanın gerekleri çerçevesinde, buna göre yaşamın gereksinimleri çerçevesinde belirlenmiştir. Dışsal zaman içsel zamana ilgisizdir: toplantı altıda başlayacaksa altıda başlayacaktır. Giderek karmaşıklaşan bir dünyada bir düzen sağlama etkenidir o, bir toplumsallık koşuludur. Trenler, vapurlar, uçaklar ona göre bir yerlerden kalkar ve bir yerlere varırlar.

Bununla birlikte bilinçlerin etkinliği çerçevesinde insanlık hep birlikte geleceğe doğru giderken bir yandan da geriye doğru akar. Nesnel zamanın dilimlerinde ayrı ayrı özellikler kendini gösterir. Nesnel zaman tüm insan etkinliklerinin geçmişe doğru kayışında işaret noktaları belirler. Tarih böylece oluşur. Dönüşen toplumsal bilinç ya da evrensel bilinç yeni özellikler edinirken eski özelliklerini yavaşça düne bırakır. Şu yüzyıl öbür yüzyıla çok benzemez. Ortak bilinç bir tasarımdır, birlikte yaşanmış olan şeylerin nesnelleşmiş duygusal ve düşünsel izdüşümlerini taşır. Yalnız bireysel bilinç somut bilinçtir, doğrudan yaşanan bilinçtir. Başka bilinçleri gözlemleyebiliriz ama yaşayamayız, özellikle de başka zamanın bilinçlerini yaşama şansımız hiç yoktur. Yaşamak başka anlamak başkadır. Anlamak da her koşulda rahatça kendini ortaya koyan bir koşul değildir elbet. Anlıyorum ama acaba anlıyor muyum? Başkası'nda gözlem-

lediğim bir takım belirtiler bana bir şeyler söylüyor, bu arada dil de bir şeyler anlatıyor. Ama her şeyi anlayabiliyor muyum?

Dışsal zamanın toplumsal ya da evrensel düzeyde yaşamı uyumlu kılmaktan başka bir yükümlülüğü yoktur. İçsel zaman ölçülemeyen zamandır, ölçüye vurulamaz olan zamandır. Ölçülen zaman yalnızca dışsal zamandır. Zamanı ölçen araçlarımızla güvencede duyarız kendimizi: yolculuklara çıkarken onlardan yararlanırız, buluşmalarımızı ona göre düzenleriz. Ancak her şeyde, yolculuklarda da buluşmalarda da yaşanan gerçek zaman yalnızca içsel zamandır. Akrep ve yelkovan birbirine uydurulmuş biçimde, biri daha küçük bir akışı öbürü biraz daha büyük bir akışı göstermek için dönüp dururlar. Onlar dönüp dururken biz kendi gerçek zamanımızı yaşarız, o hastane odalarında bir türlü geçmek bilmeyen, buna karşılık sevgilimizin yanında çabucak akıp giden zamanımızı. Bununla birlikte dünya bizim gerçek zamanımıza yani içsel zamanımıza ilgisiz kalır. *"Şeb-i yeldayı müneccimle muvakkit ne bilir / Müptela-yı gama sor kim geceler kaç saattir"* sözü bunu pek güzel açıklar. Gene de nesnel zaman yaşamımızın vazgeçilmez bir dayanağı olarak vardır. Kendini zaman olarak yaşayan bilincimiz düzenlilik adına yaşamı tepeden tırnağa nesnel zamanla donatır. Hayvanların karanlık içsel zamanları onların bir dışsal yaşam tasarısı geliştirmeleri için yeterli değildir. Gene de onlarda bulanık bir dışsal zaman tasarımı içgüdüsel düzeyde kendini ortaya koyar. İçsellikte yansıyan bir dışsallıktır bu: göç zamanı geldiyse hiç beklemeden yola koyulmak gerekir.

Güzel'in alanında zaman yaratmanın ve algılamanın temel koşuludur. Mutlak güzel olsaydı zamandışı olacaktı ve sonsuza kadar olduğu gibi kalacaktı, olduğu gibi kalmakla da kalmayacak, göreli güzelleri varedecekti. Ama mutlak güzel yoktur ve göreli güzellerin yazgısı insanlığın ortak bilincinin gereklerine göre kurulur. Yarına kim kalacak sorusu hep vardır ve hiçbir zaman geçerliliğini yitirmez. Zaman geçer ve bugünün yapıtları dünün yapıtlarına dönüşürler. Bu dönüşümde bazı yapıtlar yavaş yavaş silinmeye yüztutarlar, insanlığın ortak belleğinden uzaklaşmaya başlarlar. Sürekli bir geçmişe kayış vardır. Zamanın ufkunda çok şey erir gider. Yapıt için bir ölüm kalım savaşıdır bu: biraz nesnel bir çerçevede aydınlığa yani ölümsüzlüğe doğru gitmekse biraz da unutulmanın karanlık kuyusuna doğru ilerlemektir bu. Toplumsal bilinçlerin ve daha geniş çerçevede evrensel bilinçlerin kurduğu bir yargı organı vardır sanki ortada: yaşam hakkı elde edemeyen yapıtlar unutulmanın kuyusuna atılacaklardır. Nice çabalarla ve kim bilir hangi heyecanlarla oluşturulmuş

nice yapıt zamanın derinlerinde yitip gider, geriye bazen küçük bir yankı bırakır, bazen onu bile bırakmaz. Zaman onlara artık size gerek kalmadı demek ister.

Yapıt zamana karşı koyan yapısıyla unutulmamamızı sağlayan tek etkin güçtür, o bile çok zaman sonuna kadar koruyamaz kendini ve dolayısıyla bizi. Unutulmamak için mi yaratmaya yöneliyoruz yoksa yaratarak mı unutulmazlık kazanıyoruz? Her ikisi de doğru olmalı. Unutulmak bu kadar kötü müdür? Unutulmakla ölmek özdeş değil mi? Sanatçı ölümsüzlüğe gözkoymuş ölümlüdür. Sanatta *benci* ruh ölümsüzlüğü gerçekleştirmeye çalışmaz mı? Hem niçin unutulalım, kalıcı olmak varken ölümü neden göze alalım? Sanatçı *benci* olarak bir çeşit sergilemecidir, bir tür Narkissos'dur, ona ölümü kolay kolay benimsetemezsiniz. Dehanın sonsuz bir sabır olduğu düşünülünce kalıcılığın ne kadar pahalı bir iş olduğu apaçık kendini gösterir. Böylece zaman geçtikçe ve bugünün yapıtları dünün yapıtlarına dönüştükçe yapıtlar için sıralı sırasız ölümler başlar. Bu biraz da sanatçının ölümüdür. Kalburun üstünde kalabilenler az sayıdadır. Elbette kimse iyi sanatçı ve kötü sanatçı ayrımı yapma konusunda yetkili değildir. Tek yetkili tarihtir ya da en geniş çerçeveli nesnel zamandır, bir başka deyişle evrensel bilincin koşullarıdır. Bir yapıt bilinçlerde varlığını sürdürebildiği sürece kalıcılık hakkını elinde tutar. Bilinçlerin süzdüğünü kalıcı kılabilecek hiçbir güç yoktur. Sanatçı kalıcılığın koşullarını öncelikle insanların ruhunda yaratmak zorundadır.

Her insan bir yerin ve bir zamanın ürünüdür. Her insan toprağın ürünüdür, bir toprakta bitmiştir. İnsan da tüm bitkiler ve tüm hayvanlar gibi toprağın varettiği varlıktır. Yaşamda da toprakta da emek en güçlü belirleyicidir. Yaşam da bir tür topraktır. Tohumu en güçlü biçimde yeşertecek toprağı oluşturmak gerekir. İnsan da öbürleri gibi topraktan gelir, toprakta kalır, toprağa döner ve toprağa dönmeden önce bitmek bilmez bir toprak olmak korkusuyla yaşar. Onu yaratan toprağın kendisiyse, onu o insan yapan da toprağın üstüdür, toprağın üstündeki kendisi ve toprağın üstündeki başkalarıdır. İnsan yaşamı toprağın üstünde bir başka topraktır ya da doğada ikinci bir doğadır. İnsanı insan yapan olumlu ve olumsuz yanlarıyla gürültülü kentlerdir ya da dingin kırsal alanlardır, acılardır ya da sevinçlerdir, yoksulluklar ve yoksunluklarla birlikte sayısız zenginliklerdir, tarihtir, değerlerdir, hatta önyargılardır, dogmalardır, inanç kalıplarıdır. Bizi biz yapan her zaman olumlu etkenler değildir. İnsan için toprak özellikle ve öncelikle insanlığın ortak anılarının verimli ve karmaşık toprağıdır. Bu anlamda anıları en geniş çerçevede düşünmek

gerekir, anıları yalnız yaşantılardan kalmış izler olarak değil yapıtlar, düşünceler, belirleyici etkenler olarak düşünmek gerekir.

Anıları bir toplumun ya da bir insanlığın yaşanmışlıktan gelen etkin yaşam koşulları olarak düşünmek gerekir. Bu anlamda anılar derken anladığımız şey öncelikle bellektir, en yüksek düzeyde insanlığın ortak belleğidir. En genel çerçevede anılar kişisel yaşamın geride kalmış şemalarıdır, buğulu ve yer yer bulanık şemalarıdır. Anılar gerçekte uçucu şeylerdir: durmadan dönüşürler yani her adımda başkalaşarak hep kendilerinden başka bir şey olurlar. Şema büyük ölçüde aynı kalır ama şemanın içerikleri hep dönüşür. Bilinç yaşamın *şimdiki* koşullarına göre şemayı bile değiştirebilir. Öyleyse anıların değeri ne? Biz o durmadan dönüşen şeylere mi bu kadar bağlanıyoruz? Hayır, biz kişiselliğin tarihini renklendiren bazen de karartan anılara bağlanmıyoruz, insanlığın ortak anılarına, insanlığın anılar biçiminde yapılaşmış belleğine bağlanıyoruz. Bağlandığımız bütün bir topraktır, bütün bir evrendir. Dünyada olmak her şeyden önce bir yerde olmaktır, bir yerin parçası olmaktır. Her kişi toprağının renklerini taşır. Toprağının renkleri onun kendi renkleridir. Kimileri ılık esen kıyı rüzgarının çocuğudur, kimileri sert esen dağ rüzgarının çocuğudur. Herkes bir başka rüzgarda büyümüştür. Herkes kendi rüzgarında büyümüştür. Herkes kendi rüzgarında serinlemek ister. Her toprak kendine özgü özellikleri olan kişiler yetiştirirken ona kendi özelliklerini de katar.

Kendi toprağına bağlıdır insan, ama ona sıkı sıkıya bağlanmak duygusu insanı verimsizliğe götürür. Hangisi olursa olsun, herhangi bir duyguyu aşırıya götürürseniz, yalnız onunla yaşar onunla yatıp kalkarsanız dar bir alana sığışıp kalırsınız. İnsan dar alanlara tıkılıp kalacak bir varlık değildir, kalmamalıdır, hele gündelik bilincin ötesinde bir şeylerin peşindeyse. Gündelik bilinç dar bir alanın bilincidir, *şimdi ve burâ*'nın bilincidir, uzamda ve zamanda kendini aşmayı düşünmeyen, enazla yetinen bilinçtir. Ama sanatçının sözünü ediyorsak, yetinmeyen bilincin sözünü ediyoruz demektir. Gerçek insan olmak bir değer açlığı içinde olmaktır. Bilinç yetkinleştikçe yani kendini aştıkça zamanda ve uzamda sınırları zorlar. Gelişmiş bir bilinç artık yalnızca kıyı rüzgarının ya da dağ rüzgarının bağımlısı değildir, o bütün olası rüzgarlara açıktır, şimdinin rüzgarlarına olduğu kadar geçmişin rüzgarlarına da açıktır. Gelişmiş bilinç gündelik bilinçten çok daha başka bir şeydir, ufkunu zorlar, ufkunun ötesine geçer, kısmetini görünürden çok görünmeyende arar. Ufkunu sürekli genişletir: ulaştığı yer aşması gereken yerdir. Gene de her yetkin bilinç

bir yandan dünyaya açılırken bir yandan bir toprağın ürünü olarak, kendi toprağının ürünü olarak varlığını sürdürür. Burada ruh belli bir yerden başlar uçmaya, bütün göklere doğru kanat çırpar. İnsan için, dünü ve bugünü hatta yarını olan bir varlık için *bilinç ufkunun genişliği* diye bir şey vardır.

Alabildiğine geniş duyuyorsanız ve sonuna kadar geniş düşünüyorsanız bir yere çakılıp kalabilir misiniz? Başka yerlere ve başka zamanlara akmak istersiniz. O başka yerlerde ve başka zamanlarda sizi nice tedirginliklerin beklediğini bile bile. *"Ben nerede değilsem orada iyi olacakmışım gibi gelir"* der Baudelaire. Bunu Baudelaire'e özgü bir ruh durumu olarak belirleyip çıkabilir miyiz? İnsanlar öyledir: *"Hep gidelim derler de bilmezler nedenini."* İyileşmez bir yolcu olmak durumudur bu. Ne var ki Baudelaire ya da başka biri uzaklara sonuna kadar katlanamaz. Baudelaire değil uzak denizlerde, Brüksel'de bile yapamaz, çünkü o Paris'in toprağında yani kendi toprağında bitmiştir. Truverlerden ve trubadurlardan görünmez izler taşıyan o ruh gerçek yerinin dışında esaslı bir hiçtir, hiç yok gibidir, kendini hiçleşmiş duyar: en iyisi gene de kaynağa dönmektir. Şiirindeki "şeytan" imgesi bile kökleri yüzyıllar öncesine ulaşan bir imgedir, o toprağın anılarında varlığını korumaktadır. Bununla birlikte o topraklara sıkışıp kalmak olmaz. Şair ilgilerini uzaklara yayar: suda halkaların genişlemesi gibi insanın dünyada yer tutmasıdır bu. O yüzden değil midir ki Baudelaire'in gönlü ta Edgar Allan Poe'ya kadar uzanır, onunla içli dışlı olur, onun yapıtlarıyla yatıp kalkar. XVI. yüzyılın ünlü fransız şairi Joachim du Bellay bir kardinalin peşine takılıp Roma'ya gidince önce pek mutlu olur, ona her şey çok çekici görünür, sonra her şey onu sıkmaya başlar. Kendi yerini, Lyré'sini özler. Toprağına dönmese boğulup kalacaktır. Şairin kendi deyişiyle *"Truva kuşatması kadar uzun"* bir sürgündü bu. Léon Levrault *La poésie lyrique* (Lirik şiir) adlı kitabında bir dip notunda onunla ilgili olarak şöyle der: *"Kardinal olan amcasıyla Roma'ya gitmek zorunda kaldı, Roma'da ölesiye sıkıldı."* Şu iki dize bu sıkıntıyı pek güzel anlatır: *"Palatina dağına güzel Lyré'm bedeldir / Anjou'nun havasını değişmem kıyılara."*

Irk ya da hatta ulus değildir sözkonusu olan. Irkın nasıl bir şey olduğunu kimse doğru dürüst belirleyemedi. Sanatçı bir ulusun toprağında o ulusun bir basamak yukarısından gözleyecektir dünyayı. Hem dünyanın içinde olmak hem de kuşbakışı bakmak dünyaya. *Burada da orada da mutlu oluruz yeter ki karnımız doysun* rahatlığıyla hiçbir ilgisi yoktur onun. Yüce ruh karın doyurmaktan daha başka işlerin peşindedir.

Ayrıca en sıradan şeylerin açlığını çeken, en basit şeylere doyamayan ne çok insan vardır. Birileri hiç durmadan beslenirken ve ürerken, beslenmek ve üremekten daha başka bir anlamı olması gereken bir yerde durur gerçek insan. Kötü beslenen ve üremeyi düşünmeyen bir Spinoza olmak kolay değildir. Ama asıl sorun Spinoza olmayı göze almak ya da almamak sorunudur. Basit insanlar üreme etkinlikleriyle övünürler. Sanatçı Spinoza'nın yetinirliğini örnek alıp kendi için yoksul ve insanlık için verimli bir yaşam biçimi oluşturabilir mi? Böyle bir tutarlı ussallık sanki sanatçıdan çok filozofun işidir. Ayrıca çileci bir yaşam insana zorunlu mudur? Descartes'lar, Leibniz'ler, Spinoza'lar ağırbaşlı adamlardır. Onlar hiçbir zaman bir Baudelaire, bir Balzac, bir Dostoyevski olmayı düşünmemişlerdir. Filozof ağır insandır da sanatçı hafif insan mıdır? Shakespeare de Çehov da son derece ağır insanlardı, hem de ağırlığı olan insanlardı. Sorun ağır ya da hafif insan olmak sorunu değildir: yaşamı şöyle mi yoksa böyle mi kavramakta olduğumuz önemlidir. Sanatçıyla filozof arasında bir benzeşmezlik var gibidir her zaman. Sanatçı her koşulda sanatını kendi dışına taşan ve toplumsal uyumsuzluğu düşündüren bir duygusallıkta varetmelidir düşüncesi çok da doğru değildir. Aykırı olmak ya da başkaldırmak daha başka bir şeydir. Ama sanatçının bir filozof gibi salt ussalda karar kılması da beklenemez. Sanatta ussallığı uç noktaya götürdüğünüzde matematikçi bir şair elde edersiniz. Bu da az şey değildir ama çok raslanır bir şey de değildir.

Gerçek insanı, bu arada gerçek sanatçıyı, gerçek bilim adamını ve gerçek filozofu herkesin alıştığı kalıplara sokmak çok zordur. Yetersiz bilim adamı kurulu düzende mutlu duyar kendini: teknolojinin bir parçası olmaya hazırdır. Yetersiz filozof filozofça gösterilerle yetinir: ona filozof demek felsefeyi küçük düşürmektir. Yetersiz sanatçı gündelik akıştan zenginlikler toplamaya bakar. Evet, gerçek sanatçıyı kalıplamak iyice zordur. Özgür ruh uyumsuzdur, kendini özgürlük bilincinin sınır tanımazlığında varetmeye çalışır. Bilim adamını da sanatçıyı da filozofu da bekleyen tehlike *şimdi ve burada*'ya sıkışıp kalma tehlikesidir. Bu tehlike bilinç yetmezliğinde kendini gösterir. Yoksa onlar için zamanın ve uzamın anlamı sonsuzun koşullarıyla belirlenmiştir. Spinoza'nın bakışıyla ölümsüzlüğü varlığında duyan, ölümsüzlüğü yaşayan ölümlü olmak da diyebiliriz buna. Gene de sorun ayrıcalı insan olmakla ya da özel insan olmakla ilgili değildir. Onlar hiçbir durumda kendilerini kalıplamayı bilmedikleri gibi, kalıplanmaya hiç yatkın olmadıkları gibi ayrıcalı olmaktan da hiçbir şey anlamayan insanlardır. En çok ahlakçılar düşkündürler bu kalıplama işi-

ne. Kendilerini ne kadar kalıpladıkları bilinmez ama koca bir insanlığı kalıplamaya tutkun oldukları doğrudur. Bu yüzden gerçek ahlak bir karşı-ahlak özelliği gösterir. Kural koymak kolaydır, kalıplar sunmak kolaydır, yaşamı bütün güzelliğiyle yaşayabilmek zordur. Kurallar zaten vardır, istemediğiniz kadar vardır. Ama dünya ahlakçının öngörülerine göre dönmez her zaman: ahlakçılar genelde söyledikleriyle kalırlar. Dünya onlara kafa sallar ve bildiği gibi döner. Sorun insanın bildiği gibi yaşaması sorunu değildir, kendi bilinç koşulları çerçevesinde kendi değerlerine göre yaşaması sorunudur. İnsan bir değer varlığıdır, dıştan benimsetilmiş değerlere göre değil kendi değerlerine göre yaşamalıdır. Kendi ahlakını kendi kurmalıdır insan, bunu gerçekten yapabilecek yetkinliğe ulaşabildiyse.

Bura gerçeğini de hiçe saymamak gerekir. Uzak topraklarda çok kaldınız mı şarkınız tükenmeye başlar. Uzaklara, çok uzaklara gitmek, her zaman somut olarak değil bazen de düşlerin yardımıyla uzaklara gitmek isteriz. Bazen düşler gerçeklerden daha gerçektir. Gezgin olmaya gerek yoktur: derler ya, gittiği yerleri en kötü tanıyanlar gezginlerdir. Biraz kalmak gerekir bir yerlerde. Toprağımızı değiştiremez miyiz, başka topraklarda kök salamaz mıyız? Değiştirebiliriz, neden değiştiremeyelim. Kalkar gideriz. Öte yandan kalkıp gidip yepyeni bir toprakta yepyeni bir insan olmak düşünü gerçekleştirmek gerçek insan için olacak iş değildir. Zorda kaldığımız zaman gideriz elbet. *"Gah olur gurbet vatan gahi vatan gurbetlenir"* der Hami. Bir de her toprakta rahatça yeşerebilen ağaçlar vardır. Dostoyevski de Çehov da gezdi, ikisi de gidip bir yerlerde kaldılar ama döndükleri zaman rus olarak döndüler. Oysa Turgenyef ne Rusya'nın renklerini tam olarak taşır ne de tepeden tırnağa Avrupa'nın insanıdır. Besbelli annesinden kaçıyordu. Bazarof'la açıklanan hiççiliğe karşın şarkısı hiçbir zaman öbürlerinin şarkısı kadar etkili olmadı. Ne garip, öbürleri bütün dünyaya, bütün bir insanlığa ondan daha çok ulaşmışlardır. O da büyüktür ama öbürlerinde insan gerçeği onunkinden çok daha yoğun ve çok daha derindir.

Dil tapıncakçıları *dil düşüncenin temel belirleyenidir* derken gelişigüzel bir yargıda bulunurlar. Dil elbette önemlidir ama dil her şey değildir. Dil düşünceyi üretmez, ancak düşünce dille taşınır. Düşüncenin somuta indirgenmesi, bireyselliğin sınırlarını aşarak, zamanın ve uzamın engellerini aşarak toplumsal bir olguya dönüşmesi dille olur. Dil her durumda bilinçlerin iletişme gereksinimini karşılar. Bilinç ne kadarsa dil o kadar olacaktır. Her şeye kendi ağırlığınca yer vermek gerekir, dile de.

Üç yüz sözcükle konuşan adam üç yüz kavramlık bir dili kullanacaktır. Beş bin kavrama ulaşmış bir bilincin dili de beş bin sözcüğü barındıracaktır. Üç yüz kavramla düşünen adama beş bin terim içeren bir sözlük gerekmez. İnsanı insan yapan değerlerdir. Değer dediğimiz şey insanın amaçlarıyla ilgili fikirlerdir, amaç değeri taşıyan tasarımlardır, insanın daha da insan olmasını sağlayacak dayanaklardır. Dil de bir değerdir ama tek değer değildir. İnsanı insan yapan değerler ortak bir yaşam çerçevesinde her şeyden önce kişilerin bilincinde belirginleşen ve oradan ortalığa saçılan ortak formüllerdir: bireysel bilincin toplumsal bilince açıldığı yerde ve buna karşılık toplumsal bilincin eleştirilmeye açık bir biçimde bireysel bilince göründüğü yerde değerler başlar. Gerçek insan değer insanıdır. Değer kişinin bilincinden başlayarak ve toplumsal bilinçten geçerek zamanda ve uzamda evrensel bilince uzanır. Bir yerin ortak dilini yetkin bir dile dönüştürebilen kişi o yerin gerçek sanatçısıdır.

Bireysel bilincin toplumsal bilinçle dokunuştuğu yerde görenekler kendini gösterir. Görenekler basmakalıp değerlerdir. Gündelik bilinçle düşünen insan için görenekler kaynağı en önemli kaynaktır. İnsan yeterli bir düşünselliğe ulaşamadığı noktada toplumsal bilincin vaktiyle enine boyuna düşünülmüş de olsa şimdi pek düşünülmeyen değerleriyle yetinecektir. Göreneklerde içerilmiş değerler büyük ölçüde eskimiş ve etkinliğini yitirmiş formüllerdir. Görenekler hemen tümüyle küf ya da naftalin kokarlar. Üstlerinde el kadar örümcek ağlarının oluştuğu görülmüştür. Dedemizin bıyıklarından ve karşılık görmemiş duygusallıklarından ve küskünlüklerinden bir şeyler vardır onlarda. Bu yüzden görenekler bireysel bilince, özellikle yetkin bireysel bilince durmadan sorun çıkarırlar. Hep bir şeyleri kısıtlama yolunda kurallar koyarak toplumda tekbiçim bir ahlakın geçerli olmasını öngörürler. Yetkin bilinç görenekler engelini inatla aşmaya çalışır ve bunu büyük ölçüde başarır. Toplumsallıkla belirgin o dar ufkun ötesine geçmek, bütün insanın canlı değerler dünyasına ulaşmak ve bu dünya için değerler üretmek gerçek sanatçının başlıca kaygısı ve aynı zamanda yükümlülüğüdür.

Toplumsallık temelinden geçmeden insanlığın ortak değerlerine ulaşmak olası değildir. Kendi olamamış bir birey nasıl toplumsal bir varlık olamazsa, toplumsal bir varlık olamamış bir birey de büyük insanlığın köklü sorunlarıyla içli dışlı olamaz. Toplumsallık engelini aşarak daha az gelişmiş bir uygarlıktan daha gelişmiş bir uygarlığa geçmek boş bir düşten başka bir şey değildir. Bir kişi ülkesinden çıkıp ya da kaçıp bir başka ülkeye gittiğinde bir başka değerler dünyasının ortasına düşmüş olur ve

zorunlu olarak bir değerler kargaşasını yaşar: hiçbir zaman o düşlediği şeyi, kısa yoldan en üst basamağa ulaşmak tasarısını gerçekleştiremez. Bir ülkeden bir başka ülkeye gündelik bilinçle daha kolay gidebilirsiniz: oraya götürdüğünüz kişi kendinizden başkası değildir, oranın ünlü şapkasından hemen bir tane alıp başınıza geçirseniz de siz bu'sunuz. O koşulda ortama uymak demek bir şeyleri olabildiğince öykünmek demektir. Başka topraklarda bir yerde daha iyi bir yaşam var, ben bu yaşama katılabilirim diye bir düş kurmak olasıdır, ama sorun gidip oralarda değerler yaratmaksa bu hiç de kolay değildir. Başka topraklarda dünyanın parmak ısırdığı bir teknisyen olabilirsiniz. Değerler yaratmak gene de başka bir şeydir. Orada doğacak çocuklarınız için aynı şeyleri söylemek kolay değildir, onlar artık oraların çocuklarıdır.

Her gerçek filozof, her gerçek sanatçı, her gerçek bilim adamı kendi toprağının ürünüdür. Uzun yıllar dışarıda kalmış ve dışarının olanaklarından iyiden iyiye yararlanmış, bülbüller gibi yabancı dil konuşan ve bilim adamı kılığında dolaşan güçlü teknisyenlerin kendi ülkeleriyle ilgili ve giderek dünyayla ilgili sorunlar karşısında ne kadar eksikli olduklarını, bu konuda düşünce üretmeye kalktıklarında ne garip şeyler söylediklerini görürsünüz. Yüzeysel bilinç bir yere ya da bir şeye uyarlanmaya çok daha yatkındır. Bu yüzden gerçek düşünce adamını öldüren en büyük silah sürgündür. *"Sürgün her yerde yalnızdır"* der bir fransız yazarı. Biraz uralı biraz oralı ya da biraz buralı daha çok oralı olanların romanlarında, resimlerinde, şiirlerinde, belki de yaratıcı olsun olmasın tüm etkinliklerinde boynu bükük bir yetersizliğin zonkladığını göreceksiniz, bu kişiler şu ya da bu biçimde evrensel çerçevede göklere çıkarılmış kişiler de olsalar. Toprağından kopan insan ağır ağır tükenir ve çok ağır yitimlere uğrar. Dünyada bir başına kalmak gibi bir şeydir bu.

Her gerçek bilinç bir toprağın, toprağının bilincidir. Her toprağa kolayca uyabilen, bugün olmazsa yarın nasıl olsa uyabilecek olan yetkin bilinç yoktur. Gündelik bilincin bir topraktan bir toprağa taşınması çok kolay olmasa da olasıdır. Gündelik bilinç testi gibidir, her toprağın suyunu taşıyabilir. Gündelik bilinç dünyadan bekledikleri sınırlı, dünyaya katacakları da sınırlı bilinçtir, böylesi bir bilinç daha çok beslenmeyle ve çoğalmayla belirgin insan etkinliklerinin ekseninde kendini ortaya koyar. *Oralarda* edinilecek şeyler gerçekte imrenilecek şeyler değildir. Bir insanın bir başka toplumda itilip kakılması da ayrı bir sorundur. Kimseyi böyle bir bakıma çok kolay bir bakıma çok zor bir yaşamı seçtiği için eleştiremeyiz. Herkes kendine göre yaşar. Her insan kendi bilinç koşulla-

rı elverdiği ölçülerde yaşamını sürdürür. Gerçek düşünce ve sanat adamları biraz ötede dururlar. Bu uçta en büyük çatışkılarda bile toprağına sıkı sıkı sarılan insanlar varsa öbür uçta daha yetkin yaşam koşulları elde etmek için çırpınan, oradan oraya savrulan, bir şeylere uyabilmek için kendini zorlayan insanlar vardır.

Burada estetikçiyle ilgili bir sorun kendini gösterir. Bu sorun yapıtları yorumlarken ya da değerlendirirken yerin ve zamanın koşullarına uymak zorunluluğudur. Birkaç yüzyıl önce dünyaya gelmiş bir yapıtı ya da bir düşünce ürününü ele alırken o ortamın koşullarına inmek bir yükümlülüktür. Örneğin Descartes'ı bugünün filozofuymuş gibi ele alırsak gülünç oluruz: böyle bir çabanın doğru bir çaba olduğuna kimseyi inandıramayız. Bunu yapanlar oldu. Böyle bir işe kalkmak kötü niyetten kaynaklanmıyorsa bilgisizliğin sonucudur. Bir sanat ya da düşünce ürününü elbette bugünün gözüyle inceleriz, çünkü bir başka gözümüz yoktur, ama onu yerinin ve zamanının koşulları içinde ele almamız gerekir. Her zamana bakmayı bilmek diyebiliriz buna. Eski yapıtların ölümünde etkin olan temel nedenlerden biri de o yapıtlarla iyi bir iletişim kuramamamızdır. Eski yapıtları kavrayabilmek için öncelikle dille ilgili pekçok araca gereksinimimiz vardır. Anlama ulaşmamız ancak anlatımın inceliklerini kavramamızla olasıdır. Sanat toplumbiliminin ve düşünce toplumbiliminin önemi işte bu noktada kendini gösteriyor. Bir yapıtı toprağına yerleştirerek kavrayabilmek için en önemli dayanaklarımızdan biri bu özel toplumbilimler olacaktır.

Bilinç zamanda geriye gittikçe ya da uzamda yer değiştirdikçe *şimdi ve bura*'nın kolaylıklarından ister istemez uzaklaşır. O durumda dil engeli bir yana, başka yaşam biçimleri içinde başka başka sezgilerin, başka başka duyuşların, başka başka anlayışların varlığı zorda bırakır bizi. Örneğin çok başka mitolojik ögelerle karşılaşırız, bu ögelerin özel değil ama genel simgesel yapıları bize anlama ulaşmakta büyük engeller çıkarır ya da çıkarabilir. O yerin ve o zamanın toplumsal koşullarını bilmek, en azından o toplumun temel özelliklerini tanımak gibi bir gereklilikle yüzyüze geliriz. Bu da bize altından kalkılması kolay olmayan bir yük yükler. Salt sezgilerle değerlendirme yapılamaz elbette. Geçmişin ve başka yerlerin yapıtlarıyla aramıza giren uzaklık bir beğeni uzaklığından çok anlam iletimiyle ilgilidir. Falanca mitosu bize bir açıklayan olsa o yapıtın ruhuna girmek işten bile olmayacaktır. Bu yüzden başka zamanların ve başka yerlerin yapıtlarını kavramak yolunda başka başka araçlara gereksinimimiz vardır. Örneğin bizim divan edebiyatımızın bugün bize yabancı dur-

ması eskinin anlamlarına girmemizi engelleyen ögelerden gelir. O durumda biri çıkıp falanca şairin şu beyti söylerken kullandığı şu deyimin ne anlama geldiğini bize anlatmalıdır. Bunu Fuzuli'den bir örnekle açıklamakta yarar var. Fuzuli'nin gazellerinde yer yer *külbe-i ahzan* deyimiyle karşılaşırız. Onun divanında dört yerde bu tamlama kullanılmıştır. Bunun ne anlama geldiğini bilmeden o şiirlerin özüne girmemiz kolay değildir. Birlikte okuyalım isterseniz.

Zahit bize dün duzahı vasf itdi Fuzuli
Ol vasf senün külbe-i ahzanun içindür

Ey Fuzuli ateş-i ah ile yandurdun meni
Galiba sandın ki şem-i külbe-i ahzanunam

Meni ey bağban mazur dut gülzar seyrinden
Ki men gülzar seyrin külbe-i ahzana değşürdüm

Kılma her saat meni rüsva-yi halk ey berk-i ah
Eyleme ruşen şeb-i gam külbe-i ahzanumu

Konu bir doğu mitosuyla ilgilidir. Yakub peygamberin on iki oğlu vardı. Bunlar arasında en çok sevdiği Yusuf'du. Kardeşleri onu kıskanıp bir kuyuya attılar. Yakub oğlunun yokluğuna dayanamadı, ağlamaktan kör oldu. Kardeşleri sonra Yusuf'u Mısır'da buldular, Yusuf'un gömleğini Yakub'a getirdiler. Yakub gömleği gözlerine sürünce gözleri açıldı. Mısır'a gitti ve oğluna kavuştu. Bu bir söylencedir. Bizi burada ilgilendiren bir başka söylenceye göre oğlu kaybolduktan sonra Yakub kendini bir kulübeye kapattı. Orada durmadan ağlıyordu. Artık acı çekmek ve ağlamak onun yaşam biçimi olmuştu. Bir gün Yusuf Mısır'dan döndü, babasının kendisini bir kulübeye kapattığını, orada sürekli ağladığını öğrendi. Kulübeye gitti, babasına kulübenin kapısını açmasını söyledi. Artık ağlamaktan başka bir şey bilmeyen baba oğlunu duymadı bile. O kapıyı açmayınca Yusuf ona şöyle seslendi: *"Baba bana bu külbe-i ahzanı* (hüzünler kulübesini) *yıktıracak mısın?"*

Bir yapıtın anlamına ulaşmak düz bir okumayla ya da düz bir izlemeyle olmaz çok zaman. Uzamda ve zamanda bizden uzak duran yapıtlar sözkonusu olduğunda bu daha çok böyledir. Onların anlamlarına girmek için çok özel araçlara, çok özel anahtarlara gereksinimimiz olabilir.

Bir deyimin üstünden atlayıp geçmek bizi anlama ulaşmakta eksik bırakacaktır hatta sezgi yoluyla anlama varmak istediğimizde bize hiç ilgisiz belirtiler gösterebilecektir. Fuzuli'de duyduğumuz sıkıntıyı örneğin bir Yunus Emre'de de duyabiliriz. Onda da inancın değişik simgeleri kapalı anlamlarıyla zorda bırakacaktır bizi. Örneğin "melamet"in ne olduğunu bilmeden Yunus Emre'nin dünyasına girmek zordur. Bunu böyle olduğunu yalnızca uzamda ve zamanda bizden uzak yapıtlar için düşünmeyelim. Bugünün yapıtlarında da bizden çaba isteyen, özel kavrayışlar isteyen anlamlar olabilir. Yaratıcı nasıl bir sabır simgesiyse izleyici de belli bir sabrı göstermek durumundadır. Ama gerçek anlamların zorunlu olarak kapalı ya da bulanık simgeler altında bulunabileceğini düşünmek de yanlış olur. Her şeyi çok açık anlatmakla birlikte üst düzeyde değerler üreten sanatçılar da vardır.

Elbette çok açık yapıtları çok zaman kendimize daha yakın buluruz. Her şeye karşın çok özel simgelerin bize çok daha yakın göründüğü de olur. Anlama ulaşma konusunda daha çok eskinin yapıtları bize güçlük çıkarıyor. Onlarda bizi dil engeli kadar yaşam koşullarındaki sayısız değişimden gelen güçlükler bekler. Bu bize *sanatın alanında güçlükler anlama ulaşmak açısından zorunludur, sanatta derin ve dolgun anlamlar ancak güç simgelerle anlatılabilir* gibi bir inanca götürmeli mi? Sanat değeri açıklıkla ya da kapalılıkla ilgili değildir, iletilen şeyin niteliğiyle ilgilidir. Apaçıklıkta en güzel şiirin kurulabildiğini Karacaoğlan pek güzel öğretmiştir bize. Onda hiçbir terim, hiçbir deyim, hiçbir dize bize anlam açısından güçlük çıkarmaz. Kaldı ki onunla aramızda uzun yüzyıllar vardır. Buna karşılık değerin apaçıklıkla doğru orantılı olduğunu düşünmek de yanlış olur. Zamanda ve uzamda bizi aşan yapıtlara özellikle bir takım ön hazırlıklarla yönelirken değişik durumlarla karşılaşırız. Gün olur Karacaoğlan örneğinde olduğu gibi yüzyıllar öncesinin yapıtlarına rahat köprülerden geçerek doğrudan ulaşırız, gün olur bizden yoğun bir anlama çabası bekleyen yapıtlarla yüzyüze geliriz.

SANATÇI YAPITINDA NE KADAR VAR?

Sanatçının yaşamını yapıtına yansıtıp yansıtmadığını, yansıtıyorsa ne kadarını yansıttığını, yazdıklarının ne kadarının nesnel ne kadarının öznel olduğunu, anlattığı şeylerde anı gibi görünen ögelerin gerçekte yaşantı parçaları mı yoksa imgelemin basit üretimleri mi olduğunu kestirmek çok zor. Bazı sanatçılar doğrudan yaşamlarıyla ilgili ürünler ortaya koyarlar. Örneğin Baudelaire'in kahverengi sevgilisine, Aragon'un Elsa'ya yazmış olduğu şiirler bunlardandır. Bazen de sanatçı ister istemez kendinden bir şeyler katar yapıtına. Bunun için sanatçının yaşamına ayrıştırıcı bir gözle yönelmek gerekir. Ancak o noktada da bizi açık açık aydınlatacak çok veri yoktur elimizde. İpuçları çok zaman yetersiz ya da bulanıktır. Yapıtta yansıyan şey bir bakıma sanatçının kendi dünyasıdır zaten. Kurgularıyla ve yaşantılarıyla gerçek bir dünyadır bu. Kurgular da ruhumuzun öz ürünleri değil mi, kurgular bilincimizin doğal veriminden başka bir şey mi? Ama önemli olan ya da bizim belki de en azından bir dedikoducu merakıyla öğrenmek istediğimiz şey daha başka bir şeydir: sanatçı bunları yaşadı mı yoksa yalnızca düşündü mü? Gerçekte yaşananla düşünülen, yaşantıyla tasarım çok zaman birbirine karışıyor, çok zaman içiçe geçiyor.

Yaşam bir kayganlıklar denizidir. Bu uçsuz bucaksız denizde yaşanan nerede bitip düşünülen nerede başlıyor, bunu kim bilebilir? Hemen hemen her yapıtta sanatçının yaşadıklarıyla ya da hatta genel olarak tüm yaşamıyla ilgili yakıştırmalar yapmamızı kolaylaştıran veriler vardır. Bu veriler çok zaman bizi yanlışa düşürecek tuzaklardır. İnsanoğlu yakıştırma yatkınlığını burada da pek güzel kullanır. Belki de merakımızı tümüyle yenip yapıtı yapıt olarak ele almak ve sanatçı bunu yaşamış olabilir mi duygusunun tümüyle dışına çıkmak gerekiyor. Böyle bir anlayışın çok verimli olacağını söylemek de kolay değil. Sorun dedikoduculuk sorunu değildir: yapıt için açıklayıcı olacak en küçük bir kırıntıyı bile görmeden geçmememiz gerekir. Çünkü sanatçının yaşamında yapıtını aydınlatacak veriler bulmamız olmayacak şey değildir. Demek ki biz her zaman bu konuda bir sıkıntıyı yaşayacağız. Bazı engelleri aşmak hiç de kolay olmayacak. Mutlak'ı aramaktan vazgeçmeliyiz ama olan verileri de değerlendirmek zorundayız.

Bazı yapıtlar bu konuda bize yeterince kolaylık sağlıyor. Madam Bovary'nin gerçekte bir Madam Delamare olduğunu biliyoruz. Marguerite Gautier'nin de Marie Duplessis olduğunu biliyoruz. Evet ama nereye kadar? Elimizde böyle bir kolaylık var diyebilir miyiz? Elimizde böyle bir zorluk var desek daha doğru olmaz mı? Bir roman kişisinin gerçek bir kişilikten yola çıkılarak oluşturulmuş olması onu anlamamız konusunda bize kolaylıklar sağlamıyor, tersine işi daha da bulandırıyor. Hiçbir kopya aslından daha doğru değildir ve bir roman kişisi kesinlikle bir kopya değildir, kimin yaşamından yola çıkılarak oluşturulmuş olursa olsun bir yaratıdır. Çünkü roman kişileri kadar yaşamış ya da yaşamakta olan kişilikler de bizim için giz dolu varlıklardır. Kişiden kişiye ilişkiler sözkonusu olduğunda, bildiğimiz şeyler çok zaman yanıldığımız şeylerdir. Öznel özellikleri ne kadar bilsek o kadar eksik kalırız. Demek ki Marguerite Gautier, Marie Duplessis'in ta kendisiymiş, öyleyse işimiz kolay diyebilmek için insanın son derece saf olması gerekir. Her insan, en basit insan bile bir bilinmezler yumağıdır: tanıdıkça elimizden kaçırdığımız kendine özgü bir dünya. Ne ölçüde sıradan olursak olalım, ne ölçüde gündelik bilinçle yaşıyor olursak olalım, derinlerimizde bizim de kolay kolay çözemeyeceğimiz, başkalarının da kolay kolay çözemeyeceği birbirine girmiş karmaşıklar vardır. Zaten insan kendini açık etmekten çok kendini gizleme eğilimindedir. En gönlü geniş insanın bile iyi kötü bir maskesi vardır. Sanatçının maskesi ince ya da küçüktür belki ama maskesiz insan yoktur.

Yalnız bazı yapıtlarda gerçek olanla kurgusal olanın arasındaki ilişki çok daha açık görünüyor. O da sanatçının düpedüz kendini yazdıklarına katmadan edemediği durumlarda ortaya çıkıyor. *Bu romanda anlattığım gerçekte ben'im* demese de romancının yazdıklarıyla yaşamı arasında bazen öyle koşutluklar vardır ki o noktada biz ister istemez bu roman düpedüz yazarını yansıtıyor deriz. Belki de bu bir bilgi olmaktan ötede herhangi bir duygudur, bazen de bilgidir. Bu tür romanlardan biri Benjamin Constant'ın *Adolphe*'üdür. 1816 tarihini taşıyan bu roman son derece eski sayılabilecek anlatım özelliklerine karşın en azından unutulmamış, zamana epeyce karşı koyabilmiş bir romandır. Onda anlatıcının bütün dikkati neredeyse bencilce kendine dönüktür. Belki gene de en incelikli gözlem insanın kendiyle ilgili gözlemidir: bu noktada en azından içtenlikli olmanın güzelliklerini yaşarız. İçtenlikli olmak kendimize çekinmeden dokunmak ve başkalarının bize dokunmasından tedirgin olmamak değil midir? Yalancı içtenlikleri bir yana bırakalım. Her sanat yapıtı,

yaratıcısının dünyasına çok yaklaşmasa da, yaratıcısının dünyasından çok şey taşımıyor gibi dursa da, içtenlikli olabildiği zaman, yani son derece yapay ya da kurgusal bileşimlere çokça başvurulmadan gerçekleştirildiği izlenimini verdiği zaman bize *bizimmiş gibi* görünür.

Adolphe romanının bir adı da *Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu*'dür (Bilinmeyen bir kişinin kağıtları arasında bulunmuş öykü). Bu roman bir içdöküşler kitabıdır. Adolphe'ün kendisinden on yaş büyük Ellénore'a olan aşkı can sıkıntısından türemiş gibi duran bir bağlanmadır, örneğin bir Armand Duval'in tutkulu bağlılığından Adolphe'de iz yoktur. Buna karşılık Ellénore yaşadığı nice olumsuzluktan sonra Adolphe'e çılgınca bağlanır. Aşk kurbanları listesine Ellénore'un da adını yazmak gerekir. Bütün sevmeyi bilmiş, gerçekten sevmiş olanlar gibi Ellénore da hiçbir şeyden yakınmadan, sevgilisi için olumsuz tek bir sözetmeden ölür. Adolphe sırtında bir yük gibi taşıdığı bu aşktan kurtulur ve özerkliğini elde eder ama pişmanlıktan da gönlünü kurtaramaz, bir anlamda özgürlüğünü yitirir. Ellénore şöyle der sevdiği adama: *"Size olan aşkım yanlıştı ama bu aşk sizi mutlu edebilseydi onun yanlış olduğuna inanmayacaktım."* Asıl sorun da buradadır: gerçekten aşık olan kişi haklı olup olmadığını düşünmeyecektir. Aşkta hak öne sürmek boş iştir, gülünç eder adamı. Her şey çok açık ve çok belirgin görünür: Benjamin Constant'm kendisidir Adolphe, Ellénore da Madam Lindsay'dir. Bu irlandalı kadın Benjamin Constant'ın bir an çirkin ve tutkulu Madame de Staël'den kaçıp bir liman gibi sığındığı içtenlikli ve dingin kadındır. Siyaset adamlığının yanında yazarlığıyla ve serüvenci kişiliğiyle de tanınan Benjamin Constant *Adolphe*'de yaşamının bir kesitiyle hesaplaşma içine girer.

Romanlarına kendilerini yansıtanlar kadar deyim yerindeyse romanlarında kendilerini unutanlar da vardır. Romanlarında enaz görünen kişi belki de Balzac'dır. Bu "belki de"nin kaldırılabilmesi için Balzac'ın okunması bir ömür boyu sürebilecek olan o büyük romanlar toplamının bütününü ya da bütüne yakınını okumuş olmak gerekir. Elbette çok şey vardır onun kendi varlığından yansıyan o romanlara. Ama onlardan hiçbiri Balzac'ın yaşamını açıklamaz. Para kazanmak için durmadan yazan Balzac'ın kendiyle uğraşacak durumu da yoktur. Onu bir bakıma yazarken yazarken kendini unutmuş bir yazar diye görmek yanlış olmaz. *"Önümüzdeki yıla yaşamla ilgili ya da sağlıkla ilgili bir felakete uğramadan çıkabileceğimi sanmıyorum"* diyecek kadar zordadır Balzac. O da yaşamını özel olarak zorlaştırmışlardandır, bir şeyleri kolaylaştırmaya çalışır-

ken battıkça batar. O kişisel düzeyde eksiksiz bir kargaşayı yaşarken bir yandan da roman tarihinin en büyük gerçekçisi olur: Baudelaire'in ona hayranlığı, onu öngörülü kişi olarak değerlendirmesi boşuna değildir. Birlerinin onu bir dönemin tarihçisi gibi değerlendirmesi de boşuna değildir. Bir yandan para peşinde koşar Balzac bir yandan da paraya tapan bir toplumun acımasız eleştiricisi olur.

İnsanın kendini şiirde anlatması kendini romanda anlatmasından daha zor görünüyor. Gerçi pekçok insan özellikle kötü bir şey yaşadığında, diyelim sevgilisinden ayrıldığında şiir yazmak için kağıda kaleme sarılır ama burada ortaya çıkan ürün bir sanat ürünü olmaktan çok bir içdöküş ürünüdür: bu ürün belki de hayırsız sevgiliye yöneltilmiş ağır eleştirileri içerir ve gülünç olma şanssızlığını bir yazgı gibi kendinde taşır. Burada *yaşanmış* olan *yazılmış* olandır ama *şiire dönüşmüş* olan değildir. Şiirden uzak insanların kendilerini şiirle anlatmak eğilimi bazen pek sevimli ve pek güldürücü sonuçlar verir. Şiir yazmak için ille de şair olmak diye bir zorunluluk var mı? Bununla birlikte şair yaşadığı önemli bir olayı şiire dökebilir ve bundan sanat adına da gerçekten çok iyi bir sonuç alabilir. Bunun en güzel örneği Alphonse de Lamartine'in bize ölüm acısını derinden duyuran *Le lac* (Göl) şiirdir. *Göl* bu duygucu şairin bu anlamdaki ilk ürünü değildir. Onun bir dostuyla çıktığı İtalya yolculuğunun anılarıyla örülmüş olan *Graziella* romanı da ilk bakışta gerçekten yaşamdan alınmış izlenimi veren ögelerle doludur. Romanın sonunda da ölüm acısını anlatan dokunaklı uzun şiirsel bir bölüm vardır. Bu roman sevgilisinin yüzüstü bıraktığı Graziella adlı bir genç kızın ölümünü anlatır. Bu yapıtta sevgilisini bırakıp giden kişinin Lamartine'in kendisi olduğu savı doğru olabilir. *Göl* şiirine gelince, o şiir deyim yerindeyse gerçek anlamda bir yaşantının ya da yaşanmışlığın şiiridir.

Lamartine, 1848'de geçici hükümette dışişleri bakanı ve başbakan olan bu ilginç kişi 1814'de Louis XVIII'in birliklerine katılmış, Waterloo yenilgisinden sonra köyüne çekilmişti. Bu arada sık sık Paris'e gidip geliyordu. 1816'da dünyanın en ünlü kaplıca kentlerinden biri olan Aix-les-Bains'de (Doğu Fransa'da, Savoie yönetim bölgesinde) sinirlerini yatıştırmaya çalışırken göğüs hastalığı çeken Julie Charles adında bir kadınla tanışıyor. Ünlü bir fizikçinin eşi olan bu kadınla büyük bir aşk yaşıyor. Birbirine ölümsüz bir sevgiyle bağlanan iki sevgili bir sonraki yıl aynı yerde ve aynı zamanda buluşmaya karar veriyorlar. O gün geldiğinde Lamartine sevgilisini buluşma yerinde bulamıyor ve onun artık yataktan kalkamayacak durumda olduğunu anlıyor. Julie Charles 1818'in ara-

lık ayında bu dünyadan ayrılıyor. Lamartine'in şiirlerinde Elvire adıyla ölümsüz kıldığı kadın o ünlü *Göl* şiirindeki adsız kadındır. Bourget gölünün kıyısında yaşanmış olan güzel saatlerin anılarını da yansıtan *Göl* şiirinin önemi bize bir aşkı büyük bir ustalıkla anlatıyor olmasıyla sınırlı değildir. *Göl* bizi derin bir insan sevgisiyle ve içtenliğin en doğal biçimiyle yüzyüze getirir, bize insan olmanın acılı yüzlerini, zamanın acımasız akışında yazgının oyunlarını, aşkın ölümsüzlüğe açılan aşılmaz ve indirgenemez gücünü duyurur. Bu şiir Lamartine'in belki de bugüne kalmış tek şiiridir.

Kendini romanlarına yansıtan romancılardan biri de Dostoyevski'dir. Ayrıca onda ilginç bir durumla karşılaşırız: belki de bir romanını bir başka romanında konu etmiş ilk ve tek romancıdır o. Yazarın *İnsancıklar* romanının büyük ilgi görmesiyle yaşadığı büyük sevinci *Ezilenler* romanının başlarındaki satırlarda roman kişilerinin ağzından duyarız. 1845'de yazılmış ve 1846'da yayımlanmış olan *İnsancıklar* yazarın ilk romanıdır ve büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Henüz kimsenin yazar olarak tanımadığı Dostoyevski mektuplar biçiminde yazılmış bu küçücük kitabını eleştirsinler diye dönemin ünlü kalemleri olan Nekrasov'a ve Bielinski'ye sunmuştu. O günlerde edebiyatta yetke sayılan her iki yazar edebiyattan haberi olmayanların boyuna ve duruşuna bakıp "uzun öykü" diye nitelendirebilecekleri bu küçücük romanı pek beğenmişlerdi. Özellikle Bielinski deyim yerindeyse yapıta arka çıktı ve bu küçücük kitap yayımlanır yayımlanmaz büyük ilgi gördü.

Öküz altında buzağı arayan öngörülü edebiyat tarihçileri bu küçücük romanın kimlerden etkilenilerek yazıldığı konusunda bize geniş bilgiler verebilirler, bu bilgilerin çok da yararsız olduğu söylenemez. Ama önemli olan belki de romanın edebi ve ahlaki değerini ortaya çıkarmaktır. Dostoyevski'yle ilgili çok önemli ve çok ilginç bir kitap yazmış olan Edward Hallet Carr da kitabın tarihsel köklerini araştırırken rus romancılığını etkileyen yerli ve yabancı etkenleri araştırmaya kadar gider. Ona göre o dönemde roman sanatında Rusları etkileyen temel belirleyiciler üç taneydi: birincisi özellikle fransız kaynaklı diyebileceğimiz duygusal roman, ikincisi daha çok Almanların ve İngilizlerin kaleminden çıkmış olan olağanüstü konulara yönelik roman ve üçüncüsü de Gogol'un yarattığı doğalcı roman. Dostoyevski'ye ilk çıkışında yeni bir Gogol gözüyle bakılmış olsa da onda duygusal romanlardan ve olağanüstü konuları işleyen romanlardan da pekçok iz vardır.

Duygusal roman geleneği *Werther*'i de unutmamak koşuluyla Rousseau'ya, Richardson'a, Sterne'e kadar uzanıyordu. Dostoyevski'nin çocukluğunda en çok okunan romanlardan biri Karamzin'in *Zavallı Liza* romanıydı. *İnsancıklar*'ın kahramanı bir ara Ducray Dumesnil'in *Le petit carillonneur* (Küçük çancı) adlı bir romanından sözettiğine göre ve daha başka belirtilere göre Dostoyevski bu ilk romanında bu kaynaktan da etkilenmiş olmalıdır. Doğaüstü konularda yazılmış ürkütücü romanlar onu belki de çok küçük ölçüde etkilerken en büyük etki *Palto* yazarı Gogol'den gelmiş olmalıdır. Özellikle yazarlığının ilk döneminde ya da ellili yılların sonuna kadar Dostoyevski Gogol'ün etkisi altında kalmıştır. Carr'a göre *İnsancıklar* özellikle duygusal ve doğalcı romanın bir kırmasıydı ve romanın kahramanı Makar Devuşkin *"...doğrudan doğruya Gogol'ün sayfalarından çıkıyordu"*, romanın kadın kahramanı Varvara Alekseyevna ise *"duygusal akımdan alınmıştı"*. Bunlar elbette Carr'ın bize sunduğu çok önemli bilgilerdir. Ancak Bielinski'nin söylediği gibi, Dostoyevski'nin dehası Gogol'ünki gibi tanıtlayıcı ya da mizahi değil doğrudan doğruya yaratıcıdır. Öte yandan *Palto* da anımsandığında, Gogol'ün gerçekçi olduğu ölçüde duygusallığa da yakın durduğu anlaşılır.

Bize göre Dostoyevski'nin *İnsancıklar*'da parlayan dehası yoksunluklarla yıkışan zavallı denebilecek biri kadın öbürü erkek iki insanın son derece sıradan ve o ölçüde de acılı dünyasından bütün bir insanlığın sorunlarına pencere açabilecek yetkinlikte olmasıdır. *İnsancıklar*'ı gerçek anlamda tüm başyapıtların üstünde olmasa da yanıbaşında bir başyapıt saymak yanlış olmaz. Öyle ki bu kitap yazarın sonraki kitaplarının en sondakileri saymazsak neredeyse tümünü gölgelemiştir. *Sonraki romanlar bu birincisi kadar etkili olamadı* görüşü biraz acele ortaya konmuş bir görüştür, gerçek olan sonrakilerin çok zayıf olması değil doğrudan doğruya *İnsancıklar* romanının sonrakileri gölgelemiş olmasıdır. Varvara Alekseyevna gerçekten sıradan bir kadındır ama Makar Devuşkin zaman zaman aptallık derecesine varan garip sözler etse de, öğrenimi yetersiz olsa da kendi çapında bir bilgedir. Onu kitapların ve dünya bilgisinin beslediği bir bilge değil de acıların da katkısıyla düşüne düşüne bir yerlere varmış bir halk bilgesi saymak doğru olur. Duygusaldır kesinlikle ama duygululuğu onu gülünç edecek bir duygululuk değildir, belki de yaşamını acı bir biçimde zorlayan kötü koşullara dayandığı için değildir.

O içinde yaşadığı dünyanın kendisi için özel olarak kurulmuş bir dünya olmadığını, o dünyada yerinin iğreti olduğunu bilir ve gerektiğinde derinlerinden yükselen başkaldırıyı doğduğu yerde boğmayı bilir. Her

şeye hakkı olmadığını bilir Devuşkin. *"Daha başka görüşler de var ama nemize gerek"* diye yazması buna güzel bir örnektir. Onun aşamayacağı kaskatı koşullar var: *"Biz kont sülalesi değiliz."* O bu koşullar altında toplumsal konumunu tam anlamında kabullenmiştir: yaşamı zorlamanın bir anlamı yoktur. *"Ne yaparsın Varenka, ihtiyar, cahil bir adamım. Bu yaştan sonra yeniden okumaya kalkışsam kafam almaz." "Ben cahil, belki de aptal bir adamım, ama yüreğim herkesinki gibidir." "Her şeyimi onlara göre düzeltmeliymişim." "Artık alıştım, her şeye alışırım ben, çünkü sessiz küçük bir insanım." "Alt tarafı basit bir insancığım."* Bununla birlikte Makar Alekseyeviç'in her olumsuzluğu doğal gördüğü ve olağan karşıladığı düşünülmemelidir: *"Ne de olsa insan arada bir hakkının teslim edilmesini istiyor."* Yaşamında kırk yılda bir gerçekleşecek bir mucize de ona çok şey getirecek değildir: "Ekselansları"nın cebinden çıkarıp verdiği yüz ruble onun yaşamında gerçekleşmiş gerçek bir mucizedir ama işte o kadar. Her şey gene eskisi gibidir. Yapılacak şey kendini yeise kaptırmamak, yaşamı boş yere dökülen gözyaşlarıyla çekilmez duruma getirmemektir. Dostoyevski'nin *ruhu huzura kavuşturacağına inandığı pişmanlık* onun gönlünde de vardır. Ne olursa olsun bir toplum içinde olmak bir takım kurallara ya da zorunluluklara uymayı zorunlu kılar. İnsan yoksulluktan kırılıyor da olsa, parmakları ayakkabıdan fırlayacak duruma gelmiş de olsa dış dünya karşısında ağırbaşlılığını korumalı ve gerekeni yapmalıdır. *"İnsan çay içmemekten de sanki utanıyor anacığım, etraftakiler hep hali vakti yerinde kimseler, ayıp oluyor... Başkalarına gösteriş olsun diye, kibarlık için içiyorum yani. Yoksa benim çaya öyle fazla bir düşkünlüğüm yoktur"*

Onun düşünce dünyası zaman zaman en acı toplumsal eleştiriye açılır: *"Niçin çoğunlukla iyi insanlar geride, gölgede kalıyor da bir başkasının başına devlet kuşu kendiliğinden konuyor? Biliyorum anacığım, bunları düşünmek iyi değil, serbest düşüncelilik sayılıyor. Ama hakça, Allah için konuşursak, niçin bir kız daha anasının karnındayken talih kuşu ona mutluluğu müjdeliyor da öteki kimsesizler yurdunda dünyaya gözlerini açıyor? (..) Şu kupa arabasında siz gezemez miydiniz iki gözüm anacığım? İltifatlı bakışınız değil bizim gibilere, generallere bile şeref verirdi. Eski bir basma entari yerine ipekliler giyer altınlara bürünürdünüz. (..) Ama neden böyle? Çünkü siz öksüzsünüz, korumasız bir kızsınız. Çünkü sırtınızı dayayacağınız güçlü bir dostunuz yok. Fakat peynir ekmek yer gibi öksüzü aşağılayan bu adamlara insan mı diyeceğiz? Ben bunların yalnızca insan adı taşıyan sokak süprüntüleri*

olduğuna inanıyorum." Bu garip adam, canı gibi sevdiği, korumaya çalıştığı, yok yanından üç beş kuruş göndererek de olsa desteklediği, doğayı süslemek için yaratılan gök kuşlarına benzettiği kadının yoksulluktan kurtulmak için bir hödükle evlenmeye karar verdiğini öğrenince yıkılacaktır: *"Ölürüm ben, yüzde yüz ölürüm, bu felaket götürür beni..."*

Ezilenler romanının başlarında Dostoyevski belli bir heyecan içinde *İnsancıklar* serüvenini romana yedirerek anlatır. İhmenev'lerin Petersburg'a yerleşmelerine yakın, yazar meslekte ilk adımını atmış ve romanını bitirmiştir. Ancak işin acemisi olduğundan kitabı nereye vereceğini bilememektedir. Dostoyevski bu arada Bielinski'den "B" diye sözederek şöyle der: *"Romanımı müsvedde halinde okuyan B çocuk gibi seviniyordu. Ben de mutluluk duyduysam başarımın ilk sarhoşluk anlarında değil, müsveddemi henüz kimseye okumadan, göstermeden duydum: Ben coşkun umutlar, hayaller ve esere karşı tutku derecesinde bir sevgiyle dolu olduğum uzun gecelerde, hayal gücümün yarattığı, canlı, yakınlarımmış gibi bağlandığım, birlikte sevinip kederlendiğim insanları düşünürken hatta alçakgönüllü kahramanımın haline içten ağlarken mutluydum."* İhmenev'ler bu işe şaşarlar, ancak yazarın başarısına sevinirler. Anna Andreyevna insanların öve öve bitiremediği yazarın *şu bizim Vanya'nın ta kendisi* olduğuna bir türlü inanamaz. İhtiyar İhmenev korkuya kapılmıştır: bunlar iyi şeyler değildir, insanın memurluk geleceğini yok ederler, ayrıca yazar dediğin adam derbederdir. Ancak kitaba gösterilen ilgi İhmenev'i yumuşatır: Vanya'ya yani kitabın yazarına alışık olmadığı bir saygı göstermeye başlar. Ancak görüşünü de pek değiştirmez: *"-Yazarmış, şairmiş! Tuhaf şey... Hiç şairlerden adam olan, rütbe kazanan olmuş mudur? Tafracı, zevzek insanlar bunlar!"*

Yazar romanını İhmenev'lere bir oturuşta okur. İhtiyar İhmenev okunan metinden kendisinin de anlayamayacağı yüksek şeyler bekler. Çıka çıka karşısına basit bir yaşamöyküsü çıkmıştır. Romanda sözü edilen adam *"küçük, ezilmiş, hatta biraz kalın kafalı, ceketinin düğmeleri falan dökülen bir memurdu; dahası, bütün bunlar hepimizin konuştuğumuz sade bir dille anlatılmıştı."* Sonunda ne olur? Kitabın yarısına gelmeden dinleyenler gözyaşlarını tutamaz olurlar. İhmenev görüşünü bildirir. *"Pek ahım şahım bir şey olmadığı baştan belliydi ama basit, insanın yüreğine işleyen bir hikaye!"* der ve ekler: *"İyi anlatılmış, en zavallı, en küçük adamın bile sonuçta bir insan, kardeşimiz olduğunu anlıyoruz"*. Sonunda İhmenev yazarın hakkını teslim eder: *"-Enfes Vanya, enfes oğlum. Canıma değdi! Bu kadarını beklemiyordum doğrusu. Yük-*

sek, büyük şeyler değil yazdıkların, orası öyle... (..) Pek cana yakın, sanki hepsi başımdan geçmiş gibi. Doğru dürüst anlamadıktan sonra yüksek konuları ne yapayım ben? Yalnız ben olsam üslubu biraz düzeltirdim. Seni övüyorum ama, ne dersen de, edebiyat dili değil, yücelik az... Ama geçti artık, kitap basıldı. Olsa olsa ikinci baskıda düşünülür..."

Fyodor Dostoyevski dar olanaklar içinde yaşamış bir hekimin oğluydu. Üç odalı bir eve altı kardeşiyle kapatılmış olan arkadaşsız bir çocuğun yaşamını anlatmak için *yalnızlık* terimi yeterli olur mu? Hiçbir zaman doğru dürüst oyun oynamamış bir memur çocuğunun yaşamından Devuşkin'in yaşamına uzanan görünmez bir köprü olmalıdır. Baba rus muydu değil miydi? Bu çok önemli değil. Fyodor hastane bahçesinde hastalarla konuşmaktan çok hoşlanırdı, ama baba bunu sonunda yasakladı. Böyle bir yasağın yapayalnız bir yeni yetme için ne anlama geldiğini hepimiz biliriz. Onun yaşamı tam anlamında içedönük bir yaşamdı. Makar Alekseyeviç'in her şeye karşın, dünyanın tüm açmazlarına karşın yalnızca ve yalnızca sevilmek isteyen çekinik bir kişi olması onda yazarından yansıyan bir şeylerin bulunması anlamına gelmiyor mu? Yaşanmış olumlu ya da olumsuz çeşitli ağır duygusallıklardan kalma bir alışkanlıkla Dostoyevski neredeyse tam bir yetkiyle insanın içini ya da derinlerini gözlemler. Ruhbilimin laboratuara indiği bir dönemde bu ilgide olağanüstü bir şey yoktur. Öte yandan yoksul ve sevimli Makar Alekseyeviç de kendi çapında bir ruhbilimcidir. Cahilliğinden yakınsa da insanı tanır ve onu inceden inceye gözlemler. Fyodor Dostoyevski ve Makar Alekseyeviç: her ikisi de gözlerini doğadan çok insana dikmişlerdir.

Biz romanları okurken daha çok birincil kahramanlarla ilgileniriz, gölgede duranlar pek ilgimizi çekmez. Bunda bir bakıma haklıyızdır: romancı anlatmak istediğini genel olarak yalnızca başkişilerinin yapıp ettikleriyle, söyledikleriyle ve dinledikleriyle anlatmaktadır. Ancak bu her zaman böyle değildir, özellikle konu Dostoyevski'nin romanlarıysa. Örneğin *Karamazov kardeşler*'de Dimitri, İvan ve Alyoşa kardeşler çok öne çıkarlar, zaten roman da onları anlatmak için yazılmıştır, ancak Yüzbaşı'nın acılarını gözden kaçırırsanız çok şeyi elden kaçırmış olursunuz. *Ezilenler*'in Nelli'si de benzer bir ağırlıktadır. Anlatıcının ya da Vanya'nın ona gösterdiği yakın ilgi, bir bakıma onu sarıp sarmalaması, ona yaşadığı acıları unutturmak için elinden geleni yapması ilginçtir. Küçük bir kız çocuğudur o, Prens denen acımasız bir adamın zavallı bir kadından bir şeyler elde etmek isterken peydahladığı hasta bir yavrudur. Vanya ona

kol kanat gererken arka planda kol kanat gerenin Dostoyevski olduğu sezilir. Doğuştan kalp hastası olan çocuk ölecektir. Yazarın neden böyle bir çocuk yarattığını ve ona büyük bir sevecenlikle yöneldiğini kestirmek zordur. Belki de bu yalnızca roman adına yapılan bir kurgulamanın ötesinde bir anlam taşımaz diyebiliriz.

Ecinniler romanında Dostoyevski'nin yaşamından yansıyan çok şey vardır. Onun belki de bilir bilmez karıştığı bir siyasal toplaşma yüzünden idam sehpasına kadar uzanan bir serüveni yaşadığını biliyoruz. Bu romanda siyasal çocukluklar yanında Dostoyevski'nin yaşamıyla ilgili daha başka ayrıntılar da vardır. Sorun *Ecinniler* sorunu olmaktan önce Dostoyevski'nin kendi sorunudur. Dostoyevski çok önceleri küçük bir kıza bazı kötü şeyler yapmış, ona acı vermiştir. Nelli'de bu küçük kızdan bir takım yansımalar olabilir mi? Bu konuda kendini bir türlü bağışlayamaz Dostoyevski. Pişmanlığa ve pişmanlığın açık edilmesine olan sarsılmaz inancı belki biraz da buradan gelmektedir. *Suç ve ceza*'da Sonya, Raskolnikov'dan gidip suçunu herkese açık açık anlatmasını ya da herkesin içinde haykırmasını, sıkıntıdan ancak böyle kurtulabileceğini söylemez mi? Evet, sorun bir küçük kızın ırzına geçilmesi sorunudur. Böyle bir sorun *Ecinniler*'in elimizde olmayan ve bir ara yalnız Almanya'da basılmış olan, Rusya'da bile basılmamış olan bir örneğinde ortaya konur. Bunları bize André Gide *Dostoyevski* adlı kitabında anlatıyor. Yandaki odada küçük kız kendini asarken Stavrogin tam bir dinginlik içinde onun ölmesini beklemektedir. André Gide der ki: *"Bu uğursuz öyküde gerçekliğin payı ne kadardır? Bunu bilmek benim için hiç de önemli değil. Ne var ki Dostoyevski bu tür bir serüvenden sonra biraz zorlayarak pişmanlık diye adlandırılan şeyi yaşamıştır. Pişmanlıkları zaman zaman onu sarsıyordu, belli ki Sonya'nın Raskolnikov'a söylediklerini o da kendine söylüyordu. İçini dökmesi gerekiyordu, ama bu içini dökeceği kişi bir rahip olamazdı."*

İçini dökmek için yanlış bir kişiyi seçer: bu kişi çoktandır görmediği ve pek de iyi ilişkiler içinde olmadığı *Babalar ve oğullar* yazarı Turgenyev'dir. *"Bay Turgenyev düzenli, zengin, ünlü, dünyada onurlandırılmış bir kişiydi. Dostoyevski tüm cesaretini topladı, belki de bir tür baş dönmesine tutuldu, gizemli ve korkunç bir çekiciliğe kapıldı. Turgenyev'in konforlu çalışma odasını düşünebiliyor musunuz? Bizimki çalışma masasına kurulmuş. Kapı çalar. Bir uşak Fyodor Dostoyevski'nin geldiğini bildirir. Ne istiyormuş? Onu içeri alırlar ve o girer girmez öyküsünü anlatmaya başlar. Dostoyevski Turgenyev'in bir şey söyleme-*

sini, bir şey yapmasını bekler... Belki de onun kendi romanlarında olduğu gibi Turgenyev'in onu kollarına almasını, ağlaya ağlaya öpmesini, onunla anlaşmasını bekler. Böyle bir şey olmaz." O zaman Dostoyevski Turgenyev'e şöyle der: *"Bay Turgenyev, size kendimden çok kötü tiksiniyorum demem gerekiyor."* Bekler bir süre. Bir sessizlik olur. Dostoyevski daha çok uzatmaz ve öfkeyle şöyle der: *"Ama kendimden çok sizden tiksiniyorum. Bütün söyleyeceklerim bu kadar."* Kapıyı çarpıp çıkar. Turgenyev'in bu işte bir suçu yoktur. O bütün bunları hiç mi hiç anlayamayacak kadar avrupalılaşmıştır. En azından onun yarısı russa yarısı batılıdır. Bu tür rus duygusallıklarını kavrayabilecek durumda değildir. Yapıtları da kendisi gibi daha çok avrupalıdır. Pişmanlıklarla gelen içdöküşleri anlayacak gibi değildir o. Oysa Dostoyevski dünyaya başka türlü bakar. O Avrupa toprağı çiğnemiş olsa da bir rus yazarıdır. Kendini aşağılayabilmek kurtuluş adına bir gerekliliktir onun gözünde. Aşağılık olmak elbette kötüdür ama kendini aşağılayabilmek, böylece yazgıya boyun eğmek insana yaraşır bir özelliktir. İnsan kendini hor gördükçe yükselir.

Amacımız burada Dostoyevski'nin yaşamından yapıtlarına yansıyan ögeleri iğneyle kuyu kazar gibi bulup çıkarmak değildir. Böyle bir çaba çok derin bir araştırmayı gerekli kılar ve bizim bu yazımızın çapını çok aşar. Bizim böyle bir amacımız yoktur. Bizim amacımız örnek göstermekten daha ilerde bir anlam taşımıyor. Zaten yazarların yaşamlarıyla sanatları arasında bir köprü kurarak her iki kutup için bir takım ipuçlarına göre açıklamalar üretmek gerekli de olsa kolay iş değildir. Yaşamlar apayrı bir dünyadır, yapıtlar apayrı bir başka dünyadır. Burada Dostoyevski örneğinde olduğu gibi bazı çok belirgin durumlarla karşılaştıkça onların üstünde durmak elbette yanlış olmayacaktır. Bazı yapıtları anlayabilmek için yaratıcılarının yaşamlarıyla ilgili bazı şeyler bilmemizde elbette yarar vardır. Ancak bu konuda yakıştırmalar yapmaktan kaçınmak gerekir. Yaşam bir gizler alanıdır, sanat da bir gizler alanıdır. Bu alanlarda ayrıştırmacı olmaya çalışırken gerçekliği zedelememek ve özellikle hiçbir şeye bir boş meraklı ruhuyla yönelmemek gerekir. Bu arada roman kişilerinin görüşlerini de romancılara ulayıp çıkmamak doğru olur. Bu görüşler yaşamı açıklamak uğruna bazen yazarın görüşleriyle taban tabana karşıt olarak ortaya konmuş görüşlerdir. Raskolnikov'un şu görüşünü Dostoyevski'nin onaylayacağını düşünebilir misiniz: *"İnsanlar olağan ve olağanüstü olmak üzere ikiye ayrılırlar. Birinciler başeğerek yaşamalıdırlar, onların yasalara uymama hakkı yoktur, çünkü onlar sıradan*

insanlardır. İkinciler tüm cinayetleri işlemeye ve tüm yasaları hiçe saymaya hakkı olanlardır, bu nedenle onlar olağanüstü insanlardır." Bu korkunç görüş uygulama düzeyinde bir yaşam gerçeğini karşılıyor olsa da.

Yapılacak şey, iyi bir anlama ve yorumlama çabasında, sanatçının yaşamından yapıta taşınan ögeleri bulup göstermektir. Ancak bu iş dile kolay bir iştir. Bu konuda şu şöyledir deyip çıkmak hiç de kolay değildir. Öte yandan ne olursa olsun her yapıt kendisi olarak yapıttır ve her yapıt en genel çerçevede tıpkı bir felsefi ürün gibi insan yaşamına açıklıklar getirmekle yükümlüdür. Belki de yapıtlar bilinseydi de onları yaratanlar bilinmeseydi daha iyi olurdu, o zaman biz yapıttan başka bir şey bilmeyeceğimizden yalnızca yapıta yönelecektik. Şimdi bu durumda bizi şeytan dürtüyor, yapıta yönelişimizde kendini gösteren en küçük bir güçlükte yaratıcısının kapısını çalmak istiyoruz. Bu konuda yapılmış çok geniş araştırmalar var, bu araştırmaların yapıtlarla yazarın dünyası arasında sağlam köprüler kurabildiğini, buna göre yapıtı ve yazarı daha iyi anlamamızı sağladığını görüyoruz. Örneğin Antoine Adam'ın notlandırdığı *Les fleurs du mal*'de açıklamalı metinlerin *şiirlerin birkaç katı* olduğunu görüyoruz. Bu bizim Baudelaire okumalarımız için büyük kolaylıklar sağlıyor. Ancak bu noktada da bir başka tedirginliğimiz başlıyor: bir yapıtı binlerce ayrıntıda aramak ve didik didik etmek mi yoksa ona sereserpe yönelip onu kendimize göre sezmek mi daha doğru? Her ikisi de ayrı ayrı doğru olsa gerek, *sen de haklısın* der gibi.

DÜNYAYA DEĞİŞİK AÇILARDAN BAKMAK

Yanlışa düştüğümüz nokta sanatçıyı ayrı bir yere koymaya başladığımız noktadır. Onu olağanüstü bir varlık olarak tanımlayıp çıkma kolaylığını elden bırakamıyoruz: eşsiz yetenek, insanüstü zeka, doğuştan sanatçı... Bazen sanatçı da kendini ayrıcalı görme eğiliminde oluyor. Bu durum özellikle yetersiz sanatçı için belirleyicidir. Gerçek sanatçının kendini ayrıcalı görme eğiliminde olabileceğini düşünemeyiz. Sanatçı benci'dir hatta biraz da sergilemecidir ama kendini olağanüstü bir varlık olarak algılamaz. Çünkü o gerçekçidir ve kendisinin olağanüstü bir varlık olmadığını bilir. Ortak dünyamızda aramızdan biridir o. Sanatçı olmanın gerçekçi duyarlılıkları kendini özel biri olarak algılamaya aykırı düşer. İnsan kendini "büyük sanatçı" diye algılamaya başladığı yerde büyü bozulur: o zaman sanatçının yaratıcı duyarlılığı eksilir, algılama güçleri bozulur. Sorun bir alçakgönüllülük sorunu olmanın ötesinde dünyadaki *bir kişilik* yerini iyi bilme sorunudur. İnsan için tek sarsılmaz gerçek her kişinin *tek bir kişi* olduğudur. *Gerçek şairler şaire benzemezler* düşüncesi şakayla söylenmiş değildir. André Gide Dostoyevski'de hiçbir özentili davranış bulunmadığını, onun kurumlu ve çalımlı biri olmadığını söylüyordu. Dünyanın orta noktası olmakla dünyanın herhangi bir parçası olmak arasındaki ince ayrımdır bu. Bu da bir bilinç sorunu ortaya koyar. Bir kişi kendini dünyanın orta noktası görmeye başladığında yetersizliklerine yenilmiş demektir. Özel insan olmak kimseye uymadığı gibi sanatçıya da uymaz.

İnsanlar genelde sanatla ilgili her sorunu bilir bilmez doğuştan yetenek sorununa indirgeme eğilimindedirler. Bilmeyen için bilmek dünyanın en kolay işidir. Bir gün bir gazete yazarı Dostoyevski'nin kim bilir nerden cımbızla alınmış bir sözünü anarak *bilinç hastalıktır* yargısını ortaya koyabilir. Yetersizlikle gelen kolaycılığın bir biçimidir bu da. Varsaydığı doğuştan yeteneklerini çeşitli nedenlerle geliştirme olanağı bulamadığı için üzülen insanlar görürsünüz. Sanatın ne olduğunu bilmeyen pekçok insan sanatın bir yetenek işi olduğunu pek güzel bilir. Çok zaman bizler sanatın ne olduğunu enine boyuna düşünmediğimiz gibi yeteneğin ne olduğunu da düşünmeyiz. Sanat bir doğuştan yetenek işi olunca esin de bir kayra ürünü olmaz mı? Çokları esinde tanrısallığın gizil etkilerini ara-

maktan geri durmazlar. Yetenek elbette herkese sunulmuş bir iyilik olmamalıdır, diye düşünürler, buna göre esin de ancak ve ancak yetenekli insana gelecektir. Yani şu karşımızda duran hımbıl adam da isteyeydi iyi bir romancı olabilir miydi? Neden olmasın dediğimizde hadi oradan diyeceklerdir. Tanrı'nın sevgili kulu olmaya kadar vardırabiliriz işi. Ama sorunu kökten ele aldığımızda yeteneğin bir çaba ve sabır ürünü, esinin de yalnızca bilincin kendiliğinden etkinliğinin ve hatta bilinçaltı oluşumlarının sanatçıya bir armağanı olduğunu görürüz. Sanatçı bir bölümü bilinçaltındaki karmaşıklardan oluşmuş olan karmakarışık dünyasında esini doğrudan doğruya bilincinin bir oyunu olarak yaşar. Kişi canlı olmakla birlikte fosilleşmiş gibi duran ögelerini kendiyle girdiği oyunda bir fikre dönüştürüp o fikri bir duygu-düşünce bütünü olarak bilinç alanına çıkardığı zaman esin gerçekleşmiş olur. Esinde öznelliğin alışılmadık renkleri nesnelliğin her türlü gerçekliği karşılayan imgeleriyle bir bütün oluşturur: elde edilen şey yani esinle gelen fikir hem çok yenidir hem de sanki tarihöncesinden beri bilinen bir şeydir. Sanatta özgün olma koşulu ilkin esinde gerçekleşir. Esin yaşam ve sanat deneylerinin bir ürünüdür, onda her türlü yaşantının derin izleri vardır.

Bilincin ve tüm bilinç ürünlerinin temel özelliği nesnelle özneli bir bütünde eritmiş olmaktır. Bazı fikirlerde nesnellik payı öznellik payından çoktur, bazı fikirlerde de tam tersi bir durum sözkonusudur. Kavramlar gibi fikirler de salt nesnellikten ya da salt öznellikten yapılmış değildir. Gerçek bilinçsel öge bilinçte bütüne bağlanmış, bütüne kavuşmuş, bütünle bir olmuş ögedir. Bilinçte bütünselliğe kavuşmamış her öge iğretidir, yakında sönüp gidecektir. Bütünün doğal bir ögesi olmak, bütünün içinde bir anlam kazanmak önemlidir, tıpkı bireyin toplum karşısındaki durumu gibi. Bilinçte bütüne kavuşmamış fikir köksüz fikirdir, kabaca alınıp saklanmış ya da ezberlenmiş fikirdir. Eklenti ögelerden, birbirine ulanmış ögelerden sağlıklı fikir türemez. Gerçek fikir bir katışmaç değil bir bileşimdir. Öznelle nesnelin bütünlüğü estetikte çok daha belirgindir ve çok daha önemlidir. Bu bütünlük öncelikle esini kuran fikirde, yapıta öncü olan fikirde belirgindir. Bilimlerde öznellik payı olabildiğince aza indirgenmiştir. Felsefede de öznellik istenir bir şey değildir: onda öznellik nesnelliğin niteliğini bozar ve öznele yaslanan felsefe felsefeden çok sanat olur. Öznelliğin yeri ya da daha doğrusu öznel ve nesnel birlikteliğinin yeri sanatın alanıdır.

Bu yüzden bilinçte olduğu gibi gerçek sanat ürünlerinde de ben ve dünya bütünleşmiştir: dünyadan baktığınız zaman ben, ben'den baktığı-

nız zaman dünya görünür. Ben nesnel dünyanın basit bir parçası mıyım yoksa ondan daha çok bir şey miyim? Dünyayı oluşturan kaba bütünlüklerden biri miyim? Hayır, ben dünyanın sıradan bir parçası değilim, büyükevrende bir küçükevren'im. Yapıt nasıl bir küçükevren'se ben de bir küçükevren'im. Ben nasıl *ben olarak* tüm varlığı kendi bilinç koşullarımda açıklayabiliyorsam yapıt da kendi duygu-düşünce bütünlüğü içinde dünyaya açılan bir pencere özelliği gösterir yani kendine göre dünyayı açıklar. İkimiz de büyükevrenin karşısında birer yorumcudan başka bir şey değiliz. Özgünlüğümüz buradan gelir. Yorumlamak kendi gözüyle görmektir. Yorumlamak onaylamak değildir, tartışmaktır, kendi ölçülerinde değerlendirmektir. Her yorumcu *kendine göre* yorumcudur. Büyükevreni aşmaya çalışan, zaman zaman onu aştığı duygusunu yaşayan, ona etkin olarak katılıp onu dönüştüren ama önünde sonunda onun zenginliğiyle aşılan birer yorumcuyuz. Dünya ve ben birbirimizi bir diyalektik ilişki içinde sürekli aşarız. Büyükevren bana duyarsız gibi dursa da bilir bensiz olamayacağını, ama ben de büyükevren olmadan bir hiç olacağımı bilirim. Önemli olan büyükevrene katılmaktaki yetkinliğimizdir, büyükevreni açıklama gücümüzdür, onu yorumlama yatkınlığımızdır. Bunun dışında ben kendimi hiçe indirgemiş olurum.

Önemli olan bu hiç olma noktasından kaçmaktır, büyükevrene tam anlamında tutkulu bir istemle yönelmektir. Yönelgenlik gerçek insanın başlıca niteliğidir. Yönelgenlik bilincin indirgenemez koşuludur: en hantal bilinç bile yönelgendir. Sanat hiçlikten kaçışın ve varlığa yönelişin birinci alanıdır, bize bu kaçışın ve bu yönelişin olanaklarını sunar. Gerçek insanın bütün çabası indirgenmişlik duygusunu aşmaktır. Gündelik bilinçle yetinen edilgin insan büyükevrende kendini aramayan insandır. Mutlak edilgin olma noktasında eşyaya dönüşeceğimizi biliriz. Bu indirgenmişlik duygusunu yapay yollardan da pek güzel aşabiliriz ya da aştığımızı sanırız. İnsan gerektiğinde kendini kandırmakta ustadır. Kendinde üstün güçler sezen insan böylesi bir indirgenmişliğe adaydır: kendini her an yeniden yaratmak yerine kendini üstün yaradılışlı duymanın mutluluğu uyuşturucu bir edilginlikte ortaya çıkar. İnsanın kısa ve dikensiz yolları izleyerek çabucak düze çıkma tasarıları geliştirmesi ve *şeyleşmişlik* durumundan kaçtığını sanmasıdır bu. Kendine boş yere inanmakla kendini ve her şeyi durmadan aramak arasındaki ayrım yetkin insan olmamakla yetkin insan olmak arasındaki kesin ayrımdır. Sanat yapaydır ama sanata yöneldiğimizde yapay dayanakları olmayan uçsuz bucaksız bir alana, bir gerçek gerçeklikler alanına çıkmış oluruz. Sanattaki yapay gerçekliğin özel dilini

kuran yapaydır. Onda her şey kurgusal çerçevede de olsa gerçektir. Sanatta kurgu gerçeklik adına vardır. O yüzden yalancılık şair için bir haktır. Burada insan kendini tanıyarak dünyayı tanımanın ve dünyayı tanıyarak kendini tanımanın son derece güç ama oldukça heyecan verici serüvenini yaşar. Sesi güzel olup şarkı söylemek, batan güne bakıp şiir yazmak, kağıda resim diye bir şeyler çiziktirmek başka şeydir, sanat düzeyinde insanı aramak, bilinmezin peşine düşmek başka şeydir. Sanatın alanına her girişimizde yalansız bir ortama yeniden doğmuş oluruz. Sanat *insanın kendini aldatmasına* güçlükler çıkarır.

Bu arayışın kurallarını koysak nasıl olur? Bu kurallar var mı ki? Kurallar olabilir de, ama öncelikle koşullar vardır. Bu koşullar sanatçının ve bir tür sanatçı olan sanat izleyicisinin bilinç koşullarında özelleşmiş koşullardır. Her bilinç sanata yatkın kılmamıştır kendini, o yüzden her kişiden sanat karşısında aynı ya da benzer algılamaları beklememiz doğru olmaz. Ne yönde yaşamışsak o yönde düşünürüz, yaşam serüveninde neye eğilimimiz olmuşsa o alanda yeteneklerimizi geliştirmişizdir. Bilincimiz doğumumuzla girdiğimiz dünyada sonsuz deneylerimizin ürünüdür. İnsan kendiliğinden yetenekleri olan değil, zaman içinde yeteneklerini kurup geliştiren bir varlıktır. Yetilerimiz vardır, yetilerimiz önceliklidir, yeteneklerimiz yoktur baştan, daha sonra biz o yetilerimiz temelinde yeteneklerimizi geliştiririz. Sanatsal yaratma da sanatsal algılama da bu koşullar altında oluşur, bilincin koşulları çerçevesinde oluşur. Biz dünyaya değişik açılardan bakarız: insan olmak açı olmaktır. Kimimiz daha geniş açıdan bakarız, kimimiz biraz daha dar açıdan bakarız.

Yazgı diye belirleyebileceğimiz yaşam koşullarımız bakış açılarımızın oluşumunda elbet etkili olmuştur. İnsan belli bir yere doğar yani bir yere bırakılır, o yerin koşullarında kendini kurarken o koşullarla da hesaplaşmaya girer. Yetenekler de bu açılar içinde anlamını bulur ve anlatımını kazanır. Kimi sanatçı bilincini bütün bir insanlığın sorunlarına açar doğrudan doğruya. Kimi sanatçı insanı o kadar geniş çerçeveli düşünmemiş, insana o kadar geniş açıdan bakmamıştır. Bilincimizi hem olanaklarımız çerçevesinde hem de bu olanaklar içinde oluşturduğumuz eğilimlerimiz çerçevesinde etkin kılarız. Uç noktalar bile vardır: bazıları özellikle toplumsallaşma koşullarında insanın sorunlarını ele alır, bazıları toplum diye bir şey yokmuş gibi tek insanın serüvenlerinde takılı kalır. Bunda elbet yaşadığımız yerin ve zamanın da etkisi vardır. Ama her şeyden önce belirleyici olan bizim dünyayla ilgilerimizdir. Bir uçta takılıp kalmak verimsizliği getirir. Önemli olan en geniş çerçevede toplumsal ve en ge-

niş çerçevede özel olabilmektir. Bu arada zamanın getirdiklerini de gözden uzak tutmamalıyız: XVII. yüzyılda "klasik" olmak başka bir şey olmaktan, XVIII. yüzyılda "duygucu" olmak başka bir şey olmaktan daha uygundur. Gene de dünyaya nasıl bakmak gerektiğine karar verecek olan doğrudan doğruya kişinin kendisidir.

Her sanatçı ayrı bir açıdır, her sanatçının kendine özgü bir bakış biçimi vardır. Kimi sanatçılar dünyaya dar açılardan bakarlar, kimi sanatçılar da dünyaya olabildiğince geniş açılardan bakarlar. Bunda eğitim koşullarının büyük payı olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Kabaca iki bakış belirleyebiliyoruz demek ki, biri dar bakış biri geniş bakış. Bu arada ne kadar dar ya da ne kadar geniş sorunu her zaman olacaktır. Dar da geniş de mutlak ölçülerde algılanacak şeyler değildir. Bunlardan hangisi iyi ya da hangisi doğru, güzeli gerçekleştirme ediminde bunlardan hangisi daha etkin ya da daha belirleyici gibi soruların bir karşılığı yoktur. Verim açının dar olmasından ya da geniş olmasından çok bakışın keskinliğinden gelir. Dar açılardan bakıp çok iyi görenler az değildir. Geniş açıdan bakmak gerçekliği görebilmek konusunda daha zengin olanaklar sağlar diye düşünebiliriz ve bu düşüncemizin tutarsız bir düşünce olduğunu söylemek de kolay değildir. Bilinç ufku ne kadar geniş olursa görü o ölçüde güçlü olur. Ama en önemlisi bakmayı bilmektir, baktığını iyi görebilmektir. Geniş açılardan bakıp da bulanık görsek daha mı iyi? Dar açılardan bakıp çok açık gören, pırıl pırıl gören sanatçılar vardır. Öncelikle çok az sözcük kullanan şairlerin durumunu düşünelim. Onlar o görünür darlıkları içinde o kadar açık görürler ki gördüklerini, yapıtları karşısında bir an bile keşke daha geniş görselerdi diye bir duyguya düşmeyiz.

Yaşam biçimimiz bakış biçimimizi ele verir. Ancak en başta şu noktada anlaşmamız gerekiyor: önemli olan nereden ya da hangi açıdan baktığımız değil baktığımızı iyi görüp görmediğimizdir. Canaletto insansız bir dünyada yaşıyor gibiydi. Onu ilgilendiren öncelikle mimari yapılardır. Resimlerinde küçücük insanlar görürsünüz, yok gibi şeylerdir onlar: cıvıl cıvıl bir insan kalabalığı yoktur ortada, yapıların süsü gibidir onda insan. İnsanın çokça göründüğü yerde bile yüzler anlamlı değildir: insandan daha başka bir şeyi görmemiz istenmiştir, gözümüz insana değil örneğin bir kilisenin yapı özelliklerine takılır. Bu da elbet insanı görmenin bir başka açısıdır. İnsan hiç yok diyemeyiz: bir kent görünümü olacaksa orada elbet insanlar da olacaktır. Deyim yerindeyse, insana meraklı değildir Canaletto. Bunu bir dar açıdan bakış olarak da nitelendirebiliriz,

özel bir bakış biçimi olarak da değerlendirebiliriz. Gözlerini daha dar bir alana dikmek ve oradan bütün insana ulaşmak: kimi sanatçının yapmak istediği budur. Kimi şairlerin sözlüğü dar ama şiirleri güçlü olurken sözlüğü geniş kimi şairlerin şiirleri yetersiz görünebilir gözümüze. Geniş açılar her zaman daha verimlidir diye düşünmek biraz doğru olsa da biraz yanlış olur. Önemli olan her koşulda doğru görebilmektir. Konu ya da sorun çeşitliliği bir sanatçıyı büyük kılmaya yetmez. Büyüklüğün başka koşulları vardır. Ama geniş açılar bizim için doğal olarak dar açılardan daha kapsayıcıdır.

Geniş açıdan bakan sanatçıların başında Beethoven vardır desek yanlış bir şey söylemiş olmayız. O Almanya'nın kültür açısından büyük atılımlara girdiği bir dönemde öncelikle kendini bir kültür adamı olarak yetiştirmenin yollarını aramıştı. Hem alman aydınlanmacılarıyla hem de duygucu bir çizgide ürünler veren *Sturm und Drang* akımının öncüleriyle, özellikle de Klopstock, Goethe ve Schiller'le yakınlık kurmuştu. Alman burjuvazisinin devrim düşüncesine en yakın kesimleriyle ilişkideydi. Bu müzik adamı on dokuz yaşında edebiyat okumak üzere üniversiteye yazıldı. Bu bize garip görünebilir. Ne var ki o insanı tanımadan iyi müzik yapmanın olası olmadığını biliyordu. E. Schneider adlı çok ünlü bir edebiyat profesörünün derslerinden yararlanmayı kafasına koymuştu. Alman yazarlarının yapıp ettiklerini merak etmekle sınırlanmıyor, kendisi için Homeros'a, Plutarkhos'a, Shakespeare'e kadar uzanan bir ilgi alanı oluşturuyordu. Bu sıradan bir yönelim değildi elbette. Beethoven hiçbir zaman edebiyatçı olmayı düşünmedi. Kendisinin de belirttiği gibi büyük yazarlarda, Goethe'de, Schiller'de ve daha başkalarında müzik alanındaki esinine güç katacak kaynaklar arıyordu. Çünkü o müzik yapmak için müzik yapmayı düşünecek bir besteci değildi, müziğinde bütün bir insanlığın dileklerini karşılayacak bir etki gücü yaratmaya çalışıyordu.

Beethoven şanslı doğmuş sanatçılardandır. Babası sıradan bir müzikçi de olsa müzikçiydi. Beethoven yirmi iki yaşına geldiğinde zamanın en önemli bestecilerinden Haydn'la çalışma olanağı buldu. Ancak Haydn'ın bu genç besteci adayıyla çok düzenli ve verimli çalışmalar yapmadığı bilinir. Bu belki de onun kimselere pek benzemeyen bu genç insanın ne yapmak istediğini tam olarak kavrayamamış olmasındandı. Beethoven Haydn'la yetinmedi, başka müzikçilerle de çalıştı. Albrechtsberger'le beste, Krumpholz'la keman tekniği çalıştı. Salieri'den şan dersleri aldı. Ama kabına sığamayan, hep yenilikler arayan, alışılmış çizgilerin hep dışında gezinen bu genç adam aldığı derslerin basmakalıp dersler olduğunu söy-

lüyor, bu arada Albrechtsberger'i "müzik iskeletleri üreticisi" diye alaya alıyordu. Beethoven seslerle heyecan uyandırmayı amaçlayan bir besteci değildi, başta özgürlük olmak üzere insanın temel sorunlarını seslerle tartışmayı bilen bir sanatçıydı. Müzik bir izlenimler sanatıdır diyenlere inat, çoklarının sözlerle anlatmakta güçlük çektiği şeyleri müziğiyle pek güzel anlattı. Onun yapıtlarını yorumlayanların ve izleyenlerin bir bölümü onlardaki bildiriyi iyi anlayamamışlarsa bu çok doğaldır. Homeros'ları, Plutarkhos'ları, Goethe'leri, Schiller'leri, Shakespeare'leri olmayanlar bu zengin ve derin dünyaya giremeyebilirler. Bu gibi insanların dünyaya çok geniş bir açıdan bakmaları kolay değildi. Beethoven'in sonatlarını ruha izlenimler veren güzel sesler yığını olarak çalan ve dinleyen müzik yorumcularının ve izleyicilerinin çaresizliği bize şunu anlatır: sanat ancak büyük insanlığın en belirleyici sorunlarına yükselebildiği zaman sanattır. Evet, Beethoven'in sanatı iç zenginliği gereği insana geniş açılardan bakmayı bilen bir sanattı.

Dar açıdan bakma yatkınlığı fransız ressamı Maurice Utrillo'da kendini gösterir. Dar açıdan bakıp geniş alanları görmek diyebiliriz buna. O Beethoven kadar şanslı değildi, hiç değildi. Dünyanın azını görür gibi yapmak, dünyayı gözlemlemek için küçük bir pencere açmak, ama oradan insanla ilgili ne varsa görmeye çalışmak. Bu büyük ressam gözlerini dar bir alana diker, oradan *insanı insan kılan* her şeyi görmeye, insanla ilgili anlamlara ulaşmaya çalışır. Onun gözü özellikle sokaklardadır. Sokağı kendi kafasına göre yaşayan ve sokağı gönlüne göre tüketen biri olsaydı onunla hiç ilgilenmezdik. O tam anlamında bir insan araştırmacısıdır: insanı başköşeye oturtmuş olmasa da her tablosunda insan vardır: insanın evleri, insanın sokakları vardır, onlarda insanın duyarlıkları vardır. R. Negri ressamla ilgili olarak yazdığı *Resim: yüce kaçış* başlıklı yazıda bunu ortaya koyar. Yazının altbaşlığı *Dingin bir liriklik, yumuşak ve dokunaklı bir şiir, dünyada yapayalnız bir çocuk bakışı*'dır. Altbaşlık bize ressamla ilgili her şeyi anlatmıyor mu? Evet, bu büyük usta ne portrelerle ne doğa görünümleriyle ne ölüdoğalarla ilgilenir, ama her zaman sokaklarla ve yapılarla ilgilenir, fabrikalarla, kışlalarla, evlerle, katedrallerle ilgilenir. Sıradan bir ressam gibidir ama yalın ve ılımlı duygusallığıyla büyük ustalarda görülen dünya kavrayışına tam anlamında ulaşmıştır. Basitte oyalanıyor dersiniz, yalnız görüneni görüyor dersiniz, yalınkat bir bakışı var dersiniz, bütün bunlar sanki doğrudur, ama o böyle yaparken büyük bir görüye ulaşmış, büyük sanatçı kimliği kazanmıştır.

Onu kendisinden kırk yaş kadar büyük olan ve Gümrükçü Rousseau diye bilinen eğitimsiz sanatçı Henri Rousseau'nun izleyicisi olarak görenler vardır. Maurice Utrillo gerçekten Gümrükçü Rousseau'nun izleyicisi midir? Paris gümrüğünde ikinci sınıf yazman olan Rousseau'nun resimleri başlangıçta alay konusuydu. O bir ressamdı ama bir çocuktu. Çizdiği doğa görünümleri düşsel bir dünyadan sökülüp getirilmiş sıradan şeyler gibiydi. Bazıları da sanki karabasanlardan alınmıştı. Boyadığı insanlar durdukları yerde sanki iğreti duruyorlardı. Örneğin onun yaptığı *Kadın portresi*'ni belki de herkes yapabilirdi. Gene de onun resimlerinde insanı büyüleyen, insanı alıp götüren bir şeyler vardı. Bazı sanatçıların büyüklüğü sıradanlığından gelir, Gümrükçü Rousseau'nun büyüklüğü de sıradanlığındandı elbet. Belki de ona daha iyi bakmak, onda çizgilerin ötesini, önünü ve arkasını görmek gerekiyordu. Biz çok zaman gördüğümüzle yetiniriz, görünenin sınırlarını zorlamayı düşünmeyiz. Bakmak, daha da bakmak, sonra bir daha bakmak gerekir anlamak için. Madam Bovary'yi bir okuyuşta tüketemezsiniz.

Maurice Utrillo bu çocuksu kişinin sanatını izlemiş olabilir miydi? Neden olmasın! Sanatçı pekçok kaynaktan etkilenen kişidir. Hele Maurice Utrillo gibi daha dünyaya gözünü açarken resimle yüzyüze gelmiş biriyse. O ressam Suzanne Valadon'un babası belirsiz oğluydu, gözünü bir ressamlar çevresine açmıştı. Babası belki de Montmartre ortamının ilginç kişiliklerinden Boissy adlı bir bohemdi. Boissy sıradanın altında bir ressamdı. Oğluna bir ad bile bırakmadı ama soyaçekim üzerinden alkolikliği bıraktı. Küçük çocuk anneannesinin koltuğu altında, kapalı ve bunaltıcı bir ortamda büyüdü. Annesinin adına vaftiz edilmiş olan bu çocuk ispanyol ressamı ve eleştirmecisi Miguel Utrillo y Molinas'dan yakınlık gördü ve onun adını aldı. O sıra ana oğulun yaşamına Paul Mousis adlı bir adam girdi, bu adam bir zaman sonra ressam Suzanne Valadon'la evlendi. İyi de oldu, anayı da oğlunu da sefillikten kurtardı. Onları Montmartre'da bir eve taşıdı ve oğlanın eğitimiyle ilgilenmeye başladı. Ne var ki cin gibi zeki Maurice eğitimini sürdüremedi ve bir bankada işe girdi. Bundan sonrası gerçek anlamda düşüştür, babadan kalan alkol tutkunluğunun etkin kılınmasıyla belirgindir. R. Negri, Maurice'in beş yaşından sonra sütün yerine şarabı koymuş olduğunu anlatır. Artık onun için alkol her şey demektir, yaşamın tek anlamı gibidir. Ressam olan annesi belki alkolden vazgeçer diye onu resme yöneltmekle iyi etmiştir: alkol tutkusunun sonu gelmemiştir ama böylece sanat tarihinin en büyük adlarından biri doğmaya başlamıştır.

Resim yaptığı zamanlar dünyadan iyice kopar, hiçbir şeyi gözü görmez olur. Her zaman yabancı olduğu ve hiçbir zaman alışamayacağı gerçeklikler dünyasından pek güzel kaçınayı başarır böylece. Suzanne Valadon bir zaman sonra Paul Mousis'den ayrılınca parasızlık anayı ve oğulu iyiden iyiye sarsar. İnsanlarla hiçbir bağı olmayan ve serseri yaşamı sürdürmekten başka bir şey beceremeyen bu adam bundan böyle yalnızca içki parası bulmak için resim yapacaktır. Resim yapmak zorundadır, bu bir ölüm kalım sorunudur. Elinden gelen tek şey resim yapmaktır. Bazen bir şişe şaraba bir tablosunu verir. Ne var ki tabloları piyasada yeri ya da karşılığı olan şeyler değildir, ancak elden ona buna pazarlanabilen şeylerdir. *"Maurice Utrillo bir yalnızdır. O insan olarak ve sanatçı olarak yalnız yaşadı"* diyen R. Negri onun hiçbir zaman kuramları savunmak adına kavgaya giren, dünyaya yeni yorumlar getirmeye kalkan, bildiriler sunmaya çalışan biri olmadığını söyler: *"O basitçe kendisidir."* Onun renklerle ve biçimlerle ördüğü şiiri, bir çocuğun saf bakışlarını andıran şiiri burada başlar. Kendi dünyasına kapanmıştır, renkleri ve biçimleri kullanarak kendi dünyasından bütün dünyaya ya da insanlığa açılır. Toplumdışı bir görünümü vardır, toplumdışı da olsa insanlığın içindedir: tartışma denen şeye yabancıdır, kuramsal düzeydeki tüm sorunlardan habersizdir. Bununla birlikte o basbayağı yeni zamanların çocuğudur: XIX. yüzyılın kalıtını edinmiştir. O istemese de zamanın sorunları onun varlığına işler, onun dünyasına izinsiz girer. *"Onun doğa karşısındaki tutumu izlenimcilerin gözlemleyici dinginliğini yansıtmaz, işkence gören ve acı çeken bir ruhun boğuntulu arayışını yansıtır; bu ruhun duygusal başıboşluğu Paris banliyösünün yoksul sokaklarında ve sefil semtlerinde kendini gösterir"* (R. Negri).

Dünyayla bağının son derece sınırlı olması dünyaya dar açılardan bakması sonucunu getirmiştir. Dünyaya geniş açılardan bakacak gücü yoktu ki. Donanımı sıradanın da altındadır. Maurice Utrillo ufku geniş bir sanatçı değildir. Alkolün iyiden iyiye daralttığı bir açıdan dünyaya bakar ve elbette çok şey görmez ama gene de çok şey görür. Gördüğü hemen hemen yalnızca sokaklardır. Estetik açıdan Maurice Utrillo'da bizi ilgilendiren de budur: dar açılara sığdırdığı o büyük insani zenginliktir. Çizdiği hep kent görünümleridir ancak o görünümlerde bir ya da birkaç bakışla ya da çıplak gözle kolay kolay görülemeyecek bir şeyler görür. Bu bir sokaktır ama onda bizi birdenbire yakalayan ve alıp götüren bir şeyler vardır. Sokağın içine çekilirsiniz. Buna renklerin çağrısı da diyebiliriz, biçimlerin sessizlik içinde oluşturulmuş görkemi de diyebili-

riz. Gerçekte daha geniş açıdan bakmak uygun olur. Dünyaya bir Picasso gibi, bir Balzac gibi. bir Baudelaire gibi, bir Beethoven gibi bakmak. Ancak dar açılardan bakıldığında da görülebilecek pekçok güzellik vardır: bunu bize doğrulayanların başında Maurice Utrillo gelir. Önemli olan. daha önce de dediğimiz gibi, dar ya da geniş açılardan bakmak değil baktığını iyi görmektir. Yalnızlık, dünyadan kaçış, kendine kapanma eğilimi zorunlu olarak bizim açılarımızı daraltır. Gerçekte yalnızlık dediğimiz şey çok daha geniş açılardan bakan sanatçıların da sorunuydu. Ama onlar yalnızlığın üstüne çıkabilmişlerdir. Bütün dünyaya açılmayı başardığımız zaman ne kadar yalnız da olsak yalnız değilizdir. Geniş açılar sağlıklı birikimlerin ürünüdür daha çok.

Yalnızlık sanatçının değişmeyen barınağı, zorunlu korunma noktasıdır, aynı zamanda gözlem kulesidir. Yalnızlık sanatçının kendini sancılar içinde durmadan doğurduğu yerdir. Sanatta her şey bir yalnızlık temelinde anlatımını bulur, bir yalnızlık kaynağından bütün bir dünyaya yayılır: zaman zaman yatağından taşar ve önüne çıkan her gerçekliğe kendi renklerini verir. Dünyayı yorumlamak demek bütün bir gerçekliği özgün bilinç koşullarında öznelliğin çok özel renklerine boyamak demektir. Yalnız kendi gözüyle görebilen doğru görebilir. Bize en doğruyu gösterecek ortak bir göz yoktur. Bu yüzden doğalcılığın verimi her zaman kısır olacaktır. Kendi olmak tüm yaşamda ama en çok da sanatta gereklidir ve belirleyicidir. Genel anlamda insan yalnızlığı yalnızca katlanılası bir şey olarak düşünür, yalnızlığı cennettekilerin bile kolay kolay katlanamayacağı bir sıkıntılı durum diye görür. Oysa sanatçı daha baştan bu konuda belli bir benimseme içine girmiştir. Bir tür katlanmadır belki de bu ya da bir tür çileciliktir. Sanatta kalacaksa insan, yalnızlığı bir zorunluluk olarak yaşayacaktır. Beethoven kibirli biri olmadığını, insanlardan kaçmadığını, ancak birilerine ayıracak vaktinin de olmadığını anlatmaya çalışıyordu. Bir tür adanmışlıktı bu. Vakti olan Beethoven garip bir Beethoven'dir ama o vakti de olsa yalnız olacaktır ya da kendiyle olacaktır. Sanatçı kadar kendine gereksinimi olan bir başka insan yoktur. Sanatçı yalnızlığı bir zorunluluk olarak görürken onu neredeyse bir arayış yöntemi olarak benimser.

Maurice Utrillo gerçekten ilginç bir örnektir. O dönemde Paris'de kenti çizen başka ressamlar da vardı. herbiri kenti kendine göre çiziyordu. Zaten resmi yapılabilecek olan hep aynı evler aynı sokaklar değil miydi? Ne var ki Utrillo her çizdiğini tutkuyla ya da aşkla çiziyordu. Bu garip adam sanatına bütün varlığını katabilmiş çok az sanatçıdan biridir.

O resim yaparken dünya bir bayram yeriydi. Çizerken kolay kolay ulaşılamaz olan bir şeyi, yalnız kendisinin görebildiği bir şeyi bulup çıkarıyor gibiydi. Bir çırpınış gibi algılanabilecek bir kurtuluş denemesiydi belki de bu. Bir yanı dünyaya karşı koymak olan şey bir yanı dünyaya yerleşmek olan şeydi. Onu başkalarından ayıran özelliği buydu: resmi bir iç gereklilik olarak yaşıyordu. Bir evi, bir sokağı, bir köşebaşını çizen her ressam bir "tarz" tutturmuştur. Utrillo'nun "tarz"ı tüm hesapların ve tüm öngörülerin dışında bir gerçekleştirme edimiydi. Resim onun için dünyada olmanın, ona pek de sahip çıkmayan dünyaya sıkı sıkıya tutunmanın, onu ikide bir elinin tersiyle iten yaşama, ona hep kötü davranan yaşama sessiz sessiz sokulmanın tek yoluydu. Bu bir yüzsüzlük değil bir varolma biçimidir. Bu yüzden onun gözünde kaçınılmaz olan tek şeydi resim. Kalanı pek de önemli değildi.

Demek ki dar açılar her zaman verimsiz, evrensele kapalı, insandan kopuk değildir. Açı olmak elbette her zaman önemlidir, ama dar açı ya da geniş açı olmak her zaman kişilerin yaşam koşullarıyla, yaşama verdikleri anlamlarla, yaşamdan neyi bekleyip neyi beklemedikleriyle ilgilidir. Basit bir yapıt bütün bir dünyaya açılma konusunda son derece iyi düşünülmüş dolgun ve çokyönlü bir yapıttan çok daha yakın olabilir bize. Maurice Utrillo'da sokakların arkasındakileri göremedik, evlerin içini de göremedik, insanların yüz çizgilerini de gözlemleyemedik, o el kol sallayışlarda, o bakışlarda, o durup kalmalarda beliren yoğun özgün anlamı bulamadık. Bununla birlikte onda insanı bulduk. İnsansız sokaklarda insanı nasıl bulduğumuzu anlamak elbette zor olmayacaktır: o sokaklar sokak olmaktan ötede insan elinden çıkmış güzelliklerle bezeliydi ve bu güzellikleri görebilmek için de ressam gözüyle bakabilmek gerekiyordu. Sokağın şiirini yakalamak her sanatçının kolayca gerçekleştirebildiği bir iş olmasa gerek.

Evet, bu durum hem bir uyum hem bir aykırılık durumudur. Sanatçı ürktüğü, gizlerine giremediği, yasalarına uyum sağlayamadığı bir dünyada yaşar. Tek yapabileceği şey kendini anlamak adına dünyayı yorumlamaktır. Her şeyi anlamış olanlar hiçbir şey anlamamış olanlardır: onlar sanattan da bir şey anlamazlar. Dünyayı yorumlamadan kendimize dünyada bir yer açamayız. Toplumda eriyip çıkmak her kişinin yapabileceği iş değildir, sanatçı bunu hiç yapamaz. Toplumsallıkta en etkin kişi sanatçıysa toplumda erimeyi bilemediği içindir. Sanat yapmak topluma ve her şeye direnmektir, böylece gerçek toplumsallığı gerçekleştirmektir. Sanatçının kaba anlamda her toplumsallaşma girişimi, ki buna *toplumda*

erime girişimi de diyebiliriz, bir açmazda son bulacaktır. Toplumsal yaşamın yırtıcısıdır sanatçı. O bu yüzden her zaman bozgundadır, bir türlü alışamadığı bir toplumda sürgündür. Dünya üstüne üstüne gelir onun: o zaman yapılacak tek şey dünyayı kendine göre bir kere daha kurmaktır, ona kendi yasalarını benimsetmektir. Dünyaya bir anlam ya da anlamlar yüklemektir bu. Ortaya konan şey hem dünyanın kendi anlamıdır hem de sanatçının dünyaya verdiği özel anlamdır: ikisi aynı şeydir, bir türlü ayrıştıramadığımız bu iki şey bir gerçekliğin iki ayrı görünümüdür. Sanatçı dünyayı kendine göre yorumlarken bize de kendimizle ve dünyayla ilgili, dünyayla ilişkilerimizle ilgili bir bilinçlenme olanağı sağlar. Her gerçek sanatçıyla biz dünyanın gizlerine yeniden gireriz: bu biraz da kendi gizlerimizdir. Her gerçek yapıt bize dünyayla ilgili bütünsel bir anlam sunar. Varlığın en doğru ve en geniş biçimde açınlandığı yer sanattır. İster geniş açılardan ister dar açılardan bakarak...

ÇAĞDAŞ SANATTA ANLAM

Sanat uzun yüzyıllar boyu tanrısallığa adanmış bir uğraşken zaman geldi bir insan araştırması olma niteliği kazandı. Bu gerçekte sanatın tam tamına yön değiştirmesi ya da anlam değiştirmesi değil de nedir? Sanatın insan araştırması niteliği kazanması demek bilimle ve felsefeyle üç aşağı beş yukarı aynı işlevleri yükümlenmesi demekti. Sanatta yaratıcı olmanın da izleyici olmanın da anlamları değişti böylece. Sanatın zanaat yanı düşünürlük yanının altında kaldı sanki. Sanat dün birçok bakımdan zanaattı, bugün daha çok sanat oldu. Burada beklenmedik bir güçlükle karşılaşıldı: sanat izleyicisi olmak artık belli bir donanımı gerektiriyordu. Bir başka deyişle çıplak gözle ya da boş bilinçle ya da salt sezgilere ve deneylere dayanarak sanatı yaratmak da izlemek de olası değildi. Eskinin sanat izleyicisi bir yontu karşısında belli bir şaşkınlığı yaşasa da bir anlama güçlüğü çekmiyordu elbet. Bugün her izleyici bir anlama anlamama sorunuyla karşı karşıyadır. Bunu mutlu bir ilerlemenin sonucu olarak mı görelim yoksa sanatın seçkinci işi olması diye mi değerlendirelim? Çağdaş sanatın kolay kavranılamaz bir duruma geldiğinden yakınan kişiler onun giderek bir seçkinci işi olmaya başladığını söylerken haklı olabilirler mi? Bugünkü koşullarda sanatın her kesimden insanların beğenilerine seslenmesini, bilen bilmeyen ayrımı gözetmeden tüm insanlara seslenmesini bekleyebiliyor muyuz?

Herkes sanattan anlayamaz diye bir görüş geliştirmek evrensel insan kavrayışımızla tersleşmiyor mu? Önümüzde iki ayrı yol mu var? İki ayrı sanat anlayışından sözedebilir miyiz? Üst düzeyde sanat kolay kolay girilesi değilse kolay girilebilen daha alt düzeyde bir sanat gerekli olur. Bir yanda kalabalıklar için yazılmış, donanımsız birilerince yazılmış kolay romanlar, kitleleri basit heyecanlara sürükleyecek boş filmler, duvar süslemek için yapılmış resimler, öte yanda ancak iyi bir eğitimden geçmiş olanların kavrayabileceği fotoğraftan resme şiirden yontuya her çeşitten sanat ürünü mü olacak? Bugün hiçbirimiz seçkinciliği savunabilecek durumda değiliz ama bilgisizliği ya da bilinç yetmezliğini de savunabilecek durumda değiliz. Tüm dünyada ulusal eğitim düzeneklerinin ne ölçüde yetersiz olduğunu biliyoruz, gene de *alt düzey kültürü* diye bir şey de olmalıdır bu arada gibilerden bir savunuya girmemiz olası değil. Kitleler için özel olarak yapılmış kolay sanat fikri ahlaki açıdan tam bir tutarsızlığı ortaya koyuyor. İsteyene yüksek sanat isteyene düşük sanat formülü dürüst insanın

olumlayabileceği bir şey değildir. Gerçekte bu ayrımın yasal olmasa da ve açık açık savunulmasa da örtülü bir biçimde dünyanın her yerinde geliştiğini ve birilerince korunmakta olduğunu, hatta çeşitli sanat kollarında sanayiye dönüştüğünü biliyoruz. İsteyen ucuz ve içiboş yapıtlarla yetinebilir isteyen de gerçek sanatla ilgilenebilir. *Herkese bildiği ve istediği kadar sanat* anlayışı ya da *herkese kendi düzeyine göre sanat anlayışı* kendini bilen insanın savunabileceği bir şey değildir.

Kendileri için üst düzeyde sanat yapıtları üretilmesi gereken ya da en azından üst düzeyde üretilmiş sanat yapıtlarını algılamaya ve özümlemeye yatkın olan seçkin insanlar gerçekten var mı? Bunlar ayrı bir sanatın, çok özel bir sanatın tüketicileri mi olacaklar? Bu seçkin insanlar üst düzeyde bir sanat kavrayışına ulaşmak için hangi özel eğitimden geçtiler ya da kendilerini hangi koşullarda yetiştirdiler? Bu seçkin insanlar onca işleri arasında sanatla yakından ilgilenebiliyorlar mı? Sinemalarda kan gövdeyi götürürken galerilerde bizi çağıran tablolar bize anlamlar sunmak adına çok zaman neden dilsiz gibi kalıyorlar? Edebiyat dergisi adı altında bize sunulan derlemeler neden itici öykülerle, kimseye hiçbir şey söylemez gibi duran şiirlerle dolu? Pekçok değersiz ürün nasıl oluyor da gerçekten değerliymiş gibi işlem görüyor? İzleyicinin ilgisini çekmek için yapılan gariplikler iki üç sivri akıllıdan başka kimsenin ilgisini çekmiyor sanki. Dünyanın her yerinde insan giderek hızlanan yaşam akışı içinde gündelik sorunların düzeyini aşmayan bir sıradan düşünselliği benimsemeye mahkum edildi. Sayısı gittikçe artan ve bilimsel düzeyi hiçbir biçimde denetlenmeyen eğitim kurumları insanları yalnızca gündelik yaşama yalan yanlış hazırlamak gibi bir yükümlülükle sınırlanmış görünüyor. Bütün dünya neredeyse şu ilkeyi açık açık benimsemiştir: *bizim için önemli olan teknisyendir, kültür insanına şu durumda gereksinimimiz yoktur.* Dünyayı bazı şeyleri çok iyi bilmesi olası olan ama her şeyi çok iyi bildiğini sanan teknisyenler doldurdu. Bu arada felsefe yapmak istiyorsanız onun da koşulları sizin için çoktan hazırlandı: insanın hiçbir ciddi sorununu ele almayı düşünmeyen son derece bulanık, karanlık, anlamsız metinler filozof olduğu düşünülen ve filozofluğu kurulu düzenlerce onaylanmış olan bir takım resmi kişilerin kaleminden bütün bir dünyaya sunulmuştur. Bu tür metinleri anlamasa da baş tacı etmeye hazır genç insanlar var her yerde. Bu genç insanların en büyük kaygısı kurulu düzene çok geç kalmadan katılmaktır.

Gerçekten bugünün izleyicisinin işi çok zordur. İki bakımdan zordur. Önce bugünün sanat izleyicisi gerçek anlamda üst düzeyde

gerçekleştirilmiş bir sanat yapıtını kavrayabilmesi için gerekli bilinç donanımından büyük ölçüde yoksundur. Öte yandan bugün bunca yaygın sanat üretimleri karşısında iyiyi kötüden ayırmak iyi eğitilmemiş sanat izleyicisi için neredeyse olası değildir. Az önce belirtmeye çalıştığımız gibi geçmiş zamanlarda sanatın dinsel-toplumsal bir yükümlülüğü vardı. Bu yönde sanat yapan dünün sanatçısı daha çok bir zanaatçı kimliğiyle toplumsal bir işlevi gerçekleştiriyordu. O öncelikle inanç temeline dayalı bir anlayışla oluşturduğu yapıtını herkesin anlayabileceği bir *aille* kurmuştu. O durumda toplumsallığın dışına düşen bir sanat yapıtı her şeyden önce işlevini yerine getiremiyor olmakla sanat yapıtı sayılmayacaktı. Yapıtta toplumsal öge göğsünü gere gere kendini ortaya koyarken bireysel öge çok zaman alttan alta utangaç bir öğrenci kimliğinde kendini gösterebiliyordu. Zaman geçti, bu eski kavrayış tüm geçerliliğini yitirdi. Bundan böyle sanatın anlamı kökten değişmiştir: çağdaş sanat yapıtlarını izleyenlerin işi vaktiyle tapınaklarda insan eliyle biçimlenmiş tanıtları gözlemleyenlerinkinden daha kolay değildir, katkat zordur. Zanaat kokan sanattan ince sanata doğru değişen koşullar sanat izleyicisini büyük ölçüde zora soktu ve onu üst düzeyde bir bilinçlenmeyle yükümlü kıldı. Bırakalım tapınaklardaki sanatı, üç yüzyıl öncesinin sanatı bile bize sanki daha az sorunlu görünüyor. Molière'i anlamakla Ionesco'yu anlamak arasında dağlar kadar uzaklık yok mudur? Bu durum elbette geçmişin sanatçısı bugünün sanatçısından daha az değerlidir gibi bir anlamı içermiyor. Bir mısır yontusunda o zanaatçı-sanatçının bize sunduğu değer ya da anlam belki bugün pekçok yontu sanatçısını kıskandıracak niteliktedir. Sümer'den bize kalan şiirleri bugün ha deyince yazacak kaç şair vardır ki?

Çağdaş sanatın giderek tam anlamında seçkinci işi olduğunu, seçkinlerin lüksü olmaya doğru gittiğini söyleyenlere hak vermemek elde değil diyebilir miyiz? Sanırım soruna daha yakından bakmayı bilenler bugünün koşullarında bunun kaçınılmaz bir durum olduğunu düşünüyorlar. Dinsel-tanrısal çerçevede gerçekleştirilen sanat yapıtıyla bir insan araştırması olarak ortaya konmuş olan sanat yapıtı arasında bir ayrım olması doğaldır. Biri insana genel bir bakışı öbürü en genel çerçevede insan bilgisini içeriyor. Evet, tanrısallığa adanmış sanatla insan araştırması diye nitelendirilen sanat arasında ilk bakışta çok açık görülemeyen derin bir ayrılık vardır. Her dinsel-toplumsal yönelim anlamını dogmalardan alan bazı belli kalıpların yordamında gerçekleşir. Yüce bilinmeze açılan bu sanat insana aşılmışlık duygusuyla birlikte dinginlikler ve esenlikler esinlediği ölçüde önemlidir. Oysa insan araştırması dediğimiz

iş iyiden iyiye güç ve karmaşık bir iştir. Bugünün sanatı tıpkı bilim ve felsefe gibi insanı derinden tartışan bir etkinlik durumuna geldi. Dolayısıyla bu yeni sanat yalnız sanatçıdan değil izleyiciden de yoğun bir bilinçlenmişlikle birlikte doğru ve köklü bakmayı bilen bir göz istiyor. İnsan dediğimiz varlık derin ve sorunlu ruhsallığıyla kolay kolay girilemez bir gizler alanı oluşturuyor. Bu durumda insan *kendi* sorunlarını elbette konu edinecekti. Onu felsefeye bırakıp çıkmak kolay değildi. Son bir iki yüzyıldır kültürün kitlelere iyi kötü yayılmış olması sanat alanına çeşitlilikler getirirken bir kargaşayı da birlikte getirdi.

Bu arada sanatla ilgisi son derece sınırlı olan pekçok hevesli kişi yaratıcı kimliğiyle sanatın alanına yönelirken bir kolaylıktan, özel biçimler altında bir şeyleri inceden inceye aramadan etmeden akıllarına ilk geleni gelişigüzel anlatma kolaylığından alabildiğine yararlanmak istediler. Bu kolaycılık işleri iyiden iyiye çetrefilleştirdi. Onlara göre sanat izleyicisi olmak değilse bile sanat yapmak iyiden iyiye kolaylaşmıştı. Çünkü kimilerine göre bundan böyle sanat kural da "model" de gerektirmiyordu. Şimdi artık örneğin ressam diye bilinen birinin bir fotoğrafçı inceliğiyle bir adamın yüzünü tuvale olduğu gibi geçirebilme becerisini elde etmesi gerekmiyordu. Yeni sanatın değişik yollar denemesi, özellikle anlamları bütün incelikleriyle ortaya koymak adına biçimbozmalara yönelmesi sanata yeni anlatım olanakları getirirken aynı zamanda kolaya kaçma duygusunun çıkış noktası olmuştur. Şimdi artık ne ağacı ağaca ne kuşu kuşa ne de insanı insana benzetme zorunluluğu vardı. Bu elbette yetkin düzeyde sanatla uğraşanların değil sanata yan kapıdan sessizce girmiş olanların duygusuydu. Bu böyle olduğu zaman bir sanat yapıtını oluşturmak da bu çerçevede oluşmuş bir sanat yapıtını okumak da hiç zor olmayacaktır.

Bunları bir yana bırakıp sanata kendi indirgenemez gerekleri çerçevesinde bakarsak bundan böyle izleyici olmanın da sanatçı olmanın da hiç kolay olmadığını görürüz. Sanat her koşulda bizden büyük çaba ve gerçek emek bekliyor. O son derece bulanık, ne içerdiği belli olmayan "yetenek" giderek gücünü ya da etkisini yitirmeye başladı, onun yerini bilgi ve bilginin ışığında kazanılmış ustalık alıyor. Bazı aşırı nesnelci estetikçilerin yaptığı gibi sorunu tümüyle bilgi sorununa indirgemenin doğru olmadığını, böyle bir tutumun bizi Zola doğalcılığına kadar götürebileceğini de unutmamalıyız bu arada. Dünyayı ya da insanı tanımadan sanat yapmak olanaksızdır ama sanat yapmak için bilgin olmaya da gerek yoktur. Sanatı insan araştırması diye tanımladığımıza göre temel konumuzun insan olması doğaldır. Sanattaki insan araştırması

için hangi bilgi alanlarına başvurmamız gerektiği sorunu biraz çocukça da görünse önemli bir sorundur. Ancak bu sorunu sanatçının elbette öncelikle kendine göre yanıtlaması doğru olur. Bir kalıptan çıkmış sanatçılar düşünemeyeceğimize göre, şu dünyada hepimizin önceliklerimiz başka başka olduğuna göre işi sahibine bırakmak belki de en doğru yoldur. Şunları şunları okursan iyi sanatçı olabilirsin gibilerinden bir formül yok elimizde. Ancak bu yolda en büyük dayanaklarımızın estetik gibi, felsefe gibi, sanat tarihi gibi, sanat felsefesi gibi, sanat toplumbilimi gibi, felsefe toplumbilimi gibi alanlar olması doğaldır. Sanatçı kendi özel eğilimlerine göre, dünyayı görüş ve algılayış biçimine göre daha başka alanlardan da, hatta bize hiç de uygun görünmeyen alanlardan da yararlanabilir. Gökbilime meraklı bir sanatçı da iktisat bilimine meraklı bir sanatçı da bizi yadırgatmayacaktır. Bütünsel insan sorununa bir yerden girmek ve bütünsel insanı kucaklayacak bakış genişliğine ulaşmak önemlidir. Bu bilgi birikimleri sanatı ya da sanat değerini güvence altına alır mı? Elbette almaz. Yaratmak öncelikle çok özel koşulları olan bir etkinliktir, heyecanlarla kendini gösteren düşünsel bir etkinliktir. Bir çabadır, bir adanmadır, bir özveridir, bir seziş ve duyuş biçimidir.

Kültür alanlarının hemen hemen bütün dünyada dikey olarak olmasa bile yatay olarak belli bir ağırlık kazanması, kültür değerlerinin iyiden iyiye sulandırılarak da olsa yeryüzünün hemen her yerine ulaşacak biçimde yaygınlaşması sanatın alanına yüzeysel bir verimlilik getirdi. Bir başka deyişle kültür etkinlikleri derine inmeyip yüzeyde kalırken uzamsal çerçevede büyük bir genişlik kazandılar. Belli sayıda sanatçıdan belirsiz sayıda sanatçıya doğru bir dönüşüm oldu. Zaman zaman hep yaptığımız *herkes şair oldu* gibilerden alaylı yakınmaların pek bir anlamı yok elbette. Galerilerde bizi iten resimler, dergi sayfalarında içimizi bulandıran şiirler, sinema salonlarında öfkemizi kaldıran filmler, insanın ne olduğunu bilmeyen ev kadınlarının nazik ellerinden çıkmış romanlar büyük ölçüde basitliklerden ve kolaycılıklardan besleniyor. Elbet bunun her zaman tartıştığımız toplumsal, siyasal ve iktisadi bir takım nedenleri vardır. Ancak bu başarısızlıklarda kişisel yetersizliklerin de büyük payı olduğunu unutmamak gerekir. Çağdaş sanatın iç içe geçmiş sayısız sorunlarla yüklü dünyasında yetersizliklerin büyük payı varsa bunun başlıca nedeni özellikle şimdi sözünü etmekte olduğumuz bilgi eksiklikleri olmalıdır. Yetersiz bilgiyle bilim ve felsefe yapamıyorsak sanat da yapamamalıyız. İnsanı tanımayan sanatçı yapıtında bana insanı şu ya da bu yüzüyle tanıtmaya çalışıyorsa ne diyebilirim? Bazı zamanlar sanatçının izleyici kadar bile

donanımlı olmadığını, bazı izleyicilerin virtüöz olmamakla birlikte sanat açısından ya da en azından belli bir sanat dalı açısından oldukça donanımlı olduğunu görüyoruz.

Bilginin çapı yalnız sanat çerçevesinde değil tüm bilgi alanlarında büyüdükçe büyüdü, evrensel bilgiyi kucaklamak bir düş olmaktan çıktı: Descartes'ın önünde bir skolastikler vardı bir de yunan-latin filozofları vardı. Descartes skolastikleri ciddiye almıyor hatta onları zararlı buluyor, onların temel aldığı Aristoteles'le de pek ilgilenmiyordu. Descartes'ın durumu bir sil baştan durumudur, daha önce hiçbir şey olmamış gibi baştan başlamak durumudur. Bugün önümüzde gezmekle görmekle bitiremeyeceğimiz kocaman bir felsefe tarihi birikimi var, sanat tarihi birikimi var, bilim tarihi birikimi var. Ayrıca bilginin çapı genişledi. Daha düne kadar Kant ve Comte ruhbilimin bilimsel bir anlamı olacağına inanmıyorlardı. Bugün ruhbilim neredeyse insan yaşamının bütün alanlarına yetkiyle el atacak duruma gelmiştir: ruhsal bozuklukları incelemekten insanı anlamaya kadar uzanan çeşitliliklerle dolu alanda birçok sorunu çözmeye çalışıyor. Demek ki bizim işimiz çok zor. Felsefede de, bilimde de çok zor, sanatta da çok zor. Belli bir birikimimiz yoksa boya fırça tuval üçgeninde yapabileceğimiz çok şey yok. Önümüzde bilincine varmamız gereken korkunç bir birikim var demek ki. Bu yüzden de bugünün felsefe adamı, bugünün bilim adamı, bugünün sanat adamı çabasını biraz eksik tuttuğu zaman kendi yetersizliğinin koşullarını yaratmış ve kendi ipini kendi eliyle çekmiş olabiliyor. Bugünün aydın insanı bunca kargaşa içinde bir kültür adamı olarak kendini geliştirme işine mi ağırlık versin, yoksa bir yandan yaşamın çeşitli güçlükleriyle uğraşırken varlığını sürdürebilmek için gerekli olan bir takım maddi koşulları gerçekleştirmeye mi çalışsın! Bugün ondan gerçek anlamda çileci bir tutum almasını bekleyebilir miyiz? Ona sen özel bir insansın, her türlü maddi yoksunluğa göğüs gererek kendi alanında senden bekleneni vermeye çalış diyebilir miyiz? Gerçekte bunu dememiz gerekiyor, bunu derken sıkıntı duymamalıyız. Büyük düşler her zaman mutlak adanmaları gerektirir. Büyük düşlerin peşindeysek birazcık adanmak ve kalanını kendimize saklamak gibi bir kolaylığımız olmayacaktır.

İnsanı yücelten ve sanatla tersleşmeyen eski pagan inanışlarından sonra tektanrılı dinlerin tüm yaşamda etkin oluşu ve bu arada sanata bile bile uzak duruşu sanatçıyı toplumun herhangi bir yerine itmişti. Bugünün her şeyden sorumlu sanatçı tipi dünün yahudi-hıristiyan dünyasında bir düş bile değildi. O zaman sanatçı dinsel-toplumsal bir gerekliliği yerine

getirirken toplumuna karşı ve insanlığa karşı yükümlü duymuyordu kendini. Sanat yapmak doğru değildi, ille de yapılacaksa bu bir işlevi gerçekleştirmek, belki de işlevsel bir edimi bir köşesinden hafifçe süslemekle ilgili olabilirdi. Kilise avlularında tiyatro yapan genç papazların amacı sanat yapmak değildi, bir takım dogmaları insanlara anlatabilmekti. Ama onlar bu çok zararsız işi gerçekleştirirken daha anlatımcı olabilmek için kendileri de farkında olmadan sanat yapmaya başladılar. Pagan dinlerini bir yana bırakalım, tektanrılı dinler sanattan alabildiğine çekinirler ve sanat yapmayı Tanrı'yı öykünmek gibi değerlendirirler. Dinlerin sanata uzak duruşu gerçekte dogmaların uzağında insanla uğraşmanın yüceye açılan yolu tehlikeye düşürebileceği inancıyla ilgili olmalıdır. Hıristiyan düşünürleri "pagan" diye niteledikleri anlayışların yeniden doğabileceği korkusuyla yaşıyorlardı. Hıristiyan din adamına göre insanın yaratıcılığa özendiği noktada doğrudan doğruya suçlu düşmesi kaçınılmaz bir durumdur. İnsanın kendini tanıması değildi önemli olan. Önemli olan insanın yüceye açılan yolu ister kendi içinde ister kendi dışında bulabilmesiydi. Biri Platon'cu öbürü Aristoteles'çi olan bu iki yol da yasaldı: Tanrı'ya giden yollar değişik olsa da amaç birdir.

İnsanın kendini önemsemeye başladığı nokta tanrısallığa yan çizdiği nokta olabilirdi. Hıristiyan düşünürleri haklı çıktılar, korktukları başlarına geldi: Rönesans'la birlikte paganlık hortladı. İnsanoğlu dikkatini göklerden yeryüzüne çevirdi ve hıristiyanın çokça önemsemediği bu "aşağı" dünya giderek önem kazandı. Sanatın insan sorunlarını yüklenmesi, tıpkı felsefenin ve bilimin yaptığı gibi çok ağır bir sorumluluk altına girmesi yani insan araştırması olması bununla ilgilidir. Hepimiz son derece sorunlu varlıklar olduğumuzu biliyoruz, sorunlarımızın çözülmekle bitmeyecek sorunlar olduğunu da görüyoruz. Felsefenin de sanatın da bilimin de bu sorunları ha deyince çözemeyeceklerini de biliyoruz. Bilincimizin bir sorunlar dünyası olduğunu görürken onun alt katmanlarının bize yüklediği sorunların hiç de azımsanır sorunlar olmadığını da anlıyoruz. Yüzyıllar boyu burnu havada dolaşmış olan ussallığın pek o kadar güvenilir bir güç olmadığını, bilgide inceltilmemiş bir usun bizi felaketlere götürebileceğini görüyoruz. Kaba usun bize nice doğruları önerirken bizi yanılgılara sürüklemesinin hiç de zor olmadığını görüyoruz. Denebilir ki insanoğlu aşağı yukarı iki yüzyıldır yani kendi iç derinliklerinin keşfine çıkalı beri her alanda olduğu gibi sanatta da son derece sıkıntılıdır.

Zamanlar değişti, yepyeni şeylerle karşılaştık. Dünya her gün iyilikleriyle ve kötülükleriyle, temizlikleriyle ve kirlilikleriyle kendini yeniden

yarattıkça, daha doğrusu bir yandan düzelip bir yandan bozulunca bambaşka sorunlar çıktı önümüze. İnsan sorunlu bir varlık olmaktan çıkmadı, tersine insanın sorunları arttıkça arttı. Gereksinimler işbölümünü ve işbölümü gereksinimleri çağırdıkça umduğumuz yalınlıktan ummadığımız karmaşıklığa, beklediğimiz dinginlikten beklemediğimiz kargaşaya doğru ilerledik. Bütün bu başdöndürücü akış içinde kendimizi gözlemlerken iç derinliklerimizi sezdiğimiz gibi geniş çerçeveli bir toplumsallığın özneleri olduğumuzu da gördük. Bütün bunlar sanatta belli bir açıklığa kavuşmak zorundaydı ve öyle oldu. Felsefe öteden beri toplumsal insanı konu ediniyordu ama toplum yaşamının koşullarını geniş çerçevede somut verilere göre araştırmayı öngörmüyordu. Ruhbilimin ve toplumbilimin kurulması insanın kendine daha sağlam bakabilmesi isteminden doğmuştur. Biz epey zamandır geniş çerçeveli bir içselliğin ve geniş çerçeveli bir dışsallığın belirleyiciliğinde yaşadığımızı anlamış olarak şimdi sanata daha başka bir anlam veriyoruz. Sanat bir seçkinci işi olmayacak, çünkü seçkin insan yoktur ya da her insan kendi yaşam koşulları içinde seçkindir. Ama artık yaratıcılığın da izleyiciliğin de iyiden iyiye zorlaştığı doğrudur. Bunun için sorunlardan kaçmak değil sorunların üstüne gitmek ve kendimizi iyi eğitmek zorundayız. Gündelik bilinçle bilim ve felsefe yapamadığımız gibi onunla artık sanat da yapamıyoruz. Bunun için bilimden ve felsefeden alabildiğine yararlanmamız ve çok zaman ne olduğunu bilmediğimizden pek de ciddiye almadığımız estetiğin sorunlarına girmemiz gerekiyor. Bunu yapamazsak sanat elimizden kaçar gider ya da biz küçük "seçkin" toplulukları içinde kendimizi kandırmakla yetiniriz.

Burada bizi bekleyen en büyük tehlike kitlelerin gündelik yaşamın öldürücü verimsizliğine kapatılmış olmaktan tedirgin olmayıp her anlamda azla yetinmeyi son derece olağan sayma eğilimini sürdürmeleridir. Yaşam koşulları olumsuzlaştıkça kültür değerlerinden kopmak durumunda kalan insanların sanatla gerçek anlamda bir ilişkileri olabilir mi? Doğru dürüst eğitilmeyen hatta okula gitme olanağı bulamayan insanların, üç kuruş daha kazanabilmek için gündüzüne gecesini de katan insanların sanatla içli dışlı olabileceklerini düşünmek çocukluk olmaz mı? Büyük maddi olanaklar içinde bile insanlar gündelik bilinçle yetinmekten tedirgin olmazken maddi olanaksızlıklar içinde yaşayanlar güçlü bir bilinçlenme istemine ulaşmayı düşünmeyecekler. Bütün gününü ağır işte geçiren bir birey akşam evine döndüğünde hemen sanatla bağını kurmak gibi bir sevinci yaşamak isteyebilir mi? Gerçek anlamda sanat üreticileri bu

koşullarda bile insanlara gerçek sanatı sunabildikleri zaman büyük bir işlevi yerine getirmiş olurlar. Daha çok iyi şiir, daha çok iyi resim, daha çok iyi roman...

YAŞAMDAN SANATA AKTARILAN: *MADAME BOVARY* ÖRNEĞİ

Bir yapıtın niteliklerine ayrıştırıcı bir gözle baktınız mı onda yaratıcısının dünyasını da azçok görürsünüz. Sanatçı istemese de kendini yapıtına bazen büyük bazen daha büyük ölçülerde katar. Sanatçının kaygıları, dilekleri, öfkeleri, bütün olumlu ve olumsuz duyguları yapıtında yansır bazen. Sanatçı bazen kendini gizlemekte demeyelim ama kendini geriye çekmekte biraz daha ustadır. Görünmek istemesek de görünürüz yapıtımızda. Sanatçının dünyası yapıtın tam arkasında kaygan ve bulanık da olsa indirgenemez bir gerçeklik olarak kendini gösterir. Sanatçının dünyasından bütün bir dünyaya çıkarız. Her yapıt bizi dünyaya ya da insana açan bir penceredir, onun değişik camları arkasından koskoca bir insanlık görünür. Gustave Flaubert'in sanatı da kendini çokça gizlemeyen bir romancının sanatıdır. Onun *Madame Bovary*'si bu belirlemeye iyiden iyiye uygun bir yapıttır. İlk bakışta onda bize Flaubert'i gösterecek çok bir şey yok gibidir. Madam Bovary dendiği zaman aklımıza ilk bakışta ustasının dünyasından bizim dünyamıza çok şeyler yansıtmayan ama gene de bu dünyanın derin izlerini taşıyan bir yapıt gelecektir. Son derece özenli bir anlatımla örülmüş olan bu anıtsal yapıt dünya edebiyat tarihinin hiç eskimeyen, hiç yıpranmayan, ışığı hiç sönmeyen bir örneğidir. Belki de Flaubert'i doğrudan doğruya kendini öne sürmek istemeyen ama kendini gizlemeyi de düşünmeyen bir yazar olarak görmek doğru olur.

Roman sanatında Flaubert'in çok ayrı bir yeri vardır. Gustave Lanson *Histoire illustrée de la littérature française* adlı kitabında onunla ilgili olarak şunları söyler: *"Gustave Flaubert iki okul arasında, duygucu okulla doğalcı okul arasında yer alır; birinden yola çıkarken öbürünü temellendirir, birini öbürüyle onarır, kendinde her ikisinin niteliklerini bir araya getirir, yapıtının yetkinliği de elbet buradan gelir."* Bugün Flaubert'e baktığımızda onu duygucu anlayışın savunucusu olmaktan çok duyguların değerini görmezden gelmeyen bir gerçekçi olarak görebiliriz. Çünkü o bireyseli toplumsalda ve toplumsalı bireyselde bütünleşmiş görmek isteyen bir anlayışın sanatçısı olurken artık gücünü yitirmekte olan duyguculuğun Madam Bovary gerçeğinde incelikli bir eleştiricisi olarak da görünür. O hiçbir zaman etkisini yitirmekte olan asıl

duygucular gibi yapmamış, insanı aşırı duygusallıklar zemininde tanımlamak istememiştir. Etkisinin büyük ve kalıcı olmasını buna bağlayabiliriz. Flaubert'i her yönüyle anlatan yapıtının en başında La Varende şöyle der: *"Zamanımızın en iyi romancıları, Fransa'da olsun dışarıda olsun, Flaubert'i yadsırken bile ona bağımlıdırlar, hem kendilerini yönlendiren düşünce açısından hem kendilerini geliştiren bilinç açısından. Bununla birlikte onun dış yapısı –çok önem verdiği üslubu- pek öykünülmemiştir."*

Pek de meraklı olmayan bir okuyucunun gözünde yazarın kim olduğu sorunu çok zaman ikincil bir sorun gibi durur. Hele *Madame Bovary* gibi duygusal da olsa gerçekçiliği baştan sona elden bırakmayan bir yapıtın dünyasında hiçbir göz özellikle Flaubert'i aramayı düşünmeyecektir. Gene de Madam Bovary'yi, bu ele avuca sığmaz genç kadını tanıyanlar kendi köşesinde yaşamakla birlikte durmadan dışına taşan Flaubert'in kim olduğunu az da olsa merak edeceklerdir. Meraklarını gidermeye kalktıkları zaman karşılarında ilk bakışta Madam Bovary'nin renklerine pek uymaz görünen garip bir kişiyi bulacaklardır. Sonuna kadar karamsar, sonuna kadar kavgacı, sonuna kadar uyumsuz, sonuna kadar inatçı biri... *"Uzlaşmacı olmayan yapısıyla son derece zor bir kişiliktir. Özyapısı, kötü özyapısı yaşlandıkça daha da kötüleşir. İtici ve dik tutumu tek başına kaldığı zamanlarda bile bir varoluş biçimi durumuna gelmiştir. Her şeye öfkelenerek karşılık verir gibidir. İnsandan kaçan yanı giderek belirginleşir ve bir ilke kesinliği kazanır. Kendini korumak adına giderek kendine kapanır: yaralanmaktan korkar, aşağılama duygusuyla dolup taşar, saldırırken köpükler saçar. Taşralılığını abartır, edebiyat kavgalarının dışında kalır, kavgacıları uzaktan destekler. Ve gerçekten, köşeye çekilmişliği ona acılar verir. Ne kadar tanınmış olursa olsun basit kazanımlarla işi yoktur, yalnızca Paris'de ve Paris'liler arasında yaygın olan yaltaklanmacı dostluklarla işi yoktur. O bir taşra yazarı olarak kalır, ona daha sonra 'bölgeci' diyeceklerdir"* (La Varende).

Flaubert kendini duygucu sayardı, duyguculuğun önderi Victor Hugo'ya neredeyse tapardı. Gene de duyguculuğa ters düşen, duyguculukla uyuşmayan bir yanı vardı: yatağından taşmış ölçüsüz duygusallığın yaşamda ve edebiyatta insanı gerçeklerden uzaklaştırarak büyük ölçüde sıkıntıya düşürdüğünü görüyordu. Onun duyguculuğu gerçeklere sıkı sıkıya bağlı kalmak koşuluyla duyguculuktur. O bütün yazdıklarının nesnel olmasını isterdi: abartılmış duygusallıklar değil yaşamın kendi doğal

duygusallıkları önemliydi. Hem romancının işi bir bireyin dünyasını dışa dökmek değildir. Onu bu anlamda "klasik" diye nitelendirmek yanlış olmaz. O da iki yüzyıl öncesinin klasikleri gibi usun ışığında evrensele ulaşmaya çalışıyordu ve bu arada zamanın değerleriyle kavga etmekten geri kalmıyordu. Burjuvalık onun dünyasında küçültücü bir anlam taşır. Bütün yazdıklarında burjuva sınıfına olan öfkesi alttan alta ya da açık açık kendini duyurur. Baudelaire gibi bir yenilikçidir o ve onun gibi bir isyancıdır. Hasta denecek kadar titizdir: bir cümleyle saatlerce hatta bazen günlerce uğraşır. Bütün gün bir yarım sayfayla yıkıştığı olur. Sözün doğru olması yetmez, söz kulağa da hoş gelmelidir. Bugün *Madame Bovary*'yi çağdaş roman sanatının başyapıtı olarak görüyorsak bunda özellikle yazarının kılı kırk yaran özenini birinci planda önemsemeliyiz. Duyguculuğa o kadar yakın durmak isteyen bu büyük gerçekçi gerçeklikler dünyasını hiçbir zaman körü körüne izlemek istemedi. Dünyaya kendi gözüyle bakmayı bilen bir gerçekçiydi o.

Flaubert 1821'de Rouen'da, ünlü bir cerrah olan babasının başhekim olarak çalıştığı hastanede doğdu, acı çeken insanların dünyasını gözlemleyerek büyüdü. İnsanların acılarını hafifletmek için hekim olmayı değil de romancı olmayı seçti. Saf taşralı duygusallığı duyguculuğun çöküş ya da dönüm noktasında ona gerçekçiliğin önemini duyururken onu biraz da duyguculuğa doğru sürüklüyordu. Gene de yapıtındaki duygucu eğilimler ne ölçüde belirgin olursa olsun, onda gerçekçiliğe doğru yılmaz bir yönelim vardır. Duyguculuktan yorgun düşmüş bir dünyada bundan böyle gerçekçiliğin temelleri atılmaktadır. Öte yandan katılıkları da olsa Flaubert duygulu bir kişiydi. O arı duygusallığı içinde kadını *"İki kanat taktınız mı melek olur"* diye tanımlıyordu. Bununla birlikte damarlarındaki viking kanıyla ve kocaman bıyıklarıyla dünyaya sert bakan bir adam görünümündeydi. Buna karşılık çekinik ruhu onu giderek yalnızlığına sığınmış sessiz biri durumuna getiriyordu. On beş yaşındayken bir müzik yayımcısının karısı olan Elisa Schlesinger'e gönülden yakınlık duymuş, ona yazdığı aşk mektubunu ancak otuz beş yıl sonra, kadın dul kalınca postalamıştır. Flaubert'in salonlarda ve kadınların dünyasında yeri hiç olmadı. Saralı bedeninin de etkisinde bazen korkunç bir karamsarlığa kapılan bu ilginç adam bu dünyanın asıl sahibi gibi yaşayan iğreti insanlardan değildi.

Hastane olan kocaman bir köşkte yaşıyor olmaları aile bireylerine hekimlik denilen o zorlu mesleğin, o çok özveri isteyen çok onurlu mesleğin güçlüklerini tanıtmıştır. Gözlerinin önünde acı çeken insanların du-

rumları aile bireylerini elbette etkiliyordu. Oyundan kalan zamanlarında Gustave ve Caroline otopsi yapmak üzere bir ölünün üzerine eğilmiş olan babalarının çabasını gizlice gözlüyorlardı. Baba Dr Flaubert çalışmakta sınır tanımayan, yorulmak bilmeyen bir kişiydi. Sabahın yedisinde başladığı çalışmalarını akşam geç saatlere kadar sürdürüyordu. Hekimliğin güçlüklerine başhekim olmanın sıkıntıları ya da daha doğrusu yükleri de ekleniyordu. Babanın hekimlikte ortaya koyduğu aşırı duyarlılık ailenin öbür bireylerini de etkilemişti. *"Denebilir ki babanın mesleği, öyküleri, araştırmaları yazara gerçeklikle, tanı koymakla ilgili ince beğenisini ve maddeci bakışını kazandırmıştı. Gustave, Dr Flaubert'de direngenliği, emeğe saygıyı ve üst düzeyde belli bir yazgıcılığı buldu"* (La Varende).

1840-1843 arasında Flaubert Paris`de hukuk okudu. 1843'de bütün yaşamını etkileyecek olan bir sinir bunalımıyla sarsıldı. O yıllar Paris'de Hugo'nun öncülüğünde duyguculuk fırtınalarının estiği ve yavaş yavaş dinmeye yüztuttuğu yıllardır. Flaubert kendiyle uğraşır, onun kimseyi görecek durumu yoktur: sinir bunalımları arka arkaya gelir. O zaman Rouen'a, Croisset'deki yuvasına dönmek zorunda kalır. *"O vaktiyle Malherbe'in ve Boileau'nun yaptığı gibi edebiyatın bekar işi olduğunu gösterir. Ya da kulesinde yaşayan Montaigne gibi bir evli bekar düzeni kurar"* (Paul Gouth, *Histoire de la littérature française*). Babasının ve kızkardeşinin ölümü bu duygulu ve kırılgan kişiyi karanlıklara boğar, bundan sonra annesiyle ve kız yeğeniyle içli dışlı olacaktır. Sanata yönelişi bir dine girmek gibidir, o artık her şeyiyle edebiyat için vardır. Kısa Paris yolculukları dışında hep masasının başındadır, durmadan okuyup yazmaktadır. Daha başka yerlere de gider, bu arada Mısır'a gider. O sırada kendinden on bir yaş büyük olan şair Louise Colet'yle aşk yaşar (1846-1855). Louise Colet çıkar sağlamak için her kalıba girebilen, koltuğunun altında saçmasapan şiirleriyle o kapıdan bu kapıya, o yataktan bu yatağa koşan bir kadındır. Flaubert ona rasladığında bir dünya acemisidir: bir Elisa'yı görmüş, birkaç da genç kız tanımıştır, hepsi o kadar. Louise'de büyük aşkı bulduğuna inanır. Bu sağlıksız ilişki dokuz yıl sürüklenir. Flaubert büyük sevdasını, *Madame Bovary*'yi yaşamaya başlayınca Louise kıskançlıktan deliye döner.

Flaubert yalnızlığı içinde sürekli okur ve yazar. Bu arada George Sand, Turgenyef, Goncourt kardeşler, Renan, Taine, Gautier gibi dostlarıyla görüşür. Çocukluğundan beri gururlu ve kavgacıdır, özgürlüğüne pek düşkündür. Kendini barbar diye nitelendirir. Burjuva duyarlığına ve

ahlakına kökten düşman olmakla birlikte tam anlamında bir burjuva yaşamı sürdürür. Onun gözünde burjuva kafasız ve bencil insandır, gündelik çıkarlarını kollamaktan başka bir şey bilmeyen insandır. Flaubert için önemli olan yüce değerlere bağlanmaktır, bilinçli insan olmaktır. Sanat bilinçli olmanın tepe noktasıdır. Yalnız sanat kalıcıdır. Gizemci insan nasıl Tanrı'nın peşindeyse sanat adamı da insanın peşindedir. O Tanrı'ya inanmaz, çünkü Tanrı'yı tasarlamak bile olası değildir. Bu durumda insanı bütün gizleriyle ya da bütün özellikleriyle sanatta görmeye ve göstermeye çalışmak gerekir. Flaubert 1880'de son bulan kısa yaşamında hep en uzak sınırlarına kadar insan bilgisinin izlerini sürmüştür. Dünyaya kendi penceresinden bakmanın, dünyayı kendi gözüyle görmenin peşine düşmüştür. Her an ölüme hazır olan, bununla birlikte ikide bir ölümü düşünmeyen bu bilge kişi sonsuzluğun yolunu tuttuğunda elli dokuz yaşındaydı.

Flaubert dünyaya kendi gözüyle bakmanın ustasıydı. Dünyayı dünyanın gözüyle görmeye kalkmak kaba doğalcının işi olabilirdi ancak. Flaubert her gözleminde bir açı olmanın tutarlılığını yaşadı. Belki de gerçekçiliğin doruğunda olmak böyle bir şeydir. Her gerçek sanatçı gerçekliğin karşısında bir açıdır. Her gerçek yapıt dünyayı yaratıcısının gözüyle görür, ama bunun için yaratıcısının yapıtta görünmesi gerekmez, görünmemesi de gerekmez. Gerçekçi olmak dünyaya tam anlamında yerleşmek demektir. Dünyaya tam anlamında yerleşmek de kendi olmayı, her şeyi kendi gözüyle görmeyi gerektirir. Romanın başlarında kapıldığımız bir duygu bizi sonuna kadar bırakmaz: Madam Bovary iyi görülmüş ya da iyi düşünülmüş bir kişiliktir. Romanda Madam Bovary'nin ve öbürlerinin varlığı eksiksiz bir zenginlikte yansıtılır. Her romancı, daha doğrusu her gerçek romancı yarattığı kişilikleri sever, bunlar konu gereği dünyanın en sevimsiz adamları da olsalar. Romancı bütün kişilerine aynı uzaklıkta durur. İyi bir eğitimci gibidir o, duygularını belli etmek istemez.

Gene de hiçbirimiz duygularımızı sonuna kadar saklayamayız. Hiç sanmam ki Flaubert, Emma Bovary'ye hatta Charles Bovary'ye duyduğu duygunun bir benzerini eczacı Homais'ye duymuş olsun. Gene de o her kişisine aynı uzaklıktadır. Onlar karşısında belli bir soğukluğu ya da en azından bir soğukkanlılığı inatla korur. Charles'a da Léon'a da aynı uzaklıkta durabilirsiniz, ama bu sizin Charles'la Léon'u aynı kaba koyduğunuz ya da alttan alta Léon'u kendinize Charles'dan daha yakın bulduğunuz anlamına gelmez. Yantutmazlık elbette roman yazarının gerçekçilik konusundaki sorumluluklarıyla ilgilidir. Yoksa hepimiz yantutarız.

Flaubert romanın son cümlesini yazarken yani *"Homais sonunda ödülü aldı"* derken bile ahlaki açıdan bir yargılama havası yaratmamaya özen göstermiştir. Bu bir bakıma romandaki kişiliklerin kendileriyle ilgili ahlaki yargıları kendilerinin vermeleri anlamına gelir. Gene de hiçbir sanatçı ahlak değerlerinin tümüyle dışındaymış gibi davranamaz. Flaubert roman konusunda yeterince düşünmemiş bir romancı olsaydı kim bilir belki de Homais'nin sonunda ödülü aldığını yazmazdı da onun ağzından kendisi için bir güzel *"Ben alçağın biriyim"* sözlerini döktürürdü.

Madame Bovary arkadaşı Bouilhet'nin Flaubert'e verdiği ev ödevidir. Bahçede Flaubert'in kendilerine okuduğu yeni romanı *Tentation de Saint- Antoine*'ı (Aziz Antonius'un eğinimi) uzun uzun dinleyip yorgun düşen dostları Maxime du Camp ve Louis Bouilhet uğradıkları düş kırıklığını yazara açıkça söylerler. O zaman Bouilhet Flaubert'e *"Neden Delauney'in romanını yazmıyorsun?"* diye sorar. Flaubert başını kağıtlardan kaldırır ve *"Çok doğru!"* diye bağırır. Maxime du Camp bunları anılarında anlatırken Delamare adını gizlilik açısından Delauney'e dönüştürmüştür. Madam Delamare'ın kızlık adı Delphine Couturier'dir. Delphine, Eugène Delamare adlı bir hekimle evlenir. Romandaki öbür kişiler de gerçektir. Rodolphe Boulanger'nin adı Louis Campion'dur. Bu köy donjuanı bir ara Amerika'ya gidip dünyalığı doğrultmaya çalışır, çok geçmeden Fransa'ya döner, bir gün sokağın ortasında kafasına bir kurşun sıkarak intihar eder. Papaz Lafortune papaz Bournisien olmuştur. Eczacı Jouanne da eczacı Homais olmuştur. *Madame Bovary* için bir *Giriş* yazan René Dumesnil, Flaubert'in bu romanda özel olarak herhangi bir şeyi kurgulamış olmadığını, onun yalnızca sabırlı, titiz, dikkatli bir gözlemle bu romanı yazmış olduğunu söyler. Gerçekte konu ya da yaşanmış olaylar pek öyle ilgi çekici değildir. Ancak Flaubert'in dehası *"böylesine bayağı bir öyküyü, böylesine bildik, böylesine alışılmış bir taşra zinası öyküsünü"* (R.Dumesnil) bir sanat yapıtına dönüştürmüştür.

Kaldı ki bu roman Flaubert'in bir anlamda acemilik romanıdır. Flaubert onu yazana kadar hiçbir şey yayımlamamıştı. Yayımlamamıştı ama yazmamış değildi. Dostlarının iyiden iyiye başarısız bulduğu *La Tentation de Saint-Antoine* çekmecede duruyordu. Flaubert bu kitabı yazarken ona bütün ruhunu koymuş ya da onda tüm yeteneklerini denemişti. Olmayınca olmuyor. Flaubert dostlarının sobaya at dediği bu kitabı sıkı sıkı saklayacak, bir gün yayımlayacak ama yayımladığına bin pişman olacaktır. *Madame Bovary* bir aceminin romanı da olsa aynı zamanda iyi bir gözlemcinin romanıdır. Kaldı ki onda acemiliği ortaya ko-

yacak tek bir belirti yoktur. Roman açısından bakıldığında iyi yazmak öncelikle iyi gözlemlemek koşuluna bağlanabilir. Hele Flaubert gibi gerçeğin gözünün içine bakan bir yazar için. Tüm duyguculaın tersine Flaubert tam anlamında bir gerçekçi yazar olarak yaratmanın büyük ölçüde *bilmek* olduğuna inanıyordu. İnançlar geçer, görüşler değişir, geriye gerçekliğin yansıları kalır diye düşünüyordu. Gerçekliklerin dışında neye bel bağlayabiliriz! Sanat onun gözünde her şey demekti. *"Sanat fikri Flaubert'de bir gizemcide Tanrı fikrinin oynadığı rolü oynar."* Lanson ve Tuffrau *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*'de böyle derler. *Madame Bovary* büyük bir emek ürünüdür, beş altı yılda yazılmıştır. Belki de dikkatli okuyucu, yılların toz konduramadığı bu yapıtın satırları arasından zaman zaman bir özenti kokusu almıştır. Flaubert günde yedi saat çalışır, bir sayfa için beş gün harcadığı olur, bir ayda yirmi sayfa yazar. Bir yanıyla bir çileci yaşamıdır bu. Bu özen onu gerçek anlamda bir üslup yaratıcısı kılmıştır. Biraz yapmacıklı da görünse Flaubert'in üslubu pekçok yazara parmak ısırtacak bir üsluptur. Yazarın başlıca çabası romanın tümüyle *nesnel* olmasıdır. Bunu yaparken Flaubert doğrular adına romana gereksiz görüşler katmamaya özen gösterir. George Sand'a şöyle yazar: *"Romancının bu dünyayla ilgili şeyler üzerine görüş bildirmesi gerektiğine inanmıyorum."*

Bu gerçekçi yazar duyguculuğun renkli dünyasına uzak olmayan bir gerçekçidir. Her şeyin ağır ağır duyguculuktan gerçekçiliğe ya da doğalcılığa dönmeye başladığı bir dünyada Flaubert gönlüyle olmasa da usuyla duyguculuğu arkalarda bir yerde bırakmak ister. O bu dönüşümü enine boyuna yaşayan ama duyguculuktan korkmayan, tersine ona yeni bir bakış açısı içinde dört elle sarılmaya çalışan Baudelaire gibidir. Yeni edebiyatı kendi türlerinde başlatan iki kitabın ikisi de, *Madame Bovary* de *Les fleurs du mal* de 1857'de yayımlanmıştır. Baudelaire ve Flaubert, bu iki gerçek deha duyguculuğa epeyce ayrı pencerelerden baksalar da bir tür yeni duyguculuk ya da yeni gerçekçilik dediğimiz bir anlayışı, kişinin iç derinliklerine göz kapamadan dünyayı tüm nesnelliği içinde ele geçirip anlatma anlayışını gerçekleştirirler. Duyguculukta korkunç olan şey tek kişinin dünyasına kapanıp kalmaktır. Kişinin duygu salınımlarından ve buna bağlı olarak içdöküşlerinden yola çıkarak insanı anlatmak olası değildir. Sanatta ben'i mutlaklaştırdığınız zaman dünya gerçeğini gözden çıkarmış olursunuz. Ancak bize bugün tutarsız görünen bu anlayışı, bu katı duyguculuk anlayışını insanlık özellikle belli bir zaman diliminde bir kaçınılmazlık olarak yaşamıştır. Sanat anlayışları da felsefe

anlayışları gibi toplumsal ya da evrensel bir takım dönüşüm koşullarına bağlı olarak değişim geçirirler, her ne kadar kişisel seçim koşullarına öncelikle bağlı olsalar da. Flaubert dünyaya biraz daha erken gelseydi bu yeni duygucu kavrayışı yakalayabilir miydi?

Madame Bovary kendine kapanıp kalmış bir bireyselliğin hiçbir aynada yansımayan ruhsallığıyla yazılmış değildir. Deyim yerindeyse *Madame Bovary*'deki tüm kişilikler, başta Madam Bovary, dıştan bakınca içi görünen kişiliklerdir, saydam kişiliklerdir. Onları dış dünyada yakaladığınız her yer yüreklerinin tüm genişliğiyle göründüğü yerdir. Flaubert, Madam Bovary'nin intiharını yazarken arsenik tadını ağzında duymaya çalışır. Bu elbette olacak şey değildir. Taine'e yazdığı bir mektupta şöyle der: *"Ağzımda arseniğin tadını öylesine duyuyordum ki arka arkaya iki defa mide kasılmasına tutuldum ve yemek boyunca kustum."* Her şey gerçekleri ortaya koymak içindir. Daha üst bir noktada her şey güzeli gerçekleştirmek içindir. Bir okuyucu bir sanat yapıtından ahlaki bir sonuç çıkaramıyorsa ya o yapıt yapıt değildir ya da okuyucu yetersizdir. *"Güzele varmak için gerçekçilikten yola çıkmak gerekir"* diye düşünür Flaubert. Bunun için bir tür arı sanatı amaçlamak doğru olur. Bu da insanüstü diyebileceğimiz bir çabayı gerektirir. Onunki şöyle oturup ağız tadıyla roman yazmak değil roman için çırpınmaktır. Edebiyat için kendisi kadar acı çekmiş çok az insan olduğunu düşünür.

Gerçekçiliği gerçekleştirmek adına gerçek bir olaydan yola çıkması anlamlı görülebilir. Gerçekte yaşanmışı yazmaktan çok tasarlanmışı yazmak daha uygun olabilir. Ne var ki Bovary olayı onun iyice yakınında olmuş bitmiş değildir. Bu yüzden elbette olanla yazılan arasında dağlar kadar uzaklık olmalıdır. Hiçbir yaşanmışı olduğu gibi kavrayamayız ve dolayısıyla olduğu gibi anlatamayız. Gene de çok belirgin uyarlıklar vardır. Ry kasabası romanda Yonville adıyla geçer. *Lion d'Or* da *l'Hirondelle* de gerçektir. Madam Bovary hemen hemen Madam Delamare'ın kendisidir. Homais işini bilir eczacıların bir bileşeni gibidir. Ya da öbürleri her zaman her yerde görülebilecek tiplerdir. Flaubert'in gerçekçiliği böylece insanın ruhsal derinliklerini de görmeye yatkın iyi düşünülmüş bir gerçekçilik olur. Ölçüsüz ve hesapsız istemenin getirdiği sıkıntılardan intihara kadar uzanan yolda bir genç kadının iç dünyasında yaşadığı dönüşümler bir yaşam gerçeğini tüm öznel ve nesnel görünümleriyle gözlerimizin önüne serer. Her değişimde bir kurtuluş araya araya kendi sonunu çizen iyi yürekli bir kadının aynalarında yansımakta olan şey belki de duyguculuklarda anlatımını bulan bir yetinememe illetinin köklü açıklamasıdır.

Doymak bilmez bir merak, sonu gelmez bir kuşku Flaubert romancılığının temelini oluşturur. Bu özellikle *Madame Bovary* için böyledir. Flaubert onu bütün ruhuyla, kanıyla canıyla yazdı. Emma gerçekten Madam Delamare'ın yeniden düşünülmüş bir biçimi midir? Buna kolayca evet demek güçtür, en azından yazılanla yaşanan arasındaki zorunlu uzaklıktan, aşılmaz uzaklıktan ötürü güçtür. Tasarlamak taşımaktan daha kolay ve daha önemlidir, daha anlamlıdır. Flaubert *Madame Bovary*'yi yazdığı yıllarda kötü şair Louise Colet'yle aşk yaşıyordu. Kimine göre Emma'nın özellikle gençlik yıllarıyla ilgili çizgiler Louise Colet'nin ölçülerine uyar gibidir. Louise Colet bitmez tükenmez düşleriyle, sözde soylu işi beğenileriyle, sık sık ortaya döktüğü züppeliğiyle biraz da olsa Emma'dır. Bir sanatçının esin kaynağında kimlerin bulunduğu, hangi etkenlerin bulunduğu pek de önemli değildir. Bir mektubunda Flaubert, Emma Bovary'le ilgili olarak şunları yazar: *"Onunla ilgili olarak ilk ulaştığım fikir onu taşrada yaşayan, keder içinde yaşlanan ve böylece gizemciliğin ve düşlenmiş tutkunun son durumlarına ulaşan bir bakire olarak göstermekti."* Kısacası Emma daha başlangıçta dış dünyadaki varlığıyla kendini yazdırmaya hazırdı diye düşünmek yanlış olur. O tepeden tırnağa Flaubert'in yaratısıydı.

Madame Bovary'de gerçekçiliğin en büyük kanıtı tüm kişilerin eksikli insan yanlarıyla karşımıza çıkmasıdır. Romanda ülkesel tipler yoktur. Başkişiler bir yana, ikinci üçüncü kişiler bile eksiksiz insan portresi çizmezler ama baştan sona yetersiz insan görünümleri de almazlar. Belki yetkin olma açısından tek özel örnek Doktor Larivière örneğidir. Madam Bovary can çekişirken soluk soluğa koşup gelen bu hekim bir bakıma eksiksiz insan özellikleri taşırken biraz da Baba Dr Flaubert'in yansısı gibidir: *"Bichat'nın eğitiminden geçmiş olan, sanatlarına tutucu bir aşkla bağlı olup onu coşkuyla ve öngörüyle yerine getiren şimdi yitip gitmiş o filozof hekimler kuşağındandı. Öfkeye kapıldı mı hastanesinde her şey tir tir titrerdi. Öğrencileri ona öyle saygı gösterirlerdi ki hekimliğe başladıklarında onu olabildiğince öykünürlerdi. (..) Nişanları, unvanları, akademileri hor görürdü, yoksullara karşı konuksever, eliaçık, babacandı, erdem denen şeye inanmasa da erdemliydi, zekasının inceliğinden bir şeytandan korkar gibi korkulmasaydı bir aziz diye belirlenebilirdi. Neşterlerinden daha keskin olan bakışı doğrudan içinize işler, savlar ve utanmalar arasından her türlü yalanı bulur çıkarırdı. Onda büyük bir yeteneğin, dünyalığın, kırk yıllık bir meslek bilincinin sağladığı yumuşak başlı bir yücelik vardı."*

Flaubert ve pekçok büyük romancı yapıtlarında insan sorunlarından özellikle birinci kişilerini sorumlu tutarlar, anlatımcı olma görevini onlara yüklerler, romanın işlevlerini onlara yıkarlar. Belki de yalnızca Dostoyevski bu tutumu hiçbir zaman benimsememiştir. Örneğin *Karamazov kardeşler*'de Dimitri'nin çok belirleyici görünen varlığı yüzbaşının ya da onun ölen oğlunun varlığından daha belirleyici görünse de daha belirleyici değildir, silik kişilikli Smerdiyakov pekçok şeyin gölgesinde kalırken bir Alyoşa'dan çok daha etkisiz görünse de bize varlığıyla çok daha önemli şeyler anlatır. Oysa *Madame Bovary*'de her şey Madam Bovary ekseninde döner, her şey onun için, onun adına var gibidir. Biraz kaba bir bakışla ikinci kişi diye nitelendirebileceğimiz Charles'ın bile kişiliğinde belirsizlikler vardır sanki. Belki gerçekten silik kişiliğiyle Charles zaten o kadardır, onda görmemiz gereken daha başka şeyler yoktur. Böyle diyebilir miyiz? Bunu söylemek kolay değil. En basit insanın dünyasında bile insan olmakla ilgili, insan varlığının nice özelliğini açıklayabilecek ögeler vardır. Ama Flaubert bir insan gerçeğini bize özellikle tek bir kişinin, Emma'nın pencerelerinden göstermek ister. Bunu söylemekle Emma önemlidir, öbürleri süstür ya da dekordur demek istemiyoruz. Tek kişinin tek kişi olarak bize romanda da yaşamda da anlatacağı çok bir şey yoktur.

Flaubert'in bir mektubunda yazdığı gibi Madam Bovary tüm içgüdüleriyle tam bir kadındır, kadınlık duygularının orkestrasıdır. O yaşamış olan herhangi bir kişiden ya da herhangi kişilerden izler taşıyor olsa da olmasa da, şuna ya da buna biraz benzese de benzemese de, falanca kişinin yaşamı örnek alınarak yazılmış olsa da olmasa da Madam Bovary'dir. Edebiyat tarihi araştırmacılarının onu birilerine benzetme çabaları ortaya geniş bir liste çıkarıyor, ancak bunun pek de önemli olmadığını düşünebiliriz. Bizim için önemli olan Madam Bovary'nin kendisidir. Madam Bovary herhangi bir Madam Bovary'den daha gerçektir. İyi çizilmiş ya da iyi tasarlanmış roman kişileri elbette yaşamış kişilerden daha gerçektirler. Onlar bizim için vardır. Onlar yaşayan kişilerin tam tersine yaşamlarının tüm gizlerini, iç dünyalarının tüm özelliklerini bize sunarlar. Sanatta kişiler maskesizdir. Maskelilikleri bir başarısızlığın tanığı olabilir. Bazen roman kişilerini biz yıllarımızı birlikte geçirdiğimiz insanlardan daha iyi tanırız.

Cervantes ölürken *"Don Kişot benim"* demişti. Flaubert de *"Madam Bovary benim"* der. Koca bıyıklı, iriyarı Flaubert'in ufaktefek, kırılgan, canayakın Emma'ya benzemesi bizi yadırgatmamalıdır. Her sa-

natçı kendi ruhundan yapıtına alabildiğine bir şeyler yansıtırken yapıtındaki duygusallığın ve düşünselliğin bir bileşimi gibi durur. Emma'nın serseri ruhu Flaubert'in düşçü kişiliğine tıpatıp uyar. Emma'nın acısı Flaubert'in de acısıdır, Emma'nın bozgunu Flaubert'in de bozgunudur. İyi bir göz Cervantes'de Don Kişot'u, Flaubert'de Madam Bovary'yi pek rahat görebilecektir. Belki Flaubert biraz da Cervantes'dir ve Madam Bovary biraz da Don Kişot'dur. Baudelaire'in deyişiyle *"Yeniyi bulmak için bilinmezin dibine"* inmeye hazır bir ruhtur bu. Onların ortak yanlarının başında belki de her türlü zinciri kırmaya hazır bir başkaldırıyla insanın ulaşabileceği eşsizliklere ulaşma isteği vardır, insanın ulaşabileceği eşsizlikler bir düş değilse ya da bir düş de olsa. Böyle bir heyecan doğal olarak insanı toplumsal kalıpların dışına çıkarabilir hatta yasalar önünde olmasa da görenekler karşısında zor durumda bırakabilir. Bu yüzden Flaubert bal gibi Madam Bovary olabilir ya da koca ayaklı, sakallı bıyıklı bir adamın yüreğinin derinliklerinde ince yapılı, saf, kırılgan ama gözüpek bir kadının gölgesi bulunabilir.

Kaldı ki Madam Bovary tek kişi değildir. Zaten o yüzden onu *gerçekten daha gerçek* diye nitelendirebiliyoruz. *"Benim zavallı Bovary'm şu anda Fransa'nın yirmi köyünde acı çekip gözyaşı döküyor"* der Flaubert. Doygunluğa erememiş kadın ruhu sözkonusu olduğunda bu acıyı ve gözyaşını dünyanın tüm köylerine, kasabalarına ve kentlerine yaymak olasıdır. Gerçeklerin düşlerimize uyduğu yerler o kadar da çok değildir. Buna göre Bovary'ciliği bir hastalık ya da hatta bir kişilik bozukluğu olarak da görebiliriz bir dünya gerçeği olarak da görebiliriz. Edebiyat tarihçisi Paul Gouth'un belirttiği gibi Bovary'cilik yalnızca bir kadın hastalığı değildir, aynı zamanda bir erkek hastalığıdır. Arsenikle zehirlenerek değil ama sinir bunalımlarıyla, bilinç yitimiyle, beyin kanamasıyla işini bitiren Flaubert'in de hastalığıdır, Napolyon'un zaferlerinden sonra korkunç bir isteksizliğin içine düşen Fransa'nın da hastalığıdır, hatta belki de bütün dünyada burjuva sınıfının bir bölümünün hastalığıdır.

Her ne olursa olsun istem çılgınlıktan ussallığa, gözüpeklikten sakınıklığa, duyguculuktan gerçekçiliğe doğru yönelir. Duyguculuğun erimeye başladığı bir zamanda içimizdeki duygucuyu öldürmek, onun yerine gerçekçi bakışı koymak doğru olacaktır. Flaubert duyguculuğun gözalıcı pırıltılarından uzaklaşarak basiti yakalamaya çalışır. Olumsuz ya da yıkıcı duyguculuğu öldürmek biraz da bir duygucuyu, örneğin Madam Bovary'yi öldürmektir. Basiti yakalamaya çalışmak gerçekçi bakış açısının gereğidir. *"Basit olmak kolay değildir."* Yazıda gerçekçiliği tam an-

lamında gerçekleştirmek öncelikle bir üslup sorunudur. Bunun için Flaubert bahçede ve çalışma odasında gezinirken üslubunun inceliklerini kendi kendine yüksek sesle konuşarak oluşturmaya çalışır. Bununla birlikte, özellikle cançekişen Emma'nın en son dakikalarını anlatırken gerçekçiliğini duyguculuğa doğru kaydırır. Bovary'nin eksiksiz bir çılgınlık içinde yaşamda aradığı duygu yetkinliğine benzer bir inceliği Flaubert zaman zaman yapmacığa kaçan üslubunun inceliklerinde yaratmaya çalışmıştır. Saatler boyu yeniden yeniden yazılan cümleler, dakikalarca aranan sözcükler, bazen bütün bir günü alan tek bir sayfa biraz da aşırıya kaçan bir özenin anlatımıdır.

Ne olursa olsun Madam Bovary o dalgalı kişiliğiyle çok önemlidir. Bir dönemin duygusal aşırılıklarını ve ona bağlı olarak gelişen gerçekçilik istemini simgeleştirdiği için de önemlidir. Kadın içgüdülerinin yoğun bir biçimde billurlaştığı bir kişiliğin özelliklerini açınladığı için de önemlidir. XIX. yüzyılın ruhsal dönüşümlerini kavramakta da, kadın dünyasının derinlerindeki çapraşık oluşumları anlamakta da oldukça yol göstericidir. Bu yüzden o uzun uzun gözlemlenmesi, uzun uzun tartışılması gereken apayrı bir dünyadır. Madam Bovary bir düş dünyasında yaşar, gerçek dünyayı yadsır ya da aşağılar. O bir takım üstün insanlara ya da insanüstü varlıklara yaraşır bir dünyaya uygun görür kendini. Arzuladığı dünya ince duygulu şairlerin ortamı ya da meleklerin katıdır. Benim o dünyada yerim var mı diye düşünmez, buna karşılık tüm özellikleriyle bu dünyanın insanları olan insanlarda kendine göre bir takım üstünlükler sezer, onlara bağlanır, onlara aşık olur ve sert duvarlara çarpar. Sert duvarlara çarpar ama uslanmaz. Gene kendinden çıkarcasına başkasına yönelir, gene düşlerin kapısını çalar. O düşler gerçekliğin koyu renkleriyle ve keskin kokularıyla karışınca karabasana dönüşürler. Madam Bovary de Flaubert gibidir. İkisi de uçarı tutkulardan kendilerini koparamazlar. İkisi de anlayışsız bir dünyada kurban edilmiş duyarlar kendilerini.

Madame Bovary'nin en önemli yanı belki de roman sanatına eleştirili bakışı getirmiş olmasıdır. Flaubert hiçbir şeyi abartmadan, bir şeyleri bozmadan, çarpıtmadan, ülküleştirmeden, gözyaşlarına boğmadan insana ayrıştırıcı bir gözle bakmayı bilmiştir. Flaubert'in gerçekçiliği her şeyden önce eleştiren gerçekçiliktir. Bu çerçevede zavallı Emma'nın ölümü de, Gaetan Picon'un pek güzel belirttiği gibi, duygucu düşçülüğün mahkum edilmesidir ya da can çekişmesidir. Bundan çıkan somut sonuç ya da Flaubert'le ilgili sonuç bir kaba duyguculuk ve gerçekçilik ikilemidir. Flaubert sözkonusu olduğunda, tıpkı Charles Baudelaire'de olduğu gibi,

duygucu gerçekçilikten ya da gerçekçi duyguculuktan sözedebiliriz. Duygu dünyamıza ahlak açısından bakmanın bir sonucu diye de görebiliriz bunu. Flaubert'in romancı bakışında yalnız gözleyici ve hatta eleştirici değil aynı zamanda iyileştirici bir yan var gibidir.

Böylece duyguculukla gerçekçilik onda çelişkili olmanın ötesinde bütünsel bir bakış olur, bu belki de gerçekçiliğin en doğru biçimidir, çünkü insanoğlu ussallığıyla olduğu kadar tutkularıyla insandır, onun bu yanlarından birini görmemek onu sakatlamak olur. Ben'i gördünüz mü dünyayı da görmelisiniz: kendine kapatılmış ben dünyayı örter, dünyaya bakışı kilitler, dünyayla aramıza duvarlar örer. *"Tutku dizeler kurmaz, kişiselleştikçe güçsüzleşirsiniz."* Böyle der Flaubert ve kendine kapanıp kalmayışın en yetkin örneklerinden birini *Madame Bovary*'yle verir. Şöyle der o: *"Tüm gördüklerimi yazmak istiyordum, ama olduğu gibi değil, değişik bir biçimde."* Gerçekçiliğin en sağlam, en doğru bildirisi bu olmalıdır. Buna göre roman gerçekliğin kendini yazdırdığı değil gerçeklerin bir açıdan görüldüğü bir gerçekliktir. Flaubert'in büyüklüğü, arayan, gören, kılı kırk yaran bir göz olabilmiş olmasından gelir. Güzelin parıldadığı yer öznelliğimizin varlığa dokunduğu ve onda kendini bulduğu yerdir, bir başka deyişle öznelliğimizin nesnelliğe kavuştuğu yerdir.

EDEBİYAT TARİHE IŞIK TUTAR MI?

(Shakespeare'in üç oyunu üzerine bir inceleme)

Konusunu tarihten alan oyunlar ve romanlar vardır. "Tarihsel oyun" ve "tarihsel roman" sözleri hiçbirimize yabancı değil. Kimileri bir tiyatro oyununda ya da bir romanda tarihin bir olayını, bir kesitini, bir yüzünü aydınlatmaya çalışırlar. Tarihi böylece garip bir biçimde ete kemiğe büründürmek balıkyağını portakalla yutturmak gibi bir iştir. Bunun tarih bilimi açısından hiç de tutarlı bir iş olmadığı, hatta çocukça bir iş olduğu, bilinçlendirici değil bilinç bozucu olduğu kesindir. Bir takım sezgisel ve hatta duygusal verilerden yola çıkıp falanca kralı falanca saray adamıyla içimizden geldiği gibi konuştururken tarihi aydınlatmış mı yoksa bulandırmış mı oluruz? Yazarın gözümüzde canlandırmak istediği şey öncelikle kendi düş dünyasıyla ilgilidir. Tarih bir belge bilimidir ve belge yokluğunun en çok kendini gösterdiği, çok büyük sıkıntılar yarattığı bir bilimdir. Kendini bilen tarihçi belgenin olmadığı yerde ileri geri konuşmaktan sakınır. Tarihçi *nasıl olsa belge yok* gerekçesiyle tarihi kafasına göre açıklamak gibi yürekli ama tehlikeli bir girişimde bulunmayı göze aldığında tarihçi olmaktan çıkar.

Tarih yetersiz koşullarda insana oyun oynamaya hazır bir bilimdir. Tarihçiler gerektiğinde bir takım tartışmalı belgelerden yararlanmak durumunda da kalırlar. Hatta onlar her belgeyi doğru saymamak gibi, bazı şeyleri tersten okumak gibi bir yatkınlığa da ulaşmışlardır. Burada sıkıntılı bir durum ortaya çıkar. Olaylar belli de olsa nedenlerin gösterilmesi önemlidir. Nedenlere ulaşamadığımız zaman tarih boş bir masaldır. Her bilim gibi tarih bilimi de nedenlere inmek zorundadır. Her şey bir yana dünün insanından bize kalan belge donuktur, bazen konuşurken de dilsizdir ya da en azından insan ilişkilerinin canlı ve sıcak yapısını yansıtmaktan uzaktır. Bu yüzden tarih zorunlu olarak yüzü soğuk bir bilimdir. Falanca kralın şunu şöyle yaptığını bilirsiniz ama onun bunu yaparken hangi ruhsal ve toplumsal etkenler altında, hangi kişilik özelliklerinin belirlediği koşullar altında şöyle ya da böyle düşündüğünü kolay kolay bilemezsiniz. Bu konuda çok kolay yakıştırmalar yapılabilir, bu tür yakıştırmalar bizi insan gerçeğinden biraz daha uzaklaştırır.

Julius Caesar bıçak vuruşları altında can verirken neden *"Sen de mi Brutus?"* demiştir? Kraliçe Marie Antoinette halkın sefilliğiyle alay edercesine *"Ekmek bulamıyorlarsa pasta yesinler"* buyurmuştur, neden? "Tembel krallar" gerçekten tembel miydiler yoksa Ortaçağ'ın yaşam koşullarında elleri kolları bağlı yani feodal düzenin etkisiz kıldığı yöneticiler miydiler? Hep olay vardır ama canlı insan yoktur. Hitit kralı Mursil Halep'i aldı ve Güney'e doğru indi, 1594'de Babil'e girdi ve burayı Kasitlere bıraktı, bu arada Hititlerin düşmanı Hurriler Kuzey'de Mitanni krallığını kurdular... Napoléon Bonaparte gerçekten dünyaya özgürlük ve demokrasi götürmeye meraklı mıydı yoksa sermayeci düzenin gelişen koşullarında başka amaçların peşinde miydi? Din savaşları gerçekten din savaşları mıydı yoksa iktisadi ve toplumsal sorunlar inanç örtüsü altında mı kendilerini gösteriyorlardı? Bütün bu bilgiler tarihi bize yaklaştırırken tarihin geçmişte yaşamış olan gerçek insanını bizden uzaklaştırır, onunla aramıza bir duvar ya da bir perde çeker. Dünden bugüne elimizde önemli olayları ve kişileri tüm özellikleriyle ve nedenlere dayanarak bize sunmaya çalışan tarih bilgileri bulunsaydı geçmişi doğru olarak ve bir bütün olarak kavramamız elbet daha kolay ve daha uygun koşullarda olacaktı. Bu gibi yapıtlar yok denecek kadar azdır. Bunlardan biri ve başlıcası hem tarihçi hem filozof Plutarkhos'un *Romalı ünlüler* kitabıdır. Bu kitap bize insanlığın bir dönemini kolay kolay ulaşılamaz bir nesnellikte ve değişik insani özellikleriyle yansıtan tam anlamında bir bilgi kitabıdır.

Bu gibi koşullarda yani elde yeterli somut bilgi bulunduğunda edebiyatın tarih alanına rahatça girme hakkı doğar mı? Ancak böyle bir kitaptan giderek bile olsa bir edebiyat adamının tarihi aydınlatmaya kalkması son derece tehlikelidir. O durumda Shakespeare'in bazı oyunları tarihsel bilgi açısından son derece önemli yanlışlar hatta gerçeklikte karşılığı olmayan belirlemeler içeriyor diyebilirsiniz. Doğrudur. Ne var ki Shakespeare tarihsel kaynaklara dayanarak tarihin belli olaylarını ve kişiliklerini aydınlatmaktan çok tarihin olaylarından ve önemli kişiliklerinden giderek insanı araştırmaya yöneldi demek daha doğru olur. İyi bir edebiyat izleyicisi Shakespeare'in oyunlarında çok ucuz bir tarihçiliğe yönelecek kadar yalınkat bir yazar olmadığını bilecektir. Gerçekten Shakespeare tarihsel olayları ve kişilikleri kullanarak tarihi aydınlatmak isteyecek kadar dünyadan habersiz bir kişi olabilir mi? Shakespeare Roma'yla ilgili oyunlarında Plutarkhos'un *Romalı ünlüler*'inden, bu kitabın Thomas Nord tarafından yapılmış olan ingilizce çevirisinden olabildiğince yararlanmış da olsa bir tarihçi gibi iş görüyor değildir. Kaldı ki bir bakıma

Shakespeare, oyun tekniğinin zorunlu kıldığı ayrıntıları bir yana bırakırsak, Plutarkhos'un belirlemelerinin dışına çıkmamıştır.

Plutarkhos'un yazdıkları önemlidir. Onun yapıtında Marcellus'dan Flaminius'a, Marius'dan Lucullus'a, Crassus'dan Brutus'a birçok Romalı seçkin insan, kişilik özellikleriyle gözlerimizin önüne serilir. Böylesine önemli bir kaynak elbette Shakespeare gibi bir büyük yazarın gözünden kaçmayacaktı. Geçmişin yazarları tarihçi olarak değil de sıradan gözlemciler olarak bize tam anlamında toplumsal ve tarihsel bilinç aydınlığı içinde bir dönemin insanlarından ve yaşamından canlı bilgiler sunabilmiş olsalardı, oyun yazmak ya da yazmamak sorunu bir yana, bizi gerçekten insanlığın canlı geçmişiyle azçok buluşturmuş olacaklardı. Tarihçiler genelde insan yaşamına Plutarkhos kadar kavrayıcı bakmazlar: Plutarkhos yalnız tarihçi değil aynı zamanda filozoftur. Khaironeia'da (Boiotia) yaşadı (M.S. 50-125). Atina'da öğrenim gördü. Korinthos'da milletvekili seçildi, bu sıfatla Akhaia prokonsülüne katıldı. Mısır'a ve Roma'ya gitti. Roma'da uzun süre kalıp yunanca konferanslar verdi. Bütün erdemleri varlığında topladığına inanılan örnek bir insandı. Pekçok yapıt bıraktı. Platon çizgisinde bir filozoftu. Shakespeare'in Plutarkhos'dan yararlanarak yazdığı, konusunu Roma tarihinden alan üç oyunu vardır: 1608'de yazılıp oynanmış olan *Coriolanus*, ondan daha önce 1599'da yazılıp oynanmış olan *Julius Caesar*, bir de 1607'de yazılıp 1623'den sonra oynanmış olan *Antonius ile Kleopatra*.

Shakespeare bu üç oyununda da başkişilerini yetkin, tutarlı, ne yaptığını bilen, gözünü budaktan esirgemeyen, mağrur kişiliklerden seçmiştir. Ne var ki bu kişilikler, özyapılarına uygun olmayan yanlışlar yaparlar, yapılmaması gereken işler yaparlar ve sonunda felakete uğrarlar. Sorun yunan trajedisinden kalma yazgı fikriyle mi ilgilidir yoksa Shakespeare sağlam bir gerçekçilik anlayışı içinde yetkin insanların da yanlışa düşebileceğini mi göstermek ister? Bunun yanıtını konunun uzmanlarına bırakmakta yarar vardır. Ne olursa olsun yunan trajedilerinde belirginleşmiş o eski kaskatı yazgı fikri artık geçerli değildir. Bunu Shakespeare'in birçok oyununda karşımıza çıkan birçok belirlemeden rahatça anlarız. Örneğin *Julius Caesar*'da Cassius şöyle der: *"Bazen insan kendi yazgısını kendi belirler."* Coriolanus da Brutus da Marcus Antonius da *felaketlere uğrayan güçlüler* tablosunun içinde yer alıyorlar. Bu üç oyunu düşündüğümüzde, her oyunun önünde sonunda başını derde sokacak olan bir sağlam kişisi vardır demek aşırıya kaçmak mı olur? Başka sağlam kişilikler de vardır bu arada ama. Belki de yaşamdaki görünümlere ya da yaşam

gerçeğine uygun olarak, Shakespeare sıradan kişilikler ve çürük kişilikler çokluğu içinde gerçek anlamda tutarlı insan sayısını az tutmuştur. Örneğin *Julius Caesar*'ın en sağlam görünen kişiliği Brutus'sa, o sağlam kişiliklerden biri de Brutus'un karısı Portia'dır. Portia haklı olarak övünür, Brutus'un karısı olmakla ve Roma'nın dürüstlüğüyle tanınmış en saygın kişilerinden biri olan Cato'nun kızı olmakla övünür: *"Evet, ben kadın olmaya kadınım, / Ama sıradan bir kadın değil, / Yüce Brutus'un kendine eş seçtiği kadınım. / Evet, ben kadınım, ama şanlı bir kadın, / Cato'nun kızı. Böyle bir babası, / Böyle bir kocası varsa, o kadın / Hemcinsleriyle aynı mı sence?"*

Julius Caesar adlı oyun *Coriolanus*'dan önce yazılmış olsa da tarihsel gelişim açısından *Coriolanus*'u önce ele almak gerekir. Coriolanus'un yaşadığı dönemle Julius Caesar'ın yaşadığı dönem arasında dört yüzyıl kadar bir uzaklık vardır. Coriolanus'un asıl adı Martius'dur. Ona "Corioli fatihi" anlamında Coriolanus unvanı verilmiştir. Corioli, Volscilerin bir kentidir. Volsciler Etrüskler tarafından dağlara sürülünce komşu halklarla sık sık çatışmak zorunda kaldılar. Volscilerin Romalılarla savaşları Tarquinus zamanında oldu. Volsci topraklarını Romalılar ancak M.Ö. IV. yüzyıl ortalarında ele geçirebildiler. Ünlü Coriolanus olayı bu çatışmalardan birinde gerçekleşmiş olmalıdır. Coriolanus mağrur kişiliğiyle yurttaşlarını aşağılar. Yurttaşları onu *tribunus* yani halk temsilcisi seçmiştir. Kendisini halk temsilcisi seçen insanlara biraz güzel bir şeyler söylemesini isterler. Coriolanus onlara durmadan hakaret eder: *"Siz kim güzel sözden anlamak kim; / Bunu yapmak kendime hakaret olur. / Ne istiyorsunuz yine köpekler? / Ne barışta rahat verirsiniz insana ne savaşta; / Birinden ödünüz patlar, ötekinde kıpırdanmaya başlarsınız. / Size bel bağlayan, karşısında aslan beklerken tavşan, / Tilki beklerken kaz bulur; / Buz üstünde kor parçasına ya da güneşte dolu tanesine / Ne kadar güvenirsem size de o kadar güvenirim. / Tek erdeminiz suçlu bulunandan yana çıkıp / Adalete lanet okumak. Hakkıyla yükselen her insan / Sizin nefretinizi çeker..."*

Coriolanus bu tutumu yüzünden Roma'dan sürgün edilince Volscilerin yani düşmanın yanına sığınır. Volscilerle Roma'ya saldıracaktır. Aşırı düşkün olduğu annesi Volumnia ondan Roma'ya saldırmamasını ister. Anne çok sevdiği oğluna karşı apaçık tutum alır: *"Hangi taraf kazanırsa kazansın / Bizim için sonucun felaket olması kaçınılmaz: / Çünkü ya sen vatana ihanet etmiş biri olarak / Zincire vurulup sokaklarda dolaştırılacaksın, ya da / Karının ve çocuklarının kanını kahramanca akıttı-*

ğın için / Palmiye yaprağını taşıyarak / Zaferle ülkenin yıkıntıları üzerinde yürüyeceksin. / (..) Vatanına saldırıya geçtiğin anda, asla kuşkun olmasın ki, / Seni bu dünyaya getiren ananın / Rahmine basıp geçiyor olacaksın." Anne oğluna çok ağır eleştirilerini sürdürür. Der ki: *"...Roma'yı ele geçirirsen / Sonuçta kazanacağın ad her zaman / Lanetle anılacak ve şöyle geçecek tarihe: / 'Soylu kişiydi ama yaptığı son işle / Sildi attı bu sıfatı adından; / Kendi vatanını yakıp yıktı ve adı / Kendinden sonra tiksintiyle anılır oldu.' / Hadi oğlum bana de ki, / Bu işi hassas bir onur meselesi yaptın; / Çünkü tanrıların yüceliğine özenmiştin; / Havanın geniş yanaklarını gökgürültünle sarsmaktı amacın. / Sırf meşe ağacını yarmak için / Şimşeğine yıldırım yüklemekti."* Coriolanus çok sevdiği annesinin sözünü dinleyip Roma'ya saldırmaktan vazgeçince bu defa Volscilere ihanet etmiş olur. Volsciler onu hain ilan edip öldürürler.

Plutarkhos'a göre Coriolanus'un eğitimi yetersizdir. İşlenmemiş iyi bir toprak gibidir o: birçok iyi meyve yanında birçok kötü meyve verir. Dirençlidir, onu yolundan döndürmek zordur. Hazlar karşısında ilgisizdir ve zenginlikten nefret eder. Kalabalıklardan da nefret eder. *"Hepiniz Roma'nın ayıbısınız"* der insanlara. *"Anaları onları Roma'da yavrulamış olsa da onlar Romalı değiller"* der. İnsanların her anlamda insan sıfatına yaraşır olmalarını bekler. Coriolanus oyunun bir yerinde kişilik özelliğini şu sözlerle ortaya koyar: *"Hak ettiğimiz ödül için böyle el açmaktansa / Ölmek daha iyi, aç kalmak da."* Bir senatörün onunla ilgili izlenimi çok ilginçtir: *"Ele geçirdiğimiz ganimetlere dokunmadı bile / Değerli eşyalara sanki hepsi pislikmiş gibi baktı."* Meninius'un onunla ilgili görüşü de çok ilginçtir. Şöyle der Meninius Coriolanus için: *"Kişiliği bu dünyaya göre fazla soylu."* Garip olan, yeterli eğitimi olmamakla birlikte yüksek bir kavrayış düzeyine ulaşmış olan kişinin bu kadar büyük bir yanlışı nasıl olup da işlediğidir. Benzer yanlışı aynı sağlam kişiliğiyle Brutus da ve gene aynı sağlam kişiliğiyle Marcus Antonius da işleyecektir.

Marcus Brutus'u (M.Ö.85-42) insanlık Caius Julius Caesar'a (M.Ö.101-44) karşı girişilen komplonun önderi olarak ve biraz da basit bir nitelendirmeyle bu olay çerçevesinde basit bir hain olarak tanır. Ancak onun kim olduğunu anlayabilmek için Julius Caesar'ı biraz olsun tanımak gerekir. Julius Caesar, Plutarkhos'a göre kendisine düşmanlık besleyenleri bile bağışlayabilmiş uzlaşmacı bir kişidir. Hatta düşmanlarına unvanlar ve görevler de vermiştir, bunların başında son derece dürüst

bir insan olan Brutus ve son derece güvenilmez bir insan olan Cassius gelir. Julius Caesar her ikisini de yargıç yapmıştır. Dostları bu gönlü yüce kişiye her zaman düşmanlarından sakınmasını öğütlemişlerdir. O buna hep karşı çıkmış, öğütçülerine şu yanıtı vermiştir: sürekli ölüm korkusuyla yaşamaktansa bir kere ölmek yeğdir. Julius Caesar halkın gözüne girmeyi bilen bir siyaset adamıdır: yurttaşlara şölenler vermiş, zaman zaman buğday dağıtmıştır.

Plutarkhos onun kişilik yapısıyla ilgili olarak şunları yazar: *"Söylenir ki Julius Caesar Alpleri aşarken Barbarların ele geçirdiği küçücük bir kentten geçti. Bu kentin insanları az sayıda yoksul kimselerdi. Dostları işi şakaya vurdurup ona sordular: ne dersin, bu kentte görevler için ayak oyunları, birinci adam olmak için düşmanlıklar, en güçlü yurttaşlar arasında kıskançlıklar var mıdır? Caesar çok ciddi bir biçimde yanıt verdi: 'Roma'da ikinci adam olmaya Barbarların arasında birinci adam olmayı yeğlerim.' Ispanya'da kaldığı dönemde bir dinlenme anında Aleksandros'un (Büyük Iskender) yaşamının özellikleriyle ilgili bir metin okuyordu. Bir an düşündükten sonra ağlamaya başladı. Dostları şaşkına döndüler ve neden ağladığını sordular. Caesar onlara şöyle dedi: 'Aleksandros'un benim şu yaşımdayken nice krallığı ele geçirmiş olması, benimse henüz bu yönde dişe dokunur bir iş yapmamış olmam acı bir şey değil mi?'"*

Plutarkhos, Julius Caesar'ın ölümünü şöyle anlatır: *"İlkin kılıcıyla Casca vurdu ona. Ama bu vuruş öldürücü olmadı, kılıç derine batmadı. Öyle görünüyor ki böylesine büyük bir girişime başlamakla yükümlü olmak yüzünden şaşkına dönmüştü Casca. Caesar ona doğru dönerek onun elinden bırakmadığı kılıcını aldı. İkisi de aynı anda bağırdılar. Caesar latince şöyle dedi: 'Casca serserisi, nedir bu yaptığın?' Casca da kardeşine yunanca seslenerek 'Kardeşim imdat!' dedi. Ilk anda her ikisi de orta yerdeydiler ve tepeden tırnağa korkudan titriyorlardı, ne kaçmaya cesaret ettiler ne Caesar'ı savundular ne de tek bir söz söylediler. Bununla birlikte komplocuların hepsi kılıçlarını çektiler ve Caesar'ın çevresini sardılar. O nereye döndüyse gözlerine ve yüzüne inen kılıçları gördü. Avcıların saldırısına uğrayan bir yırtıcı hayvan gibi kendisine yönelmiş silahlı eller arasında debeleniyordu. Çünkü herbiri bu cinayette payı olsun istiyordu, bir kurbanın saçlarında olduğu gibi. Brutus da onun kasığına kılıcını sapladı. Derler ki Caesar bedenini oraya buraya sürükleyerek ve çığlıklar atarak kendini savundu. Ama Brutus'un yalın kılıç üstüne geldiğini görünce giysisiyle başını örttü ve*

kendini komplocuların eline bıraktı." Plutarkhos'un bu sözleri onun ünlü *"Sen de mi Brutus!"* deyişini bilmediğini gösteriyor.

Marcus Brutus genelde bilindiğinin tersine seçkin bir aydındı, iyi bir felsefe ve edebiyat adamıydı. O bir stoa filozofuydu. Sayılan ve sevilen bir kişilikti. Julius Caesar'ı öldürmek isteyenler onun temiz adından yararlanmak istediler. Öyle ya, bu işin içinde Marcus Brutus da varsa komplocular haklı demektir duygusunu uyandırmak son derece önemliydi. Julius Caesar'a komplo düzenleyenlerin başında Caius Cassius Longinus vardı. Hırslı bir kişi olan Cassius Roma valisi olmayı bekliyordu. Bu amacına ulaşamayınca kendisini daha önce yargıç yapmış olan Caesar'a düşman oldu. Birilerinin ısrarı üzerine Brutus kendini komplonun öncüsü olarak buldu. Komplocular Brutus varsa biz de varız diyorlardı. Brutus sonunda bunun bir yurt görevi olduğu düşüncesiyle pekiyi dedi. Oysa böyle bir cinayete karışmak onun gibi bir felsefe adamına yakışmazdı. Plutarkhos'a göre bu onun birinci yanlışıdır. Caesar'ın ölürken *"Sen de mi Brutus!"* demesi ona yakınlığının belirtisi olmaktan çok ona verdiği değerin anlatımıdır. Bu yüzden Shakespeare bu söze küçük bir ekleme yapar: *"Sen de mi Brutus! Öyleyse öl Caesar!"*

Bu komplo ölçüsüz biçimde güçlenmiş ve gücünü ölçüsüz biçimde kullanan bir siyaset adamına karşı öbür güçlülerin muhalefetinden, içine hırslar ve küçük hesaplar da karışmış olan muhalefetinden doğmuştur. Caius Julius Caesar 'ın Licinius Crassus ve Cneius Magnus Pompeius'la kurduğu üçlü iktidar sınıflar arasında iyiden iyiye açılmış olan uçurumu kapatmaya çalışıyordu. Bu oligarşik yapılanma demokratik isteınleri zora sokuyordu. Pompeius soyluların, Crassus ikinci sınıfın, Caesar halkın temsilcisiydi. O dönemde en büyük sorunlardan biri Galya sorunuydu. Galyalılar Romalıların boyunduruğundan kurtulmak istiyorlardı. Caesar Galya'yı kesin olarak Roma'ya bağladı. Crassus Doğu'da bir savaşta öldürülünce Caesar'ın tek rakibi kaldı: Poınpeius. Crassus'un ölüm haberi ortalığı karıştırdı. Her yerde, bu arada Galya'da ayaklanmalar başladı. Caesar Galya'ya gitti. Pompeius tek konsül ya da diktatör seçildi. Caesar vakti geçmiş olan konsüllüğünü Senato'nun uzatmasını sağladı. Uzlaşma sağlanamayınca Caesar birliklerinin başında İtalya'ya yürüdü. İç savaşa doğru gidiliyordu. Senatörler korkup Roma'dan kaçtılar. Pompeius da Mısıra kaçtı. Caesar'la Pompeius'un karşı karşıya gelmesinden kaygılananlar Pompeius'u öldürdüler. Caesar Mısır'a girdi. Orada kraliçe Kleopatra'yla güzel günler geçirdi. 47'de Romalılarca diktatör ilan edilince Marcus Antonius'u *magister equitum* yani askerlerin

başkanı yaptı. Ancak Mısır'dan dönüşünde tam anlamında çökmüş bir İtalya buldu. 44 şubatında ömür boyu diktatör ilan edildi. Oysa yasalar diktatörlük süresini altı ayla sınırlıyordu. İşte sözkonusu komplo bu koşullarda hazırlandı. Marcus Brutus komplocuların başına geçti. Caesar Brutus'un annesinin dostuydu, belki de Brutus'un babasıydı. 15 mart 44'de komplo kararı uygulandı. Falcı, Caesar'a olacakları bildirmişti: *"Mart'ın on beşinden sakın!"* Caesar o gün gelince *"Mart'ın on beşi geldi"* der falcıya. *"Evet Caesar, ama geçmedi"* der falcı da.

Brutus komploya sürüklenmiştir ama gerçekte o da Caesar'dan hoşnut değildir. *"Neden Roma tek bir adamın önünde eğilsin?"* Nitekim Caesar bıçak vuruşlarıyla can verdiği anda Brutus *"İhtirasın bedeli ödendi"* der ve şu görüşü öne sürer: *"Caesar'ın dostları olarak / Ölüm korkusuyla yaşayacağı süreyi kısalttık."* Brutus yaptığı yanlışı yavaş yavaş görmeye başlar. Bir kere kendisini komplo için kışkırtan Cassius adı ahlaksıza, özellikle rüşvetçiye çıkmış güvenilmez biridir. Şöyle der Brutus Cassius'a: *"Dünyanın en büyük adamını / Soyguncular arka çıktı diye öldüren bizlere / Yakışır mı böyle davranmak, / Rüşvet gibi adiliklere bulaşmak? / (..) Bence böyle bir Romalı olmaktansa / Aya karşı uluyan köpek olmak daha iyi."* Cassius'un tehditlerine karşı şunları söyler Brutus: *"Tehditlerin bana vız gelir Cassius. / Öyle bir dürüstlük zırhı var ki üstümde, / Sözlerin yalnızca bir esinti benim için."*

Olmadık adamlara kanmış olan bilge Brutus artık çöküntünün eşiğindedir. Kişiliğinde Coriolanus'unkine ve Brutus'unkine benzer bir şeyler olan, onlar gibi sağlam kişilikli olmakla birlikte onlar gibi büyük yanlışlar yapacak olan Marcus Antonius işe karışır. O işe karışmasaydı bu öldürme olayı belki de sessiz geçiştirilecekti. Brutus da halkın bu olayı hoşgörmesini sağlamak için çaba gösteriyordu. İnsanlara şunları söyledi: *"Sevginin karşılığı gözyaşı, başarının kıvanç, yiğitliğin saygı, ihtirasın bedeliyse ölüm."* Brutus halka gerçekleri kendi anlayışına göre anlatırken Caesar için şöyle dedi: *"Ne şanlı başarıları küçümsendi, ne ölümüne yol açan kusurları abartıldı."* Marcus Antonius Caesar'ın ölümü üzerine halkın karşısında konuşmak istedi. Cassius bu öneriye karşı çıktı. Brutus bunda bir sakınca görmedi. Plutarkhos'a göre bu Brutus'un ikinci yanlışıdır. Marcus Antonius yaptığı konuşmayla halkı heyecanlandırdı. Dedi ki: *"Sizce ihtiras bu mu? / Yoksullar ne zaman ağlasa, / Caesar da onlarla birlikte gözyaşı dökerdi. / İhtiras denen şeyin hamuru daha sert olsa gerek."* Caesar'ın kanlı giysisini eline aldı, onun üstündeki delikleri insanlara gösterdi. Halk katillerin öldürülmesini istiyor, çığ-

lıklar atıyordu. Marcus Antonius uzun konuşmasının sonlarında şöyle dedi: *"Fesatlık yola düştü artık, / Yönünü bulmak ona kalmış."*

Caesar'ı öldürenler Roma'dan ayrılıp Yunanistan'a gittiler. Octavianus'un ve Antonius'un ordularıyla Cassius ve Brutus'a bağlı birlikler Philippi ovasında karşılaştılar. Birinci bozgunda Cassius bir azatlı köleye kendini öldürttü. Daha sonra Brutus da aynı biçimde intihar etti. Brutus'un dayanacak durumu kalmamıştı. Sinirleri iyice bozulmuştu, ne gece ne gündüz uyuyabiliyordu. Yok yere çirkin bir komploya karışmış ve bunun altından bir türlü kalkamamıştı. Acısı ona şunları söyletiyordu: *"Ey Julius Caesar! Gücün hiç eksilmedi! / Ruhun hala yeryüzünde geziyor..."* Plutarkhos onun ölümünü ayrıntılarıyla anlatıyor. Gecenin ilerlemiş bir vaktinde Brutus adamlarından Clitius'un kulağına bir şeyler söyler. Clitius hiçbir şey söylemeden ağlamaya başlar. O zaman Brutus Dardanus'a bir şeyler söyler. Daha sonra Volumnius'a gider, onunla yunanca konuşur, ondan kılıcını alıp göğsüne saplamasını ister. Volumnius da öbür dostları da bunu kabul etmezler. Öneriyi Strato kabul eder. Shakespeare bu sahneyi şöyle çizer: Brutus'la Strato vedalaşırlar, Brutus Strato'nun tuttuğu kılıcın üzerine atılırken şöyle der: *"Caesar, huzur içinde yat. Seni öldürürken, / Bunun yarısı kadar hevesli değildim."* Strato durumu şöyle özetler: *"Brutus'u yenen yine Brutus oldu."* Marcus Antonius da Brutus'un cesedi başında şunları söyler: *"İçlerinde en soylu Romalı oydu. / Onun dışında tüm suikastçılar / Kıskançlıktan kıydılar yüce Caesar'a."*

Bu üç kişiliği, Coriolanus'u, Brutus'u ve Antonius'u benzeştiren temel özellik, bunların sağlam kişiliklerine, güçlü özyapılarına karşın büyük yanlışlar yapmaya yatkın olmalarıdır. Dünyayı dize getiren ünlü komutan Marcus Antonius'un Kleoparta gibi yaman bir kadına tutsak olması ilginçtir. Bu belki de zamanla kendini gösteren bir yorgunluğun ürünüdür. Julius Caesar'dan sonra yeni bir üçlü yönetime geçilmişti. Yöneticiler Marcus Antonius, Octavius ve Lepidus'du. Lepidus çok genç ve etkisizdi. Çekişme Octavius'la Antonius arasında olacaktı. Bunlar beş yıl için göreve gelmişlerdi. Octavius 40'da *Imperator* unvanını alarak öbürlerinin üstüne çıktı. Böylece Roma'da Cumhuriyet bitmiş, İmparatorluk başlamış oldu. Bu da her şeyden önce Senato'nun gücünü iyiden iyiye yitirmesi anlamına gelir. Octavius, Julius Caesar'ın yeğeni Atia'nın oğluydu, Caesar onu evlat edinmişti. Bu dönemin en ilgi çekici olayı elbette Antonius'un Mısır kraliçesi Kleopatra'ya aşık olup onunla on bir yıl Mısır'da yaşamış olmasıdır.

Antonius daha önce Julius Caesar'la yaşamış olan sevgilisine büyük bir tutkuyla bağlıydı. Kleopatra'dan olan üç çocuğuna Roma toprakları üzerinde krallıklar verdi. Sonunda Antonius'la Octavius'un orduları Actium'da deniz savaşında karşı karşıya geldiler. Bu nokta Antonius için bir dönüm noktasıdır. Bu noktada Antonius duygularına kapılıp yapılmayacak bir iş yapar: bu onun geriye dönülmez yanlışıdır. Kleopatra'nın filosu muharebeden kaçınca Antonius da filosuyla kaçanların arkasından gider, daha doğrusu kaçan sevgilisinin arkasından gider. Böylece yenilgiye doğru ilk adımını atmış olur. Ünlü komutan çok büyük iki yanlış yapmıştır: deniz savaşına girme karada savaş diyen Enobarbus'u dinlememiş, sonra da savaşın en kızgın yerinde gemileriyle sevgilisinin peşine düşüp savaştan kaçan komutan durumuna düşmüştür. Enobarbus acı içinde anlatır o sahneyi: *"Bitti, bitti, her şey bitti! Bakamıyorum artık. / Mısır amiral gemisi Antoniad, / Donanmanın altmış gemisiyle birlikte, / Dümen kırmış kaçıyor. / Gözlerime karasu iniyor baktıkça."* Sonunda İskenderiye'de kuşatılan Antonius ve Kleopatra intihar etmek zorunda kalırlar ve masal da burada biter.

Antonius ile Kleopatra Shakespeare'in oyunları arasında gerçek aşkın ya da olgunluk aşkının ne olup ne olmadığını tartışan tek yapıttır. Bu yüzden onu tarihsel belirlenimleriyle değil aşkla ilgili derinlikleriyle incelemek doğru olur. Her şeyden önce aşkın dönüştürdüğü Antonius'un bize olumlu ya da olumsuz anlamda anlatacağı çok şey vardır. *Antonius ile Kleopatra*'daki Antonius'la *Julius Caesar*'daki Antonius arasında büyük bir ayrım göze çarpar. *Julius Caesar*'daki Antonius öfkeli, istekli, ne istediğini bilen bir komutandır, son derece tutarlı bir devlet adamıdır. nitekim komplo sonrasında ağırlığını koyarak tarihin akışını bir güzel değiştirmiştir. *Antonius ile Kleopatra*'daki Antonius tam anlamında gevşek, görevlerini ve sorumluluklarını çoktan unutmuş, pek yaman bir kadının pençesinde debelenen son derece zayıf bir adam görünümündedir. Antonius kötü durumda olduğunu çok iyi bilir, aylaklığın başını iyiden iyiye derde soktuğunu söyler: *"Keyifli saatlerin zehiriyle uyuşmuştum, / Kendime gelemedim bir türlü."* Öte yandan aynı Antonius *"...şerefimi yitirmek / Varlığımı da yitirmektir"* der. Octavius Caesar, Antonius'dan yakınır ("Caesar" Caesar'ın ardından koyulmuş bir unvandır, "önder" demektir): *"Bir zamanlar Modena'daki cenkte, / Yenilgiye uğramış ama bu arada / Hirtius'la Pansa adlı konsülleri öldürmüştün. / Hemen sonra, geri çekilirken, / Kutlık bastırdığında, nazenin yetiştiğin halde, / Vahşilerde bile görülmedik bir sebatla, / Bu defa da onunla savaşmayı*

bildin. / Gün oldu hiç tınmadın at sidiği içtin, / Yolda, hayvanların bile tiksinip içemediği / Üstü tortu bağlamış pis sulardan / İçmekte tereddüt etmedin. / Bodur çalının üstündeki adi yaban yemişini tatsız bulmadı damağın. Evet / Kar otları örttüğünde, geyikler gibi, / Ağaç kabuklarıyla beslendin. Dediklerine göre, / Senin Alpler'de yediğin etlere / Sadece baksa ölürmüş başkaları."

Bilge kişiliğiyle hazlardan çok değerlere ağırlık veren ama aşkın da anlamını bilen Enobarbus bile Kleopatra'nın ne olduğunu, Kleopatra olmanın ne anlama geldiğini çok iyi görür: *"Kleopatra'nın kendisine gelince, / Tarife sığmaz o. Sırma işlemeli çadırında / Sere serpe uzanmıştı. Venüs'ün ressamı / Nasıl doğayı aşmışsa resmini yaratırken, / Kleopatra da resimdeki Venüs'ü aşmıştı o haliyle." "Kleopatra bu; / Yıllar soldu ramaz onu bence, / Ne de büyüsü kaçar sınırsız renklerinin. / Gün gelir doyar insan başka kadınlara, / Ama onun fazlası, doyurmak bir yana, / Daha da acıktırır."* Öte yandan pişmanlık Antonius'un dudaklarından şu sözlerle dökülür: *"Duydunuz mu, toprak / 'Basma artık üstüme' diyor; / Beni taşımaktan utanıyor. / Dostlar gelin buraya. / Karanlıkta yolumu seçemez oldum. / Sonsuza dek kayboldum artık bu dünyada."* Yaşadıklarıyla ilgili en doğru yargıyı gene Antonius'un kendisi verecektir: *"Caesar'ın gücüyle yıkılmadı Antonius; / Antonius'u yenen yine Antonius oldu."* Bütün bunlar doğruydu ama belki de en doğru olan aşkın kendisiydi: Kleopatra gerçekten seven bir kadının duyarlılığıyla son anlarında en güzel dileğini dile getirir: *"Rüyamda Antonius diye bir İmparator gördüm. / Ah, keşke aynı uykuyu bir daha uyusam da, / Böyle bir adamı bir daha görebilsem..."*

Biz burada Shakespeare'in Coriolanus'unu, Shakespeare'in Brutus'unu ve Shakespeare'in Antonius'unu, onlara bağlı olarak da Shakespeare'in bazı başka kahramanlarını tanımaya çalıştık. Ama biz gerçekte insanı tanımaya çalıştık. Ne Shakespeare bizim adımıza tarihin bir takım yaşanmış olaylarını ve kişiliklerini aydınlatmaya girişti ne de biz Shakespeare'in yardımıyla bu gerçek olaylarla ve kişiliklerle ilgili gerçek bir araştırma yapmayı düşündük. Yaşam başka sanat başkadır. Sanatın işi yaşamı yorumlamaktır, bir başka deyişle insan araştırması yapmaktır. İnsanı anlamak ve anlatmak diyebiliriz buna. Hiçbir güç bir yaşanmışı yeniden yaşama olanağını sağlayamaz bize. Böyle bir şey ancak mucize olurdu. Sanat yaşamdan giderek insanı açıklamak ister. Yoksa tarih elimizden kaçıp gitmiş gerçekliklerin alanıdır, onda bizler yalnız bir takım belgelere dayalı bilgilere ulaşmışızdır.

Sanat yapmak yolunda kişiliklerimizi tarihten seçmek insanla ilgili yorumlarımız için belli bir kolaylık sağlar mı? Buna evet diyebilmek hiç de kolay değil. Coriolanus'la, Brutus'la, Antonius'la yüzyüze içtenlikli bir görüşme yapma olanağını elde edebilseydik onların Shakespeare'deki imgelerine hemen hemen hiç benzemediklerini ya da en azından çok da benzemediklerini görecektik. Bir romanda ya da oyunda işlenen olayların gerçekliğin şemasına uyuyor olması onların gerçeklikle çakışıyor olması anlamına gelmez elbette. Enobarbus'un sağlam övgülerine karşın Kleopatra'nın çirkin, bencil ve itici bir kadın olmadığını nereden bilelim! Kitaplarda buna uygun belirlemeler yok değil. Ne olursa olsun, tarihi tarihçilere bırakmak doğru olur. Bütün gerçek sanatçılar bunun bilincindedirler, elbet Shakespeare de bunun bilincindeydi. Arada Plutarkhos gibi çok güvenilir ve az bulunur bir tarih aydınlatıcısının olması, Shakespeare'in de onun belirlemelerine sıkı sıkıya bağlı kalmış görünmesi bu gerçeği değiştirir mi? Değiştirmez. Her şey bir yana Shakespeare'in Coriolanus'u, Brutus'u ve Antonius'u somut olarak varlar, zamana hiç aldırmadan yaşıyorlar ve karşımızda takır takır konuşuyorlar. Oysa zamanın derinlerine gömülmüş olan asıl Coriolanus'dan, asıl Brutus'dan, asıl Antonius'dan tek sözcük alamıyoruz. Sorularımızı yanıtlamıyorlar, daha doğrusu yanıtlayamıyorlar. Tarihin derinliklerinde mışıl mışıl uyuyorlar.

(Shakespeare'in her üç kitabından yapılan alıntılar Remzi Kitabevi'nin yayımladığı Bülent Bozkurt çevirisinden alınmıştır.)

BENZEŞEN ESİNLER YAKIN ANLATIMLAR

Dünyada hiçbir şey ben'le başlamıyor ve ben'le bitmiyor. İnsanlığın ortak kalıtındaki değerleri benden öncekiler başlattılar, şimdi benden başkaları da sürdürüyorlar ve ben'den sonra da başkaları sürdürecekler. Bu arada onları ben de sürdürmeye çalışıyorum. Yaşama ilkel bir gözle bakarsak değer diye her zaman katışıksız olan bir şeyleri ararız, oysa yaşamda her şey katışıklıdır, her şey birbirine karışmıştır. Öykünmek başka şey, öykünmeyi bir başka bağlamda ele alıp tartışmak olasıdır. Öte yandan yaratmada *etkilenme* bir yaşam gerçeği olarak karşımıza çıkar. Yaratmak ilk bakışta eşsiz olanı, daha önce hiç görülmemiş ve daha sonra da görülmeyecek olanı ortaya koymaktır. Daha derinden baktığımızda yaratmanın bir dönüştürme edimi olduğunu görürüz. Her yapıt insanlığın bir bilinçte anlatımını bulan ortak ürünüdür. Elbette yapıt *eşsiz* olandır, *daha önce görülmemiş* olandır, bununla birlikte *herkes için* olandır. Sanatta herhangi bir şeyle benzeşen her şey tedirgin eder bizi: böyle ürünler karşısında doğrudan doğruya kandırılmış insan duygusallığı yaşarız. Oysa görünür etkiler vardır görünmez etkiler vardır, gelişim etkileşimle gerçekleşir, etkiler karşısında kandırılmış duygusu yaşamayız.

Bazen birbirinin çok benzeri olan iki şey birbirinden habersiz insanların kaleminden ya da fırçasından çıkmış olabilir. Bir hevesli şair şiirlerindeki bir dizenin Shakespeare'in sonelerinden birindeki bir dizeye çok benzediğini görünce şaşar kalır. Bu elbette onun kendiliğinden bir Shakespeare olup çıktığı anlamına gelmez. Hevesli bir başkasının bir dizesine benzeyen bu dizesini hemen gözden çıkarmalı diye düşünürüz. Ancak o şöyle de düşünebilir: ben burada bir öykünmeci durumunda olmadığıma göre ne diye dizemden vazgeçeyim? O da bir görüştür, belki de bir savunma biçimidir. Böylesine küçük çaplı bir benzeşme elbette önemli bir sanat olayı değildir. Etkilenmeleri sağlıklı gelişimler için zorunlu durumlar olarak görmek doğru olur. Apaçık bir benzeşme yoksa sorun etmemek gerekir. Apaçık bir benzeşme varsa o zaman işin nedenlerine inmek ve benzeşen yapıtların sanat gücünü irdelemek doğru olur. İki dev sanatçının yapıtında karşımıza çıkan benzeşme bizi ürkütmemeli.

Açık yakalamak için değil de sanatta biçimlerin dönüşüm koşullarını görebilmek için etkileşimleri incelemeliyiz, bu bizim estetik bilgilerimize

çok büyük katkılar sağlayabilir. Ancak burada en büyük tehlike benzeşenleri saptıyorum derken gereksiz yakıştırmalar yapmak olabilir: insan zihni yakıştırmalara her zaman yatkındır. Çünkü etkilemeler de etkilenmeler de alttan alta işler, bunlar çok zaman bilincin koşullarında değil bilinçaltının koşullarında gerçekleşir. Bilincimizin kolay kolay görülemez olan alt yanı olmasaydı görülerimize de ussal çıkarımlarımıza da gözümüz kapalı güvenebilirdik. Şimdi öyle bir güvencemiz yok: insan olmak her an sallantılı bir zeminde olmaktır, ilerlerken alacakaranlıkta ilerlemektir. Görmek her zaman gerçeği görmek değildir: gerçeğe baktığımız ama onu görmediğimiz ya da doğru görmediğimiz durumlar vardır. Bunun için her zaman yargılarımızda sakınık olmamız doğru olur. Kendini bilen kişi ya da daha genel anlamda bilge kişi sakınıktır, sakınıklık onun giderilemez bir özelliğidir.

Etkilenme her zaman bir öncekinden ya da az öncekilerden bir şeyler edinme olarak görülmemelidir. İnsanlığın tarihi bir bütündür, sanatın tarihi de bir bütündür. Gerçek anlamda etkilenme çok şeyden etkilenmedir, bu da bir tasarımla değil kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. Bilincimiz evrensel bilincin uçsuz bucaksız okyanusunda kendini buluyor. Kabaca ilişkileri görmek daha kolaydır. Bir şairin bir şairden, bir ressamın bir ressamdan etkilenmesini kolayca anlarız da bugünün bir şairinin bir ortaçağ ressamından etkilenmesini pek anlayamayız, hele sanatın inceliklerine alışık değilsek hiç anlayamayız. Oysa anlayabilmeliyiz. Alttan alta işleyen çok sessiz etkiler vardır, bunlar ince damarlar gibi, kök demetleri gibi uzamda ve zamanda yayılırlar. Yalnız bir şarkıdan değil hızla giden bir tirenin ritminden de etkilenebiliriz. Yalnız olumlu gözle baktığımız şeyler değil bize son derece itici gelen şeyler bile bizi enine boyuna etkilerler. Gerçek etkilenme deyim yerindeyse "adsız" ve çokyönlü etkilenmedir. Yetersizler yeterince etkilenemezler. Çember daraldıkça etkilenme öykünmeye benzemeye başlar, öykünmenin rengini alır.

Çok eski olmayan zamanlarda Manet'nin *Olympia* tablosu ortalığı birbirine katmıştı. Sereserpe ve çırılçıplak uzanmış olan bu çok pembe kadını o günlerin sözde resim yetkeleri benimsemek istemediler, ahlakdışı buldular. Üstelik bu kadının yanında karaderili bir kadın vardı, o ne anlama geliyordu? Sanatta yargılar ortaya koyanlar bazen sanatla ilgili en basit bir kavrayışı olmayanlardır. Evet, *Olympia*'nın çevresinde birileri kıyametler kopardılar. Ahlaka aykırıydı bu resim. Aman, çocuklarınızı koruyun bu gibi yapıtlardan. *"Kim bilir nereden alınıp getirilmiş bu sarı karınlı iğrenç model, bu odalık da kim?"* diye soruyordu bir resim

eleştirmeni. Gözlerinin o zamana kadar böyle bir rezillik görmediğini söyleyen bir başkası *"Anne olmaya hazırlanan kadınlar ve ayrıca genç kızlar kendilerini sakınmayı biliyorlarsa bu görünümden kaçarlar"* diyordu. Bu tabloyu yaparken Manet, Victorine Meurent adlı bir kadının modelliğinden yararlanmış. Demek ki bu sözde resim eleştirmenlerinin rönesans resminden ve Vecellio Tiziano'dan pek de haberleri yoktu. Manet Rönesans'ın ünlü bir yapıtından, Tiziano'nun *Urbino Venüs'ü* adlı resminden etkilenmişti besbelli. Etkilenmenin de ötesinde belli ki bizim eski şairlerimizin yaptığı gibi Tiziano'ya bir "nazire" yapmıştı. Apaçık ya da bile bile etkilenme diyebiliriz buna, hatta bir saygı etkilenmesi diyebiliriz. Tiziano'yla Manet arasında doğum tarihlerini esas alırsak üç yüz elli yıl kadar bir uzaklık vardır. *Olympia, Urbino Venüs'ü*'nün bir türevi gibidir neredeyse. Ancak Tiziano'da kalmak da gerekmez. Biraz daha geriye gittiğimizde Velazquez'in *Venüs ve Aşk Tanrısı* tablosunda da aynı yapıyla karşılaşırız. Hatta Rembrandt'ın *Danae*'sinde de benzer bir yapı vardır.

Manet'yle ilgili bir başka etkilenme düşündüğümüzde aklımıza onun *İmparator Maximilien'in idamı* tablosu gelecektir. Goya'nın *3 mayıs kurşuna dizme olayı* tablosunu görenler her iki tablo arasında belli bir akrabalık olduğunu hemen sezeceklerdir. Manet'nin Goya'dan neredeyse yüz yıla yakın daha genç olduğu düşünülünce bu etkilenmenin Manet'nin bir ustaya olan duygu yakınlığıyla ilgili olduğu söylenebilir. Her iki tablo da ressamlarının en ünlü yapıtları arasındadır. Her iki tabloda da kurgu birbirine çok benziyor. Bu konuda bizim Manet adına olumsuz bir eleştirmede bulunduğumuz düşünülmemelidir. Tersine, bu benzeşmeyi bir büyük ustanın bir büyük ustaya saygısının ürünü olarak değerlendirebiliriz. Manet'nin sanatını geliştirdiği yıllarda Goya'nın *3 mayıs* tablosunu kültür dünyasında bilmeyen yoktur. Aradaki büyük benzeşmeye karşın her iki yapıt da kendi yapıları içinde son derece özgün yapıtlardır. Özgünlüğün kökenini incelikli anlatım özellikleri belirler diyebiliriz. Ya da şöyle diyebiliriz: sanatı sanat yapan ayrıntılardır.

Konuyla ilgili olarak ikiz denebilecek kadar birbirine benzeyen iki ünlü romandan sözedeceğiz. Abbé Prévost'nun (1697-1763) *Manon Lescaut*'suyla (1731) Alexandre Dumas Fils'in (1824-1895) *La Dame aux Camélias*'sı (Kamelyalı Kadın) [1852] arasında kurgu açısından büyük bir benzerlik vardır. Henüz roman sanatının büyük ölçüde gelişmediği bir zamanın ürünü olan ve teknik açıdan oldukça sıkıntılı görünen, gene de çağdaş romanın en etkili örneklerinden biri sayılan *Manon Les-*

caut unutulmazlar arasında yer alır. O çok önemli bir insanlık sorununu işlerken epeyce etkili olmuş, dünyaya geldiğinden yüz yirmi yıl sonra da bir başka romancıya, Oğul Alexandre Dumas'ya unutulmaz romanını yazmasında kolaylıklar sağlamıştır. *Kamelyalı Kadın*'ın doğrudan *Manon Lescaut*'ya dayandığını, onun verdiği esinle yazıldığını söylemek elbette doğru değildir. Çünkü nasıl Flaubert Madam Bovary'yi anlatırken Madam Delamare'ın yaşamından yola çıkmışsa Alexandre Dumas Fils de Marie Duplessis'in yaşamından yola çıkmıştır. Manon'un yaşamda bir örneği yoktur belki, Marguerite'in yani Kamelyalı Kadın'ın vardır.

Gerçekte bir dönem Paris'de bütün gözleri üzerinde toplamayı bilmiş bir genç kızın, Mademaiselle Marie Duplessis'in yalnızca yapıp ettikleri değil kişilik yapısı da ilgimizi çeker. Romana bir önsöz yazmış olan Jules Janin (1804-1874) gözlemlerini de katarak bize bu ilginç kadının ayrıntılı bir portresini çizer. Görünüşe bakılırsa bu bir düşes olmalıdır. Bu bir düşes değildir, toplumun en alt kesimlerinden, bir uzak köyden gelmiş zeki bir gençkızdır. Paris'e merhaba dediğinde okuması yazması da yoktur. Ne var ki zekasıyla neredeyse Paris'i avucunun içine alır. Merdivenleri çok hızlı çıkmış olmasında elbet güzelliğinin ve çekiciliğinin payı büyüktür. Paris'i avucunun içine almaya başladığı günlerde henüz on sekiz yaşındadır. Jules Janin şöyle diyor: *"Bir bulvar tiyatrosunun kötü aydınlatılmış ve genel olarak melodramları büyük yapıt diye değerlendiren patırtıcı kalabalığın tıklım tıklım doldurduğu berbat bir fuayesinde onu ilk gördüğüm günü anımsıyorum."* Yazara göre dram sanatından kızarmış patatese kadar her şeyin konuşulduğu bir yerdir burası. Ancak Marie Duplessis göründü mü her şey değişir, ortalık o güzel bakışla birden aydınlanır. *"Girdi, başı yukarda yürüdü, kalabalık şöyle bir dalgalandı, bizim oturduğumuz sıraya gelip teklifsizce oturdu, Liszt de ben de şaşkına döndük."* Liszt, kadınlarla konuşmayı da iyi bilen bu büyük sanatçı donup kalmıştır.

Marie Duplessis'in tuttuğu loca bir ailenin altı aylık ekmeğine karşılıktır. Bu ilginç genç kadının en büyük sevinci para harcamaktır. Bu yüzden geçici ilişkilere dalmak, hiç düşünmeden birinin yatağından çıkıp öbürünün yatağına gitmek onun işi ya da mesleği olmuştur. Dün kiminleydi, bugün ve yarın kiminle olacak, kendisi de bilmez. Onun yenine dokunmaya hakkı olanlar cebi dolu kimselerdir. Ancak her gün aynı sözleri dinlemekten kulakları yorulmuştur bu güzel kızın: yalnız kalmayı ya da gerçekten sevilmeyi özler. Dünyanın kıyısında yaşar, o kıyıda tantanalı görünümü altında hemen her şeyini yitirmiş olarak durur. Her şeyi

elde edebileceğini, çok istediği bazı şeyleri elde edemeyeceğini bilir. Onun yaşamı kolejden yeni çıkmış ve babasının izinde yürümeye çalışan Alexandre Dumas Fils'in kaleminde romanlaşınca insanların ilgisi artar. *Kamelyalı Kadın* içten anlatımıyla insanların ilgisini çeker, daha çok da Marie Duplesis'i tanıyanların. *Kamelyalı Kadın* önce iyi tasarlanmış herhangi bir roman olarak algılandı. Sonra yavaş yavaş onun bir yaşamdan kesitler sunan bir yapıt olduğu anlaşıldı.

Marie Duplessis bundan böyle Marguerite Gautier'dir. Alexandre Dumas Fils kitabın başlarında anlatıcının ağzından fahişeler için bitmez tükenmez bir hoşgörüsü olduğunu söyler ve bu hoşgörüyü kitabında da baştan sona gösterir. Ancak önünde sonunda bu anlamda her tertemiz yöneliş oğlunu o kadından kurtarmak isteyecek babanın ağırlığını koymasıyla acılı bir biçimde sona erecektir. Bu bir toplumsal yazgıdır, bunun önüne kimse geçemez. Hiçbir baba oğlunu bir fahişenin kollarına bırakacak kadar geniş görüşlü değildir. *"Bunlar sessiz doğdukları gibi sessiz batan güneşlerdir. Genç öldülerse ölümleri tüm sevgililerince aynı anda duyulur, çünkü Paris'de hemen hemen böyle bir kızın tüm sevgilileri birbirleriyle içli dışlı yaşarlar."* En parlak günlerinde erkekler onun çevresinde dönerler. Marguerite'i böyle görkemli bir yaşam içinde seçkin ortamlarda, özellikle oyunların ilk gösterimlerinde görmek çokları için bir alışkanlık olmuştur. Üç şey onun simgesi gibidir: cep dürbünü, şekerlemeleri ve bir demet kamelya. Oysa o yıllar veremin Marguerite'i içten içe yemeye başladığı yıllardır.

Alexandre Dumas Fils'in *La Dame aux Camélias*'sı 1852 tarihini taşır. Yazarı fahişeler için son derece hoşgörülü de olsa bu roman alttan alta bir takım ahlaki kaygılarla yazılmıştır. Serüvenciliğiyle tanınan bir babanın Alexandre Dumas Père'in oğlu olan Alexandre Dumas Fils her şeyden önce bir ahlakçıdır. Romanı da açık ya da örtülü olarak gerçekçilikten çok ahlakçılıkla ilgili gibidir. Bu ahlakçı yazar yapıtlarında toplumdaki tüm olumsuzlukları ailenin yetersizliğine bağlar. Bu dünya kötü kurulmuş bir dünyadır. Dünyayı alabildiğine değiştirmek gerekir. İnsanlığı felaketlerden kurtarmak isteyen bir geç kalmış peygamber görünümündedir o. Ona göre aileyi bozan etkenlerden biri de para hırsıdır. O kadını da erkeği de aile sorumluluğunun dışında yetiştiren eğitim kurumlarına karşıdır. Daha genel anlamda insanın bencilliğini kışkırtan tüm yaşam koşullarının düşmanıdır. Belli ki Marguerite'in sevgilisi Armand Duval yazarın kendisidir. Ne olursa olsun o her şeyden önce bir *La Dame aux Camélias* yazarıdır. Bazı yazarların zaman zaman şans gibi zaman zaman

şanssızlık gibi görünen bir özellikleri vardır: yapıtlarından biri tüm öbür yapıtlarını gölgeler. Bu ilginç roman da Aleksandre Dumas Fils'in öbür yapıtlarını gölgelemiştir, *Manon Lescaut* Abbé Prévost'nun öbür yazdıklarını nasıl gölgelediyse.

Romanın ilgi çekici bir özelliği de bize daha önceki bir dönemin gene ünlü bir romanını anımsatmasıdır. Sözkonusu roman Abbé Prévost'nun (1697-1763) 1731'de yayımlanan *Manon Lescaut*'sudur. *La Dame aux Camélias*'da üç yerde *Manon Lescaut* adı geçer. Marguerite'e sevgilisi Armand Duval *Manon Lescaut*'yu armağan eder. Zaman geçer, işler ters döner, Armand Duval sevgilisinin okuduğu *Manon Lescaut*'yu masanın üstünde açılmış görür: belki de Marguerite bu ilginç romanı defalarca okumuş, onda kendi yazgısını bulmuş, daha ötede onda kendini tanımaya çalışmıştır. "Manon Lescaut *masanın üstünde açıktı. Bana öyle geldi ki sayfalar sanki yer yer gözyaşlarıyla ıslanmıştı.*" Manon'un ve Marguerite'in yazgıları çok benzeşir. İkisi de sevgililerini çılgın gibi severler. İkisinin sevgilisi de bir kadını lüks içinde yaşatabilecek iktisadi güce ulaşmış değildir. Bu yüzden Manon da Marguerite de zengin erkeklerin olanaklarından yararlanmak için hiç de hoş olmayan bir yolu seçmişlerdir. Sevgililerine açık açık biz bu fahişe yaşamını sürdürelim, böylece bol para kazanalım, sizinle de en güzel şeyleri yaşayalım, çünkü ne olursa olsun sizin iktisadi durumunuz bizi iyi yaşatmaya uygun değil görüşündedirler. Hatta Manon bir gün sevdiği adama şu korkunç sözü söyleyebilmiştir: *"...benim sizden beklediğim bağlılık gönül bağlılığıdır"*.

Öyle ki Manon bir başka erkeğe giderken sevgilisine de güzel bir kadın gönderme "inceliğini" gösterir. Des Grieux, Manon'u şu sözlerle anlatır: *"Yoksulluğun adına bile dayanamıyordu."* Ama sevgililer bol paralar kazanalım ve sizinle mutlu olalım görüşüne evet diyecek kadar çökmüş insanlar değillerdir. Des Grieux'nün babası da Armand Duval'in babası da toplumsal açıdan yüksek düzeyde kişilerdir ve oğullarını onursuz biçimde para kazanan kadınların eline bırakmak istemezler. Oysa o kadınlar sevgililerini ölesiye severler, hatta denebilir ki bu kadınlar bu mesleğe daha önce başlamış olsalar da bu onursuz yaşamı az önce belirttiğimiz gibi sevgililerine olan sevgi ve saygıları yüzünden sürdürmek isterler. Sevgililer pekiyi dese de babaların yüreği bunu kaldıramaz. Armand Duval'in babası *"Her Manon bir Des Grieux yaratabilir"* der ve ne yapıp yapıp oğlunu veremin pençesinde artık yaşamının sonlarına gelmiş olan Marguerite'den kurtarır.

Manon Lescaut'daki olaylar *Kamelyalı Kadın*'daki kadar basit değildir. Bu yüzden onun konusunu kısaca özetlemekte yarar vardır. Genç şövalye Des Grieux güzel ve hırslı Manon'a tutulur. Onu evlenmek üzere Paris'e götürür. Manon şövalyeyi de lüksü de sever. Onun hafiflikleri ve kirli ilişkileri şövalyenin babasının kulağına gider. Nüfuzlu baba oğlunu yakalatır ve eve getirtir. Des Grieux iyilikbilmez Manon'u unutma sözü verir. Dine yönelir ve papaz olur. Ancak Manon'u unutamaz ve gidip onu bulur. Manon hazlarının peşinde günü gün etmekte, su gibi para harcamaktadır. Gençler tutuklanırlar ve kendilerini hapishanede bulurlar. Bu defa Des Grieux'nün babası Manon'u Amerika'ya yollatır. Yoldan çıkmış olanlar gemiye bindirilip bu uzak topraklara gönderilmektedir. Des Grieux de Amerika'nın yolunu tutar. Çiftin Amerika'daki mutlu yaşamları Manon'un yeni bir girişimiyle kesilir: Manon yöneticinin oğluna tutulmuştur. Des Grieux bu kişiyi yaralar ve onu öldürdüğünü sanıp Manon'u da alarak çöle kaçar. Manon çölde yorgunluktan ve soğuktan ölür. Onları arayanlar Des Grieux'yü ölümün eşiğinde bulup götürürler.

Aralarında yüz yılı aşkın bir süre de olsa bu iki roman birbirlerinden bir şeyler taşırlar. Aralarındaki tek ayrım sonrakinin tüm ahlakçı kaygılarına karşın daha gerçekçi olması, öncekininse gene ahlakçı bir çerçevede yazılmış olmakla birlikte pek de inandırıcı olmayan olay dizileriyle oluşturulmuş olmasıdır. O kadar çok benzerlik vardır ki aralarında, Des Grieux'nün Manon'u bulmak için yürüyerek Paris'e gitmesiyle Armand Duval'in Marguerite'i bulmak için yürüyerek Paris'e gitmesi aynı imgelemden çıkmış gibidir. Her ikisinde insana garip gelen şey akıl almaz büyüklükte bir sevginin katı engellere çarpıp yok olmasıdır. Belki babalar anlayış gösterselerdi, *sevgililerinize bundan sonra tek durabilecekse* gibi bir koşulla oğullarının tutkularına saygı gösterebilselerdi her şey çok değişik olabilirdi. Acaba? Ama o zaman bu yapıtlar hem roman için gerekli olan gerilimlerinden yoksun kalırlardı hem de ahlaki bildirilerini sunamamış olurlardı. Öte yandan örneğin Manon tek durabilir miydi? Sanki yalnızca içgüdüsel bir yönelimle sevgilisine bağlanan bu küçük kız tüm ahlaki tutarsızlıkların ötesinde bir yaşam sürmeyi becerebilecek miydi?

Keşiş, asker, gazeteci Abbé Prévost, çat orada çat burada yaşayan bu yaman serüvenci *Manon Lescaut*'yu yazarak ilk gerçek çağdaş romanı bize kazandırdı. Onun en büyük ustalığı sevmekle acı çekmeyi tek bir yaşam gerçeği gibi yaşayan insanları bize tanıtmış olmasıdır. Evet, *La Dame aux Camélias* Alexandre Dumas Fils'in öbür yapıtlarını nasıl gölgelediyse *Manon Lescaut* da Abbé Prévost'nun öbür yapıtlarını öyle göl-

gelemiştir. Sevgili uğruna yaşayıp sevgili uğruna her şeyi ölümü bile göze alabilen insanların dünyası kolay kolay girilir bir dünya değildir. Bu romanlar bize o dünyaların gerçekliğini ve iç derinliklerini gösterdi. Ardı arkası kesilmeyen özveriler ve parça parça olmuş yürekler... Her şey böylece bir cümlede özetlenebilir. *Manon Lescaut*'nun yazıldığı zamanın yaşam koşulları duyguculuğun belirleyiciliğine karşın sanatta gözlemi birinci planda önemseyen koşullardı. Bu zamanın yazarları ahlakçılığı bir temel bakış açısı olarak benimsemiş görünüyorlardı. Dönem Aydınlanma dönemiydi. Aydınlanma'nın dışında kalan yazarlar da Aydınlanmacılar gibi yaşamı insan ilişkilerinin tutarlılığında görüp değerlendirmek istiyorlardı. *Manon Lescaut*, Gustave Lanson'un da belirttiği gibi bir tutku romanıdır. İki insanı alıp götüren, yerden yere vuran, onların ruhlarını ve yaşamlarını tüketen bir yaman tutkudur bu. Bu tutku gizlerle örülmüş ya da bulandırılmış bir tutku değildir, her insanın yaşayabileceği bir tutkudur, o kadar olağandır, bir bakıma da her insanın yaşayamayacağı bir tutkudur, göze alınası bir şey değildir. Aşk yücelten bir güç müdür? Bu aşk Manon'u da Des Grieux'yü de alçaltır. Onlar aşklarında tükenip gidene kadar severler birbirlerini: birbirleri için her şeyi göze almışlardır. Onurlu bir adamın olmaz diyeceği her şeye boyun eğer Des Grieux, yeter ki Manon'u elinden kaçırmasın. Manon bir küçük kızdır, şövalyesini sevmekten başka bir kaygısı yoktur. *Manon Lescaut*'da tutkuyu tam bir gözüpeklikle nereye kadar götürebileceğimizin göz korkutan bir örneğini buluruz.

Manon ve Marguerite: bu iki kadının yaşamı hem bir dünya gerçeğine parmak basmasıyla hem de ahlaki örnekler oluşturmasıyla önemliydi. Kaba bir deyişle, her ikisi bize *fahişeler de sever* gerçeğini duyuruyordu. Biz bu iki yapıta ahlaki açıdan bakabiliriz ya da bakmayabiliriz, ama bu yapıtlara bir ahlakçı titizliğiyle yönelen her kişi onlarda ders alınabilecek birçok öge bulacaktır. Her şeyden önce şu genel sonucu çıkarmak hiç de zor olmayacaktır: ahlakdışı her yaşam insana acı verir, ama her yaşam insan gerçeğinin olağan bir yüzüdür. Aydınlanma'nın en önemli romanı *La Nouvelle Héloise*'a benzemez bu iki roman. Rousseau'nun romanında nice toplumsal sorun ortaya konmuştur, tartışılmıştır, irdelenmiştir. Felsefe adına ya da toplum düzeni adına yazılmış bir romandır Rousseau'nun romanı. Ancak bizim ele aldığımız bu iki romanın bu tür kaygıları yoktur. Unutulmaması gereken bir nokta da Rousseau'nun *Nouvelle Héloïse*'ının Saint-Preux'süyle Abbé Prévost'nun *Manon Lescaut*'sunun Des Grieux'sü, Chateaubriand'ın *René* adlı romanının René'si

ve Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın*'ının Armand Duval'i arasında belli bir sürerliğin bulunmasıdır.

La Dame aux Camélias'ya acıların romanı dense yeridir. Oğul Alexandre Dumas acıyı erkenden tatmış bir kişiydi. Baba Alexandre Dumas'nın terzi Catherine Labay'den doğmuş olan evlilik dışı oğluydu. Sorumsuz, kadına düşkün, uçarı baba oğluyla ve oğlunun annesiyle pek ilgili değildi: Catherine'i ve oğlunu Passy'de küçük bir daireye atıp gitmişti. Bereket Catherine tuttuğunu koparan bir kadındı. Küçük Alexandre'ın künyesine komşuları şu notu yazdırmışlardı: *"Marie-Catherine Labay'le kim olduğu bilinmeyen bir babanın oğlu."* Alexandre 1844 güzünde kendi yaşında bir kibar fahişeyle tanıştı: Marie Duplessis. *"İnce ve uzundu, kara saçlıydı, yüzü pembe beyazdı. Başı küçücüktü, uzun pırıl pırıl gözleri vardı, bir japon kadını gibiydi..."* Alexandre, Marie Duplessis'i böyle tanımlar. Ona göre bu kadının dişleri dünyanın en güzel dişleridir. Marie Duplessis Paris'in önde gelen kişilerinin metresidir. Edebiyata meraklıdır: Rabelais'yi, Hugo'yu, Lamartine'i, Musset'yi pek sever. Piyanoda barkaroller ve valsler çalar. Fahişelikten vazgeçemez, çünkü yılda yüz bin altın-frank harcamaya alışmıştır. Üstelik gırtlağına kadar borca batmış durumdadır. Bu cahil köylü kızı kısa zamanda tam bir Paris'li olmuştur.

Veremlidir ama şampanyasız edemez, kahkahalar atarken kan tükürür. Sanki Alexandre'dan bir Des Grieux yaratmak istemektedir. Romandaki Armand Duval, Alexandre'ın ta kendisidir. 30 ağustos 1845'de Alexandre, Marie Duplessis'le ya da romandaki Marguerite Gautier'yle ilgisini keser: *"Sevgili Marie, çok isterdim ama sizi sevebilecek kadar zengin değilim, sizin istediğiniz gibi sevilecek kadar da yoksul değilim."* Sorun nedir? Marie'nin gerekçesi kendi açısından sağlamdır: senin gelirin benim yaşamımı karşılamaya yetmez, bu yüzden benim başka erkeklerle birlikte olup para kazanmam konusunda engel çıkarma, ben onları seni sevdiğim gibi sevmiyorum ki... Marie Duplessis ya da Marguerite Gautier 3 şubat 1847'de yirmi üç yaşında veremden ölür. Armand Duval ya da Alexandre Dumas Fils sevdiği kadının ölümünü Marsilya'da öğrenir. Pişmanlık içinde ne yapacağını bilemez. Böylece Alexandre Dumas Fils anılarından yararlanarak insanın içini parçalayan bir roman yazmıştır.

La Dame aux Camélias'nın sonlarında acı büyük boyutlara ulaşır. Armand başını alıp gitmiştir ve Marguerite ölümle yıkışmaktadır. Marguerite Armand'a umutsuzca yazdığı mektuplardan birinde şöyle der:

"Bu odadan canlı çıkabilirsem birlikte kaldığımız eve hacı olmaya gideceğim, ama bu odadan benim ölüm çıkacak." Bir başka mektubunda sorar sevgilisine: *"Buraya ben ölmeden dönmeyecek misiniz? Aramızda her şey sonsuza kadar bitti mi? Gelseydiniz iyileşirdim gibi geliyor bana. Ama neye yarar iyileşmek?"* Onun son saatlerine tanık olan kişi Armand Duval'e şunları yazar: *"Her şey bitti. Marguerite bu gece iki saat kadar can çekişti.(..) İki üç defa yatağında dikildi, Tanrı'ya yükselen ruhunu yakalamak istiyor gibiydi. Bu arada iki üç defa adınızı andı, sonra sesi kesildi, bitkin düşüp yatağına serildi. Gözlerinden sessiz yaşlar aktı ve öldü."* Aşkın olduğu yerde, ama aşkın gerçekten bir adanmışlık olarak varolduğu yerde herkes Des Grieux'nün sorduğu şu soruyu ister istemez kendine soracaktır: *"Aşk masum bir tutkudur, o nasıl oldu da benim için bir yoksunluklar ve düzensizlikler kaynağı olup çıktı?"*

Her iki genç kadının ölümü de acılı olacaktır. Kamelyalı Kadın'ın ölümü bir kurgu değildi, Manon'un ölümü kurgudur. Manon'un ölümünde belki de yazarının ahlaki kaygıları belirleyici olmuştur: böyle yaşayan kişi böyle ölür ya da ölmelidir gibilerden. Armand Duval sevgilisini son bir defa görememiştir, bu yüzden onun kalıntısını bir başka mezara taşıtmak bahanesiyle hiç değilse yüzünü bir kere daha görmek ister. Romandaki anlatıcı da oradadır. Bu mezar sahnesinin gerçekten yaşanmış gibi ya da gerçekten yaşanmış olarak böylesine ayrıntılı anlatılması ilginçtir. Düşgücü belki de bu kadarının altından kalkamazdı. Burada sıradan bir olay sözkonusu değildir: tüyler ürpertici bir olayın gözlemi sözkonusudur. Tantanalı bir yaşam sürmüş olan alt sınıftan bu kadının, bu eşsiz fahişenin beş yıllık geçici mezardan kalıcı mezara taşınması sahnesi tüyler ürperticidir.

Olanlar şöyle anlatılır: *"Tabut meşedendi, adamlar örtü işini gören üstteki taşı kaldırmaya giriştiler. Toprağın nemi vidaları paslandırmıştı, bu yüzden tabutu açmak kolay olmadı. Tabutun içine kokulu otlar serpilmiş olmasına karşın ortalığa berbat bir koku yayıldı. (..) Mezarcılar bile geriye sıçradılar. Beyaz bir kefen cesedi örtüyordu, bu arada bedenin bazı kıvrımlarını ortaya koyuyordu. Kefen bir ucundan hemen tümüyle yenmişti, ölünün bir ayağını açıkta bırakıyordu. (..) Görülmesi korkunç olduğu kadar anlatması da korkunç! Gözler iki delikten başka bir şey değildi, dudaklar yokolmuştu, beyaz dişler sıkı sıkıya birbirine kenetlenmişti. Uzun kara ve kuru saçlar şakaklara yapışmışlardı ve*

yanakların yeşil çukurlarını örtüyorlardı. Bununla birlikte bu yüzde vaktiyle sık sık gördüğüm o beyaz, pembe, sevinç dolu yüzü görüyordum."

Her iki roman da hemen hemen aynı şemanın geliştirilmesiyle yazılmıştır. Belli ki Kamelyalı Kadın, varlığı ne kadar gerçek de olsa, bir roman kişisi olarak yaşamıyla olduğu kadar duygu ve düşünce dünyasıyla Manon'a çok yakın bir görünüm çizer. Yaşamış olduğunu bilmesek, doğrudan Marguerite Manon'dan türemiştir diyebiliriz. Kim bilir belki de aynı yazgıyı yüklenen insanların yaşamında indirgenemez bazı ortak özellikler vardır. Gelişigüzel bir yaşam mı? Gelişigüzel yaşanmış yaşamlar sözü belki de ağır kaçacaktır ve belki de hiçbir gerçeği karşılamayacaktır. Hangi yaşamın gelişigüzel olduğuna ve hangi yaşamın gelişigüzel olmadığına biz nasıl karar verelim! Marguerite de Manon da belli bir insan tipinin belirleyici örnekleri gibi dururlar: hırsa kaçan heveslerini pek erkenden varlıklarıyla ödemişlerdir. Çocuksuluklarıyla, düşüncesizlikleri ya da pervasızlıklarıyla ve uğradıkları sonla bizi ağlatabilirler. İnsanlar yüzyıllardır yalnız bu iki kadına değil onların bütün benzerlerine ağlıyor. Ancak bildiğimiz bir şey var: insan insandır, insan güçlülükleriyle olduğu kadar güçsüzlükleriyle insandır. Güçlü olmak adına yaşamın ince filizlerini kırmak da var...

ROMANDA SİMGESEL ANLATIM VE SİMGE KİŞİLİKLER

(ROMAN ESTETİĞİNDE SİMGECİLİĞE YER VAR MI?)

Sanatta simge kullanımı sanatın tarihi kadar eskidir. Tarihöncesi'nde mağara ressamının hızlı koşan hayvanı belirlemek için ona dörtten çok ayak takması simgecilik değil midir? Simgesel anlatım belki de bütün sanatların içinde en çok şiire uygun düşüyor. Öteden beri şairler simgeler kullandılar. Bunu onlar her zaman bilinçli mi yaptılar? Bu konuda evet diyebilmek gerçekten zor! Baudelaire'in *Les fleurs du mal*'inin (Kötülük çiçekleri) yayımlandığı 1857 yılı şiirde simgeciliğin başladığı ve dolayısıyla yeni şiirin temellerinin atıldığı yıl olarak bilinir. Hatta bu yapıt yeni sanata geçiş yeri diye düşünülebilir. Ondan önce de şiirde simge vardı, ondan beri şiirde özellikle simge var. Bu da kolay şiirden zor şiire geçiş gibi algılanabilir. Gerçekte belki de yanlış yapıyoruz, belki de simgeye en yatkın sanat şiirdir diye düşünmek doğru değil. Bütün sanatlar simgesel anlatımı kullanıyorlar, kullanabiliyorlar. Simgeyi oluşturmak da okumak da belli bir yatkınlığı, belli bir alışkanlığı gerektirir. Yeni sanatın *seçkinci* diye algılanması büyük ölçüde onun simge kurma eğiliminden geliyor. Daha önce de gördüğümüz gibi, sanatın daha çok tanrısallığa adandığı önceki zamanlarda sanat izleyicisi olmak bugünkü kadar güç değildi. Bugün yalnız şiirde değil öbür sanatlarda da çok zaman yapıtın kapısında simgeler karşılıyor bizi ve bizden simge okumak konusunda belli bir yatkınlık ya da daha doğrusu belli bir ustalık bekliyor. Simgeyi aşamadığınız zaman tuvalin içine giremiyorsunuz, tuvalin önünü arkasını göremiyorsunuz.

İşin belli bir ustalığı zorunlu kılan yanı da burasıdır. Simge deyip geçmek kolay değil. Hevesli sanatçı usta sanatçının yapıtındaki simgelerin yapısına bakıp bu simge oluşturma işinin çok kolay olduğunu düşünebilir. Simgeciliği bir çeşit uydurmacılık olarak algılayanlar da olabilir, bunlar her uydurulmuş imgenin nasıl olsa bir anlama açılacağını düşünebilirler. Her sanat dalında işi raslantıya bırakma eğilimleri her zaman vardır. Gelişigüzel oluşturulmuş bileşimlerin bizde belli bir duygu-düşünce oluşumuna yol açacağı kesindir. Ama gerçek sanatın bu kolaycılıkta ger-

çekleşebileceğini düşünmek gene de kolay değildir. Simge yaratmak da simge okumak da son derece güç bir iştir. Bu yüzden çağdaş sanat izleyicisinin *sanatçı soyundan* bir aydın olması gerekir. Sanat epey zamandır bir insan araştırması olduğuna göre sanatçının usta bir göz olması gerekir. Yoksa yapıtla izleyici arasındaki ilişki tümüyle raslantıya bırakılmış olacaktır.

Roman sanatı belki de simgeciliğe pek yakın durmayan, pek uygun olmayan bir sanattır. Bunun böyle olup olmadığı ayrıca tartışılmalıdır. Şiirde gördüğümüz özel simgesel yapıları romanda görmemiz olası değil *gibidir. Gene de biri çıkıp hayır* bu böyle değil diyebilir. Roman daha çok somut yaşam kesitlerinin kurgulanmasıyla elde edilir gibilerden bir alışkanlığımız ya da saplantımız vardır. Bu ne demektir? Romanda zaman vardır, öznel zaman ve nesnel zaman vardır. Romanda olaylar dizisi vardır, bir başka deyişle olay örgüsü vardır. Çok kaba bir deyişle somut yaşama en çok benzeyen sanatın roman sanatı olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden yüzyıllar boyu insan gerçeğini somut yaşam kesitleriyle sunmaya çalışan romanlar yazılmıştır. Bu romanlar değişik bakış açılarıyla yazıldıkları için bir takım özel özellikleriyle birbirlerinden ayrılsalar da somut insan gerçeğini ortaya koymakta ortak bir tutum içinde görünürler. Gerçekçi romanla duygucu roman arasındaki ayrım yalnızca ve yalnızca insana şu açıdan mı yoksa bu açıdan mı bakmak gerektiğiyle ilgilidir. Duygucu daha çok içten bakarken gerçekçi daha çok dıştan bakar, tüm ayrım bu kadardır. Usta romancıların dengede karar kıldıklarını, hem içten hem dıştan bakma özenini elden bırakmadıklarını görürüz. O yüzden bugüne kadar estetiğin alanında çok değişik roman kuramlarıyla karşı karşıya gelmemişizdir. Romancının yaptığı her türlü yenilik onun bakış açısından gelen özelliklerle ilgilidir. Çalakalem yazan bir Balzac'ı özenli Flaubert'den ayıran şey büyük bir uçurum değildir.

Roman sanatı simgeleri çokça kullanmasa da onun simgelerden tümüyle arınık olduğunu söylemek elbette olası değildir. Her şeyden önce romancı bize ustalığının ürünü olarak simge kişilikler sunar. Bir kurgusal kişilik bir romancının yetkin anlatımında önünde sonunda bir simge özelliği kazanacaktır. Bu simgeleşmiş kişiliklerin çok sayıda olmadığı kesindir. O simge kişiliklerden giderek biz insanlık durumlarına ulaşırız, o simge kişiliklerden giderek insan örneklerine ulaşırız. Bu insan örnekleri yaşamdan süzülmüş, yaşamdan getirilmiş örneklerdir, yaşam sanki onların çoğaltılmış örnekleriyle doludur. Goriot Baba hem bir tanedir hem de pekçoktur. Bir romancının yarattığı bir tip insanlığın bir ya da birkaç özelliği-

ne apaçık bir biçimde karşılık olabilir ve böylece insanı kavramakta bize ışık tutabilir. Burada sıradan romanların renksiz kokusuz kişiliklerinden sözetmek istemiyoruz. *Ezilenler*'in Nataşa'sı bugün de her toplumun değişik kesimlerinde şurada burada yaşamını sürdürüyor. Flaubert Madam Bovary'sinin Fransa'nın pekçok yerinde gözyaşı dökmekte olduğunu söylemişti. Bununla da yetinmemiş, Madam Bovary ben'im ya da ben Madam Bovary'nin kendisiyim gibilerden bir söz de etmişti. Bir gün trene binip bir yerlere gitmeye kalktığımızda Smerdiyakov'un, Anna Karenina'nın, Charles Bovary'nin, Emma Bovary'nin, Makar Alekseyeviç'in, bunlardan birinin ya da birkaçının karşımıza geçip oturduğunu görebiliriz.

Romanın anlatım teknikleri çokça değişmeden mi kalıyor? Roman her şeye karşın şu son yıllarda dönüştü mü? Bu soruyu sorma hakkını kendimizde bulmamız roman alanında karşımıza çıkan ve tutup tutmadığı tartışmalı olan bazı yeniliklerle ilgilidir. Özellikle Fransa'da epey zamandır varlığını sürdüren hatta belki de bitme noktasına ya da doyma noktasına gelmiş olan "yeni roman" anlayışı bu konuda özellikle ilgimizi çekiyor. Nathalie Sarraute'un, Alain Robbe-Grillet'nin, Margerite Duras'nın ve öbürlerinin romanları alışılmışın dışında bazı özellikler gösteriyor. Bu değişim çağın getirdiği koşullarla mı ilgilidir yoksa bazı yazarların her dönemde örneklerine çokça raslanmış olan bir yönelimle, özgün yapıtlar oluşturma telaşıyla mı ilgilidir? Elbet her sanatçı özgüne ulaşmak, yepyeni bir şey yaratmak isteyecektir, bu her zaman böyle olmuştur. Öte yandan bizim yaratma edimlerimizi belirleyen toplumsal kalıplar da vardır. Bunun için varsa kuramsal metinlere bir göz atmak yararlı olacaktır. Ne var ki bu alanda kuram uygulamanın çok altında kalmış görünüyor. Gene de bazı kaynaklar iyi ki var diyoruz. Bu kaynaklardan biri Alain Robbe-Grillet'nin *Pour un nouveau roman* (Yeni bir roman için) adlı çalışmasıdır. Romanla ilgili pekçok sorunu ele alırken yeni bakış açıları getirmek açısından çok da verimli görünmeyen bu yapıtın önemi biraz da yazarının aynı zamanda bir romancı olmasından geliyor.

Alain Robbe-Grillet *yeni roman*'ı tanımlarken onun ne olduğundan çok ne olmadığıyla ilgileniyor. En başta kendi romancılığıyla ilgili bir belirlemesi var: halk kitleleri için yazmak gerektiğine inanmıştır ama "güç" bir yazar olarak anılmaktadır. *"Birçok sayfada bile bile* Yeni Roman *terimini kullanıyorsam, bu bir okulu belirtmek için değildir, aynı yönde çalışan belli ve oturmuş bir yazarlar topluluğunu belirtmek için de değildir."* Bu kişiler yeni roman biçimleri arayan, böylece *"insanla dünya*

arasındaki yeni ilişkileri açıklayabilen (ya da yaratabilen)" kişilerdir. Çünkü zaman değişmiştir, *"Stendhal gibi yazmak için 1830'da olmak gerekir"*. Bir XX. yüzyıl romancısı *Don Quijote* gibi bir romanı sözcük sözcük kopya etmeye kalksa sonunda Cervantes'inkinden tümüyle ayrı bir yapıt elde edecektir. Flaubert yeni romanı 1860'da, Proust yeni romanı 1910'da yazmıştır. *"Her romancı, her roman kendi özel biçimini kurmalıdır. Hiçbir reçete bu sürekli düşünmenin yerini tutamaz."* Alain Robbe-Grillet'ye göre sanatın işi bir doğruyu ortaya koymak değil sorular sormaktır. Yazara neden yazdığını sorduğunuzda onun söyleyeceği tek söz şu olabilir: *"Niçin yazmak istediğimi bilmeye çalışmak için."* Anlamlar dünyasında dolaşmak yerine daha sağlam daha dolaysız bir dünya kurmak da diyebiliriz buna. *"Bugün bizi bu defa Balzac'dan ayıran, Gide'den ya da Madame de la Fayette'den ayıran yeni bir öge var: 'derinlik' denen o eski mitosun yıkılması."* Buna göre romancının gücünü oluşturan şey onun "model" sözkonusu olmadan tam bir özgürlük içinde çalışmasıdır. Böylece Alain Robbe-Grillet'ye göre önemli olan bir takım tutkuları ya da cinayetleri anlatmak değil yazma edimini gerçekleştirmektir. Neredeyse ona göre roman anlatılan'la değil anlatım'la ilgilidir diyebiliriz.

Oysa tarih boyunca yalnız anlatım değil, özellikle Balzac'ı düşününce, anlatılan da önemli oldu. Balzac yazı yazmayı bilseydi kim Balzac olacaktı gibilerden bir söz söylemişti Flaubert. Yukarda da söylediğimiz gibi simgecilikle ilgisi olmayan birçok sanatçının ortaya koyduğu yapıtlar ya da kişilikler simgeleşti, simge değeri taşır oldu. Molière'in Harpagon'u bir simgedir artık, Madam Bovary bir simgedir, *Karamazov kardeşler*'in Alyoşa'sı da *Ezilenler*'in Alyoşa'sı da simgedir Eugénie Grandet, Goriot Baba ve hatta Albay Chabert birer simgedirler. Shakespeare'in Hamlet'i intikamı belirleyen bir simgedir, Macbeth'i ihaneti belirleyen bir simgedir. Hatta Shakespeare'i yalnız salonlarda izlemiş olmayanlar için hem *Henry IV*'de hem *The merry Wives of Windsor*'da (Windsor'ın şen kadınları) karşımıza çıkan şişman şövalye Sir John Falstaff bir simgedir. *"Bu gece eğlenelim yarın dua ederiz"* diyebilen, gününü gün etmeyi bilen, her zaman kolay yollardan giden ve bu yüzden şen kadınlara oyuncak olan bir Falstaff'tır bu. Ya da resim sanatını anımsayacak olursak örneğin Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı, Rembrandt'ın kendi yaptığı portresi, Picasso'nun *Guernica*'sı simgeleşmiş yapıtlardır.

Bir roman kahramanını ya da hatta bir romanı simgeleştiren koşullar, daha geniş çerçevede bir sanat yapıtını simgeleştiren koşullar neler

olabilir? Bir insanlık durumunu anlatmakta ortaya konan güç simgeleştirmenin ölçütüdür. Bunu iki eski örnekle görmeye çalışalım. Daha önce de bir başka bağlamda üzerinde durduğumuz bu iki örnekte ilginç olan iki ayrı kahramanın, Manon'un ve Marguerite Gautier'nin neredeyse birbirinin yerine konacak kadar benzeşmesidir. Bunlara akraba simgeler demek yanlış olmaz. Burada sanırım bir öykünmeden ya da en azından bir etkilenmeden sözedilebilir. Alexandre Dumas Fils'in 1852'de yayımlanan romanı *La Dame aux Camélias*'yla (Kamelyalı Kadın) Abbé Prévost'nun 1731'de yayımlanan romanı *Manon Lescaut* çağdaş romanın ilk büyük örnekleri arasında sayılabilir. Armand Duval "Kamelyalı Kadın" diye bilinen sevgilisi Marguerite Gautier'ye *Manon Lescaut*'yu götürür: bu nokta çok ilginçtir. *Kamelyalı Kadın*'ın üç ayrı yerinde *Manon Lescaut*'dan sözedilir. Marguerite'in okuduğu *Manon Lescaut* kaç defa gözyaşlarıyla ıslanmıştır. Abbé Prévost'nun bu duygusal romanı çağdaş romanın en güzel örneklerinden sayılır, aşk sevincini ve aşk acısını ama en çok da aşkın yıkıcı yüzünü en etkili biçimde anlatan yapıtların arasında yer alır. Abbé Prévost gerçekten seven bir erkekle gerçekten seven bir kadının, bununla birlikte sevmeyi bilen bir erkekle sevmeyi beceremeyen bir kadının aşkını büyüleyici bir anlatımla bize sunar. Gene de teknik açıdan epeyce ilkel bir romandır bu.

Daha çok duygularıyla yaşayan ve fahişeliğin çemberlerine hapsolan bu iki kadın, Marguerite'le Manon oldukça benzeşirler. Birbiri yerine konabilecek iki simgeleşmiş kişiliktir onlar. Sözünü ettiğimiz her iki roman da duygucu bir dönemin ürünleri olmakla birlikte insan gerçeğini kılı kırk yaran bir bakışın süzgecinden geçirmeyi bilirler. Klasikliğin özellikle tiyatroda yerini bulan evrensel gerçekçi tutumu gerilerde kalmış, bireysel çerçevede bir duygu derinliği arayışı romanda baş yeri almıştır. Ussallık kadar duygusallık da bizimdir, gönül onların dengede kalmasını ister. Yöntem ne olursa olsun, kalıcılığın ilk ve son koşulu insan gerçeğini doğru biçimde ortaya koymak değil midir? Duygucu dönem bir yandan klasikliğin inceliklerini silerken öbür yandan nerdeyse doğar doğmaz klasikleşmeye hazırlanan yapıtlar da verdi. *Klasik* olmakla *klasikleşmiş* olmayı elbette birbirinden ayırmak gerekir. Gerçek anlamda klasik yapıtlar da klasik anlayışa bağlı olmamakla birlikte zamanla klasikleşmiş yapıtlar da insanı doğal olarak tüm yaşarlığı içinde gözlemleyen, onu karmaşık yaşamdan soyutlamalarla süzen ve oldukça yalın ve duru bir zeminde bize gösteren bir anlayışı sürdürmüşlerdir. Soyutlama deyişimiz burada soyut sanat anlayışını değil de sanatın zorunlu işlemi olan

soyutlamalarla kurma yöntemini düşündürmelidir. Soyutlamak ayıklamaktır, seçimler yaparak bazı şeyleri dışta bırakmaktır. Yoksa yapıt da yaşam kadar karmaşık ve içinden çıkılmaz bir yapı ortaya koyardı.

İster duygucu olsun ister gerçekçi olsun, alışılmış anlamda her roman soyutlamacılığa zorunlu olsa da yaşamı olduğu gibi yani biçimbozmalara başvurmadan, en azından çokça başvurmadan verir. Klasikleşmiş romanlarda bize sunulan her şey doğrudan doğruya yaşamdakine çok benzer görünümlerle sunulur: bir takım acemilikler ya da tutarsızlıklar sözkonusu değilse, onlarda bizi yadırgatacak hiçbir şey yoktur. Hemen tüm bildik romanlar bir bakıma *yaşamdan bir kesit* izlenimi verirler. Ne Marguerite Gautier'de ne Manon'da ne de benzerlerinde bize hadi canım dedirtecek bir öge bulabiliriz. 1821 doğumlu iki büyük romancıda, Flaubert'de ve Dostoyevski'de de aynı denge durumu sözkonusudur. Belki Dostoyevski'de, özellikle Dimitri Karamazov ve Raskolnikov gibi kişilikler düşünüldüğünde *olan*'dan *olası*'ya doğru bir kaymadan sözedilebilir. Bu da artık sanatta ve her alanda insanın gelecekle özel olarak ilgili olmasının bir sonucudur. Kısacası klasikleşmiş roman anlayışında her şey yerli yerindedir, her şey yaşama uyar, her şey yaşamı *yaşama uygun* kurgulardan giderek açıklamak içindir. Zaten roman soyutlamalar konusunda öbür sanatlara göre biraz daha tutucu bir görünüm ortaya koyar. Soyutlamayı uç boyutlara götürerek simgeci bir anlatım tutturmak romana pek uymaz gibidir.

Simgecilik zamanla ya da daha doğrusu XIX. yüzyılla birlikte başta şiir olmak üzere bütün sanatların başlıca anlatım yöntemi oldu. Onu bir gün birilerince bulunmuş bir anlatım biçimi olarak görmek bizi yanlışa düşürür. Sanatta her biçimsel dönüşüm uydurma bir biçimcilik kaygısının geldigeçti ürünü değilse değişen değerlerle ilgili bir oluşumdur. Simgecilik de giderek karmaşıklaşan bir dünyada güç anlatılır olanı iletebilmek için bulunmuş bir yöntemden başka bir şey değildir. Hatta bir şeyleri bazı örtüler altına gizleme yöntemi de olabilir o. Simge gündelik yaşamdakinin tersine içine yoğun anlamlar sığdırılmış bir bütündür ve gücünü özgünlüğünden alır. Ne var ki bu simgecilik denen akım ya da anlatım yöntemi romana uyar gibi görünmüyordu. Zaten romancılar da başlangıçta simgeciliğe yakın durmadılar, ona erkenden bağlanmayı ve büyük ölçüde dolaylı anlatım özellikleri taşıyan romanlar yazmayı düşünmediler. Ancak Pierre MacOrlan'ın o eşsiz *Le quai des brumes*'ü (Sisler rıhtımı) gibi bazı romanlarda küçük ölçüde simgeleştirme eğilimleri görülebiliyordu. Ne var ki simgecilik kısa yoldan anlatmanın ve iyi

kullanıldığı zaman en etkili biçimde anlatmanın hemen hemen tek yolu gibi görününce romancılar da simgesel ögeler kullanmaktan hatta zaman zaman tam anlamında simgeye yaslanmaktan geri durmadılar. Bu bazen de romancının toplumsal sorunlar karşısındaki duyarlılığını çok açık biçimde göstermemek adına seçtiği bir yol olabilirdi.

Yeni roman akımının başlıca kişilerinden Alain Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe* (Dehlizde) adlı romanının başında bizi uyarır. Bu romanın simgesel bir roman olmadığını, onun yalnızca şeyleri, davranışları, sözleri, olayları sergilediğini söyler. Buna göre sözkonusu roman nasıl bir romandır, yazar şeyleri, davranışları, sözleri, olayları yaşama bakarak mı derlemiştir, öyleyse bu romana olgubilimsel bir bakışla kaleme alınmış bir roman diyebilir miyiz, bir deney romanı ya da bir gözlem romanı diyebilir miyiz? Deney romanı ya da gözlem romanı diye bir şeyden sözedilebilir mi gerçekte? Zola romanın hem bir gözlem işi hem bir deney işi olduğuna inanıyordu ama biz kuramcı Zola'ya hiçbir zaman inanamadık. Gözlem tamam da deney nasıl bir şey? Deney de elbet yazmayla ilgili olacaktı. Sanatı bilimle eş tutmanın yanlışı içindeydi Zola. Deney romanı ya da gözlem romanı deyimlerinin roman sanatı için geçerli olamayacağı açıktır. Sanat her zaman kurgusal yapının somut gerçeklikle bir bütünlük oluşturduğu yerde varlığını duyurur. Buna göre estetikte deney romanı ya da gözlem romanı diye bir kavramın olmaması gerekir. Romancı da herkes gibi doğal bir gözlemcidir, o kadar. Önemli olan kurguda gerçekliği dile getirebilmektir.

Pekiyi, Alain Robbe-Grillet romanının simgesel bir roman olmadığını söylerken ne demek istiyor? O bu romanında yalnızca bir takım görünür gerçeklikleri mi saptadı? Bir romancının ya da daha genel olarak bir sanatçının sanatıyla ilgili yönlendirici açıklamalarda bulunması pek de sağlıklı bir iş olmasa gerek. Romancı romanını bana ulaştırdığı anda aradan çekilmek zorundadır. Öte yandan romancının kuramsal öngörülerine gereksiz diyemem. Bu da benim çelişkimdir belki. Alain Robbe-Grillet'nin bu romanını okurken yazarın belki de hiç öngörmediği biçimde simgesel anlatımlarla yüzyüze geliyoruz. Öncelikle "dehliz"in uyandırdığı bir olumsuz çağrışım vardır. Dehliz uzun koridorlardan oluşmuş karmaşık uzun geçitler düzeneğidir. Asker karlı bir günde elinde adres bir yeri arar. *"Bir sokağı arıyorum, oraya gitmem gerek"* der. Nasıl bir sokaktır bu? Galabrier sokağı gibi, Matadier sokağı gibi, hatta Montoret sokağı gibi bir sokaktır aradığı. Koca kentte nasıl bulacak orayı? Askerin

yanıtı hazırdır: *"Bana söylediklerine göre sokak bu yakada."* Ne yapmaya gidiyor asker oraya? *"Birini bulmam gerekiyor. Çok geç kalıyorum."* O ara kapısını aralık bulduğu bir eve girer. Ev sahibesi ona şarap ikram eder. *"Ne diyeceğini bilemiyor. Şimdi kalkıp gitmeli. Ama bardağı bitirince kadın ona ikinciyi koyuyor. O küçük yudumlarla içmeyi sürdürüyor, ekmeğin kalanını yavaş yavaş yiyerek."* Yazar romanının simgesel olmadığını söylese de ortada birine bir şey götüren, gideceği yeri bilmeyen, hep geç kaldım duygusu yaşayan ve her şeye karşın ağır davranan biri var. Bilmediği bir yerde duruyor, adını bile doğru dürüst bilmediği bir yere gidiyor. Gidiyor ya da gittiğini sanıyor. Hep birileriyle karşılaşıyor. Hep yüzeysel ve geçici ilişkiler kuruyor. Bir daha hiç görmeyeceği insanlarla karşılaşıyor. Bu asker yaşamda sıkışıp kalmış çağdaş iğreti insan tipini simgeliyor olmasın?

Buna göre Alain Robbe-Grillet'nin askeri ya da asker kılığındaki bu şaşkın kişisi bize günümüzün nereden yola çıktığını ve nereye gideceğini bilmeyen yalnız insanını, toplumda sıkışıp kalmış insanını duyuruyor. Yüksek düzeyde toplumsallaşmış gibi görünen ama büyük ölçüde bir yandan atomlaşmış bir yandan aşırı karmaşıklaşmış olan modern dünyada insanın kaygan yaşamını, iğretiliğini, kaygılarını görüyoruz ilginç romanda. Yeni insanın bu özelliklerini bilmediğimizi söyleyebilir miyiz, özellikle onun kısa yoldan umutsuzluklara açılan *bir köşeye atılıp kalmışlık* duygusunu tanımadığımızı söyleyebilir miyiz? Karlı bir günde, adımlara güçlük çıkaran bir ortamda asker elinde tuttuğu şeyi bilmediği birine götürürken varacağı yer konusunda kaygılı mıdır? Pek de öyle görünmüyor. Bir çarkın içinde dönmeye bırakılmış insan kendini bir şeylerden pek de sorumlu duymayabilir. Bireyden bireye ilişkinin enaza indirgendiği bir dünyada askercik kıyısı hiç olmayan dalgalı bir denizde gider gibidir.

Pekiyi kime ne götürmektedir? *"Paketinde ne var?"* diye sorar çocuk. *"Bir şeyler"* diye yanıt verir asker. *"Nasıl bir şeyler?" "Benimle ilgili bir şeyler."* İşin belki de en acı yanı bir yerlere giderken kime başkalarıyla ya da kendimizle ilgili ne götürdüğümüzü bilmiyor oluşumuzdur. Görevliyiz ama neyin görevlisiyiz? Pek belli değil bu. Hiçbir zaman da kesin belli olmayacak. Birileri yönlendiriyor bizi. Kadın savaş sonrasının bu yorgun askerine soruyor: *"Pekiyi sokağın adını da bilmediğinize göre ne yapmayı düşünüyorsunuz?"* Hiçbir şey yapmayı düşünmüyor, aramaktan başka. *"Sorun çok önemli miydi?"* Askerin yanıtı ilginçtir: *"Evet... Hayır... Belki de."* Asker sorunun ne olduğunu bilmi-

yor ki önemli olup olmadığını bilsin. Alain Robbe-Grillet bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek bugünün çok kötü ya da sakat biçimde toplumsallaşmış insanını simgeci bir tutumla anlatıyor. Alain Robbe-Grillet'nin bugünkü insana bakışı olgubilimsel çerçevede bir bakıştır, deyim yerindeyse dıştan bir bakıştır. Olguları gözlemliyoruz yalnızca. İç'i görebiliyor muyuz? Göremiyoruz. Kafka'da zaman zaman *içi görünür* gibi duran çağdaş bunalımlı insan tipi Alain Robbe-Grillet'de yoktur, bu sıkıntılı insan Alain Robbe-Grillet'de tümüyle dıştan veriliyor. Askerin anlaşılmaz çaresizliği, kendi açmazı karşısında boynu bükük duruşu bize Kafka'nın dünyasına kadar uzanan bir genişlikte çağdaş insanın iyileşmez korkusunu düşündürür. Bu korku ölüm korkusundan da etkili bir yaşam korkusu olabilir. Askerin kalıplı bir görünüm içinde olması yani üniformalı olması, bir yerin bir kesimin bir topluluğun insanı olması elbette anlamlıdır. Bu da simgeselliği tamamlayan bir ögedir.

Günümüzün tepeden tırnağa dıştan ele geçirilmiş mutsuz insanı özellikle Kafka'nın kahramanlarının dünyalarından çok onun zaman zaman kahramanlarına yansıttığı kendi dünyasında anlatımını bulur. Sözkonusu insan bir kalıba sokulmuş insandır. *Şato*'daki kadastro memurunun durumu askerin durumundan daha iç açıcı değildir. Kadastro memuru bize doğrudan Kafka'nın kendisi olarak görünür. Kafka'nın yakın arkadaşı Max Brod, Gustav Janouch'un *Kafka bana dedi ki* adlı kitabına yazdığı kısa ve ilginç önsözde Milena'nın *Şato*'da Frida tipiyle karikatürleştirildiğini yazar. Frida, K'yı kurtarmak için kesin tutumlar alır. *"Ona bağlanır, yoksullukta ve özveride bir yuva kurar, ama sevinç içinde ve kararlılıkla yapar bunu, sonsuza kadar onun olmak ister, onu gerçek yaşamın arılığına ve kendiliğindenliğine doğru alıp gitmek ister"* Max Brod'a göre Bay Klamm, Milena'nın bir türlü içinden söküp atamadığı kocasıdır. Hancı kadın Milena'ya Kafka'yla ilişkilerinde yol gösteren dostlardan biri olmalıdır. *"O yunan trajedilerindeki koronun yerini tutar."* Frida'nın Olga'yı kıskanması ve ondan nefret etmesi Milena'nın o dönem Kafka'nın nişanlısı olan J.W.'yle ilgili duygularını açıklamaktadır. Milena o günlerde Kafka'ya J.W.'yle ve ailesiyle tüm ilişkisini kesmesi yolunda baskı yapmıştır. *"Onun bu davranışı çok katıydı ve pek de haklı değildi, bunun böyle olduğunu Kafka da ona söyledi, bununla birlikte Kafka başeğmekten geri kalmadı."*

Evet, simgecilik artık içinden çıkılmaz bir biçimde karmaşıklaşmış bir dünyanın en iyi anlatım yöntemiydi belki de. Günümüzün insanına bakmayı bilenler onun nasıl başedilmez bir yazgının eline düşmüş oldu-

ğunu çok iyi gördüler. Sermayeci düzenin sözde özgür insanı gerçekte bir tutsaktan başka bir şey değildi. Kafka'nın dünyasında her şey daha çok dıştan *belirlenmiş*, her şey daha çok dıştan çok iyi çizilmiştir: dünya yalnızca dıştan görüldüğü gibidir. Ancak Kafka'da perdenin aralandığı, iç'in Bergson'cu bir algılamada bir an görüldüğü de olur. Dışın ağırlığı iç'in önemini ve değerini gölgeler. İnsanı yiyip bitirmeye hazır bir dış vardır. Canlı insanın yerini simgesel insan alır. Hepimiz kadastro memurlarıyız, kadastro işini hiç bilmeyen kadastro memurlarıyız. Elbette bunun gelişigüzel seçilmiş bir yöntem olduğunu söyleyemeyiz. Ayrıca Frida'nın yüzde doksan Milena olduğunu bilmek zorunda da değiliz. Kafka bize ben size kendimi değil insanı anlatıyorum dese ne diyebiliriz ki? Bu bir gerçekçilik bildirisidir. Ağır bir sav ortaya atılmıştır: çarkların acımasız döndüğü bu çılgın düzende insan hiç'e indirgenmiştir.

Her yerde koridorlar vardır. "Koridor" imgesini Bernard Groethuysen'in 1933'de yazdığı, daha sonra *Dava*'nın önsözü olarak yayımlanmış olan makalesinde buluyoruz. Evet, her yerde koridorlar vardır, askerin dolaştığı dehlize benzer sonsuz bir dehlizin içindeyiz. *"Kafka'nın dünyasında insanın sığınabileceği bir boşluk yoktur."* Yürüyorsunuz, koridorlar boyunca yürüyorsunuz, bu yürüyüşte nereye çıkacağınızı, hangi koridordan nereye ulaşabileceğinizi bilmiyorsunuz. Başkaları var ama siz o başkalarıyla yalnızsınız, başkaları da sizinle yalnızdır. *"Ben-olmayan benden öncedir. Geometri bilinci önceler."* O koridorlar hepimizin koridorlarıdır. Burada şu soru aklınıza gelebilir: bu tutsaklık varoluşsal bir tutsaklık mıdır yoksa daha basitinden toplumsal bozuklukla ilgili bir tutsaklık mıdır? İşin yazgıyla mı yoksa toplumsallıkla mı belirgin olması neyi değiştirir? Varoluşsalı toplumsaldan nasıl ayıracaksınız? Mantığım dünyanın mantığına uymadığı için kaygan bir zeminde ilerlemek zorundayım. Ayrıca dünyanın sağlam bir mantığı var mı? Bu mantık mantıkla hiç ilgisi olmayan birilerinin öngörülerinden oluşuyor olmasın? Başıma ne geleceğini hiç bilemem. İnsan kendini birden ve hiç istemeden bir kadastro memuru olarak bulabilir. Seni kadastro memuru yaptık, işte o kadar. Sen kadastro memurusun kardeşim, git ilgililerle görüş. Bana bakıyorlar. Gözlerini üzerimde duyuyorum: her an suçlanabilirim. *Dava*'daki Bay K neyle suçlandığını bilmiyor ve durmadan kendini savunmak zorunda kalıyor. Bay K kötü hiçbir şey yapmadığı halde bir sabah tutuklandı. *"K bununla birlikte bir anayasa devletinde yaşıyordu. Her yerde barış egemendi. Yasalara saygı gösteriliyordu."* Kafka bu durumu Mile-

na'ya yazdığı mektuplarından birinde toplumsal sorunların da ötesine geçerek çok açık bir biçimde formüller: *"Yaşam rezillik aslında."*

Albert Camus sanki yalnız simgesel anlatıma uygun düşer görünen bu sıkıştırılmış insan için başkaldırmanın koşullarını aradı. Onun *Başkaldıran insan*'ı başkaldıramayan insanla ilgili gibidir daha çok. Camus'den şu bildiriyi alırız: özgürlük mahkumun düşü olduğu zaman özgürlük değildir. Asıl sorun şu noktada kendini ortaya koyar: *"İnsanlar herkesin benimsediği ortak bir değerde buluşamıyorlarsa, o durumda insan insan için anlaşılır olmaktan uzaktır."* Kant *toplumdışı toplumsallık*'dan sözetmişti. Bu formül kişinin apaçık direnme hakkını olmasa da topluma bilinçli katılımını öngörüyordu. Konuyu daha geniş çerçevede ele alırsak bir *toplumsallaşamamış toplumsallık*'dan da rahatça sözedebiliriz. Günümüzün insanı Ortaçağ'ın krala, kiliseye ve senyöre sıkı sıkıya bağlı serf'inden daha bağımsız olabilir miydi? Koca koca makinelerin tıkır tıkır işlediği uğultulu bir dünyada insan hangi koşullarda makineyi aşmış ya da aşacak olabilir? Hani her şey insan içindi? Her şey insan için değilse ne içindir? İnsanın üstünde bir başka insan var mı? İnsan bugün her yerde kalıpların içinde yaşıyor. Her şey onu tartışma gereği duymadan bağlandığı derme çatma kurumlara zorunlu kılıyor. Kurulu düzenlerin temel kaygısı şudur: *"Bir yerin adamı olun da nerenin adamı olursanız olun, biz sizin ne olduğunuzu bilelim. Koridorlar sizi bekliyor, geç kalmayın. Kurtuluşu arıyorsanız kendinizden çıkmak ve bir kalıba girmek zorundasınız. Yoksa bir kadastro memuru olabilirsiniz ancak, başka bir şey olamazsınız."* Kalıplanmış insandan özgür insana yani gerçek insana geçiş gerçekleşecekse hangi koşullarda gerçekleşecek? Locke'un ortaya attığı *zorbaya direnme hakkı*'nı kişisel bir seçim sorunu yapmak doğru olur mu?

Soruna yaşamı bir *simgeler ormanı* olarak gören Baudelaire gibi de bakabilirsiniz. Yoksa kendi yazgısını elinde tutmayı becerememiş insanla, kendini şeytana vermiş insanla mı karşı karşıyayız? Evet, bir de toplum sınıflarının en kaba kesimlerinden oluşan duyarsız insanlar kitlesi vardır. Doğumla ölüm arasına sıkışmış ve tarihin yarattığı değerlerin dışına düşmüş bu insanlar en bayağı arzuların peşinden gittikleri için bir bakıma sorunsuz bir arzular dünyasında yaşarlar. Bu bir sınıf sorunu değildir, her sınıftan kendini rüzgara vermiş insanlarla ilgili bir sorundur. Gündelik bilinçle yetinen bu kitleleri yarına doğru devindirmek zordur. Amerikalıların Edgar Allan Poe'dan sonra enaz Amerikalı'sı olan Tennessee Williams'ın *Arzu adlı bir tramvay* oyununda simgesel bir anlatımla

Blanche şöyle der: *"Bana önce Arzu sokağına giden tramvaya binersin dediler, sonra iner Mezarlık sokağına giden öbür tramvaya binersin."* İşte olup olacağımız budur. Gündelik bilinçle yaşayan bu kabasaba kitle insanlarının içinde seçkin görünümlü birileri de vardır. Anton Çehov'un *Vanya dayı*'sında Vanya dayı *seçkin profesör* Serebriyakov'u şu sözlerle anlatır: *"Bak şimdi, tam yirmi beş yıldır sanattan hiçbir şey anlamaksızın sanat üzerine dersler veriyor ve yazılar yazıyor. Yirmi beş yıldır başkalarının gerçekçilik üzerine, doğalcılık üzerine, başka benzer saçmalar üzerine fikirleriyle geviş getiriyor. Yirmi beş yıldır, akıllı insanların zaten bildiği, ahmaklarınsa hiç mi hiç ilgilenmediği şeyler üzerine dersler veriyor, yazılar yazıyor."* Baudelaire *Le Voyage* (Yolculuk) şiirinde bu insanlara *"O cerveaux enfantins!"* (Ey çocuk kafalılar) diye seslenir. *"Kadın, aşağılık köle, mağrur ve ahmak, / Gülmeden kendine tapan, tiksinmeden kendini seven; / Erkek, açgözlü zorba, şehvet düşkünü, kaba ve doymak bilmez, / Kölenin kölesi, lağımda akan dere; // Cellat sevinç içinde, kurban gözyaşı döker; / Kan kokan, kan tadındaki bayram; / İktidarın zehriyle kudurur durur zorba, / Halk da sersemleten kırbaçlara tutkundur..."*

Ancak bu bakış da ezilmiş insan gerçeğini ortadan kaldırmaz. Bir şeylere yenilmiş ya da kendine yenilmiş insan diye bir tanımlama da yapılabilir. Bugünün insanından yarının insanına gidecek olan yol, eli kolu bağlanıp alnına kızgın demirle *özgürdür* damgası vurulmuş tutsak insandan gerçek özgür insana giden yoldur. Bu yolu açmak gerekiyor ama kimse bu yolu tek başına açabilecek güçte değildir. Yetkin bilince ulaşmış insanlar çalışkanlıklarıyla bu yolu her gün biraz daha açabilmek için canlarını dişlerine takıyorlar. Başeğmiş yani onurunu yitirmiş insandan başkaldıran onurlu insana geçiş yoğun bir bilinçlenme ve ona bağlı olarak yoğun bir ahlak sorunu ortaya koyar. Gündelik bilinçle ancak bugünkü dünya kurulabilirdi. İnsanlığa yarının yolunu açacak olan tek güç yetkin bilince ulaşmış ve yetkin bilince ulaşmakla gerçek anlamda ahlaklı insan örneği ortaya koyan kişilikli bireylerin gücüdür. Gerçek insan olmakla yetersiz insan olmak, insan olmakla insana benzer bir şey olmak arasındaki ayrım önemlidir.

Bugün insanlık gerçek anlamda bir bilinç yetmezliği içinde bir çöküntüyü yaşıyor. Her yerde koridorlar var. Askerin elindeki adres büyük bir olasılıkla yanlıştır. O belki de Galabrier sokağı diye Ölüm sokağını arıyor. Rönesans'ı bütünüyle o dönemin çalışkan aydınlarının çabasına

borçlu olan bizler yarını kurabilmek için o çalışkan insanı özlüyoruz. En büyük sevincin kendini başkalarına adamakta olduğunu görebilen insanlar gelecek. Bugünün küllerinden yarının güzellikleri doğacak. Çehov'un *Üç kızkardeş* oyununun sonunda İrina geleceğe açılan insanın simgesi olur, gevezelikle geçen boş yaşamlara inat şu sözleri söyler: *"Bir zaman gelecek, herkes bütün bu şeyleri düşünebilecek, bütün bu acıların anlamını düşünebilecek. O zaman giz diye bir şey kalmayacak, ama bu arada yaşamak gerekiyor, çalışmak gerekiyor, yalnızca çalışmak! Yarın tek başıma gideceğim, okulda ders vereceğim, yaşamımı tümüyle ondan yararlanabilecek olanlara vereceğim. Şimdi güz mevsimi, kış gelecek, kar her şeyi örtecek, ben çalışacağım, çalışacağım..."*

Belki bundan sonra roman da simgeciliğin koruyucu kanatları altına sığınacak. Alain Robbe-Grillet'nin ve Kafka'nın anlatımı romanda yüzyıllardır alışılmış olan anlatımların dışına çıkıyor. Belki de bugünün insanını anlatmakta en iyi yöntem, kısa ve etkin yöntem simgeci yöntem olabilir. Çünkü insanlar simgecilik gibi güçlü bir anlatım yolunu buldular bir kere, buna roman ne diye karşı dursun. Bu dolaylı anlatım *bu özgürlükçü düzende* biraz da başına iş getirmemenin yoludur. Simgesel romanda bir Zola'da, bir Balzac'da, bir Flaubert'de olduğu kadar saydam görünmüyor hiçbir şey. İyi bakabilen için bir bakıma da daha açık görünüyor. Kadastro memurunun gerçekte kadastro memuru olmadığını bilmeyen kaldı mı? Kadastro memurunun kendisi de kadastro memuru olmadığını biliyor. Ama hiçbir şey saydam değil artık. Yalınlaştırmak adına gerçeği elden kaçırabiliriz. Simge yalın değildir ama güvenli bir yol göstericidir. Her yerde koridorlar var. Yeni insan yeni anlatım yollarıyla, yeni beğenilerle, yeni arayışlarla gelecek. Dünyanın toza ve dumana büründüğü bir dönemde dupduru ya da çırılçıplak bir sanat belki de yapay olurdu. Önce askerin ve Bay K'nın sorununu anlamak ve çözmek gerekiyor. Onların sorunları Goriot Baba'nın, Vanya Dayı'nın, hatta Prens Mişkin'in ve benzerlerinin sorunlarına pek benzemiyor olsa da onlardan iyiden iyiye de uzak değil. Umutsuzluk umuda giden yolu açan en büyük güçtür. Kadastro memurları her şeyi iyi ölçüp iyi biçmek zorundalar. Önemli olan her şeye karşın insandır. Bu anlatımla ya da başka bir anlatımla insanın sorunlarını tartışmak önemlidir. Alain Robbe-Grillet'nin *Dehlizde* romanı pek ilgi uyandırmış olmasa da.

Büyük romanların başlıca kişilikleri zamanla bir simge değeri kazandılar: herbiri kendisi için öngörülmüş duygu ve düşünce dünyasıyla

insanın bir ya da birkaç yüzünü açıklayan bir değer olma gücünü elde etti. Aleksi Karamazov yalnız bir roman kişisi değildir artık, insana insanı gösteren özellikleriyle bir simgedir. Aynı durum pekçok roman kahramanı için geçerlidir. Madam Bovary tipi edebiyat eleştiricilerine ve ruhbilimcilere bir pencere açtı: Jules de Gautier 1902'de "bovarycilik" (fr. *bovarysme*) diye bir terim icat etti, Emma Bovary gibi kişilikleri bu ad altında belirledi. Gerçekliklerin dışında eksiksiz bir düş dünyasında yaşamaya, kendini olduğundan başka türlü görmeye ve göstermeye, buna göre yaşamı ayakları yerden kesik bir oyun alanı durumuna getirmeye eğilimli kişilikleri, duygularının çizdiği yoldan giderken ussallığı hiçe indirgemiş olan kişilikleri bu ad altında belirledi. Büyük romanların başkişileri zamanla simge değeri kazanırken bazıları da daha baştan simge olarak ortaya konmuşlardı. Romanda simgecilik asıl bu ikincilerle gerçekleştirildi. Ama ne olursa olsun romanda simgecilik büyük bir yaygınlık kazanmadı dersek yanlış bir şey söylemiş olmayız sanırım.

YAŞAM BAZEN YAPITTA AÇIKLANIR

-BAUDELAIRE ÖRNEĞİ-

Yapıttan yaşama ve yaşamdan yapıta ince bir yol, çok zaman görülmez bir yol uzanır. Bir yapıtlara bakıyorum, bir yaşama bakıyorum: her şey ilk bakışta iyiden iyiye bulanıktır. Bazen yaşam yapıtta daha belirginleşir. Bir yandan yaşamın bir yandan sanatın izini sürersek ortak noktalara ulaşabiliriz. Yapıtlarda bazen sanatçının yaşamından belirgin izler buluruz: yapıttaki bazı şeyler yaşamdaki bazı şeylerin izdüşümü gibidir. Bazen sanatçı sanatına yaşamından belli kesitler taşır, bilerek yapar bunu: bir sevgiliye şiir yazmak gibi. Evet, bir sanatçının yapıtlarına dikkatli bakmayı bilirsek o yapıtlarda sanatçının yaşamıyla ilgili çok açık ipuçları yakalayabiliriz. Bu çok önemli midir? Dedikoducu gözüyle değil de kavrayıcı bir gözle bakan için epeyce önemlidir. Yapıt yaşamı açıklayınca yaşam da yapıtı açıklayacaktır. Bazen sanatçı yapıtında daha az görünür, bazen de o yaşamıyla ilgili birçok şeyi yapıta koyup çıkar. Bunu isteyerek de yapmış olabilir istemeden de yapmış olabilir. Gerçekte sanatçılar yaşamlarını doğrudan doğruya sanatlarında gereç olarak kullanmak istemezler: yapıt kendimizi göstereceğimiz yer değildir. Kaldı ki herkes gibi sanatçı da kendini gizlemeyi sever. Gene de yapıtlarda yaşamdan kesitler vardır, somut yansımalar vardır.

Hem yapıttan giderek yaşamı kavramaya çalışmak hem de yaşamdaki bir takım özelliklerle yapıtta yansıyan anlamlar arasında bağ kurmak estetik araştırmada bir yöntem olabilir, daha doğrusu yöntemin bir yüzü olabilir. Önemli olan sanatçının dünyasına girebilmek, bu dünyanın karşısında geniş bir anlam alanı oluşturabilmektir. Amaç bir sanatçının yapıtlarını olabildiğince doğru anlamaktır. Bunun için zaman zaman yaşamın verilerine başvurmak hiç de yanlış olmayacaktır. Ancak bu son derece tehlikeli bir yöntemdir, belki de açık bir biçimde yöntem diye benimsenmeyecek bir yöntemdir. Yaşamla yapıt arasında arayıp bulduğumuz özdeşlikler gerçeğe uymuyor olabilir. İzleyici olmanın özgürlüğü içinde her zaman yakıştırmalar yapabiliriz. Bu yolla hiçbir sağlam temeli olmayan yanlış bilgiler de üretebiliriz. Gerçekte yaşamı bir yana bırakıp yapıtlara yönelmek daha doğru olmaz mı? Yapıtları yaşamdan iyice ayrı

tutmak da içimize elvermiyor. Somut ve görünür bir takım gerçeklikleri, sanatı açıklayacak bir takım verileri kuşkuculuk adına gözden çıkarmak olur bu.

Her şey bir yana, herhangi insanların değil ama sanatçıların yaşamları özellikle ilgimizi çekiyor. Filozofların ve bilginlerin yaşamları ilginç değil mi? Filozoflardan ve bilginlerden çok sanatçıların yaşamları ilginç görünüyor. Bir filozofun ya da bir bilim adamının yaşamından yapıtlarına ve yapıtlarından yaşamına giden yol genelde tıkalıdır. Buna karşılık sanatçının yaşamı bir duygulu kişinin, çok zaman duygularıyla iş gören kişinin yaşamı olmakla ilginçtir ve görülmeye değerdir. Bu bir önyargı da olabilir bir gerçeğin anlatımı da olabilir: sanatçının yaşamı, duygu taşmalarından olacak, epeyce dalgalı, çok zaman göz gözü görmez bir yaşamdır. Bunu genele yayamayız gene de: çok durgun, ne yaptığını çok iyi bilen, çok aklı başında sanatçılar da vardır. Böyle bir sanatçı güçlüdür, çalışkandır, öncelikle sanatına düşkündür, zamanını daha yetkin anlatımlara ulaşmak için sayısız arayışlarla geçirir. Örneğin matematik öğretmeni Mallarmé'nin yaşamında sanatını açıklayacak sayısız veriler sayısız ipuçları bulabileceğimizi düşünmek çok zordur. Gene de bu gibi konularda kesin olalım derken katılıklara düşmemeye özen göstermeliyiz.

Sanatçının aşkları özellikle ilgimizi çeker. Sanatçının aşkları onun yapıtlarında kendini gösteren duygu yoğunluklarının izlerini sürmemizde büyük ölçüde yardımcı olur bize. Sanat bir içtenlikler alanıdır, aşk da bir içtenlikler alanıdır. Aşkı sanata ve sanatı aşka benzetebiliriz. Sanatı bir kültür etkinliği olarak görüyorsak aşkı da bir kültür etkinliği olarak görmemiz gerekir. Gerçek aşkta da gerçek sanatta da *ben* bütün kapılarını açar, kendini çırılçıplak ortaya koyar. Maskelerimizi atamadığımız yerde ne gerçek aşk vardır ne de gerçek sanat vardır. O yüzden sanatın alanına girdiğimizde özel olarak aşkın alanına girmiş gibi oluruz. O yüzden sanatçının yaşamıyla yapıtları arasında bir özdeşlik aradığımızda bize yaşam açısından en verimli verileri sağlayacak olan aşk ilişkileridir. Sanatçı burada bazen kendini özel olarak ortaya koyar bazen de sorunu daha evrensel bir çerçevede ele alıp işlemek ister. Sanat anlamını her zaman genelde arar: "benim aşkım" dediğimiz zaman "aşk" demek isteriz. Yapıtta bazen aşk vardır bazen de aşklardan kalmış izlenimler vardır.

Baudelaire'in yaşamıyla şiirleri arasında sağlam köprüler kurmak olasıdır. Her şair öyle yapmayabilir ama Baudelaire'in şiirlerinde somut aşk ilişkileri son derece belirleyicidir. Bunu ortaya çıkarmak için onun

inişli çıkışlı ve son derece sorunlu yaşamındaki olguları sabırla izlemek gerekir. *"Kadın doğaldır yani iğrençtir"* ya da *"Yalnız dışkılama organlarımızla aşk yapabiliyoruz"* diyen, meleklerin ikicinsli ve kısır olduğunu söyleyen, *"Kadınları kiliselere almalarına her zaman şaşmışımdır. Onlar Tanrı'yla nasıl bir görüşme yapabilirler ki?"* demekten kendini alamayan bir şairin aşkla ilişkisi ilginç ve garip olmalıdır. Bir yanıyla aşk şairi diye belirleyebileceğimiz Baudelaire aşkı şöyle tanımlıyordu: *"Nedir aşk? Kendinden çıkma gereksinimidir. İnsan hayran olan bir hayvandır. Hayran olmak adanmaktır ve fuhuş yapmaktır. Böylece her aşk fuhuştur."* Bu büyük şaire göre *"Aşkın tek ve yüce şehveti kötülük yapma kesinliğinde yatar."* Tanrı'dan çok Şeytan'a inanır görünen bir şairin aşkları da aykırılıklarla süslenmiş olacaktır. Baudelaire'in şiirlerini anlamak adına onun yaşamının izlerini sürmeye çalışalım.

Baba Joseph-François Baudelaire öldüğünde Charles çok küçüktü, altı yaşındaydı. Babanın ölümü o yaşta bir çocuğa ağır gelir. O zaman ne yapacaktır? Dört elle annesine sarılacaktır. Baba Baudelaire pırıltılı bir kişilik değildi. Rahipti, daha sonra eğitimci oldu. Önce Saint-Barbe kolejinde, sonra bir dükün yanında belletici olarak çalıştı. 7 mayıs 1787'de Roselie Janin'le evlendi. Bir çocuğu oldu. Claude Alphonse, Charles'ın yarım kan kardeşidir. Baba Baudelaire daha sonra Senato'da çalıştı. 1814'de dul kaldığında altmış yaşındaydı. 1819'da yirmi altı yaşındaki Caroline Archenbaut Defayis'le evlendi. Devrim sırasında Londra'ya kaçmış bir subayın kızı olan Caroline'i Baba Baudelaire'in arkadaşı Pierre Perignon büyütmüştü. 1821'de Charles doğdu. Caroline'le François Baudelaire'in evliliği uzun sürmedi. Baba Baudelaire 1827 şubatında öldü. Küçük Charles için felaket burada başlıyor: Caroline kocasının ölümünden bir yıl sonra başarılı bir asker olan albay Aupick'le evlendi. Albay Aupick kısa bir süre sonra general oldu, İstanbul'da ve Madrid'de diplomat olarak bulundu, sonra da senatör seçildi. Küçük çocuğun yaşamına son derece ağırlıklı bir üvey babanın gölgesi düştü. Bu koşullarda annesine dört elle sarılması olanaksızdı. Bir başka olanaksızı yaşamak, annesini bir yabancıyla paylaşmak zorundaydı. General Aupick 28 nisan 1857'de öldüğünde Charles Baudelaire yaşını başını almıştı ve yaralanabileceği kadar yaralanmıştı. Caroline 16 ağustos 1871'de, Charles Baudelaire'in ölümünden dört yıl kadar sonra bu dünyadan ayrıldı. 1857 aynı zamanda sanat dünyasında devrim sayılan bir olayın, Charles Baudelaire'in *Les fleurs du mal* (Kötülük çiçekleri) adlı kitabının yayımlandığı yıldır.

General Aupick sert bir adamdı, bununla birlikte oğulluğuna son derece anlayışlı davrandı. Charles 1833'de Lyon'da öğrenime başladı, ama ne başlama! Öğretmenleriyle ve arkadaşlarıyla durmadan kavga ediyor, sık sık melankoliye düşüyordu. Daha sonra Louis-le-Grand lisesine gitti. Aupick oğulluğunun kendisi gibi başarılı bir kişi, özellikle de diplomat olmasını istiyordu. Oysa oğulluğu şair olmayı kafaya takmıştı. Şairlik akla zarar bir iş olsa da Aupick bu isteği kavrayamayacak kadar düzayak biri değildi. Kendisi Lamartine'le ve daha başka seçkin ünlülerle arkadaşlık eden aydın bir kişiydi. Ne var ki Charles yalnızca şair olmak değil, aynı zamanda şairce yaşamak yani bir bohem yaşamı sürdürmek istiyordu. Bu bohem yaşamı asker Aupick'in kafasına yatacak bir iş değildi, böyle bir yaşamı taş çatlasa benimseyemezdi. Ama yapabileceği bir şey yoktu. Charles gençlik aşkı Sarah'la bu bohem yaşamı koşullarında tanıştı. Frengiyi de büyük bir olasılıkla ondan kaptı.

Charles 1841'de çıktığı uzun yolculuğu yarıda keserek 1842'de Maurice adasından Paris'e döndü. İnsanların uzak ülkeler düşleriyle, uzun yolculuklar tasarlayarak yaşadığı bir zamanda *Yolculuk* şairi uzun yolculuğa dayanamamıştı. *"Hep gidelim derler de bilmezler nedenini"* derken belki hepimizle birlikte kendini anlatıyordu. Belki de onun için düşsel yolculuklar gerçek yolculuklardan daha çekiciydi. O hiçbir şeye bağlanmadan, daha doğrusu hiçbir şeye bağımlanmadan yaşamak isteyen biriydi, özgürlüğüne tutkundu. Babadan kalma büyükçe bir mirası da bu özgürlük havası içinde kısa zamanda saçıp savurdu ve meteliksiz kaldı, borçla yaşamaya başladı. Borç istediği kişiler de kendisi gibi bohem yaşayan meteliksiz sanat adamlarıydı. Ama önemli olan özgürlüktü. Her şeye katlanılabilirdi özgürlük uğruna. Daha sonraki bir zamanda en vazgeçilmez sevgilisi olan annesine şöyle yazacaktır: *"Yalnızca hazza tutkunum, sürekli bir coşkunun tutkunuyum, güzel mobilyaların, tabloların, kızların tutkunuyum."*

Paraları yiyip bitirince yaşamını sürdürebilmek için birçok yol denedi: romanlar ve öyküler yazdı, oyunlar kaleme aldı. Tasarıları büyüktü: yetmiş beş roman ve öykü, on kadar piyes yazmak istiyordu. Bu tasarılarının hiçbirini gerçekleştiremedi, onlarla yalnızca zaman yitirdi. *"Yıllar akıp gidiyor ve ben zengin olmak istiyorum"* diyordu ama günden güne çöküyordu: frengi ve uyuşturucu onun sonunu yaklaştırdı. 1848'de babalığına yazdığı mektupta *"uçsuz bucaksız bir şiir tutkusu"*ndan sözediyordu: *"Sıradan ve basit bir ünüm olsun istemiyorum, ruhları vurup dağıtmak istiyorum, onları Byron, Balzac ya da Chateaubriand gibi*

şaşkına çevirmek istiyorum." Bunlar onun büyük hevesleriydi. Ancak zaten pek dayanıklı olmayan ve üfürükten nem kapan bedeni kesintisiz bir biçimde fırtınalarla sarsılan ruhunun ağırlığını kaldırmayınca Baudelaire birdenbire çöktü, bir yıl kadar felçli yaşadı. 31 ağustos 1867'de Paris'de Dr. Duval'in kliniğinde gözlerini dünyaya kapadı ve Montparnasse mezarlığına gömüldü.

Clément Borgal'in deyişiyle *"Baudelaire hiç kuşku yok altmış yaşında bir babayla yirmi altı yaşında bir annenin evliliğinin faturasını ödemiştir"*. Albert Feuillerat'nın deyişiyle de o *"serseri mizaçlı, aşırı duygulu ve ölçüsüz davranışları olan"* bir kadının çocuğuydu. Şairin serseriliğe yatkın olma özellikleri bir ölçüde annesinden geliyor olmalıdır. Kocası general Aupick'e çok saygılı görünen Caroline'in derinden derine kaynayan ruhu oğlunun kişiliğine benzer renkler ve benzer çizgilerle yansımıştır. Anneyle oğul arasında alttan alta gelişen bir aşk bağının çok erkenden oluştuğu kesindir. Baudelaire en büyük aşkını görünmez koşullarda annesiyle yaşamıştır. O bu genç anneyi babalığından kıskanıyordu, annesinin onu değil de bir başkasını sevmiş olmasına bir türlü katlanamıyordu. Bu bir Narkissos mantığıdır: kendini bilen bir anne onun kadar değerli bir oğula böyle bir şeyi nasıl yapardı? *"Baudelaire'in duyarlılığının oluşumunda anne etkisinin baskın olduğu, buna büyük ölçüde cinselliğin katılmış olduğu yadsınamaz"* der Clément Borgal. Şair günlüklerinde şöyle diyor: *"Kadınlarla ilgili erken beğeni. Anımsıyorum... Annemi zarifliğiyle seviyordum."*

Caroline oğlu için anneden çok bir sevgiliydi ve ne yazık ki son derece mağrur ve pırıltılı bir yabancıyla paylaşılmış bir sevgiliydi. Baudelaire onu basit, sıradan, önemsiz, anlayışsız, silik biriyle paylaşmak durumunda kalsaydı belki bu kadar yaralanmayacaktı. Annesini paylaştığı adam ağırlıklı biriydi. varlığıyla onun varlığını gölgeleyen biriydi. Bu adamın ağırlığını şair sabırlı bir iyilikçilik biçiminde kendi yaşamında da duyuyordu: oğulluğunun her zaman iyi şeyler yapmasını dileyen sert ama anlayışlı bir adamdı Aupick. Aupick'in pırıltısı Baudelaire'in yeni yeni ortalığa saçılmaya başlayan ışığını her zaman gölgeleyecek gibiydi. Baudelaire adlı bu garip ve yalnız adam bütün bu ezici duyguları yalnız bilinçdışının gizli kalmış katmanlarında dirençli karmaşıklar olarak değil aynı zamanda ruhunun görünür derinliklerinde gerçeklikler olarak yaşıyordu. Kısacası bu garip *anne aşkı*'nın bilincindeydi o. Anneye gelince o oğlunu hiçbir zaman tam olarak tanıyamadı. Bunun için belli bir çaba gösterdiği de söylenemez. Şair son soluğunu verirken günlerdir oğlunun

yanından ayrılmayan annesi çok şeyin uzağında gibiydi: dünyaya getirdiği bu varlığın şair olduğunu biliyordu ama sanat alanında devrim yapmış bir deha olduğunu hiç bilmiyordu. Baudelaire bu aşkı duygusal bir gerçeklik olarak enine boyuna yaşarken onu açık etmeyi elbette düşünmedi. Böyle bir şey aşkın büyüsünü bozardı.

Yalnızca bir defa yarı yarıya açıklanmış bir aşktır bu. Şair çocukluğunu, yaşlı babanın yeni öldüğü günleri anar. 1861 mayısında annesine yazdığı mektupta geçmişte sıkışıp kalmış o aşk dolu saatleri yoğun bir özlemle geri getirmek ister, yitirilmiş bir masal ülkesini arar gibidir: *"Çocukluğumda sana karşı bir aşk dönemi yaşadığım oldu: dinle ve korkmadan oku. Sana bunu hiçbir zaman söylemedim. Faytonla gezmeye çıktığımızı anımsıyorum. Çok korkunç bir belleğim olduğunu mu düşünüyorsun? Daha sonra Saint-André-des-Arts ve Neuilly. Uzun gezintiler, bitmez tükenmez sevecenlikler!.. Ah, bu benim için anne sevecenliklerinin en güzel zamanı oldu. Senin için kuşkusuz kötü olan zamanı güzel zaman diye adlandırdığım için bağışla beni. Ama ben her zaman sende yaşıyordum, sen benimdin yalnızca. Sen benim hem can dostum hem arkadaşımdın. Böylesine geçip gitmiş bir zamandan tutkuyla sözedebildiğim için şaşacaksın belki. Zaten ben de şaşkınım."*

Anneye yönelen iğdiş edilmiş tutkusunu bir yana bırakırsak, o gerçek bir yalnızdır, bir dünya kaçkınıdır. Yaşam bütünüyle bir korku nesnesidir. *"Daha çocukken yüreğimde iki çelişkili duygu sezdim: yaşam korkusu ve yaşam coşkusu."* O kendini *"sinirli bir tembel"* olarak tanımlar. Annesine yazdığı bir mektupta *"öbür insanlar gibi yaratılmamışım"* der. Sağlığı hep kötüdür, on dokuz yaşından sonra frenginin ruhunda ve bedeninde oluşturduğu yıkımlarla cebelleşir. Onun yıkımını getiren etkenlerden biri de afyondur. Annesine hiç durmadan bırakılmış biri olmaktan yakınacaktır. Dünyaya uyarlanamamak en büyük sıkıntısıdır. Anneye bazen günde on mektup yazar. Zaman zaman intiharı düşünür. Başkaları için yararsız olduğunu, ayrıca kendisi için de tehlikeli olduğunu düşünür. Bununla birlikte içini kimseye açmamaya, yüzündeki o görünür görünmez maskeyi hiç çıkarmamaya özen gösterir. Onu bu sıkıntılı dünyasında bir *ölüm şairi* diye nitelendirenler oldu. Bunu çok doğru saymak pek uygun görünmüyor. Örneğin Lanson o ünlü edebiyat tarihinde şunları söyler: *"Baudelaire'in tek fikri ölüm fikridir, Baudelaire'in tek duygusu ölüm duygusudur. O ölümü her yerde ve her zaman düşünür, ölümü her yerde görür, ölümü her zaman ister ve böyle yaparak duyguculuktan ayrılır"*

Annesinden sonra en çok ve en uzun sevdiği kadın Jeanne Duval oldu. Bu kimilerine göre zenci kimilerine göre melez kadının aşkını Madam Sabatier'nin aşkı izledi. Oyuncu Marie Daubrun bilinen sonuncu sevgilisidir. Bu kadınlarla ilgili ayrıntılı bilgiler yazık ki yok elimizde. Örneğin kimse Jeanne'ın gerçek adını bilemiyor. Jeanne Duval mi, Jeanne Lemer mi, Jeanne Prosper mi... Bu kadını yakın arkadaşı olan Manet'nin Jeanne Duval adlı tablosundan azçok tanıyoruz. Şair mektuplarında onun üç soyadını da kullanıyor. Adı hep Jeanne ama soyadı hep başka. Kaynaklarda onunla ilgili ayrıntılı ve sağlam bilgiler bulamıyoruz. Yalnız Antoine Adam'ın notlandırdığı bir *Les fleurs du mal* baskısında bir bilgiyle karşılaşıyoruz. Buna göre doğum tarihi bilinmeyen Jeanne Duval, 25 temmuz 1789'da doğmuş olan ve Marie Duval adlı bir fahişenin kızı olan Jeanne-Marie-Merthe Duval'in kızıdır. Paul Guth da yazdığı bir *Fransız edebiyatı tarihi* kitabında Jeanne Duval'in yeteneksiz bir tiyatro oyuncusu olduğunu, Panthéon tiyatrosunda küçük roller aldığını, daha çok fahişelikle geçindiğini yazar. Ömrünün son zamanlarını saymazsak Baudelaire hep onunla olmuştur. Paul Guth *"Bir fransız şairi ilk olarak bir kara esin perisi seçmiştir"* der. Bu kakao tenli kadını Baudelaire iyice kara görmek ister: sanki o kadın bilinmeyen tropik ülkelerden gelmiştir. Bu melez kadın iriyarıdır, çirkindir, alkoliktir, deve gibi yürür, göğsü tahta gibidir, saçları kıvırkıvırdır. Manet'nin tablosunda da insana bir yakınlık duygusu vermez o. Baudelaire dostlarına onun sözünü etmez, onunla sokakta dolaşmak istemez.

Bu ne olduğu bilinmeyen garip kadın Baudelaire'i her bakımdan sömürmüş gibi görünüyor. İlişkide olduğu bir ailesi ve bazı yakınları var mıydı? Bilinmiyor. Baudelaire'e erkek kardeşim diye yutturup eve aldığı bir sevgilisi olduğunu biliyoruz. Bir kadından çok bir erkeğe benzeyen bu kişinin erkeksi özelliklerini şairin onunla ilgili portre çizimleri de doğruluyor. Bir mektubunda şair onunla ilgili olarak şunları yazıyor: *"Benim bir tek Jeanne Lemer'im var: Ben dinginliği yalnızca onda buldum... Jeanne Lemer sevmiş olduğum tek kadındır."* Böyle bir kadınla yaşamanın insana dinginlik vereceğini düşünmek kolay değildir. Jeanne'ın alkole adanmış bir yaşamı vardı. Bu erkeksi varlık şairi sık sık başkalarıyla hatta bazen başka kadınlarla aldatıyordu. Baudelaire babalığına yazdığı 8 aralık 1848 tarihli mektupta şöyle der: *"Bir kadının sadakatsizlikleri ne kadar çok olursa olsun, o kadın birkaç iyi niyet ve özveri pırıltısı gösterdiğinde çıkar gözetmeyen bir insan hele bir şair onun ödüllendirilmesi gereken biri olduğuna inanıyor."* Baudelaire "kadınım" dediği bu

karaderiliyi on dokuz yıl boyunca el üstünde tuttu ve onun verdiği acıları bir mutluluk gibi yaşadı.

Jean-Baptiste Baronian, Jeanne Duval'in feleğin çemberinden geçmiş bir kadın olduğunu bize duyurur. Onun için *"tüm arzuları karşılayacak deneyimi vardı"* der. Bu teni siyaha çalan garip kadına Baudelaire eksiksiz ve sarsıcı bir şehvetle yönelmiştir. Oysa o soğuk mu soğuktur, buzdağları gibidir, üstelik sıradan biridir, ilginç hiçbir yanı yoktur, hiçbir derinliği yoktur, belki de en büyük özelliği bencilliğidir. Şair bir yandan ona bir kurtarıcı gibi bağlanır, hiçbir zaman onsuz olamayacağını düşünür, ona her şeyini vermeye, canını bile vermeye hazırdır. Jeanne şairin fırtınalı bir dünyada sığındığı tek limandır. Bir yandan da onu olumsuz yanlarıyla görür, hatta bir vampir gibi görür. Gerçekten bu vampir kendini başkalarına da kolayca pazarlayabilmektedir. Onu Paris'in herhangi bir yerinde, özellikle de Femme-sens-tête sokağının köşesinde müşteri beklerken görmek olasıdır.

İşte burada yaşamla şiirin buluştuğu bir noktayı yakalarız. Baudelaire *La vampire* şiirinde Jeanne Duval'i epeyce hırpalar. Bu vampir şairin gönlüne bir bıçak vuruşu gibi girmiştir. Bu bir şeytan sürüsü kadar güçlü kadın şairin alçalmış ruhunu yatak ve oturma yeri olarak kullanmıştır. Şairin Jeanne Duval'e olan aşkı en yetkin biçimde o eşsiz *Le balcon* (Balkon) şiirinde dile gelir. 1856 Jeanne'la Baudelaire arasında kötü rüzgarların estiği yıldır. O yılın 11 eylülünde Baudelaire annesine Jeanne'la ilişkisinin onca yıldan sonra bittiğini bildiren bir mektup gönderir. Jeanne çekip gitmiştir ve şair bu acıya katlanabilecek durumda değildir. *"Anıların annesi, sevgililer sevgilisi"* artık yoktur. Şair şiirin sonunda umutsuzluğunu şöyle dile getirir: *"O yeminler, o kokular, o bitmez öpüşler / Sonsuz bir uçurumdan yeniden doğacak mı?"* Baudelaire bu Kara Venüs'le ilgili duygularını özellikle 1857'den sonra şiirlerine dökmeye başlamıştır. Jeanne'a adanmış şiirlerin ilki *Balkon*'dan ve *Vampir*'den önce yazılmış olan *Parfum exotique*'dir: *"Ne zaman sıcak bir güz akşamında iki gözüm kapalı / Ateşli göğsünün kokusunu solurum, / Gözümün önünden mutlu kıyılar geçer / Tekdüze bir güneşin alevlerinin aydınlattığı..."* Baudelaire daha başka şiirlerinde de, örneğin *Sed non satista*'da, *Le serpent qui dense*'da (Dans eden yılan) Jeanne'la ilgili duygularını yansıtır. *Remords posthume* şiirine Baudelaire şu iki dizeyle girer: *"Sen uyuduğun zaman karanlık güzelim / Kara mermerden yapılmış bir anıtın dibinde..."*

Madam Sabatier'ye ve Marie Debrun'e gelince, onlarla ilgili bilgile-

rimiz de çok ayrıntılı değil. Sabatier ya da Savatier bu hanımın babadan aldığı soyadıydı. Baudelaire'in yaşıtı olan Madam Sabatier, şairin *Bütün yapıtları*'na önsöz yazan Marcel A. Ruff'un da belirttiği gibi çok güzel ve sevimli bir kadındı. Zengin bir bankacının metresiydi. Pazar günleri sanatçıları, özellikle yazarları evinde topluyor, bu yüzden "Başkan" diye anılıyordu. Yakın dostları arasında Théophile Gautier, Gustave Flaubert ve Baudelaire de vardı. Madam Sabatier ressamlara ve yontuculara modellik yapıyordu. Bedeninin güzelliğiyle ünlüydü. Baudelaire onu bu toplantılarda tanıdı, uzun süre uzaktan uzağa sevdi. Madam Sabatier o çevrede çok sevilirdi, seçkin, tertemiz, iyi yürekli, melek gibi bir insan diye bilinirdi. Kimsenin kötü sözlerle anmadığı, olumsuz bir özelliğini gösteremediği insanlardandı. Flaubert onun çok sağlıklı olduğunu söylüyordu. Baudelaire'le Madam Sabatier'nin ilişkileri 1852'de başladı. O yıl Baudelaire ona imzasız mektuplar ve imzasız şiirler gönderdi ve bu oyunu üç yıl sürdürdü. Madam Sabatier son derece zeki bir kadındı, bu mektupların ve şiirlerin kimden geldiğini sanki bilmiyordu. Baudelaire ona 1857'de kitabını gönderince zaten açık olan her şey sözde açığa çıkmış oldu. Bu Melek'le ilişki de çok uzun sürmedi ama bu ilişki ünlü *Réversibilité* (Dönüşlülük) şiirine can verdi. *"Mutlulukla, sevinçle, ışıklarla dolu melek, / Ölmekte olan Davud senin büyülü bedeninin / Buğusundan sağlık umardı. / Ey melek, ben senin dualarını beklerim yalnızca. / Mutlulukla, sevinçle, ışıklarla dolu melek..."*

Altın saçlı güzel Marie Daubrun'a gelince o epeyce ünlü bir oyuncuydu, Brunaud soyadını taşıyordu, Théodore de Banville'in metresiydi. Baudelaire'le bu güzel kadının ilişkileri büyük bir olasılıkla duygusallık sınırını aşmamıştır. Bu seçkin kadının da ilişkiler yelpazesi oldukça genişti. Daha çok Baudelaire'in arkadaşlarıyla yakınlık kuruyordu. Ona yazdığı bir mektupta şair şöyle diyordu: *"Siz benim için bir tapınma nesnesisiniz... Siz benim için yaşamsınız, devinimsiniz... Size duyduğum aşk hıristiyanın Tanrı'ya duyduğu aşktır... Siz ruhsal bir özün varettiği şeysiniz, benim parçamsınız... Koruyucu meleğim olun, esin perim, Madonna'm olun, bana güzele giden yolu gösterin..."* Böylesine yüceltilmiş ve neredeyse insan katından tanrısallık katına ulaştırılmış bir kadınla cinsel birlikteliğin başarılı olabilmesi olası değildir diyebiliriz. Kutsal varlıklara kolay kolay erişemeyiz, onlara hele hele cinsel anlamda hiç dokunamayız. Onlar yasaktır bize. Baudelaire'in bu melekle aşkı bir fiyasko olmuştur diye düşünülür. Marie Daubrun özellikle *Irréparable* (Giderilemez) adlı şiirde ölümsüzleşir. Baudelaire'in bu şiiri sarışın oyuncunun

1847'de Porte-Saint-Martin'de rol aldığı *La Belle aux cheveux d'or* (Altın saçlı güzel) adlı oyundaki başarısı üzerine yazılmıştır. Baudelaire bu şiirinde bizi kemirip duran Pişmanlık canavarını anlatır. O eski, o uzun, o kıvranıp duran, o ölülerden beslenen kurt gibi bizden beslenip duran Pişmanlık'la başedebilecek miyiz? *"Hangi iksirde, hangi şarapta, hangi şerbette / Boğacağız o eski düşmanı. / Bir fahişe gibi yıkıcı ve doymak bilmez, / Karınca kadar sabırlı düşmanı / Hangi iksirde - hangi şarapta - hangi şerbette? // Söyle güzel büyücü, ah, söyle biliyorsan, / Boğuntuyla dolup taşan bu ruha..."* *Invitation aux voyages*'da (Yolculuğa çağrı) da Marie Daubrun'ün etkisi sezilir. Baudelaire bu şiirinde *"Çocuğum, kızkardeşim"* dediği sevgiliyi *"Orada ne varsa düzen / Şehvet, dinginlik ve görkem"* dediği uzaklara çağırır.

Baudelaire'in hiçbir zaman gerçek anlamda bir cinsel yaşamı olmadı. Gençliğinde en sıradan fahişelere yöneldi. "Korkunç Yahudi" Sarah bunlardan biriydi. Pislik, iğrençlik, sefillik, hastalık gibi şeyler ona çekici geliyordu. Sarah pis, saçı dökük, frengili bir melekti. Sartre, *Baudelaire* adlı kitabında şairin genç yaşlarında yazdığı bir şiiri anar. Bu şiirinde Baudelaire yirmi yaşında olduğunu bildirdiği sevgili için şunları söyler: *"..her akşam onun bedenine sürüklenirdim / Bir yeni doğmuş bebek gibi onu okşar ve ısırırdım."* Bu konuda kendine bakışı da oldukça bulanıktır: *"Öyle garip bir ruhum var ki ben bile kendimi anlayamıyorum."* Sartre aynı kitapta şairin cinsel yaşamıyla ilgili olarak şunları söyler: *"Gerçek anlamda cinsel edim onu korkutur, çünkü cinsel edim doğaldır ve kabadır, çünkü cinsel edim sonunda Başkası'yla bir ilişkidir. 'Cinsel ilişkide bulunmak bir başkasına girmek istemektir, sanatçı hiçbir zaman kendinden çıkmaz.' Ancak uzaktan hazlar vardır: kadının tenini görmek, ellemek, solumak. Hiç kuşku yok o bu hazlara bağlanmıştır. O bir gözetleyici ve bir tapıncakçıdır, çünkü bu kötülükler şehveti azaltırlar ve deyim yerindeyse simgesel bir biçimde uzaktan elde etmeyi gerçekleştirirler."*

Sartre'ın da belirttiği gibi, kadınlar Baudelaire'i cinsel anlamda ancak giyinik oldukları zaman etkilerler. Şairin gözünde çıplaklık korkunç bir şeydir, çıplak bir kadınla birlikte olmak dayanılır bir iş değildir: doğal olan her zaman iğrençtir. Kadın da zaten doğal olduğu için iğrençtir. O, kadınların çıplaklığına dayanamaz, çıplaklıkta cinsel çekiciliği öldüren bir güç vardır. Baudelaire Jeanne'la sevişeceği zaman ondan giyinmesini ister. Marie Daubrun'e tutkuyla bağlanması büyük bir olasılıkla kadının bir başka erkeği sevmesi yüzündendir, başkalarıyla da düşüp kalkması

yüzündendir. Uzaklık bu noktada kurtarıcı bir etken olur: kadınların soğukluğu ya da erişilmezliği Baudelaire'i alabildiğine heyecanlandırıyordu. Onun Madam Aupick gibi Madam Daubrun gibi kahramanları bir başkasını sevenyani ulaşılamaz kadınlardır. *"Bu da onların soğukluklarının güvencesidir"* der Sartre. Baudelaire'de belli belirsiz bir kadınsılığın ve hiçbir zaman eyleme dökülmemiş bir eşcinselliğin bulunduğunu söyleyenler haklı olmalılar. Bunun suçluları bellidir: *"Hastayım, hastayım. İğrenç bir yapım var, anababamın yanlışı yüzünden. Onların yüzünden dağılıp gidiyorum. Yirmi yedi yaşında bir anneyle yetmiş iki yaşında bir babanın çocuğu olmak böyle bir şey işte. Uyumsuz, hastalıklı, bunakça bir birliktelik..."* Baudelaire böylece babasını on yaş büyütüverir.

Baudelaire'in şiirleri burada göstermeye çalıştığımız gibi yaşamıyla ilgili çok belirgin ipuçları verir bize. Sevdiği kişilere olan duygularını açık açık anlatmış şairlerin başında gelir Baudelaire, onun yaşamı çok zaman doğrudan şiirlerinde yansır. Yalnız kadın ilişkileri açısından değil, her açıdan bu ilginç şairin şiiri yaşamının bir özeti gibidir: tek kitapta toplanmış bir yaşamöyküsü. Şairin bir şeyleri sakınmak bir şeyleri gizlemek gibi bir telaşı yoktur belli ki. Baudelaire, Lanson'un söylediği gibi bir ölüm şairi olmasa da bir dünya yabancısı, bir dünya kaçkınıdır: iğreti yaşar her şeyi sanki, yaşamı olağan biçimlerinden daha değişik yaşar. Ne olursa olsun o bir aşk şairidir.

BİTİRİRKEN

Bu bir sohbet çalışmasıydı, bir şeyler öğretmek savında olmayan bir konuşmaydı. Bilim, felsefe ve sanat üçgeninde ele almamız gereken nice sorun var: bu sorunlar hiç bitmeyecek, tartışıldıkça çoğalacak. Yaşam dönüştükçe yeni sorunlar getiriyor, bir sorun bir soruna bağlanıyor. Söz sonradan geldi ama sağlam geldi. Gençlere yol açmak için, öncelikle yaratıcı çabalar içinde olmak isteyen gençlere yol açmak için onları bu tartışmalara çağırmamız gerekiyordu. Gençlerin tümü bütün bu anlattıklarımızla ilgilenmez elbet. Ama biliyoruz ki onların büyükçe bir bölümü zaten bu konuların içindedir. Bizim işimiz yol göstermek değildi, doğrular budur arkadaşlar bunları iyi belleyin gibi bir tutum almak bize uymazdı. Doğruların neler olduğunu bilsek çekinmez onu da yapardık. Bizler her şeyi ucu açık bir alanda tartışmalıyız. Özgür arayışın bittiği yerde insan da biter. Bir şeyleri bilip de sakladığımız düşünülmesin. *Bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir* gerçeğini biz bugün de yaşıyoruz. İnsanlığın gelişimi bilinenler üzerine değil bilinmeyenler üzerine kurulmuştur. Bilmek isteyen insan çok önemli...

Bu toplumun insanı estetikle çok ilgili değil. Gündelik yaşama kapatılmış insanın ilk vazgeçeceği şey estetik olmalıdır. O durumda felsefe bile *işe yarar* bir şey olabilir, estetik olamaz. Ruhumuz çarpıldıkça evlerimiz de çarpık çurpuk olacak. İnsanın durup kaldığı yerde estetik düpedüz bir delibaşıdır! Büküle büküle kıvrıla kıvrıla göğe doğru uzanan garip yapılar her gün biraz daha artırır yalnızlığımızı. Estetiği olmayan bir toplumda yaşamanın acısını artık geride bırakmak zorundayız. Estetiksiz bir dünyada ya da estetiksizleşmiş bir dünyada ancak açgözlü insanlar mutlu olabilirler ya da mutlu olduklarını sanabilirler. Dünyayı onlara bırakıp çıkmayı düşünmezsiniz sanırım. Korkunç yaşam koşullarından çıkabilmenin tek yolu estetiği bir zorunluluk durumuna getirebilme direnci olabilir. Dostoyevski dünyayı güzelin kurtaracağını boşuna söylemedi. Gündelik yaşamın çarklarına takılırsak, küçük hesapların içinde boğulur kalırsak ve buna göre insan olmanın zorunlu koşullarını unutursak, bir başka deyişle değerler dünyasının dışına düşersek yeniliriz, en başta da kendimize yeniliriz. Basitleşmenin ve giderek bayağılaşmanın ağır vergisini ödemek istemiyorsak insanlığın bilim, felsefe ve sanat üçgeninde oluşturmuş olduğu geniş alanda belki biraz da çileci bir tutumla her şeyi ve en başta kendimizi yeniden yaratmanın koşullarını aramalıyız, bunu ya-

parken estetiğin bu etkinlikte çok özel bir yeri olması gerektiğini unutmamalıyız.

Yoksul belleklerimizin cılız ışığında oluşturduğumuz gündelik bilinçlerle yaşama yönelirken zaman zaman içtenlikle kendimize dönsek, o koşullarda neyi kaçırdığımızı görmeye çalışsak, boşa harcanmış uzun zamanların bize neler getirdiğini ve neler getireceğini düşünsek ne güzel olur. Bilimden, felsefeden ve sanattan yalnızca bazı kişiler sorumludur gibilerden bir saplantıya düşmeden değerlerin peşine gitmeyi göze aldığımız gün dünyanın yepyeni bir dünya olacağına inanmamız gerekir. O zaman acayip sınavlarla gelen başarının başarı olmadığını göreceğiz: gündeliği kurtarmak hiçbir şeyi kurtarmamaktır. Gerçekten dünyayı güzel kurtaracak. Çünkü güzel insanın kendinde aradığı şeydir, kendinde bulmak istediği şeydir, kendinde araya araya bulduğu şeydir, kendinde yeniden yaratmaya çalıştığı şeydir. İnsan olmak hiçbir zaman bir yerde durup kalmak, daha öteye gitmemek, olanla yetinmek anlamına gelmez. Özellikle genç insanlara bir çağrıdır bu: değerlerin dünyasında buluşalım. Elimizde her şey güzel olacak, bugün olmasa yarın, biz istersek. Bu bizim tutkumuzdur, değişmez inancımızdır. Hiçbir şey insanı insan yapan değerleri yeniden yaratmanın hazzı kadar büyük olamaz.

Estetiğin alanında kuram ve uygulama dengesini gözetmek zorunluluktur. Kuramda sınırlı kalmak olmaz, doğrudan laboratuara yani yapıtların dünyasına girmek gerekir. Yapıtları araştırmakla elde edeceğimiz kazanım kuramı geliştirmekte de son derece yararlı olacaktır. Her alanda olduğu gibi estetiğin alanında da bu ikili özeni her koşulda gözetmek gerekir. Estetiği Yukarı Estetiği ve Aşağı Estetiği diye ayırmak isteyenler yüzyılların deneyimlerine bakarak kuramdan korkuya kapılmış kimselerdi. Bizim alanlarımızda korku ecele çağrı çıkarır. Somut araştırmayı ya da laboratuar çalışmasını boğan bir kuram tutkusu elbette estetiğin alanındaki çalışmalara iyilik getirmeyecektir. Öte yandan kuram yetersiz olduğu zaman uygulama da raslantıya bırakılmış olacaktır. Temel kavramların açık bir biçimde gösterilmediği, temel kavramların içlerinin doğru bilgiyle doldurulmadığı bir bilgi alanının ne yararı olabilir ki. Nitekim bugün bile birçok "estetikçi" estetik'le sanat felsefesi'ni bir bilgi alanının değişik adları diye görmek yanlışına düşüyor. Birçok estetikçi şu korkunç belirlemeyi ortaya koymaktan tedirginlik duymuyor: estetik yani sanat felsefesi.

Oysa XX. yüzyılın kazanımlarına baktığımızda bu iki alanın birbirinden iyiden iyiye ayrıldığını görüyoruz. Bu iki alan birbirine ters düşen

iki alan mı, biri öbürünü gidermek isteyen iki alan mı? Elbette değil. Sanat felsefesiyle uğraşan kişi gerçek anlamda bir sanat kuramcısıdır, sanatın temel sorunlarını somut verilerle belirginleştirmeye bir ölçüde yönelse de onları bu verilerin belirleyiciliğinde doğrulamayı düşünmeyen bir felsefe adamıdır. Estetikçinin bilimsel yöntemlere götürerek çözemeyeceği ya da zaten enine boyuna tartışmayı düşünmeyeceği nice sorun vardır, bu sorunlara ancak felsefenin ussal yöntemleriyle yönelmek olasıdır. İşte o noktada sanat felsefesine gereksinim duyulur. Estetik ve sanat felsefesi alanlarının ayrılması çok yeni olmasa da yenidir. Bu ayrım daha Eskiçağ'da çok küçük ölçülerde kendini ortaya koymaya başlamıştır. Platon bugünkü anlamında sanat felsefesi yapmaktadır, oysa Aristoteles'de sanatın somut düzeyde araştırılmasıyla ilgili belirlemeler vardır. Elbet Aristoteles'e de bugünkü anlamda bir estetikçi demek kolay değildir. O zamanın koşulları buna elvermezdi.

Değişik sanat alanlarına tutkuyla yönelmek, olabildiğince çok sanat yapıtı incelemek estetikçi için de sanat felsefesiyle ilgilenen kişi için de bir gerekliliktir. Sanat felsefesi salt ussal çerçevede filozofça arayışları gerektiriyor diye yapıtların dünyasından iyiden iyiye kopup masa başında bilgi üretmek bu zamanın insanına uyar mı? Artık her şey bizi birbirimize yaklaştırıyor: toplumbilimciyi filozofa, filozofu tarihçiye, tarihçiyi ruhbilimciye yaklaştıran güç sanat filozofunu da estetikçiye yaklaştırıyor. Öte yandan hepimiz sanatın ne olup ne olmadığını öğrenmek için sanat tarihçisinin kapısını çalıyoruz, onun yöntemlerinden alabildiğine yararlanmaya bakıyoruz. Sanat tarihinin dışında estetik yoktur diyen estetikçiye hak vermemek olur mu? Sanat tarihini estetiğin altından çekin, estetik diye bir şey kalmayacaktır. Bugün her şeyi bilen filozof tipi ortadan çekildiğine göre bizlerin değişik alanlara büyük bir araştırmacı tutkusuyla yönelmemiz kaçınılmaz oluyor. Bu yönelimi de yararcı anlayışın gerekli kıldığı koşulları hiçe saymadan, önümüze gelen bilgiyi oburca bellemeyi düşünmeden, gerekliyi gereksizden ayırmayı bilerek, kendimizi her alanda uzman görmek gibi bir yanlışa düşmeden yapmamız doğru olacaktır.

Estetikçinin bilinci her dönemin ayrı ayrı özelliklerinin bilincidir. Sanatçı özellikle kendi zamanının gerekleri çerçevesinde düşünür ve yaratır. Sanatta yaratıcılık tüm belirleyici koşulların ötesinde kendince bir dünya kurmakla gerçekleştirilebilecek bir şey değildir. Bir dönemin insanları olarak ortak duyarlıklarımız var: ortak sezgilerimiz, ortak görülerimiz, ortak davranışlarımız var. Her dönem kendi doğrularını dayatır,

kültür adamı bu doğrularla hesaplaşır. Bu hesaplaşma ne tam anlamında benimsemektir ne de tam anlamında benimsememektir. Üç aşağı beş yukarı aynı kapıya çıkan başka başka çabalar vardır. Bir sanat tarihçisi Gustave Moreau'yla ilgili olarak şunları söyler: *"Gustave Moreau'nun Simgecilik'i hazırlayan kimselerle düşünsel bir bağı kesinlikle yoktu. Ama içgüdüsel olarak onların devinimlerine katıldı ve daha sonra bu akımın ustalarından biri olarak tanındı."* Çünkü o dönem simgeciliğin etkin bir biçimde öne çıktığı, bilinçlerde bir anlatım yöntemi olarak yerini aldığı bir dönemdi. Estetikçinin özellikle sanat tarihçisi kimliği taşıması bu yüzden önemlidir.

Yeni estetik arayışlarda buluşmak üzere...

Afşar Timuçin'in Özgeçmişi

Afşar Timuçin 1939'da Akhisar'da (Manisa) doğdu. Fevzipaşa bucağı (Gaziantep) ilkokulunu, Adana Tepebağ Ortaokulunu bitirdi. Adana Erkek Lisesi'nde başladığı lise öğrenimini İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamladı. 1959-1960 ders yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde ve Felsefe bölümünde başladığı yüksek öğrenimini 1967'de Kanada'nın Québec eyaleti Montréal kentinde Montréal Üniversitesi Felsefe Fakültesi'ni bitirerek tamamladı. 1968-1970 arasında Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde Fransızca okutmanlığı yaptı. 1968'de İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünde Prof. Macit Gökberk'in danışmanlığında başladığı "Descartes'çı bilgi kuramının temellendirilişi" adlı doktora çalışmasını 1970 ilkyazında sona erdirdi.

O yıl Erzurum'dan İstanbul'a dönen Afşar Timuçin 1975'e kadar çeşitli yayınevlerinde çalıştı, redaktörlük ve çevirmenlik yaptı. 3.3.1975'den başlayarak İstanbul Devlet Konservatuarı'nda ücretli olarak felsefe, estetik, psikoloji, ahlak gibi dersler okuttu. Bu geçici işinden 1976'da kendi isteğiyle ayrıldı ve yayımcılık yaptı. İki yıl sonra İstanbul Devlet Konservatuarı felsefe öğretmenliğine kadrolu olarak atandı. Doktorası gibi doçentliğini de "dışarıdan" elde etti, "Descartes felsefesine giriş" adlı yayımlanmış çalışmasıyla 29.4.1981 tarihinde doçent oldu.

İstanbul Devlet Konservatuarı'nın Devlet Konservatuarı adıyla Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlamasından sonra bu kurumda lisans, yüksek lisans ve yeterlik-doktora düzeyinde düşünce tarihi, eğitimbilim, estetik gibi dersler okutan Afşar Timuçin 1992'de profesörlüğe yükseltildi. Afşar Timuçin 2001'de Kocaeli Üniversitesi'ne geçti. 2006'da bu üniversiteden emekli oldu.

Felsefe ve edebiyat konularını içeren üç aylık Felsefe Dergisi'ni aralıklı olarak on altı sayı çıkaran Afşar Timuçin "Böyle söylenmeli Bizim Türkümüz" adlı şiir kitabının birinci bölümünü oluşturan "Ayrılıkta söylenmiş bir yaz türküsü"nde yer alan şiirleriyle Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu 1970 Sanat Ödülleri yarışmasında başarı ödülünü kazandı, Nazım Hikmet'in şiir sanatıyla ilgili ayrıntılı bir inceleme kitabı olan "Nazım Hikmet'in şiiri"yle de Türk Dil Kurumu eleştiri ödülünü aldı. Truva Kültür Sanat Ödülleri'nin şiir ödülü 1997'de Afşar Timuçin'e verildi. 2003'de "Kocaeli" (Kırmızı) gazetesinin düzenlediği araştırmayla "Yılın Eğitimcisi" seçilen Afşar Timuçin 2004 Homeros Emek Ödülünü, İzmir Konak Belediyesi'yle Dil Derneği'nin düzenlediği "Türkçe Günleri" çerçevesinde 2008 Dil Ödülü'nü aldı. Afşar Timuçin'in birçok şiiri Fransızca, İspanyolca, Portekizce, Rusça, Bulgarca gibi dillerde yayımlanmıştır.



Daha önce üç ayrı estetik kitabını yayımladığımız Afşar Timuçin gene estetikle ilgili bu yeni kitabında kuram ve uygulama ilişkisi bağlamında birbiriyle örtüşen iki temel konuyu, "anlam" ve "yorum" konularını ele alıp inceliyor, bunu yaparken kuramsal bilgilere yöneldiği gibi sanatın çeşitli dallarından ve çeşitli sanatçıların yapıtlarından örnekler veriyor, bu arada estetiğin temel kavramlarına açıklık getiriyor.

ISBN 978-975-286-389-7

www.bulutyayin.com