Afşar Timuçin

Sorularla ESTETİK ELKİTABI

felsefe dizisi



Bulut

SORULARLA
ESTETİK ELKİTABI

Sorularla Estetik Elkitabı

AFŞAR TİMUÇİN

ISBN: 978- 975-286-303-3
© **0107-34-006815** Bulut Yayınları, 2008
1. Baskı: İstanbul, Bulut Yayınları, Mayıs 2009

Ofset Hazırlık: Bulut Yayınları
Baskı: Baskı: İdil Matbaacılık Davutpaşa Emintaş Kazım Dinçol Cad. No: 19-20 Zeytinburnu / İstanbul
Tel: 0212 674 66 78
Sertifika No:11410

Bulut Yayın Dağıtım Tic. ve San. Ltd. Şti.
Caferağa Mah. Safa Sokak No: 8
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

Afşar Timuçin

SORULARLA ESTETİK ELKİTABI

ÖNSÖZ

Gençlik yıllarımızda İstanbul'da edebiyat ve felsefe eğitimi görürken yeni estetikle ya da çağdaş estetikle tanışma olanağı bulamamıştık. Hocalarımızın da öngörüsüyle estetik bizim için bugün sanat felsefesi anlamı kazanmış olan eski estetikle sınırlıydı. Eski estetik dediğim şey özü Platon'a, biraz da Aristoteles'e dayanan, tam anlamında felsefenin yöntemleriyle düşünen, zaten uzun yüzyıllar boyu felsefenin bir dalı olarak kalmış olan bir düşünce alanıydı. Metafizik düzeyde kalan bu estetiği hor gördüğüm, onun bilgileri artık işe yaramaz oldu, onların vakti çoktan geçti gibi bir görüşü savunduğum düşünülmesin. Felsefeyle esnaflık düzeyinde değil de gerçekten ilgilenen bir kişi felsefenin geçmişini birinci planda önemseyecektir. Estetik için de, öbür bilgi alanları için de geçerlidir bu: bir şeyin öncesini bilmeden şimdisini bilemeyiz. Öğrencilik yıllarımızda değerli hocamız İsmail Tunalı beyin bilincimize bu konudaki büyük katkılarını unutamayız.

Üniversiteyi bitirmek üzereyken bir rüzgarla vize bile almadan Kanada'ya savrulup orada resmi makamların şart koşmasıyla öğrencilik oyununu sürdürmek durumuna düşünce Montréal Üniversitesi Felsefe Fakültesi'ne yazıldım ve çok uzun sürmüş olan ve çok uzun sürdüğü için pek de sağlam olduğuna inanmadığım öğrenimimi orada tamamlamak zorunda kaldım. Özgürlükten başka bir yaşam koşulu tanımayan ve bir türlü uslanmak bilmeyen serüvenci ruhum orada soğukla ve tekdüzelikle boğuşurken bir takım yeni şeyler tanıma olanağı da bulmuştur. Bu yeni şeylerden biri de o zamanlar Kanada'nın en iyi şairlerinden sayılan estetik hocamız M. Jacques Brault'nun estetik dersleriydi. M. Brault derslerini insanı uyutmaya elverişli bir mızmızlıkla anlatırdı. Zamanla uykumu aralayıp anlattığı şeylere kulak verince bu kötü anlatımla bize sunulan şeye dikkat etmem gerektiğini anladım. Benim çağdaş estetikle tanışmam böyle oldu.

Türkiye'ye dönüp de toplumsal yazgımın fırtınalarıyla oraya buraya savrulurken yolum bir ara o sıra bakanlıklardan birine bağlı olan o zamanki adıyla İstanbul Devlet Konservatuarı'na düştü. Okullara ahlak dersleri yeni konmuştu, ben de ahlak dersleri konmamalıydı gibilerden bir yazı yazdım bir dergide. Çünkü bu gibi dersler cahilliğin elinde ve ideolojik aptallıkların gücüyle genç insana zehir saçan dersler olabilirdi. Az sonra İstanbul Devlet Konservatuarı'nda ahlak dersleri verınemi istediler. Hayır demedim. Ben bu ahlak derslerinde çocuklara eski filozofların özdeyişlerinden giderek temel insan bilgisini vermeye çalışırken daha başka dersleri de yüklenmek durumunda kaldım. O zaman müdürümüz Sayın İlhan Usmanbaş benim estetik dersleri de vermemi istedi. Ne yalan söyleyeyim, böyle bir ders için kendimi istekli ve hazırlıklı bulmuyordum. Bir hanım arkadaşımız ısrarla bu dersi bana verin dediyse de İlhan bey direndi ve ders üstüme kaldı.

Ben de eğitimim daha çok o yönde olduğu için derslerimde Platon'la başlayan o eski estetik çizgisinin kuramlarını bir bir anlatmaya başladım. Söylediğim şeyler öğrencilerin ilgisini çekmiyordu ve ben ders anlatmaya başlar başlamaz uyku gözlerde mayalanmaya başlıyordu. Besbelli başarısız olmuştum. O zaman istemeye istemeye bir özveride bulunmak gereğini duydum: Montréal'den getirdiğim çağdaş estetikle ilgili temel kitapların kapaklarını kaldırmaya başladım. Yeni estetik, doğrudan sanatla ilgili olduğu için belki de, öğrencilerin ilgisini çekti: gençler uykuyu açtılar. Bu defa da kurulu düzenle başımız derde girdi. Yoksa ben bu genç insanlara sinsi sinsi onların kafasını çelecek bir şeyler mi öğretiyordum? Bu noktada bir savaşım doğdu ve yıllarca sürdü, daha doğrusu ben emekli olana kadar yani bir otuz yıl kadar sürdü. Ben bu otuz yıl içinde yeni estetikle ilgili bilgileri yeni kuşaklara taşıyacak gençler yetiştirme olanağı bulamadan köşeme çekilmiş oldum.

Siz de bu önsözü izleyen sayfaları okudukça bu sayfalarda korkulacak bir şeylerin olmadığını, örneğin genç ya da yaşlı birilerini zehirleyecek zararlı bilgilerin olmadığını göreceksiniz. Çok açık bir biçimde göreceksiniz ki bu satırların yazarı bütün öğretmenlik yaşa-

mı boyunca özenle yaptığı gibi burada da kendi dünya görüşünü ortaya koyacak ya da ideolojisini pazara dökecek bir tutum içine girmemiştir. Her namuslu eğitimci ideoloji hırkasını kapıda bırakıp derse girer. Bunu yalnızca ve yalnızca insana olan saygısıyla ve kendine olan güveniyle yapar. Elinizdeki kitap çağdaş estetikle ilgili temel konuları sorular ve yanıtlar biçiminde son derece basit olmasına özen gösterilmiş bir dille anlatırken herhangi bir siyasetin açık ya da örtülü belirleyiciliğinden yüzde yüz uzaktır. Çünkü onun yazarı çoklarının bir şeylere göbek bağıyla bağlanmayı akıllılık saydığı bir dünyada özgürlüğü delilik durumuna getirmiş bir garip kişidir.

Bu küçük çalışma gençlere ya da genç kalmış sanat tutkunlarına biraz olsun bir şeyler anlatabiliyorsa ne mutlu bana!

Afşar Timuçin
İstanbul, 13 Eylül 2008

Birinci soru: Estetik bir bilim midir?

Estetik bir bilim olmaya çalışan, bilimsel diyebileceğimiz yöntemlerle iş gören bir bilgi alanıdır. Onun doğrudan doğruya bir bilim olduğunu söylersek yanlışa düşeriz, bununla birlikte onun bundan böyle geçmiş zamanlarda olduğu gibi felsefenin yöntemleriyle düşünen, güzel'i metafizik çerçevede araştıran bir bilgi alanı olduğunu da söyleyemeyiz. Doğa bilimlerinden insan bilimlerine doğru yürüdükçe kesinliklerden olasılıklara doğru gitmekte olduğumuzu sezeriz. En katı anlamında bilim yalnızca ve yalnızca ölçmelerle ilgili olan kesinliklerin alanıdır, en azından çağdaş anlamında böyledir. Ama hiçbir zaman bir toplumbilimin ya da bir budunbilimin bir fizik ya da bir kimya kadar kesinlikli olabileceğini düşünemeyiz. Doğa bilimlerinden insan bilimlerine doğru yürüdükçe değişkenlerin artığını, genellemelere daha zor ulaşılabildiğini görürüz. Kaldı ki bilim kavrayışı her durumda nesnelliği zorunlu kılarken estetiğin uğraştığı sorunlar gereği ya da bir başka deyişle sanatın yapısı gereği öznellikleri de dışlayamayan, tersine onların da işe karıştığı bir bütünde genel görüşlere yükselmeye çalışan bir bilgi alanı olduğunu görüyoruz. Belki de kaskatı bir biçimde estetik bir bilim midir değil midir sorusunu sormadan onu olabildiğince bilimsel kılmanın yollarını bulmak için çaba göstermek doğru olur.

İkinci soru: Estetik ne zamandan beri bir bilim sayılıyor ya da bilim olmaya çalışıyor?

Hiçbir bilgi alanının tarihi estetiğin tarihi kadar kesintili olmamıştır. Uzun yüzyıllar boyu yalnızca metafizik anlamda ele alınan ve hep felsefenin içinde bir dal olarak kalmış olan estetik XVIII.yüzyılın sonlarıyla birlikte büyük bir dönüşüme uğradı ve bilim olma yoluna girdi. Öbür bilimler de o zamanlarda ağır ağır ya da birer birer felsefeden ayrılmış ve kendi konularını ve yöntemlerini oluşturarak özerk bilimler olmaya doğru gitmişlerdir. Elbette bu dönüşümün birdenbire gerçekleşmiş bir dönüşüm olduğunu düşünmeyelim. Yeni bi-

limsel kavrayışın temelleri Ortaçağ'ın sonlarında atıldı. Öbür bilimlerin dönüşümü de estetiğinki gibi, deyim yerindeyse, metafizikten fiziğe doğru oldu, bununla birlikte estetiğinki kadar kesintili ve birdenbire olmadı. Diyebiliriz ki estetik XVIII. yüzyılın sonlarında hızlı bir biçimde tümüyle anlamını değiştirdi. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) estetiğin bir bilim olduğunu, hem de bir yasa bilimi olduğunu bildirdi: estetiği felsefenin kanatları altından çıkardı. Bugünkü gözle baktığımızda şunu rahatça söyleyebiliriz: estetik elbette bir yasa bilimi olamaz, o da olsa olsa ahlak gibi, hukuk gibi, siyaset bilimi gibi bir kurallar bilimi, kuralkoyucu bir bilim olabilir. Ne olursa olsun Baumgarten'ın bu keskin ve yürekli çıkışı estetiğin tarihsel dönüşümü açısından çok önemli bir girişim oldu. Ancak sözkonusu dönüşüm öncelikle yeni yaşam koşullarının hazırladığı bir dönüşüm olarak, onun sanat kavrayışlarındaki bir yansıması olarak düşünülmelidir, bununla birlikte Baumgarten'ın bu değerler dönüşümünü kültür dünyasının yeni olanakları içinde sezebilmiş olması elbette çok önemlidir. Tarihsel dönüşümler kişilerin bakış açılarında anlamlarını kazansalar da zamanın yeni koşullarıyla ilgilidirler.

Üçüncü soru: Yeni bilimsel kavrayış özellikle estetik açısından neyi değiştirdi?

Yeniçağ'ın başlarında düşüncenin metafizik olandan bilimsel olana doğru gerçekleştirdiği değişiklikler tüm zamanlar için ve tüm toplumlar için geçerli olan "mutlak" kavramını askıya aldı, onun yerine "göreli" kavramını koydu. Mutlak'ın saltanatı artık bitmişti, bundan böyle görelinin egemenliği başlıyordu. Bu değişiklikler estetiğin alanında da mutlak bir güzelin varolabileceği fikrini sildi, böylece sanatın dışında *kendi olarak* ele alınabilecek güzel'in yerine ya da *kendinde güzel*'in yerine somut güzeli, yapıtta gerçekleşen güzeli, sanatçının çabasıyla yaratılan güzeli, yere ve zamana göre değişik anlamlar alan güzeli, göreli güzeli koydu. Düşüncenin göklerden yere inmesiydi bu, buna koşut olarak güzelin göklerden yere inmesiydi. Bu aynı zamanda uzun yüzyıllar boyu felsefenin içinden sanata ege-

men olmuş olan Platon estetiğinin geçerliliğini yitirip tarihe karışması demekti. Böylece güzelin metafiziğinden ya da bir güzel metafiziğinden güzelin bilimine bir geçiş sözkonusu oldu. Estetik insan bilimleri arasında yerini böyle aldı. O da kendisine yakın duran başka insan bilimleri gibi, sanat tarihi gibi, ruhbilim gibi, toplumbilim gibi, dilbilim gibi bir bilim oldu.

Bilimler niceliklerle yani ölçmelerle ilgilidirler derken daha çok doğa bilimlerini düşünüyoruz. Gerçekte bilimlere nesnelliğini sağlayan niceliklerdir. Öte yandan insan bilimlerine doğru yürüdüğümüzde niceliklerin önemi hiç kalmıyor diyemeyiz ama işe özel durumlar katılıyor diyebiliriz. Toplumbilim de ruhbilim de sayısız çeşitlilikler ya da değişkenlikler gösterirken ölçmenin iyiden iyiye uzağında kalmıyorlar. Özellikle toplumbilim istatistik yöntemlerinden çokça yararlanıyor. Bu arada kuralkoyucu bilimleri yasa bilimlerinden ayırmak gerekir. Kuralkoyucu bilimlerde nesnellik ölçmeci deneycilikle değil daha çok ussallıkla belirgindir. Onlarda kuram geliştirme birinci planda önemlidir. Kuralkoyucu bilimlerden biri de estetiktir, onun niceliklerle hiçbir ilgisi yoktur. Örneğin mantıkta, ahlakta, siyaset biliminde niceliklerin ne gibi önemi olabilir? Niteliklerle ilgili bir bilim olacaksa, olabilirse, estetik de bir bilim sayılabilir. Gerçekte estetiğe bir *nitelikler bilimi* diyebiliriz. Şunu da unutmamak gerekir ki sanatta nitelikler dediğimiz belirleyiciler de kökenlerinde yani oluşum koşullarında nicelikler bulunan bütünlüklerdir. Her yapıt bir uzam ve zaman kimyası olduğuna göre sanatçının yapıtını oluştururken nicelikselle alışverişte olduğu kesindir. Çok basit bir deyişle, sanatçı da ölçüp biçen bir kurucudur, bir yaratıcıdır. Ancak oluşumunun koşulları niceliksel de olsa her yapıt bize bir nitelikler bütünü olarak görünür.

Dördüncü soru: Platon estetiği geçerliliğini tümüyle yitirdi mi? Eski estetikle yeni estetik arasında ne gibi bir ayrım vardır?

Estetiğin başlangıç koşullarını daha önceki zamanlara kadar götürebilsek de Platon estetiği estetiğin tarihsel kökeninde yer alıyor.

Ancak onun savlarını bugün geçerli saymamız olası değil. Platon estetiği kültür dünyasında egemenliğini çok uzun zaman değişik biçimler altında kesintisiz sürdürdü. Elbet bu çok uzun süreçte *mimesis*'çi yani öykünmeci Aristeteles estetiği de belli ölçülerde ağırlığını duyurmuştur. Platon'un çileci-gizemci felsefesini ana çizgileriyle anımsayalım. Platon, öğretmeni Sokrates'in de etkisiyle ama daha çok o dönemde Atina'da geçerli Orpheus'çu-Pythagoras'çı inanç ögelerinin etkisiyle ruhçu bir felsefe geliştirmişti. Bu felsefesiyle o, yakın zamanlarda bile epeyce abartılı bir biçimde *tüm zamanların en büyük filozofu* diye anılmıştır. Pythagoras'çılar için her şeyin kaynağı sayılardı, İonia'lılar için her şeyin kaynağı doğanın su gibi hava gibi ateş gibi değişik ögeleriydi, Elea'lılar için her şeyin kaynağı mutlak birlikti, Platon her şeyin kaynağının İdea'lar olduğunu bildirdi. İdea'lar yaşadığımız şu geçici şeyler dünyasına yansılarını veren gerçek gerçekliklerden başka bir şey değillerdi. Buna göre Platon felsefesinde ikili bir dünya düzeni öngörülüyordu: duyulur dünyaya karşılık Platon sürekliliğin, değişmezliğin, yetkinliğin alanı olarak düşünülür dünyayı koyuyordu. Ölümsüz şeylerin dünyasında bir sıradüzeni vardı: en yukarıda İyi İdea'sı, onun altında Doğru ve Güzel İdea'ları, daha altta da genelden özele doğru öbür İdea'lar yer alıyordu.

Bu dünyadan öbür dünyaya, sonra öbür dünyadan bu dünyaya sürekli göç durumunda olan ruh, öbür dünyada gözlemleyerek tanıdığı şeyleri burada anımsamaya çalışarak bilgiye ulaşabilirdi. Ruh o dünyada aldığı bilgilerle bu dünyaya geldiğine göre daha ne diye burada anımsamakla uğraşacaktı? Uğraşacaktı, çünkü bedene giren ruh çamura bulanmış gibidir, bilgileri çamurundan ayırmak gerekir. İşte Platon'un estetiğini de bu çerçevede anlamak doğru olur. Bu dünyanın nesneleri İdea'ların kopyaları olmakla İdea'lardan pay almaktadırlar. Bu dünyadaki göreli güzelleri güzel kılan da Güzel İdea'sıdır. Estetikle ilgili olarak bize düşen de bu Güzel İdea'sının ne olduğunu araştırmak olacaktır. *Güzel nedir ne değildir* sorusu son derece verimsiz bir sorudur, düşüneni hiçbir yere çıkarmayacak bir sorudur. Nitekim bu soru yüzyıllar boyu tartışılmış bununla birlikte

bir sonuca varılamamıştır: insan zihni mutlak'ı düşler ama kavrayamaz.

Beşinci soru: Eski estetikle yeni estetiği birbirinden ayıran temel özellikler nelerdir?

Eski estetik gerçekte tam anlamında sanat felsefesiydi. Bir başka deyişle o doğrudan doğruya bugünün sanat felsefesine karşılıktır. Sanat üzerine her kuramsal yönelim sanat felsefesiyle ilgili olabilir. Eski estetik sanatla zanaatın ve hatta sanatla uygulamalı bilimlerin aynı anlama geldiği zamanlarda sanatsal uygulamayla ya da somut güzelle hiçbir ilişkisi bulunmayan kuramsal bir araştırma alanıydı. Dün öyleydi bugün de öyledir: sanat nedir'le başlayan tüm sorunlar sanat felsefesinin sorunlarıdır. Sanat felsefesi elbet bugün de felsefenin bir dalı olarak varlığını sürdürüyor: filozoflar her konuda görüşler üretirken sanatla ilgili görüşler de üretiyorlar ve bu görüşler çok zaman yanlış olarak estetikle ilgili diye düşünülebiliyor. Bugün yazık ki sanatla, estetikle, felsefeyle uğraşan kişilerin çoğu sanat felsefesiyle estetiğin aynı şey olduğu gibi bir düşünceyi kafalarında gezdiriyorlar. Bu son derece vahim bir yanlıştır. Sanat felsefesinin sorunları estetiğin sorunlarından ayrıdır. *"Sanat toplumsal yaşamın dönüşmesinde ve toplumsal öngörülerin gelişmesinde ne gibi katkılarda bulunabilir?"* Örneğin bu soruyu yanıtlayacak olan kişi estetikçi değil sanat felsefesi yapan kişidir ya da filozoftur. *"Bir sanat yapıtı bir yerin ve bir zamanın duygu ve düşünce koşullarını hangi ölçülerde yansıtabilir?"* Bu soru da sanat felsefesini ilgilendirecektir.

Çağımızın estetiği ki ona estetikçiler somutla ya da yapıtlarla ilişkisi açısından "laboratuar estetiği" diyorlar, doğrudan doğruya sanat yapıtlarında gerçekleşmiş ve somutlaşmış güzelle ilgili araştırmayı öngörüyor. Burada laboratuar dediğimiz şey yapıtlar toplamıyla, ussal ya da tarihsel çerçevede bir bütün oluşturan yapıtlarla ilgilidir. Örneğin XIX.yüzyıl fransız romanında aşk temasını inceliyorsam benim laboratuarım o yüzyılın romanlarıyla belirgin olacaktır. Şunu da hiç

unutmamak gerekir ki çağdaş estetiğin ya da laboratuar estetiğinin yanında sanat felsefesi ikincil bir araştırma alanı değildir, daha alt düzeyde ya da daha alt değerde bir araştırma alanı değildir. Her iki alanın konusu ayrıdır. Her iki alan yoğun bir bilgi alışverişi içindedirler. *Sanatla ilgili somut araştırmalar estetikçinin işidir, filozoflar da bu arada sanat felsefesi yapmak adına ileri geri konuşurlar* gibi bir bakış tepeden tırnağa yanlıştır. Sanat felsefesinin estetiğe ve estetiğin de sanat felsefesine büyük katkıları olacaktır. Nitekim Kant estetiği ve Hegel estetiği gibi iyi düşünülmüş estetikler yalnız sanat felsefecilerinin değil estetikçilerin de ufkunu açacaktır. Ancak bugün de bu iki alanı birbirinden ayırmak istemeyen ve estetiği felsefenin bağımlısı olarak gören düşünürler vardır. Ama estetikle sanat felsefesini birbirine karıştırmak içinden çıkılmaz bir sorunlar yumağı getirecektir.

Altıncı soru: Estetik bütün sanatları kucaklayabilir mi?

Estetik bir bütündür, bütün sanatlara aynı ölçüde açıktır, bütün sanatları aynı anlamda kucaklar. Birinci planda önemli olan her sanatın kendi teknikleriyle ilgili kendine özgü kurallarını ortaya koymak değil, bir bütün olarak sanatı sanat yapan koşulları göstermektir. Bununla birlikte her sanatın kendi estetiğinden sözetmek olasıdır. Elbette bir müzik ya da bir şiir estetiğinden de sözedebiliriz. Burada estetik araştırmanın alanı daralır ve bu araştırma daha çok teknik uygulamalarla ilgili durumların ortaya konması çabasına indirgenir. Bu çaba özel olarak bir sanatın teknik araştırmalarıyla ilgili değilse her zaman değil ama çok zaman yeterince estetik bilince ulaşamamış kişilerin çabasıdır. Elbet sanatların kendi içlerinde ayrı ayrı ele alınmasını sağlayan özel estetiklerin de önemi büyüktür. Ancak bu parçalayıcı tutumda her zaman bir estetikçi duyarlılığı aramak boşunadır. Müziğin birtakım teknik özelliklerini bilen bir kişi genel estetikten haberli olmasa da kendini bir müzik estetikçisi olarak görebilir. Bu tür daraltılmış bakış açılarının olumsuz sonuçları kendiliklerinden doğurabileceklerini unutmamak gerekir.

Estetik sorunların çözümüne yönelirken estetikle ilgili temel bilgileri özümlemiş olmanız zorunludur. Kimileri estetik bilginin uzağında oldukları için estetikle ilgili sorunları sezgiye dayanarak çözmeye çalışırlar ve yanlış değerlendirmeler yaparlar. Bir sorunun karşılığı öyle olduğu için değil onlara öyle geldiği için öyledir. Bu kişilerin arasında iyi sanatçıların bulunması bizi şaşırtmamalıdır. *"Hiçbir sanat şiir kadar..."* ya da *"Hiçbir sanat resim kadar..."* diye başlayan tumturaklı ama boş cümlelerle karşılaştığımız olur. Böyle bir bakış çocukçadır ve estetikçiyi hiç bağlamaz. Evet, bu tür sözler estetik kavrayıştaki yetersizliklere tanıklık ederler. Örneğin *"Hiçbir sanat yoktur ki duygu dünyamızı şiir kadar derinden etkilesin"* gibi ya da *"Müzik öbür sanatlara benzemez, o bir izlenimler sanatıdır"* gibi cümleler insanın estetik alandaki yetersizliğini ele veren pırıltılı ama içi boş cümlelerdir.

Yedinci soru: Estetikçiler bütün sanatlarla aynı ölçüde ilgilenebildiler mi?

Bir estetikçi, tanımın kapsayıcılığı gereği, bütün sanatların temel özelliklerini bilen kişidir. Bunun için düşünce tarihi temeli üzerinden sanatların tarihini, bütün sanatların tarihini en azından ana gelişim noktalarıyla iyi tanıyan kişidir. Gene de her estetikçinin böylesine geniş bir alanda hatta böylesine uçsuz bucaksız bir alanda bütün sanatlara eşit uzaklıkta dururken bazı sanatlara daha yakın olması doğaldır. Ne var ki bu onun genelleyici bakış açısını çokça bozacak bir durum değildir. Ne yapalım ki yaşamımız kısadır ve bilgi dünyamız çeşitliliklerle doludur. Her kişinin ilgi alanları her şeye karşın azçok değişiktir, bunu daha çok bir kısırlık olarak değil zenginleştirici bir özellik olarak görmek de olasıdır. Müziğe yakın duran bir estetikçinin resimden ya da edebiyattan uzak durabileceğini düşünemeyiz. Yalnız şu noktayı belirtmeden geçmeyelim: estetikçiler belki de mimarlıkla daha az ilgilendiler, bunun nedeni de mimarlığın güzel kaygısı yanında işlevsellik kaygısını öngörmesi hatta çok zaman aşırıya kaçıp işlevselliği her şeyin önünde tutmasıdır, bu çerçevede hatta zaman za-

man dernie çatma estetik kaygılarla yetinmesidir. Mimarlıkta işlevsellik kaçıp kurtulamayacağımız bir kafestir. Giriş kapısı damda bulunan ve pencereleri olmayan çok güzel bir ev tasarlayabiliriz ama işlevsel olmaz.

Sekizinci soru: Estetiği başlıbaşına bir bilim olarak değerlendirmeyenlerin ve onu felsefeye bağımlı görmek isteyenlerin, bu arada Benedetto Croce'nin savları nedir?

Sanat felsefesiyle estetik arasındaki ayrım iyiden iyiye belirginken bugün bile bu iki şeyi birbirinden ayırmayan ya da ayırmak istemeyen düşünürler az değildir. Örneğin Sorbonne'da estetik profesörü olan Marc Jimenez'e göre tanımlarındaki kesinliksizlik yüzünden bu iki alanı birbirinden ayıramıyoruz. Oysa her ikisinin tanımları son derece belirgindir. Gerçekte bu bakış biçimi estetiği ve sanat felsefesini ve onlar arasındaki ilişkiyi bulandırmaktan başka bir işe yaramıyor. Bu arada estetiği eskide olduğu gibi sıkı sıkıya felsefeye ulamak isteyenler de var. Onlara göre estetik bugün de felsefenin bağımlısıdır ve "felsefe"yle "estetik"i eşanlamlı gibi düşünmek yanlış olmaz. Benedetto Croce (1866-1952) bu konuda görüşünü açık bir biçimde ortaya koyar: *"Sanatla ilgili olanı özel olarak ortaya çıkarıyor olsa da estetik gerçekte tümüyle felsefedir."* Croce *Estetica*'sında iki çeşit bilgi belirler: *"Bilginin iki biçimi vardır: sezgisel bilgi ya da mantıksal bilgi, imgelemle ilgili bilgi ya da anlıkla ilgili bilgi, bireyselin bilgisi ya da evrenselin bilgisi, tek tek şeylerin bilgisi ya da onların ilişkilerinin bilgisi, kısacası o ya imgeler üretir ya da kavramlar üretir."*

Croce'ye göre sezgi duyumdan ayrıdır, anlıktan da ayrıdır, o daha çok duygusal bir anlatım gücü olarak düşünülebilir. Bu durumda biçim sanat yapıtının temelini oluşturur. Burada mutlak anlamda öznelci bir anlayışla karşı karşıya geliyoruz. Croce sanatı kişiliğin lirik anlatımı olarak görür. Onun anlayışını değerlendirirken Raymond Bayer şöyle der: *"Sezgi duygu olduğuna göre sanat gerçeklikten çok düşü ortaya koyar."* Demek ki estetik gözlemlemede biz

sanat yapıtının yaratıcısının sezgisine ulaşmaya çalışırız. Estetikçinin ya da eleştirmecinin yaptığı da böyle bir şeydir: yapıtı kavramak demek yaratıcısının ruhuna girmek demektir. Demek ki biz bir sanat yapıtını ancak sezgiyle kavrayabiliriz, ussal yoldan bunu gerçekleştirmek olası değildir. Raymond Bayer onunla ilgili olarak şunları söyler: *"Croce eleştiriyle sanat tarihi arasına kesin bir ayrım koyar. Sanat tarihi eleştiriyi zorunlu olarak içerir, çünkü onun işi sanatla ilgili olanla sanatla ilgili olmayanı birbirinden ayırmaktır, oysa eleştiri yalnızca sanatsal diye bilinenle ilgilenir."*

Dokuzuncu soru: Çağdaş estetiği bir tür eleştiri olarak düşünebilir miyiz?

Çağdaş estetik neredeyse eleştiriyle aynı anlama geliyor. Eleştiriyi biz daha çok tek tek yapıtlar karşısında kavrayıcı ve yargılayıcı bir çaba olarak biliriz. Ama her eleştirinin ille de tek bir yapıta yönelmesi gibi bir zorunluluk yok elbette. Eleştirmeci neyi eleştirir? Bir oyunu eleştirir, bir romanı eleştirir, bir filmi eleştirir. Ama onun birden çok yapıtı eleştirmesini de olağan karşılarız. Ancak bir eleştirmeci araştırma alanını çok daha genişletti mi eleştirmeci olmaktan çıkar, daha başka bir şey olur. İşte o daha başka bir şey estetikçinin ta kendisidir. Örneğin Yeniçağ'ın başlarında tiyatroda ortaya çıkan gelişmeleri geniş çerçeveli bir araştırmada ele alıyorsam burada artık eleştirmeciden daha başka bir şey olduğum kesindir. Araştırma alanım iyiden iyiye genişlemişse ben artık estetikçi olarak anılmak isterim. Estetikçi yapıtlar dünyasına daha geniş çerçeveli bakar ve bunu yaparken karşılaştırmalı yöntemi kullanır. Buna karşılık eleştirmeci karşılaştırmalar yapsa bile çok sınırlı bir çerçevede yapar. Kısacası eleştiri daha dar bir alanda iş görürken estetik büyük bakmayı ve büyük görmeyi gerektirir. Bundan böyle estetiğin işi filozofluklarda değil göstermelerdedir. Bunun için estetikçi eleştirmeciden daha geniş bir alanda çalışırken toplumbilim gibi, tarih gibi, iktisat gibi alanların bilgi birikimlerinden de yararlanır. Ancak her iki uğraş da, estetikçinin uğraşı da eleştirmecinin uğraşı da amaçları ve yöntemleri açısından birbirinden kolay kolay ayrılamaz.

Onuncu soru: Eleştirmecilik biraz daha basit bir uğraş olarak düşünülemez mi?

Eleştirmecinin işi biraz daha kolay görünür. Genel olarak eleştirmeciler yetersizlikle eleştirilmişlerdir: sanatın bir dalında başarı kazanamamış bir kişi eleştirmeciliğe yöneliverir derler. Bunda doğruluk payı hiç yok değildir. Bir baleci balenin dar anlamda ya da teknik anlamda girdisini çıktısını biliyor diye bale eleştirmeciliğine yönelirse iyi bir iş yapmış olur mu? Onun bu işi yaparken daha başka bilgilere gereksinimi yok mudur? Eleştirmecinin de estetikçi gibi iyi bir sanat tarihçisi olması gerekir, bütün sanatların tarihini ana çizgileriyle ve özellikle de dönüşüm koşullarını izleyerek iyi bilmesi gerekir. Estetikçiden olduğu gibi eleştirmeciden de yalnız tek bir sanatın değil tüm sanatların doğru bilincine varmış donanımlı kişi olmasını bekleriz. O tek bir alanın eleştirmecisi olsa da bütün bir sanatın bilge kişisi olmak zorundadır. Şiirden hiç anlamayan bir müzik eleştiricisi nasıl bir şeydir? Bununla birlikte az bilgiyle yapılan eleştiri iyi tasarlandığında azçok yeterli olabilir ya da yeterli görünebilir, en azından kendini ele vermeyebilir, ama estetik araştırma donanımsız yapılabilecek bir şey değildir.

On birinci soru: Estetikçiyi çok yönlü bir kültür adamı olarak görmemiz mi gerekiyor?

Her estetikçi öncelikle bir sanat tarihçisidir, daha doğrusu sanatların tarihçisidir. Ama kuru bir sanat tarihi bilgisinin de ne ölçüde yoğun olursa olsun estetikçi için yeterli olabileceğini düşünmek doğru olmaz. Estetik felsefeden koptu dedik, daha genel anlamda bilimler felsefenin kanatları altından çıktı dedik. Ancak felsefe her aydın insan için insanı tanımanın temel ve kaçınılmaz alanıdır. Estetikçi çalışmalarında felsefenin yöntemlerini kullanmasa da felsefe açısından donanımlı olmalıdır. Evet, estetikçinin öncelikle felsefe tarihinin bilgisiyle ya da felsefe tarihinin dışında felsefe olamayacağına göre kısaca felsefeyle donanmış olması bir zorunluluktur. Estetikçi artık felsefe-

nin yöntemlerini kullanmıyor, bununla birlikte estetikçi doğru bir bakış açısına ulaşabilmek için insanlığın düşüne düşüne nerelerden nerelere geldiğini bilmekle yükümlüdür. Zaten sanattaki oluşumlar felsefedeki oluşumlara ters düşen oluşumlar değildirler, bir çağın ya da bir dönemin felsefesinden baktığınızda sanatını ve sanatından baktığınızda felsefesini görürsünüz. İnsan o dönemde nasıl düşünmüş ki böyle bir sanat anlayışı geliştirebilmiş? Bu soruyu sormadan estetik yapamayız ve bu soruyu sorduğumuz noktada da felsefe bir gereksinim olarak karşımıza çıkar. Kısacası insan dünyasına bütünsel bakabilmenin yolu felsefeden geçer ve böyle bir bakış kazanmadan sanatın sorunlarıyla içli dışlı olmak olası değildir.

On ikinci soru: Eleştirmeciye diyemesek de estetikçiye sanatçı dostu diyebilir miyiz?

Eleştirmeci de estetikçi de sanatçı açısından ve izleyici açısından çok zaman istenmeyen adamlardır. Sanatçıyla izleyici arasında çok zaman olumlu bir ilişki vardır, bu ikili ilişkide sanatçı verdiğinden izleyici de aldığından hoşnuttur. İzleyici yapıt karşısında kendini tedirgin bulduğu zaman dönüp arkasını gidecektir. Öte yandan, genel olarak izleyici sanat açısından ne kadar donanımlı olursa olsun estetikçi kadar donanımlı olamaz. İzleyici estetikçinin olumsuz olarak gördüğü yerleri de ya olumlu diye algılayacak ya da görmeden geçecektir. Oysa estetikçi donanımının verdiği özel dikkatle yapıtı ya da yapıtlar topluluğunu izlerken sıradan izleyicinin göremeyeceği olumlu ve belki de özellikle olumsuz yanları apaçık görecek ve gösterecektir. Estetikçi en çok sevdiğimiz sanatçıları bile gözümüzde tartışılabilir kılan kişidir. Sanatçı nasıl dünyada ya da yaşamda bizim gündelik bakışla göremediğimiz şeyleri rahatça görebilen kişiyse estetikçi de yapıtta bizim sıradan izleyici bakışıyla çok zaman göremediğimiz şeyleri görüp gösteren kişidir. Bu durum aralarında sıcak ve çok olumlu bir ilişki bulunan iki kutbu, sanatçıyı ve izleyiciyi ayrı ayrı tedirgin edecektir. Estetikçinin sık sık istenmeyen adam ilan edilmesinin temel nedeni budur. Özünde elbette estetikçi sanatçı dostudur,

sanatçının en büyük dostu diye düşünülebilir, ama sanatçının "benci" yapısı bunu her zaman böyle algılamayacaktır.

On üçüncü soru: Estetiğin sanat ruhbilimiyle olan ilişkisini nasıl açıklarız?

Estetik araştırma yapıtlarla ilgili araştırmadır, bir bakıma biçimsel bir araştırmadır ama özü ortaya çıkaran bir araştırmadır. Estetik dendiğinde yapıt gelecektir aklımıza, tuvaldeki resim gelecektir, çalınan senfoni gelecektir... Estetiği ya da estetikçiyi ilgilendiren yapıtın oluşum koşullarıdır. O yüzden estetik araştırmayı öncelikle bir biçim araştırması olarak düşünüyoruz. Ama biçim anlamı dışlaştıran yapıyı oluşturduğuna göre salt biçimde sınırlanan bir araştırmayı estetik araştırması olarak görmek doğru olmaz. Ya da biçim'i en geniş anlamında almak gerekir. Öteden beri sanatla ilgili metinlerde görmeye alışık olduğumuz "öz" ve "biçim" ayrımı gerçekte hiçbir gerçeği karşılamayan yapay bir ayrımdır ki estetik bakışı her anlamda zora sokar. Her bilgi bir özne ve nesne karşıtlığı çerçevesinde anlaşılacağına göre, estetik doğrudan doğruya nesneyle ilgilidir yani yapıtla ilgilidir. Buna karşılık yapıtın oluşum ve izlenme koşulları sözkonusu olduğunda yani öznenin yaratıcı etkinliği ve alıcı etkinliği sözkonusu olduğunda sanat ruhbilimi işin içine girecektir. Sanatsal etkinlik üçlü bir etkinliktir: sanatçı, izleyici ve estetikçi arasında gerçekleşir. Estetikçiyi her şeyi özellikle ussal çerçevede değerlendiren, bununla birlikte izleyici heyecanından da yoksun olmayan bir kuramcı olarak görürüz. Gerçek anlamda estetiğin üreticisi yalnızca sanatçıdır. Estetikçi sanatçının ya da sanatçıların ürünlerindeki özelliklerden ya da daha doğrusu niteliklerden yola çıkarak değerlendirme yapar ya da kurama ulaşır. Sanatçı olmasaydı estetikçi diye biri olmayacaktı.

On dördüncü soru: İzleyiciyi de sanatçı ve estetikçi kadar önemsememiz mi gerekiyor?

Gerek estetikçi açısından gerek izleyici açısından izleme deneyi

son derece önemli bir deneydir. Sanatçı olmasaydı estetikçi olmazdı ama izleyici olmasaydı sanatçı da olmazdı. Kendim için sanat yapıyorum gösterilerine inanmamak gerekir: sanatçı her koşulda bir sergilemecidir. Demek ki sanatı vareden yalnızca sanatçı değil aynı zamanda onu izleyenlerdir. Bir yapıtın geleceğe ya da tarihe kalışı da izleyicilerin kesin öngörüleriyle ya da onaylamalarıyla olur. İzleyicinin yetersiz olduğu yerde sanatçının yetkinliği hiçbir anlama gelmez. Müzikle ilgisi olmayan bir topluluğa çalan bir keman ya da piyano virtüozunun son derece anlamsız ve hatta gülünç bir iş yapmakta olduğunu söyleyebiliriz, müziğin ya da genel olarak sanatın eğitici ya da yetiştirici etkisini gözden uzak tutmamakla birlikte. Her kişi bir yapıtta anlam ya da anlamlar oluşturan ögeleri kendi bakış açısı çerçevesinde, daha doğrusu kendi bilinç koşulları çerçevesinde algılar. Şöyle de diyebiliriz: herkes bir yapıttan ancak bilincinin sağladığı olanaklar ölçüsünde anlamlar çıkarır, bilincinin donanımı kadar bir şeyler alabilir. Bu yüzden bir sanat yapıtını sanatçıyla izleyicinin ortakyapımı olarak değerlendirebiliriz.

On beşinci soru: Estetikçiyi kurama götüren yalnızca izlediği yapıtlarda bulup çıkardığı ve ortaya koyduğu niteliklerin bilgisi midir?

Büyük ölçüde öyledir. Sanatçının ya da sanatçıların yapıtları olmasaydı estetikçi neyi kurama dönüştürecekti? Estetikçi inceleme alanı içine giren sanat üretimlerinde ince bir gözlemle araştırıp bulduğu nitelikleri kuramının temeline yerleştirir. Yapıtlardaki nitelikler estetikçinin çıkış noktalarıdır. Kuram burada elbette araştırmanın bir sonucu olacaktır. Çağdaş estetiğin koşulları çerçevesinde kuramın araştırmadan önce gelemeyeceği, ancak araştırmayla elde edilen verilerden çıkarılabileceği kesindir. Demek ki her şey öncelikle nesnel verilere bağlıdır, nesnel verilerin niteliklerine bağlıdır. Bununla birlikte her estetikçiyi hatta her izleyiciyi bir bakış açısı olarak görmek gerekir, buna göre kuramın oluşturulmasında sanatla ilgili nesnel veriler kadar estetikçinin dünya görüşünün, bağlı olduğu felsefe anlayı-

şının, hatta görünür görünmez kişisel özelliklerinin de payı büyük olmalıdır.

Sanatın alanına girdiğimiz zaman, bilimin ve felsefenin alanlarından ayrı olarak, yalnız nesnelliklerin değil öznelliklerin de alanına girmiş oluruz. Her şeyden önce yapıt nesnellikler kadar öznelliklerle örülmüştür. İzleme deneyi de değerlendirme deneyi de doğal olarak buna uygun olacaktır. O yüzden, daha önce de konuştuğumuz gibi, doğa bilimlerinde bulduğumuz kesinlikli bilgileri estetiğin alanında bulamayabiliriz. Doğa bilimlerinden insan bilimlerine doğru yürüdüğümüzde kesinliklerin alanından kayganlıkların alanına doğru gitmekte olduğumuzu sezeriz. Estetiğin alanına girdiğimizde öznelliği hor görmemek ve dolayısıyla ondan tedirgin olmamak gerekir. Matematikte ya da fizikte bulduğumuz kesinliği toplumbilimde bulmayı umnamalıyız: insanın çeşitliliklerle dolu değişken dünyası her adımda yeni değişiklikler gösterirken sırf genelleyici olmak adına bu değişiklikleri görmezden gelirsek yanlışa düşmüş oluruz. Sanatın alanı son derece karmaşık bir ruhsal yapısı olan insan varlığının dışlaştığı bir alan olmakla estetik değerlendirmeye her zaman belli güçlükler çıkaracaktır. Bu çokyönlülük estetik karşısında bizi bir bakıma kuşkucu kılarken bize değişik bakışlar sunmakla bir zenginlik olarak da algılanabilir. Önemli olan estetikçinin ulaşmış olduğu bilgi birikimiyle yapıtlardaki nitelikleri doğru olarak saptayabilmesidir.

On altıncı soru: Nitelikler araştırması nasıl yapılıyor?

Nitelikler araştırması kavramlarla yapılan bir araştırmadır ya da kavramlara götürülen bir araştırmadır. Bu da bizi sanatın bilgisi açısından tarihin akışına yerleşmek zorunda bırakır. Bir başka deyişle estetik değerlendirme ancak sanatın yoğun ya da dolgun bilgisiyle yapılır diyebiliriz. Sanatın ya da daha doğrusu sanatların tarihine baktığımızda sanatla ilgili bir takım kavramların belli yerlerde ve belli zamanlarda doğup tarih boyunca geliştiğini ya da dönüştüğünü görüyoruz. Örneğin "alçakkabartma" kavramı bizi ta eski uygarlıklara kadar götürür. "Klasik" kavramı bizi XVII.yüzyıl Avrupa'sına kadar

götürür. "Duyguculuk" özellikle XVIII.yüzyılın ikinci yarısında kendini gösterdi. "Trajedi" dediğimizde özellikle eski Yunanistan'dan başlamak gerekir. Yunan trajedileriyle daha sonraki trajediler arasındaki ayrımın saptanması elbette çok önemlidir. "Trajedi" dendiğinde tek bir şeyi anlamak doğru olmaz. Bir kavram doğar ve tarihin akışı içinde değişen gerçekliklere ya da yaşam koşullarına göre durmadan gelişir.

Örneğin "yontu" kavramını düşünelim. "Yontu" en eski zamanlardan bu yana, temel bazı özellikleri aynı kalmış da olsa, çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Estetikçi sanatla ilgili kavramları doğum ve gelişim koşulları çerçevesinde iyi tanır ve bir yapıtı değerlendirirken o kavramlara dayanarak açıklamalarını yapar. Bu da estetik yargılamanın gelişigüzel bir iş olmadığını bize gösterir. Estetikçi bilgi yoksunluğu çekiyorsa, bu kavramların içeriklerini ya da bir başka deyişle sanatların gelişim serüvenini bilmiyorsa değerlendirmeleri en azından yetersiz kalacaktır, yüzeysel olacaktır. Nitelikleri okuyamayan bir estetikçi estetikçi değildir. Onun bilgi eksikliği durumunda bir yapıtın niteliklerini doğru okuması olası değildir. Bütün bu kavramlar elbette niteliklerle ilgilidir ve estetikçi yapıtlardan giderek bir nitelikler araştırması yaparken bu kavramlara dayanacaktır. Estetikçi böylece yapıtta saptadığı niteliklerden kavramlara ve kavramlardan yapıtta saptadığı niteliklere gidip gelerek, bir başka deyişle sürekli tümevarımlar ve tümdengelimler yaparak değerlendirmelerini gerçekleştirir.

On yedinci soru: Her bilimsel yönelimde olduğu gibi estetikte de tümevarım ve tümdengelim yöntemlerini kullanıyor muyuz?

Elbette kullanıyoruz. Gerçekte estetik araştırmaya kavramlar düzeyinde araştırma diyebiliriz. Ancak *kavramlar düzeyinde kalan bir araştırma* diyemeyiz. Kavramlara göre araştırma ya da kavramlara dayanarak yapılan araştırma demek daha doğru olur. Çünkü estetik araştırma kavramlar düzeyinde kalmayan, kavramlarla yapıtlar arasında bağ kuran bir araştırmadır. Böylece estetik araştırma

yapıtlara yöneldikçe kavramları daha da zenginleştiren, varolan kavramların içeriklerini geliştirdiği gibi yeni oluşumlara göre yeni kavramlar koyan bir araştırmadır. Eski estetik yapıtlara yönelmediği için yalnızca tümdengelim yöntemini kullanıyordu. Yeni estetik yapıtlara yönelmeyi birinci planda önemsemiş olsa da kuramı da aynı ölçüde önemsiyor. En çok uygulama ve en çok kuram ilkesi diyebiliriz buna. Bu yüzden estetik araştırmanın bu iki yöntemden birine ağırlık verdiğini düşünemeyiz. Bir ara alman estetikçileri eski estetiğin kuramda boğulmuşluğundan korkuya kapılarak kurama çok önem vermemek, bir anlamda aşağılarda kalmak gerektiğini düşündüler ve bir *aşağı estetiği* ve *yukarı estetiği* ayrımı yaptılar. Gerçekte bu korkuya hiç gerek yoktu: yukarılara çıkarsak aşağılara inemeyiz, somut belirlemeler yapamadan söz'de yitip gideriz korkusu boş bir korkuydu. Önemli olan, olabildiğince yukarı çıkmak ve olabildiğince aşağı inmektir. Aşağılar da yukarılar da tek başlarına verimsiz olurlar. Demek ki çağdaş estetikçi tümdengelimi de tümevarımı da alabildiğine kullanıyor.

Tümdengelim ve tümevarım insan zihninin işleyiş biçimini ortaya koyan birbirine bağlı iki kavramdır. Bu iki kavram her insanın genel düşünme koşullarını açıklar. Biz insanlar durmadan tümdengelimler ve tümevarımlar yaparız. Bu, düşüncenin genelden özele ve özelden genele gidiş gelişinden başka bir şey değildir. İnsanlar tümdengelim ve tümevarım yaptıklarını bilmeden durmaksızın tümdengelimler ve tümevarımlar yaparlar. Bu Moliere'in bir kahramanının *"Demek kırk yılı aşkın bir süredir ben hiç bilmeden nesir söylüyormuşum"* demesine benzer. Estetik araştırmada yöntemle ilgili sorunlar özellikle araştırmacının felsefesine yani düşünme biçimine, dünyaya bakış biçimine, dünyayı algılayış biçimine, öngörülerine, beğenilerine, bir yandan da araştırdığı konunun yani yapıtların tarihsel ve biçimsel özelliklerine göre ortaya çıkacaktır. Bir konuda araştırma yaparken kullandığımız yöntem ya da yöntemler bir başka konuda araştırma yaparken kullanacağımız yöntem ya da yöntemlere uymayacaktır. Burada tıpkı sanatçılar gibi estetikçilerin de sanat karşısındaki tutumlarının birinci planda belirleyici olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca

zamanın belirleyici özelliklerini de unutmamak gerekir. Her dönem kendi yaşam koşulları çerçevesinde filozofa, bilim adamına ve sanat adamına belli bir bakış biçimini benimsetir. Bunun dışında her felsefe adamı, her bilim adamı ve her sanat adamı kendi bilinç koşulları çerçevesinde kendi anlayışını kurar.

Soru on sekiz: Değişik sanat anlayışlarını belli kümelerde toplayabilir miyiz? Örneğin genel bir çerçevede bir öznelciler ve nesnelciler ayrımı yapabilir miyiz?

Bir sanat adamını ya da bir estetikçiyi belli bir anlayışın içine kapatmak pek doğru bir iş olmasa gerek. Bazen sanatçılar bir akıma bağlanmak adına bu kalıplanmayı kendileri öngörürler. Gene de akımların en usta sanatçıları akımın belirlediği genel kuralların dışına taşan kimselerdir. Sanatın başat özelliği özgün olma koşulu üzerine temellenmiş olmasıdır. Baudelaire duygucu olduğunu söyler ama onun duyguculuğu başka duyguculuklara benzemeyen bir duyguculuktur. Sanatçılar ve estetikçiler zaman zaman benzer özellikler gösteren kimseler olsalar da herbiri kendi dünyasında apayrı özellikleriyle vardır. Sanatçıları ve estetikçileri ille kümelere ayırmak gerekiyorsa en belirgin genelleme *öznelciler* ve *nesnelciler* genellemesi olabilir. Öznelciler ve nesnelciler iki ayrı kutupta, uç noktalarda yer alırlar. Bu iki nokta arasındaki uzun çizgide benimsenebilecek dengeli yerler vardır. Estetik yaratmada ve bilgide öznenin belirleyici olduğunu düşünenler ve ona göre üretim yapanlar *öznelci*, nesnenin belirleyici olduğunu düşünenler ve ona göre üretim yapanlar *nesnelci* diye adlandırılabilirler.

Öznelciler daha çok ben'i öne çıkarırlar, buna göre özellikle duygulara ağırlık verirler. Onlar bu özellikleriyle daha çok duyguculuğa yatkın olurlar. Buna doğrudan doğruya bireyci kavrayış çerçevesinde oluşan sanat anlayışı diyebiliriz. Bireycilikte bireysellik çokça ya da aşırı ölçülerde öne çıkarılır ve neredeyse her şeyin ölçütü gibi ele alınır, giderek toplum ya da dış dünya silinir, görünmez olur ve bu arada tüm önemini yitirir. Onlar insan gerçeğinin ve hatta yara-

tıcı gücün ben olmakla ilgili koşullarda, ben'in derinlerinde bulunduğuna inanırlar: ben'i yaratmada ve algılamada en önemli kaynak olarak görürler. Ruhsal yapıyı ortaya çıkarmak isterken öznelliklere ulaşmak adına ben'i bulandırdıkları olur. Buna karşılık nesnelciler nesneye ya da dış dünyaya ağırlık verirler: onlara göre yaratmada ve değerlendirmede dış dünyanın koşulları belirleyicidir. Bu yüzden dış dünyayı çok iyi gözlemlemek hatta bir bakıma dış dünyanın bilgisine ulaşmak gerekir. Öyleyse sanatı besleyen en sağlam kaynak dünyanın bilgisi olmalıdır. Bu çerçevede hatta sanatı bilim kavramına doğru götürmek hiç de yanlış olmaz: sanatın alanı bilginin alanıdır. Bilerek sanat yapmak ve hatta bilmek için sanat yapmak gerekir. Bu ikinci durumda da toplum ya da dış gerçeklik öne çıkarılırken bireysellik gerilerde bir yerlere itilmiştir.

Soru on dokuz: Öznelcilikle nesnelciliği bir orta yerde buluşturmak anlatımın etkili olması açısından doğru olmaz mı?

Her iki anlayış da aşırı biçimlerinde sıkıntı uyandıracaktır. Aşırı öznelcilik gerçekliği tam anlamında ben'in perdelemesiyle görünmez kılarken ussallığı duygusallığın altıda ezecek, tek kişiyi bütün bir insanlığın üstüne çıkararak onu bir tapıncak durumuna getirecektir. Böyle bir yöntem zorunlu olarak öznellikle ilgili abartmaları getirecektir, bu yolda sanatçı ve estetikçi birçok bakımdan gerçekliği bulandırır duruma düşecektir. Aşırı öznelcilikte nesnel dünya bulanır ve gerçek görünümünü yitirir. Aşırı nesnelcilikse sanata uydurma bir bilimsellik örtüsü geçirerek onu yalnızca güzelden değil doğrulardan da sorumlu kılmaya kalkar. Kaldı ki bilimsellik savım ortaya atan sanatçının bir bilim adamı olmadığı, olsa da bunun bir anlam taşımayacağı bellidir. Bilimin yasaları hiçbir koşulda sanatın yasalarıyla bağdaşmaz. Böylece duyguculuğun ve gerçekçiliğin aşırı biçimleri bize insanı göstermekte eksik kalacaktır. Sanat da felsefe ve bilim gibi bir insan araştırması olduğuna göre bu araştırmayı sanatın koşulları çerçevesinde yapmak doğru olur. Ne sanatın kuralları felsefenin kurallarına, ne felsefenin kuralları bilimin kurallarına, ne bilimin

kuralları sanatın kurallarına uyar. En iyisi tıpkı tümdengelimde ve tümevarımda olduğu gibi, aşağı estetiği ve yukarı estetiği konusunun yadsınmasında olduğu gibi, her iki yönü aynı ağırlıkta ele almaktır. Zaten gerçeklik dediğimiz şey öznelliğin ve nesnelliğin bütünleştiği yerdir. Ne öznellikten arınık bir nesnellik ne de nesnellikten arınık bir öznellik düşünebiliriz. Bilimin ve büyük ölçüde felsefenin öznellikten kendini soyutlaması bir gereksinimin sonucudur.

En doğrusu hem öznelciliğin hem nesnelciliğin olanaklarından çokça ve eşit ölçülerde yararlanmaktır. Yapıta göre yani temaya ya da konuya göre bunlardan birine biraz daha ağırlık vermek gibi bir gereklilik elbette sözkonusu olabilir. Bazen iç dünyaları bazen dış dünyaları biraz öne çıkarmakta anlatımın etkililiği açısından yarar olabilir. Gene de kimin nasıl yazacağına ya da kimin nasıl resim yapacağına biz karışamayız, bu konuda seçimleri sahiplerine bırakmak doğru olur: bizim işimiz birilerine doğru yolu göstermek, doğruları benimsetmek, şöyle yaparsan iyi olur böyle yaparsan kötü olur gibi önerilerde bulunmak değildir. Her sanatçı, her estetikçi, her izleyici yani herkes kendi bakış açısına uygun olan yolu seçecektir. Yaratının bizim beğenimize uyup uymaması başka bir sorundur. Ancak genel bir şema çizmeye çalışırsak öznelciliğin duyguculuğa, nesnelciliğin gerçekçiliğe ve doğalcılığa açıldığını söyleyebiliriz. Ussallık ve duygusallık insan ruhsallığının birbirinden ayrılmaz iki koşuludur. Unutmamak gerekir ki duygusallıktan ya da daha genel anlamda heyecanlardan uzak bir sanat ne ölçüde bilgi dolu olursa olsun bize bir şey söylemeyecektir. Alain gibi biz de *"Usa saygımız var ama duyguları seviyoruz"* diyebiliriz.

Soru yirmi: Einfühlung estetiğini öznelci estetiklere örnek gösterebilir miyiz?

Elbette gösterebiliriz. *Einfühlung* estetiği dediğimiz duygucu estetik geçmiş yüzyılın başlarına yakın bir zamanda doğrudan doğruya duygucu alman yazarlarının sanat anlayışlarından türemiştir. *Einfühlung* sözcüğünü 1873'de alman estetikçisi Robert Vischer

alman duygucularının yazılarından süzüp getirdi. Sözcüğün anlamı ben'in varlıklara ya da şeylere yansıtılmasıyla ilgiliydi: bir "bir olma" olgusunu, bir duygudaşlığı, bir özne ve nesne özdeşleşmesini anlatıyordu. *Einfühlung*'culara göre estetik duygu, kaynağını bu özdeşleşmeden alıyordu: onlar estetik gözlemlemenin ya da estetik izlemenin duygusal bir edim olduğunu düşünüyorlardı. Bu bir anlamda insanın dış dünyaya sezgisel katılımı demekti. İnsan dünyanın bir parçasıydı, öte yandan dünyanın ben'de olduğunu da unutmamak gerekirdi. Alman ülkücülüğünde ve özellikle Hegel felsefesinde olduğu gibi burada da özne ve nesne tek bir gerçekliğin iki ayrı görünümü gibidir. *Einfühlung* da aşırı öznelci özelliğiyle bir duyguculuk bildirisidir. O dönemin en etkili filozofu Hegel sanatın amacını insanın dış nesnelerde kendi ben'ini bulması olarak belirliyordu. Gerçekte etki iki yönlüdür: özne kendini nesnede bulurken nesne de öznede yansır.

Einfühlung kuramını geliştirenler alman estetikçileri Johannes Volkelt (1848-1930) ve Theodor Lipps (1851-1914) oldular. Fransız estetikçisi Victor Basch (1863-1944) da Fransa'da bu kuramın savunucusu oldu. Victor Basch *Einfühlung* estetiğinden sözederken bu estetiğin bir aşağı estetiği olduğunu, bununla birlikte gözlemin ve deneyin sağlam zemininde bir yukarı estetiği olmayı amaçladığını söyler. Bu yönde bir kuram geliştirmek için en çok çaba gösteren belki de Volkelt olmuştur. Almanya'da çeşitli üniversitelerde felsefe profesörü olarak çalışmış olan Volkelt fikirlerini özellikle Hegel'in ve Schopenhauer'ın etkisinde geliştirmiştir. Bilgi kuramını bilinç kuramına indirgeyen, felsefenin ve estetiğin sorunlarını ruhbilim temeline oturtmaya çalışan Volkelt *Einfühlung* kavramını estetik nesnenin sezgisiyle ben arasındaki duygu ilişkisi olarak tanımlamıştır. Theodor Lipps de estetik değerin ve estetik deneyin öznedeki duygusallığı nesneye yansıtmakla gerçekleştiğini bildirir, bunu insanın doğada ergimesi olarak görür. Demek ki *Einfühlung*'un temelini duyumlarda değil duyumların uyandırdığı duygusallıkta aramak gerekir. *Einfühlung* estetiği tam anlamında öznelci ya da duygucu bir estetikti, kısa zamanda etkisini yitirdi.

Soru yirmi bir: En genel anlamında duyguculuk nedir?

Duyguculuk *evrensel gerçekçilik* diye tanımlayabileceğimiz klasikliğin tükendiği yerde ortaya çıkmış olan ve aşırı bireyci tutumuyla tanınan sanat anlayışıdır. Duyguculuk bir akım olmaktan çok bir bakış bir kavrayış biçimidir, özellikle XVIII.yüzyılın sonlarında ve XIX.yüzyılın ilk yarısında sanata ve düşünceye egemen olmuştur. Duyguculuk Almanya'da doğdu, daha sonra Fransa'da yayıldı. Almanya'da duyguculuk *Sturm und Drang* (Fırtına ve atılım) akımıyla kendini gösterdi. Alman aydınlanmasının getirdiği kuralcı ve usçu bakış açısını yıkmaya yönelen aydınlar bir tür zincirleri kırma devinimi başlattılar. Doğaya ve insana duygu dolu bir hayranlıkla yönelen bu insanlar özellikle Jean-Jacques Rousseau'nun etkisinde usun yerine gönül'ün, nesnelliğin yerine öznelliğin geçerli olmasını istediler. Duyguculuk Almanya'da özellikle Herder, Gœthe, Schiller gibi usta yazarların kalemleriyle gelişti. Bununla birlikte Gœthe duyguculuktan yana çıkmıyordu, *Eckermanns Gespräche*'de (Eckermann'la görüşmeler) açık açık klasiğin sağlıklı duygucunun hastalıklı olduğunu söylüyordu: *"Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke."* Öte yandan *İkinci Faust*'da *"Den lieb'ich, der Unmöglichkes begehrt"* (Olanaksızı düşleyeni severim ben) diyen de kendisiydi. Daha sonra Almanya'da Novalis duyguculuğun önemli adlarından biri oldu.

Fransa'da duyguculuğun önemli kişileri Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Victor Hugo'dur. Daha sonraki kuşaktan Baudelaire şiirde devrim yapacak doğalcılığını geliştirirken duyguculuktan yana çıktı, ama o duyguculuğunun öbürlerinin duyguculuğuna benzemeyeceğini söylüyordu. İngiltere'de duyguculuğun önemli adları William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, Percy Byssche Shelley ve John Keats'dir. Duyguculuk çeşitliliklerle dolu bir anlayıştır, her ülkede, her kişide değişik anlamlar kazanmıştır. "Klasik" gibi onun da bir tarihsel bir de estetik anlamı vardır. Estetik açıdan duyguculuk bireyselliği sanatın her dalında öne çıkaran anlayışların genel adıdır.

Bu anlayışlar sezgiye bağlanırlar, katı kurallara karşı çıkarlar, tutkulara, atılım istemine, uzak yerler özlemine ve kaçıp gitme duygusuna, zaman zaman dinselliğe özellikle ağırlık verirler. Tarihsel açıdan duyguculuk XIX.yüzyılın ilk yarısında kendini göstermiş olan sanat anlayışıdır. Özellikle edebiyatta belirleyici olan duyguculuk felsefede de anlatımını buldu: Fichte, Schelling, Hegel gibi ülkücü alman filozoflarını duygucu diye nitelendirebiliriz.

Soru yirmi iki: Duyguculuğa karşı olduğunu da bildiğimiz için, Gœthe'ye tam anlamında duygucu demek doğru olur mu?

Gœthe büyük bir sanatçı olduğu kadar gerçek bir düşünce adamıydı, gerçek bir bilgeydi. Deneyci anlayışın geliştiği bir dönemde o *"Benim doğayla ilgili araştırmam tümüyle deney temeline oturur"* diyordu. *"Duyularına güveneceksin: zekan seni uyanık tuttukça onlar sana yanlış bir şey göstermezler. Keskin bir bakışla sevinç içinde gözlemle, güzelliklerle dolu evrenin çiçekli toprağına doğru güvenle ve istekle yürü."* Duygucu yanıyla Gœthe *özneden ne varsa nesnede de o var* diye düşünür yani özneyle nesneyi özdeş kılar. Bu bakış XIX.yüzyıl alman düşüncesine hiç de yabancı değildir. Özneden bakınca nesne, nesneden bakınca özne görünecek gibidir. Yalnızca nesneler dünyasında kalmak da özneye kapanıp kalmak da verimsizdir. *"Bilimi Doğa'yla Özne arasında orta da bir yere yerleştirmeyi bilirsek kendimizi kurtarırız."* Böylece Gœthe *usçu deneycilik* diyebileceğimiz bir anlayış geliştirir.

Ona göre doğada bir süreklilik vardır ve hiçbir boşluk, hiçbir "atlama" yoktur. Yaprakta çiçeği bulabilmek gerekir. Gœthe, Jacobi'ye yazdığı bir mektupta çoktanrıcı olduğunu, doğalcı yanıyla da heptanrıcı olduğunu bildirir, bu çerçevede Tanrı'yla Evren'i özdeşleştirir. Bu da zamanının alman düşüncesine çok uygun düşer. Ona göre doğa tanrısallığın canlı giysisidir. *"Gœthe'nin heptanrıcılığı 'edimsel bir heptanrıcılık'dır, eylemde insanın gerçek büyüklüğünü bulur. Faust İncil'deki geleneksel 'Başlangıçta Söz vardı' formülünden hoşnut değildir, onun yerine kendi yordamıyla 'Baş-*

langıçta Eylem vardı 'formülünü koyar" (Félicien Challaye, *Büyük felsefelerin küçük tarihi*). Bu da bize toplumla kaynaşan, toplumda yerini alan etkin insanı düşündürür. Gœthe'nin duyguculuktan ayrıldığı nokta bu nokta olmalıdır. Ancak bunun alman duyguculuğuna iyiden iyiye ters düştüğünü de söyleyemeyiz. Duygucu büyülü bir dünyada yaşar ya da öyle olduğunu düşünür, oysa toplum yaşamı inişli çıkışlıdır, kavgaların, çekişmelerin, başarıların ve başarısızlıkların alanıdır. Önemli olan kazanmak ya da başarmak değildir, önemli olan direnmektir. *"Faust 'çu ruh sevinci hatta acıda bulur ve yazgıya egemen olmayı bilir"* (F. Challaye). Yaşam doğru dürüst yaşamayı bilenler içindir. *"Wer mit dem Leben spielt, / Kommt nie zurecht"* der Gœthe. Doğrudur, yaşamla oynayan hiçbir şeye ulaşamaz.

Soru yirmi üç: Zaman açısından duyguculuğu öncelemiş olan klasiklik nasıl bir anlayıştır?

Klasiklik, yapıtlarında duygu ve düşünce, birey ve toplum, yerel ve evrensel dengesini çok sağlam bir biçimde kurmuş olmakla bilinen XVII.yüzyıl yazarlarının öğretisidir. Bu yazarların başında fransız tiyatro yazarları vardır. Klasikler bir yandan insan yaşamının en genel yani herkes için geçerli doğrularını öne çıkarırken öte yandan belirgin bir *güzeli gerçekleştirme* kaygısı duyarlar. "Klasik" teriminin tıpkı "duygucu" gibi bir tarihsel bir de dural yani zamandan bağımsız estetik anlamı vardır. XVII.yüzyıl yapıtlarını ve yazarlarını klasik diye belirlediğimiz gibi yunan-latin Eskiçağ'ının yapıtlarını ve yazarlarını da klasik diye nitelendiriyoruz. Bunun ötesinde genel beğeniye uyan, buna göre çağlardan çağlara, yüzyıllardan yüzyıllara geçerek gelen yapıtlar da klasik diye nitelendirilirler. Klasik bir romandan sözetmek değeri çok üstün bir romandan sözetmektir, eşsiz bir romandan sözetmektir. Klasik'in latincede "birinci sınıf" anlamına gelen *classicus*'dan geldiğini bilince durum daha da belirginleşiyor. XVII.yüzyıl klasik yazarlarının başarıları yunan-latin kaynaklarına dönmekle, eski yapıtları yeniden özümlemekle kazanılan atılımlar için-

de gerçekleşti: bu yüzyıl deyim yerindeyse bir "us dönemi"ydi, bilimde ve felsefede usçuluğa bağlı olarak dünyaya yeni bilimsel kavrayışlar getirdi. Klasiklik Almanya ve İngiltere'den çok Fransa'da ortaya çıktı, özellikle Descartes felsefesinin temel özellikleinde anlatımını buldu ve Corneille, Racine, Molière, La Rochefoucauld gibi hatta La Bruyère gibi adlarda en iyi örneklerine ulaştı. Klasikliğin Fransa'da çöküşü ya da dönemini bitirmesi bu estetik anlayışı oluşturan ve birbirine sıkı sıkıya bağlı olan iki temel kavramın, "güzel"in ve "ussal"ın birbirinden ayrılmasıyla oldu. Klasiklik bir denge anlayışı olduğu kadar bütün dünyaya ya da evrene yönelmiş köklü bir meraktır, bir ölçülülük ve tutarlılık inancıdır, evrensel insanın kaygılarını ve dileklerini yansıtır.

Soru yirmi dört: Ruskin'in estetiği öznel estetiğe örnek gösterilebilir mi?

John Ruskin'in (1819-1900) estetiği Raymond Bayer'in de belirttiği gibi tam olarak kendine özgü bir estetiktir. Ruskin estetiğini öznelliğin dinselliğe açılan biçimi diye görebiliriz. Bayer onunla ilgili olarak şunları söyler: *"Ruskin düşüncesinin oluşumu iki temel belirleyiciden etkilendi. Bu etki öncelikle çocukluğunda aldığı eğitimle ilgilidir, bu eğitim onun dehasının üç ayrı kaynağını oluşturur. Annesi püritendi, onu rahip ve papaz olmaya yönlendirdi; Ruskin'in derin bir inancı vardı, saatlerini İncil okumakla geçirirdi. Tatillerini doğduğu İskoçya'da geçirirdi ve doğanın bağrında uzun düşlemlere dalardı; bu doğa sevgisi onun gençlik şiirlerinin ikinci esin kaynağıdır. Dehasının üçüncü kaynağı Turner'ın etkisinde sanata yönelmesiydi, özellikle de Fransa'ya ve İtalya'ya yaptığı yolculuklardı. Ruskin düşüncesinin oluşumunda ikinci etken o zamanki İngiltere'nin ülkücü ve toplumsal devinimiydi."*

Ruskin'in estetiği her şeyden önce bir duygusallık estetiğidir, gizemcilikle doğalcılığın karışımı gibidir. Buradaki doğalcılığı doğaya bağlılık ve doğada Tanrı'yı bulma anlamında almak doğru olur. Rus-

kin estetik yargıyı sevgiye, şeylerle olan duygu yakınlığına indirger. Bu duygusal belirleyicinin üzerinde güzel'i kavramamızı sağlayan yeti vardır. İnsan ruhu bu kuramsal yetiyle güzel'i kavramaya yönelir. Bu yeti yarargözetmez bir yetidir, bir gözlemleme gücüdür, ussal yanı da olan bir kavrama yatkınlığıdır. Bu yeti cinsel içgüdüyle ilgili değildir, ama bir zevk alma düzeneğidir. Onda insan, insan oluşunu gerçekleştirir, hayvandan onunla ayrılır. *"Kısacası Ruskin'i yorumlarken insanın estetik bir hayvan olduğunu söyleyebiliriz"* der Bayer. Bu kuramsal yeti gidimli düşünceyle ya da kısaca ussallıkla çatışkılıdır. Bilim her şeyi açıklasa da güzel'i asla açıklayamaz. Öyleyse iki ayrı kavrayış biçiminin varlığından, hatta iki ayrı doğru'nun varlığından sözedebiliriz. Birinci doğru bilimse ikinci doğru açınımdır. İşte tam burada tanrısal güç kendini gösterir: sanat, ahlak ve din bir bütün oluştururlar. Bayer'in belirttiği gibi Ruskin'in gizemciliği biçimler arasından Tanrı'nın gözlemlenmesine dayanır. Tanrı doğanın örtüsü altında kendini gösterir. Her biçim Tanrı'nın bir yansısını taşır. Ruskin'e göre *"Tanrı'nın yaptığı her şey güzeldir, doğanın bildirdiği her şey doğrudur"*. Buna göre Ruskin'in estetiğini öznelci estetiğe örnek gösterebileceğimiz gibi öznelcilikle dinselliğin bağdaştığı bir estetik olarak da gösterebiliriz.

Soru yirmi beş: Bergson estetiğinin de öznelci bir estetik olduğunu söyleyebilir miyiz?

Öznelcilik nitelemesine en uygun estetiklerden biri ya da başlıcası Henri Bergson'un (1859-1941) estetiğidir. *Sezgici* Bergson'un tüm felsefesi ve özellikle tüm bilgi anlayışı bir öznelci estetik olarak algılanabilir. Bergson felsefesi öncelikle bir sezgi felsefesidir. *"Tek olanla ve dolayısıyla açıklanamaz olanla yüzyüze gelebilmek için bir nesnenin içine girmemizi sağlayan duygudaşlığa sezgi diyoruz"* der Bergson. Ona göre sezgi kendini zaman boyutunda ortaya koyar: *"Nesneyle ve özneyle ilgili sorular, ayrılıklarında da birliklerinde de uzamdan çok zaman çerçevesinde kendilerini gösterirler."* Bergson gerçek zamanı yani ruhsal zamanı, ben'in

kendi zamanını matematiksel zamandan kesinlikle ayırır. Mahkeme kapısında ya da hastanede yaşadığım zaman kol saatimin ya da takvimin gösterdiği zamandan ayrıdır. Tüm oluşumlar filozofa göre süreyle açıklanabilirler. Süre *"bilinç durumlarımızın ardı ardına aldığı biçim"*dir. Yaşam da süreden başka bir şey değildir. Yaşam devingenliktir, sürekli yaratılıştır, özgürlüktür. Sanatçı gerçekliğe kendi iç dünyasında dokunur. Sanata nesne oluşturacak şeyler iç dünyamızdan an'lık iç gözlemle elde edeceğimiz izlenimler olabilir. Sanatçı sürekli bir dönüşüm içinde olan ben'ini gözlemleyen kişidir, kendi iç zenginliğinden bize güzellikler sunan kişidir. Ona kendini bizim için sezen, kendindekini sezgi yoluyla ele geçirip bize ulaştıran kişi diyebiliriz

Soru yirmi altı: Estetikte nesnelcilikten tam olarak ne anlıyoruz? Onu gerçekçi anlayışla özdeşleştirebilir miyiz?

Bilgiyle ilgili tüm sorunlar özne-nesne ilişkisi içinde açıklığa kavuşur. Öznelciliğin tersine, nesnelcilik bilgi edinmede ya da bilgi üretmede nesnenin *daha* belirleyici olduğu kavrayışına dayanır. *Nesnel olan düşünceden bağımsız olandır* gibi bir tanım yapılabilir. Bununla birlikte şunu unutmamak gerekir: "nesne" her durumda "özne"nin bağlaşığıdır, bunlardan birini ortadan kaldırsak öbürü kendiliğinden yokolur. Bu da bize şunu gösterir: ne mutlak öznellik ya da öznelcilik vardır ne de mutlak nesnellik ya da nesnelcilik vardır. Öznelci bakışın tersine nesnelci bakış öznenin varlığını yoksamadan nesnenin belirleyici gücü üzerinde durur, bir başka deyişle nesneden bakmaya çalışır. Nesnel estetik deyim yerindeyse dışa açık estetiktir hatta dışadönük estetiktir ki gerçekçiliğin ve doğalcılığın temel eğilimini oluşturur.

Gerçekçilik doğanın ya da dünyanın gözlemlenmesine öncelik tanıyan bakış açısıdır. Onda özne kendini sanki azçok geri çeker, bakışını kendi dışına çevirir, kendi görüş alanındaki şeyleri ya da bu alanda ilgisini çeken şeyleri saptamaya ve kavramaya, bu arada estetikleştirmeye çalışır. Gerçek gerçekçiliğin bir ayağı nesnedeyse bir

ayağı da öznededir. Gerçek gerçekçilik öznenin görme gücünü görmezden gelmez, buna göre gerçek gerçekçilik görmek istediğini kendi gözleriyle görmektir. Bu da nesnelliği destekleyen bir öznelliğin etkin oluşu demektir. Buna karşılık kaba nesnelcilikte ya da kaba gerçekçilikte uç sonuçlar almak isteyen kişi kendini ortadan silercesine nesneli öne çıkarmak ister. Bu da bir bakıma dünyayı dünyanın gözleriyle görmek istemek gibi sonu olmayan bir serüvene açılmak anlamına gelir. Buna gerçekçiliğin ya da nesnelciliğin yanlış anlaşıldığı nokta diyebiliriz. Böyle bir yönelim bilinç eksikliğinin bir sonucu olabilir ve insana olumsuz anlamda doğalcılığın ya da kaba gerçekçiliğin kapısını açar.

Soru yirmi yedi: Doğalcılık da bir tür gerçekçilik değil mi?

Zaman zaman "gerçekçilik" ve "doğalcılık" eşanlamlı gibi kullanılsa da "gerçekçilik" gerçekliği bilincin özel koşulları çerçevesinde kavramak anlamına gelmekle, olanı olduğu gibi yakalamaya çalışan "doğalcılık"dan ayrılır. 1833'de Gustave Planche "gerçekçi" terimini *imgeleme ağırlık vermeyen ve gerçekliği tüm ince ayrıntılarıyla ele alan* sanatı anlatmak için kullandı. Bu çerçevede gerçekçilik sanatçının çevresine ya da dünyaya yönelik dikkatiyle belirgindir. Ancak daha genel çerçevede ele aldığımızda gerçekçilik gözlemleyenin bilinç yetkinliğini gereksinecektir. Bir bilincin özel renkleri ve koşulları içinde görülmüş olmayan herhangi bir nesne gerçekten görülmüş değildir ve hiçbir gerçekçi sanat etkinliği için gereç oluşturmaz. Bu yüzden doğalcılığı gerçekçiliğin azçok kaba bir biçimi olarak belirleyebiliriz.

Doğalcılık gerçekçiliğin daha çok bilimsellik savına bürünmüş biçimidir ki öznelliğin belirleyici koşullarını dışlamış gibidir. Dünya ölçeğinde "doğalcılık" sözü hemen herkese öncelikle fransız romancısı Emile Zola'nın (1840-1902) sanat anlayışını ve yapıtlarının temel özelliklerini düşündürür. Bir bilim yüzyılı olan XIX.yüzyılda Zola bilimsel bir donanımı olmamakla birlikte sanatı bilimsel bir çaba olarak görüyor, onu bir gözlem ve deney alanı olarak değerlendiriyor-

du. Bunda onun eğitiminin yetersizliği de sözkonusu olabilir. Şöyle der Zola: *"Romancı bir gözlemciden ve bir deneyciden yapılmıştır. Onda gözlemci olguları gözlemlediği biçimde sunar, çıkış noktasını ortaya koyar, sağlam bir alan kurar, bu alanda kişiler yürürler ve olgular gelişirler. Sonra deneyci ortaya çıkar ve deneyi oluşturur, yani kişileri özel bir öyküde devindirir."*

Doğalcılığın bir başka anlamı daha vardır. Doğaya ya da doğanın nesnelerine yönelişi bir tutku ya da bir yöntem durumuna getirmiş olan, açıklamalarını buna göre yapan, doğanın nesnelerinden giderek simgeler oluşturan, bu arada doğayı yücelten, böyle olmakla dinsel bakış açısına yakın duran sanat anlayışlarını da doğalcı diye niteleyebiliriz. Bu anlamda aklımıza gelen ilk kişi Baudelaire olabilir. En genel anlamda doğalcı Doğa'da Tanrı'nın apaçık belirtilerini bulabilen, doğal nesneleri tanrısallığın simgeleri olarak değerlendiren kişidir.

Soru yirmi sekiz: Gerçekçiliği ve doğalcılığı besleyen düşünsel kaynak neydi?

Gerçekçilik insanın en eski sanat anlayışıdır. Tarihöncesinin mağara ressamları kendi yaşam koşulları ve bilinçsel olanakları çerçevesinde gerçekçiydiler. Eski sanat dinsel bir seziş ve kavrayış içinde her zaman gerçekçiliğe eğilimli oldu. Ancak biz gerçekçilik dediğimiz zaman daha çok XIX.yüzyılda duyguculuğun ardından gelen sanat anlayışını anlıyoruz. Bunun için XIX.yüzyılın bilimsel gelişimlerine gereksinim vardı. XIX.yüzyıl özellikle bir bilim yüzyılı oldu, biraz da insanların sanatta aşırı özelcilikten usandığı bir yüzyıl oldu. Auguste Comte'un (1798-1857) olumculuğu, Hippolyte Taine'in (1828-1898) nesnel eleştirmeciliği, Claude Bernard'ın (1813-1878) gözlem ve deney üzerinde çalışmaları ve daha pekçok bilimsel araştırma sanatçının ilgisini bilime doğru çekti. Taine şöyle der: *"İnsanı üst düzeyde bir hayvan olarak ele alabiliriz, bu hayvan hemen hemen ipekböceklerinin kozalarını ve arıların kovanlarını üretmeleri gibi felsefeler ve şiirler üretirler."* Onun gözünde roman

da eleştiri de *"insan üzerine, insan doğasının tüm çeşitlilikleri, tüm durumları, tüm serpilmeleri, tüm bozulmaları üzerine bir soruşturmadır. Ciddilikleriyle, yöntemleriyle, kesin uyarlıklarıyla, gelecekleriyle ve umutlarıyla her ikisi de bilime yaklaşırlar"*. Bilim yüzyılında sanatın bilimsel bir yönelime ağırlık vermesini doğal saysak da sanatın yasalarıyla bilimin yasalarının birbirinden çok ayrı olduğunu, bilime yaklaşmak isteyen bir sanatın önünde sonunda sanat olmaktan uzaklaşacağını söyleyebiliriz. Ancak sanatın toplumsal-tarihsel oluşumlardan, kültürün öbür alanlarındaki gelişimlerden bağımsız kalabileceğini de düşünemiyoruz. Jean-Richard Bloch *"Tek bir estetik devrim yoktur ki siyasal bir devrimim dayanağından yoksun olsun"* der.

Soru yirmi dokuz: Sanatçılar gerçekçiliğin ne olduğunu, duyguculuğun ne olduğunu biliyorlar mı? Özne ve nesne dengesi diye bir şeyi önemsiyorlar mı?

Genelde sanatçı kuramda çokça oyalanmayan, estetiğini kendi bilinç koşulları çerçevesinde daha çok sezgilerinden ve sanatsal görgülerinden getiren adamdır. Gönül ister ki sanatçı aynı zamanda kendi sanatının düşüneni yani estetikçisi olsun, daha da ötede hevesli düzeyinde de olsa genel anlamda bir estetikçi olsun. Bazı sanatçıların ürünleri ve hatta değişik konulardaki yazıları bize onların sanat üzerine enine boyuna düşündüğünü gösteriyor. Örneğin Baudelaire böyle biridir. Ama örneğin Verlaine böyle biri değildir. Kuramda çok oyalanmak sanatçı duyarlılığıyla, yaratmanın kendiliğinden edimleriyle, görü kazanmayla ve esinin oluşum koşullarıyla bağdaşmaz diye düşünenler de olabilir. Ancak genellikle büyük sanatçıların sanat üzerine büyük düşündüklerini görüyoruz. Örneğin Honoré de Balzac (1799-1850) bize kaba gerçekçiliğin geçersizliğini ya da yetersizliğini duyuran ve doğadaki güzelin sanattaki güzelle apayrı yapılarda olduğunu ya da doğada sanat olmadığını gösteren sözler söylemiştir. Bu da onun sanat konusunda ve kendi sanatı konusunda ne ölçüde donanımlı olduğunu gösteriyor. *"Edebiyatın doğrusu doğanın doğ-*

rusu olamaz" diyen Balzac'a göre edebiyatın görevi hiçbir zaman doğayı kopya etmek değildir. Balzac *"Ressamlar ellerinde fırçayla düşünmelidirler"* diyerek sanatta bilinçli yaratmanın önemini göstermiştir.

Soru otuz: Çağdaş anlamda gerçekçilik insan gerçeğinin araştırılmasını öngörür diyebilir miyiz?

Evet, böyle diyebiliriz. Çağdaş estetiğin kurulduğu zamanlardan beri sanat giderek bir insan araştırması anlamı kazanmaya başlamıştır. Burada sanatçı tam anlamında bir kültür adamı olarak insan sorunlarına yetkiyle ve çözümleyici bir tutumla yaklaşır. Joseph-Emile Muller der ki: *"Gauguin'de, Cézanne'da, Seurat'da resim dış dünyanın bir sunumu olmaktan çok zihnin bir yaratısı olarak görünür. Bundan böyle sanatçı gözlemleyebildiği şeyden çok sezdiği, kavradığı, tasarladığı şeyle ilgilidir. Sanatçı doğanın verilerini özgürce kullanmakla işe başlar, biçimbozmalara, değiştirmelere yönelir, nesneler tanınmaz olana kadar bunları geliştirir."* Bu konuda çeşitli sanatçılardan ve düşünürlerden çeşitli örnekler verilebilir. Az düşünen çok yaratan sanatçının ürünleri güzele ulaşmada eksikli kalacaktır. Dünün sanatçısı öncelikle dinsel bir işlevi yerine getirirken çok daha rahattı, bir şeyleri derinine düşünmek gibi bir sorumluluk taşımıyordu. Bugünün sanatçısı genellikle gerçekçi olduğunu bildirirken hiç değilse gerçekçiliğin ne anlama geldiğini iyi kötü biliyor. Böylece Aristotetes'in yüzyıllarca önce ortaya koyduğu *mimesis* yani öykünme anlayışı çok gerilerde kalmış oldu. Artık Aristoteles'in deyişiyle devineni öykünen bir sanat değil, insanı anlamaya çalışan, insanın ne olup ne olmadığını tartışan, insan araştırması niteliğinde bir sanat geçerlidir. Ancak Aristoteles'in de gerçekçilik adına çokça hakkını yememek gerekiyor. Çünkü filozof sanatçının işini *olanı değil olası olanı anlatmak* olarak belirlemişti, bunu yaparken sanatçıyı tarihçiden ayırmıştı. Ona göre trajediyi felsefeye yaklaştıran da buydu.

Soru otuz bir: Estetikçiler bir yana, bu konularda filozofların belirgin görüşleri var mı? Örneğin sanatla ilgili olarak özne-nesne karşıtlığı üzerine düşünmüş olan filozoflar var mı?

Özne ve nesne ilişkisi üzerine filozoflar da oldukça önemli görüşler geliştirmişlerdir. Filozofların estetik konularındaki görüşlerini, bize salt kuramsal nitelikli görünseler de, yabana atmamak gerekir. Bu bağlamda İmmanuel Kant'ın (1724-1804) görüşleri ilginçtir. Doğayla insan arasında özdeş bir şeylerin bulunduğunu bildiren Kant sanat alanını bilimle ahlakın arasına, bir başka deyişle koşullanmış olanla yani belirlenmiş olanla özgür olanın yani koşullanmamış olanın arasına yerleştirir. Estetiğin alanında Kant'a göre ne ahlakın alanında gördüğümüz özgürlük vardır ne de bilimin alanında gördüğümüz kesinlik vardır. Estetik yargı beğeni yargısı olmakla kendinde kişisel olanı taşımakla kalmaz, evrensel olandan da bir şeyler taşır. Beğeni yargısına biz salt öznel yargı deyip çıkamayız. Kant estetiği bilimle ahlak arasına yerleştirmekle bir özne ve nesne dengesini kendiliğinden koymuş olur. Kant sanatı ne bilim kadar evrensel bulur ne de her bireyin kendi anlayışına bırakılmış bir gelişigüzellikler alanı sayar. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) de bu anlamda dengeli bir bakış açısı getirmiştir diyebiliriz. Estetik çabayı bilimsel çabadan ayıran Hegel sanatı bir düşün alanı olarak görür. Ona göre sanat hem doğanın bilgisine hem insanın bilgisine yönelir. Estetiğin alanında duyulur olanla düşünülür olan bütünleşir. Bu durumda sanatın öykünmeyle ilgili olmadığı kesindir. İnsani olan doğal olandan çok daha üstündür: doğadaki güzel insanın elinden çıkan güzelin yanında hiç kalır. Öykünmek kopyalamaktan başka bir şey değildir: sanat kopya çıkarmakla değil yaratmakla yükümlüdür. Demek ki sanat dendiğinde bir tür doğa öykünmeciliğini anlamak yanlış olur. Sanat gerçekliğin yansıdığı ya da yansıtıldığı alandır. Sanatta insan kendini görür, kendini anlamaya çalışır.

Soru otuz iki: Değer yargısı nasıl bir yargıdır? Bu yargıyla gerçekliğe nasıl ulaşılır? Gerçekliğe dokunabilmenin belli kuralları var mı?

Yargıları *varoluş yargıları* ve *değer yargıları* diye ikiye ayırabiliriz. Varoluş yargıları somut ya da görülür gerçekliklerle ilgili yargılardır, gündelik yaşamla ilgili yargılardır. Bunlar bilim alanındaki yargılar gibi kesinliklidirler. *"Bugün hava kapalıdır"* dediğimde bir varoluş yargısı ortaya koymuş olurum. Bu yargı yanlış olabilir ama kesindir. *"Normal basınç altında su yüz derecede kaynar"* yargısı da kesinlikli bir bilimsel yargıdır. Buna karşılık değer yargıları bir ayağı nesnelde ama öbür ayağı öznelde olan yargılardır. *"Bu resim gerçeküstücü bir resimdir"* deyişimde *"Bugün hava kapalıdır"* yargısındaki gibi bir kesinlik yoktur. Ahlakın yargıları da estetiğin yargıları da değer yargılarıdır. Değer dediğimiz şey insanların ya da insanlığın yüce amaçlarıyla ilgilidir. Kişiler ahlakta da estetikte de değer konusunda değişik bakış açılarına ulaşmışlardır: ortaya koyduğumuz yargılar bu çerçevede tam anlamında evrensel bir geçerlilik taşımayabilir. Bununla birlikte Kant da Hegel de beğeninin yasalarını gelişgüzele bağlayıp çıkmamışlardır, hatta Kant beğenilerin pek güzel tartışılabileceğini söyler. Ama ne olursa olsun her beğeni yargısı nesnelliklerle olduğu kadar öznelliklerle oluşturulmuştur. Estetiği kaygan bir bilgi alanı kılan da budur. Bu kayganlık bulanıklık yaratmak adına değil gerçekliği en etkin biçimde görünür kılmak adınadır. Her şey önünde sonunda gelir insanı araştırmak noktasına dayanır.

Soru otuz üç: Yalnız gerçekçiler mi gerçekliği araştırıyorlar, yoksa daha başka sanat akımları da kendi anlayışları içinde gerçekçi sayılabilirler mi? Sanat zorunlu olarak kuralcılığı mı gereksinir? Değişik sanat anlayışları değişik biçim arayışlarını gerekli kılar mı?

Sanatçının temel çabası insanı anlatmak olduğuna göre hangi anlayıştan olursa olsun tüm sanatçılar gerçekliği açınlamakla yükümlü

duyarlar kendilerini. Amaç birdir ama yöntem ayrıdır. Yoksa gerçekliği boğmak ve göstermemek adına bir sanat anlayışı oluşturulabileceğini düşünmek çocukluk olur. Yeni zamanlarda pekçok sanat akımı ortaya çıktı, bunların amacı elbette gerçekliği bulandırmak değildi, böyle bir şey yaptılarsa istemeden yapmışlardır. Gerçeküstücülük bile bir tür gerçekçilik denemesidir. Fovizm, kübizm, futurizm, konstrüktivizm, dadaizm... Bu yeni akımların herbiri insana yaklaşmakta ayrı bir yol izlediler. Ortaya koydukları yöntemler daha da etkili olmakla, daha iyi anlatabilmekle ilgiliydi. Gerçekçilik her sanatın temel yönelimidir. Biçim arayışı yani anlatım olanakları arayışı sanatın temel etkinliklerindendir. Yeni şeyler söyleyebilmek için yeni biçimler denemek de diyebiliriz buna. Üst düzeyde etkili biçimler oluşturma çabasını biçimcilikle karıştırmamak gerekir. Ancak sanatta biçimcilik diye bir akım değil de bir anlayış vardır ki onun gerçekçilik konusunda herhangi bir kaygısı var mı yok mu iyi bilemeyiz. İlgi çekmek için sürekli biçimle oynamak, şaşırtıcı imgelerle alışılmadık görünümler çizmek, böyle bir şey sanatla asla bağdaşmaz deneni getirip tuvalin ya da sahnenin ortasına oturtmak gerçekçilik açısından oldukça sorunlu tutumlardır. Biçim arayışları gerçekliğin daha iyi yansıtılabilmesi yolunda arayışlar olmadıkları zaman salt bireysel kaygılarla ortaya konmuş çabalar olarak, kendini gösterme ve kendini kısa yoldan benimsetme çabaları olarak kalırlar. Biçim oyunlarıyla kendine kalıcılık sağlamaya çalışan pekçok sanatçının zamanla unutulup gittiğini biliyoruz.

Her sanatçı, kendi bilinç koşulları çerçevesinde hatta bazen bağlandığı bir akımın içinde kendi estetik kurallarını belirlemekle yükümlüdür. Yaratma gelişigüzel bir etkinlik olmadığına göre böylesi bir kuralcılık sanatçının kaçamayacağı bir durumdur. Bununla birlikte sanatçıyı aynı zamanda kendi kurallarıyla, kendi koyduğu kurallarla sürekli tartışan hatta yıkışan adam olarak düşünebiliriz. Sanatçı için gelişmenin temel koşulu kendi kurallarını aşmaktır. Yeni kurallar eski kuralların izinde kendilerini ortaya koyarlar. Yıllarca kullanılan kurallar, bir başka deyişle yeni anlatımlara açık olmayan bir sanat anlayışı, verimsiz akademi'cilikler sanatçıyı yarı yolda bırakacaktır.

Güçlü bir estetik yapıya ulaşmış olan yapıtlar kendiliklerinden devrimci nitelikli yapıtlar olurlar. Öncü sanat böylece gerçekleşir. Sanatçı dur ben devrimci bir sanat geliştireyim diye işe başlayabilir mi? Başlasa da yetersiz kaldığı koşullarda neyi elde edebilir ki?

Soru otuz dört: Sanatsal anlamda devrimcilik diye bir şeyden sözedebilir miyiz?

Üst düzeyde bilinçlenmiş ve yatkınlıklarını geliştirmiş her sanatçı estetik anlamda kendine göre devrimcidir. Sanatçıları birbirleriyle ölçmek, kimine birinci sınıf kimine ikinci sınıf demek için elimizde kesin ölçütler var mı? İlgimizi daha çok çeken sanatçıları elbet birinci planda önemsiyoruz, ama onun değerini belirleyecek olan da sürekli dönüşen ve dönüşerek değerler üreten insanlıktır. Tarihe kalmak dediğimiz şey insanlığın belleğinde kalmaktır. Gününde büyük sanatçı sayılmış pekçok kişi kısa zamanda unutulmuştur, buna karşılık sanat dünyasında değeri her gün biraz daha artan sanatçılar vardır. Bu ikincilerin artan önemi elbette onların insan yaşamına getirdikleri sağlam bakış açılarıyla ve bu bakış açılarını estetiklerinde yansıtabilmiş olmalarıyla ilgilidir. Sanatta estetik düzeyde devrimcilik biraz da yaşam koşullarındaki hızlı dönüşümlere bağlıdır: öyle dönemler vardır ki o dönemlerde yaşam biçimleri ve ona bağlı olarak değerler hızla dönüşürler ve filozofa ve bilim adamına olduğu kadar sanat adamına da yeni anlayışlar aşılarlar. Örneğin Baudelaire'in *Les fleurs du mal* (Kötülük çiçekleri) adlı kitabı yeni sanata geçiş yeri sayıldı, buna göre 1857 tarihi yeni sanat için milat olarak düşüldü.

Sanatta her yeniliği bir öncü girişim olarak değerlendirmek gerekmez. Dada akımı Avrupa'nın en sıkıntılı döneminde bir çığlıktı, ancak ondan kalan külleri eşelediğimizde alıp eve götürmek isteyeceğimiz tek bir nesne bulabilecek miyiz? Marcel Duchamp Amerika'da *"sanatsal olmayan yapıtlar"* oluşturmaya kalktı. Tuttu *Giaconda*'ya bıyık taktı, nesneleri üst üste yığarak bir şeyler elde etmek ya da ilgiyi çekmek istedi, 1917'de sanatının ortasına getirip tuvaleti yerleştirdi. 1950'den sonra Amerika'da Yeni-Dada'cılar sanat

adına ipler, ampuller, kumaşlar, kağıtlar, kartonlar kullandılar. Marcel Duchamp'ın 1968'de ölümü bu garipliklerin de ölümü oldu azçok. Bir konserve kutusunu bir tuvalin ucuna bağlamak gibi, bir senfonik şiire kuş sesleri katmak gibi buluşlar umulan ilgiyi uyandırmadı. Bir akıma bağlanan sanatçılar bile ancak kendi iyi düşünülmüş kurallarını koyup uyguladıkları ölçüde başarılı oldular. *"İnsani buluşun yüce yasası çalışarak bulmaktır"* der Alain.

Soru otuz beş: Sanatın işlevselliği konusunda ne söyleyebiliriz?

Eski sanat özellikle dinsellik temeline dayalıydı. En eski toplumlarda sanat adamı bir tür toplumsal işlevciden başka bir şey değildi: tabletler üzerine yazılmış yazılar, yontular, alçakkabartmalar ve daha başka şeyler genelde insanlarla tanrılar arasındaki, bazen de insanlarla insanlar ve tanrılarla tanrılar arasındaki iletişimi sağlayan etkinliklerdi. İnsanın en eski sanatsal çabasını oluşturan mağara resimleri kuş uçmaz yerlerde de bulunduklarına göre tanrısal güçlere adanmış sunular olmalıydı. Platon da Aristoteles de sanatta işlevselliğe ağırlık verdiler. Platon devlete yararlı olan sanatı sanat sayarken Aristoteles trajediyi acıma ve korku duygularından giderek *katharsis*'i yani arınmayı sağlayacak bir güç olarak gördü. Her ikisi de müzikte yararlı makamlarla zararlı makamları birbirinden ayırma gereği duydular. Joseph-Emile Muller şöyle der: *"Eskiçağ'da, Ortaçağ'da, Rönesans'da, kısaca bilgisine ulaştığımız bütün uygarlıklarda sanatçı toplumsal bir görevi yerine getiriyordu. Sanatçı yararlı olarak biliniyordu, genellikle saygı görmekten, onurlar elde etmekten geri kalmıyordu."* Sanat ancak Yeniçağ'ın başlarından sonra sivilleşmeye başladı ve tanrısallıkla ilgili işlevini bir yana bırakarak insan araştırması niteliği kazandı. Bugün bizler sanatı *amaçları kendi içinde* olan bir kültür etkinliği olarak görüyoruz. Sanatın amaçları kendi içinde diye onu tam anlamında hiçbir yarar sağlamayan bir etkinlik saymak, salt dinlendirici ya da eğlendirici bir çaba olarak görmek elbette yanlış olur. Raoul Dufy (1877-1953) şöyle der: *"Resim yapmak şeylerin doğal görünümünün imgesi*

olmayan ama gerçekliğin gücünü ortaya koyan bir imgeyi görünür kılmaktır." Sorun her durumda gerçekliğin araştırılmasıyla ve ortaya konulmasıyla ilgilidir. Sanatın yararı dolaylıdır, o insanı insana gösterme yükümlülüğü içinde bizim için son derece önemlidir. Bu yüzden sanattan kısa erimli ve kesin etkiler elde etmeye çalışmak boşunadır. Örneğin Hegel'in de pek güzel belirttiği gibi sanatı dinin ya da ahlakın buyruğuna vermek son derece tehlikelidir. Sanat da tıpkı bilim ve felsefe gibi sağladığı yeni düşünme ve görme olanakları çerçevesinde insana yararlı olur ve böyle olmakla da dünyanın dönüşümüne etkin bir biçimde ama sessizce katılır. Yaratma edimi nasıl sessiz sessiz gelişen bir edimse sanatın etkileri de alttan alta oluşur. *"Tüm insan gücü sabırla zamanın bileşimidir"* der Balzac.

Soru otuz altı: Sanatsal yaratmada yetenek çabanın önünde geçer mi?

Genellikle yetenek kavramının içini yanlış dolduruyoruz yani yeteneğin ne olduğunu iyi bilmiyoruz. Önce kavramı bulanıklıktan kurtaralım. Bizim yetenek dediğimiz şey dünyaya gelişimizle birlikte yani dünya deneyleriyle, öncelikle de çok küçük yaşlarımızda oyunla kazandığımız, yavaş yavaş ve alttan alta elde ettiğimiz yatkınlıklardır ya da bilinç özellikleridir. Bu yatkınlıkları hangi koşullarda edindiğimizi bilemeyiz. Küçük çocuğu herhangi bir nesneyle örneğin bir kibrit kutusuyla oynarken gözlemleyenler onun vakit geçirmek için kendi kendine oyalandığını düşünürler. Onun neyle uğraştığını en yakınları da bilemezler, onlar da bu konuda fikir üretmeye kalktıkları zaman iyiden iyiye yanılabilirler. Çünkü her şey gizliden gizliye oluşmaktadır ve çocuğun ne yaptığı belli değildir. Oysa çocuk imgeleminin belirleyiciliğinde dünyayı tanıma çalışmaları yapmaktadır, bunu yaparken yeteneklerini ya da yatkınlıklarını geliştirmektedir. Kazanılan yatkınlıkların hemen dışa vuracağını düşünmek yanlış olur. Bazı yatkınlık görünümleri boştur yani yanıltıcıdır, yatkınlıklar genelde dışa açmazlar kendilerini, gösteriye kalkmazlar. Sahibi bile onlarla içli dışlı değildir. Yatkınlıklar zaman zaman davranışlarda dışlaşırlar.

Yatkınlığın önemini çok abartmamak gerekir. İşlenmemiş yatkınlık hiçbir şey sağlamaz. "Doğuştan yetenekli" sözü gülünçtür, kendilerinin yada yakınlarının öyle olduklarını düşünenler kendilerini kandırırlar. Birey dünyaya bazı özellikleriyle doğsa da yatkınlıklarıyla doğmaz. Yatkınlığın yada onun işlenmesiyle sağlanmış ustalığın pek de gerekli olmadığı yerler vardır: sıradan bir tiyatro sanatçısı bir tür teknik adam gibidir. Sıradan bir gazete yazarı da öyledir. Sanata şöyle bir uğramış kişiler için de yatkınlıklar gerekmez. Jean-Richard Bloch şöyle der: *"Zıpçıktılar, yeni zenginler ve ahmaklar estetik devinimin kaçınılmaz mayalarıdırlar."* Yatkınlıklarımızı işleye işleye ustalığa ulaşırız. Bu da emek ister, zamandan ve sabırdan yapılmış bir çabayı gerektirir. Buffon deha'yı şöyle tanımlıyordu: *"Deha sabra büyük bir yatkınlıktan başka bir şey değildir."* Sanatçı durmadan düşünen ve eylemde bulunan kişidir. Kuram ne kadar sağlam olursa olsun uygulama önemlidir, kuram ancak uygulamada bir anlam kazanır. Düşüne düşüne mi yapa yapa mı sanatçı olunur? *"Sanatçıların ortak yanlışı denemekten çok düşünerek bulacaklarına inanmalarıdır. İnsan yapmak istediği şeyi yaparak bulur."* Böyle der Alain.

Soru otuz yedi: Doğada sanat neden yoktur?

Doğada sanat yoktur demek doğada güzel yoktur demek değildir. Biz kendimizi doğanın bir parçası olarak biliriz ve doğa görünümleri karşısında zaman zaman duygulanırız. Bir doğa estetiğinden sözedilebilir mi? Edilebilir belki ama biraz gereksiz olur. Uçsuz bucaksız ve değişken doğa oradadır ve hemen her zaman güzeldir. Hemen şu soru aklımıza gelir: sınırları olmayan ve bir başka şeyle ölçülemeyen bir şeyin bilgisi hatta bilimi olabilir mi? İşte sorun burada düğümlenir. Doğa güzelliği sınırsızdır ve tüm çeşitliliklerine karşın belli biçimlerle kendini ortaya koyar. Bir başka deyişle, doğa güzeldir ama onun güzellikleri bizim için yeni olmadığı gibi çok zaman ilginç de değildir. Demek ki doğadaki güzeli işte bu diye belirlememiz olası değildir, doğada belli bir güzel ya da belli güzellikler sapta-

mamız olası değildir. Doğada sınırlar yoktur, tersine onda birleşme noktaları ya da birleştirme çizgileri vardır. Şu ağaç ne kadar güzel dediğimde onun güzel diye nitelendirilebilecek başka nesnelere bağlandığını görürüm ve görüş açımı değiştirdiğimde başka güzel nesnelerle karşılaşırım.

Bu doğal nesneler çokluğunda sanat yapıtının temel niteliği olan özgün'ü yakalayabilmem olası değildir. Otobüsle giderken dışarıya baktığımda gözümün önünden nesneler geçer, bu nesneler bir bütünün içinde yer alırlar ve birbirlerine ayrılmazcasına bağlanmışlardır: onlara kolay kolay bir bütünün parçaları bile diyemem çünkü birbirleriyle bir örgü oluştururlar, bana bir bütünün değişik ilmikleri olarak görünürler. Gene de dikkatim bütünün içinden bir parçayı ayırıp öne çıkarabilir: bu bir estetikleştirmeye yönelme olgusudur, doğadan sanata yürümeye başladığımız yerdir, insanın kendini doğaya katmasıdır. Demek ki bir yapıt oluşturmamda doğa bana bir çıkış noktası sağlayabilecektir. Bana o nesneyi özel olarak belirlemek yani belli bir çabayla onu estetikleştirmek kalır. Bunun için elbette o nesneyi uzun uzun gözlemlemem ve onunla diyalektik bir ilişkiye girmem gerekir: otobüsün gidiş hızı buna elvermez. Doğadan yapıta giden yol böyle bir yoldur. Demek ki doğada sanat yoktur ama doğanın nesneleri sanatsal yaratım için bir çıkış noktası sağlayabilirler.

Soru otuz sekiz: Doğadaki güzelle sanattaki güzel birbirlerinden hangi özelliklerle ayrılırlar?

İnançlı insanın gözü doğayı daha değişik görür. Doğaya inançlı insanın gözüyle bakanlar onu Tanrı'nın bir yapıtı olarak görürler ve bu gözle gördükleri doğayı sanatın gerçek ortamı sayarlar: doğa güzellikler alanıdır ve güzel'in tek kaynağıdır. Onlara göre tanrısallığın bütün güzellikleri doğada açınlanır. Kimilerine göre doğadan uzaklaştığımız ölçüde gerçeklerden ya da gerçekçilikten uzaklaşmış oluruz. O zaman sanat yapmanın tek yolu zorunlu olarak doğanın "güzel" nesnelerini öykünmekten yani başarılı bir biçimde kopya etmekten geçecektir. Böyle bir bakış açısı bugün estetiğin geldiği nok-

tada hiçbir ciddi sorun oluşturmaz. Gerçekçi açıdan baktığımızda şöyle diyebiliriz: yapıta yansıyan ya da yapıtta özel bir anlatıma kavuşturulmuş olan herhangi bir doğa görünümü ancak bir insan gerçeğini ortaya koyduğu ölçüde, insanla ilgili bir özelliği bize duyurduğu ölçüde sanat değeri kazanır. Duyguculuğa dayalı bir doğa tapınmacılığı her zaman olasıdır. Hegel'in diliyle konuşursak, güzelin gerçekleştirilmesi açısından insani olanın doğal olandan her zaman daha üstün olduğunu söyleyebiliriz. François Mauriac şöyle der: *"Sanatçı yalancıdır ama sanat gerçektir"*

Doğadaki güzel sınırsız yani belirsiz güzeldir, sanattaki güzel sınırları olan yani belirlenmiş güzeldir. Her resim, her şiir, her roman, her müzik parçası zamanda ve uzamda sınırlanmıştır, herbirinin zamanda ve uzamda belli boyutları vardır. Sanattaki güzelin temel özelliklerinden biri de yapaylıktır. Sanatçı yapıtını gerçekleştirirken doğal olmayan bir şeyi oluşturmakta olduğunu bilir, izleyici de bu yapaylığın bilincindedir. Yürüyen bir adamı tanıtlayan bir yontu donmuş gibi durmaktadır, ama kimse yontuyu yürümediği için eksikli sayamaz. *"Bir yontuya sorulabilecek en son soru neden kıpırdamadığıdır"* der Salvador Dali. Bu çerçevede sanatı bir yalan, sanatçıyı bir yalancı diye nitelendirenler olur. Ama Claude Debussy'nin dediği gibi sanat yalan da olsa *"yalanların en güzeli"*dir. Her yapıt bir insan gerçeğini ortaya koymak için yapılmıştır. Doğanın nesnelerine duygularımızı yansıtırız, hatta onlara düşüncelerimizi yansıttığımız olur, ama gerçekte onlarda herhangi bir insan gerçeğini açınlanmış görmek olası değildir. Her sanat yapıtı duyumsal haz yanında duygusallıklar esinleyen bir bütündür, daha da ötede düşündüren hatta tartışmaya yönelten bir bütündür. Çok zaman ondaki düşünceyi bir tür deşici ya da kışkırtıcı düşünce olarak, aykırı düşünce olarak belirleyebiliriz. *"Sanat altüst etmek içindir, bilim düzene koyar"* der Braque. Böylece insan sanat yaparken doğada, doğanın bağrında eşsiz'i ya da özgün'ü gerçekleştirmiş olur. Öyle ki her yapıt eşi benzeri olmayan apayrı bir dünyadır, dünyanın yansıdığı ve belli bir açıdan anlatıma kavuştuğu bir dünyadır. Bir yapıt bizde daha önce görmüştüm duygusu yarattığı anda bir değer olmaktan çıkıverir. Pa-

ul Claudel'in *"İnsan dünyadan aşırdıklarıyla değil dünyaya kattıklarıyla tanır dünyayı"* deyişi önemlidir. Her yapıt varlık'a eklenmiş, varlık'ı çoğaltan, zenginleştiren, daha anlamlı kılan bir varlık'dır.

Soru otuz dokuz: Estetikçilerin algının dışında güzel yoktur savını nasıl açıklarız?

Estetik algı düzenlenmiş ve yönlendirilmiş algıdır. Sıradan algı edilgin algıdır yani kendiliğinden algıdır. Estetik algı etkin algı olmakla içten dışa bilinçli ve istekli biryönelimi duyurur. Sıradan algı dıştan içe yönelirken estetik algı hem dıştan içe hem içten dışa etkindir. Estetik algıda dikkat belirleyicidir. Önümden bir kuş geçer, ben onu istemesem de görürüm, onu görmem için belli bir çaba göstermem gerekmez. Tiyatroya giderim, perde açıldığında dikkatimi en yüksek düzeyde etkin kılarak oyunu izlemeye koyulurum. Bu noktada bilinç tüm koşullarıyla ve olanca yönelgenliğiyle yapıtta yoğunlaşmıştır. Bu bir duygusal alışveriş olduğu kadar düşünsel bir ilişkidir ve her zaman yapıtın içeriği çerçevesinde olduğu kadar sanata yönelmiş bilincimin donanımı çerçevesinde gerçekleşir. Sanata uyarlanmamış bir bilinç kendini zorlasa da yapıtın özünü kavrayamayacak, bildirisini yeterince alamayacaktır. Yapıta salt kaba duygusallıkla yani hazırlıksız yöneldiğim zaman en azından onun düşünsel yükünü kavramakta eksik kalabilirim. O zaman bu ilişki ya sıkıntılı yani verimsiz bir ilişki olacaktır ya da bir hayranlık ilişkisi olacaktır. Roger Martin du Gard pek haklı olarak *"Hayran olmak sevmek demek değildir"* der. Hayranlık bir ruh taşkınlığıdır, yöneldiği her nesneyi parlak renklere boyarken iyiden iyiye bulandırır hatta tanınmaz eder. Benim yapıtla ilişkim duygusal-düşünsel çerçevede bir diyalektik ilişki olacaktır.

Algının dışında güzel yoktur demek, gerçek anlamda güzel yalnızca yapıtlardaki güzeldir, onun dışında güzel aramak boşunadır demektir. Bu görüş elbette doğadaki güzelleri ya da güzellikleri yadsımaktan çok gerçek güzelin yapıtta olduğu gerçeğini ortaya koyar.

Çağdaş estetikçilerin bu görüşü güzel'i doğaüstünde arayan eski estetiklere yöneltilmiş bir eleştiri olarak algılanabilir. Platon'cu bakış ya da genel olarak ülkücü bakış güzel'in öncelikle *duyulur* değil *düşünülür* olduğunu bildiriyordu. O zaman elbette güzel'i düşüncede aramak, düşüncede ortaya koymak gerekiyordu. Güzel'in ne olduğunu bir kere ortaya koyabildik mi ondan sonrası kolaydı, bize artık onu gerçekleştirmekten başka bir iş kalmıyordu. Aşkın güzel'i yani doğaüstü güzel'i, güzel İdea'sını bir yana bırakalım, güzel'in fikri de, herhangi bir güzel fikri de ancak gerçekleştiği zaman önemli olacaktır. Tasarladığım bir roman henüz güzel değildir, güzel benim tasarımın gerçekleştiği yerde kendini gösterecektir, buna karşılık tasarımı gerçekleştirmekte eksik kaldığım yerde de hiç olmayacaktır. Güzel bir roman tasarladım diye bu tasarımın gerçekleşmiş biçiminin nasıl olsa güzel olacağı gibi bir kesinlik sözkonusu değildir. Güzel, sanatçının uzun süren çabalarından sonra ancak bir sonuç olarak ortaya çıkar ya da çıkmaz. Tavuğun altına konan her yumurtadan civciv çıkar gibi bir kesinlik yoktur. Demek ki güzel yalnızca ve yalnızca algılanabilen yani yapıtta bir sonuç olarak kendini gösteren şeydir. Yapıtın dışında, bir başka deyişle algılanabilenin dışında güzel yoktur.

Soru kırk: Sanatsal yaratmada bir önkoşul sözkonusu olabilir mi?

Sanatsal yaratmada önkoşul demek yapıtın sağlıklı oluşumunu sağlayan ve güzel'in bir sonuç olarak ortaya çıkmasını güvence altına alan ön belirleyici demektir. Sanatta böyle bir belirleyici olsaydı bilimlerdeki varsayıma eşdeğer bir anlam taşıyacaktı. Sanatta böyle bir çıkış noktası, böyle bir dayanak olası değildir. Sanatçının yapıtını oluşturma çabası gerçek anlamda bir serüvendir. Sanatçı esin anından başlayarak değişik süreçler boyunca yapıtını oluşturur, bir başka deyişle değişik ara süreçlerden geçerek sona doğru ilerler. Böylece olası'nın alanından olan'ın alanına doğru sürekli bir geçiş vardır. Bir esini olduğu yerde ya da daha doğrusu doğduğu yerde bırakabi-

liriz, yapıta dönüştürmeden bırakabiliriz. Esinden yapıta giden yolları özenle izlediğimiz halde güzeli gerçekleştirmekte eksik kalabiliriz. Denemeden bilemeyiz kısacası. *"Doğmak isteyen şeyi hiçbir zaman olasının alanında bırakmadım"* der Raoul Dufy. Sanat adamının tersine, bilim adamı önkoşullu çalışır: varsayımını laboratuarda ya doğrular ya doğrulayamaz. Bilim kesinliklerin alanıdır, estetikte kesinlikler yoktur, olduğu zaman da tehlikelidir. Biri çıkıp şu görüşü ortaya atabilir: resimde yeşili ve kırmızıyı sakın ortaya koymayın. Bir başkası çıkıp yeşili ya da kırmızıyı tuvalin ortasına yerleştiriverir. Biri çıkıp romanınızı ve öykünüzü dili olabildiğince tutumlu kullanarak yazın der. Bir başkası çıkar, romanını ya da öyküsünü anlatımda tutumluluğa hiç aldırmadan bildiği gibi yazar. Ancak sanatçının ustalığı, sanatçının büyük çabalardan sonra kazandığı ustalık neredeyse bir önkoşul gibi iş görecektir: ressam tuvalini renklerle ve biçimlerle işlemeye başlarken neyi yapması neyi yapmaması gerektiğini bilir gibidir. Charles Péguy *"Yirmisinden önce şair olan şair değildir bir insandır, yirmisinden sonra şair olan şairdir"* der. Ustalık elbette çok önemlidir. Gene de sanatçının kendine karşı da özgür olması, kendini kuralcılığın dar çemberlerine sığıştırmaması gerekir. Ne olursa olsun, sanatçının her yaratma girişimi sonu belirsiz bir atılımdır. Yaratma deneyi tam anlamında bir özgürlük deneyidir ve bilincin koşullarıyla koşullanmıştır. Neden mavi diye soramazsınız. *"Mavim yoksa kırmızıyı kullanırım"* diyecektir Picasso. Dünyayı ancak geniş açılarda doğru olarak ya da uygun biçimde kavrayabiliriz. Doğrular da bizi o doğrulara götürecek yöntemler de çeşitlidir. Picasso haklıdır: *"Tek bir doğru olsaydı yüz tuvalde aynı temayı işleyemezdik."*

Soru kırk bir: Tam yetkin bir yapıttan sözedebilir miyiz? Yapıt nedir?

Sanatçının yaratma süreçleri birbirini izleyen yetkinleştirme süreçleridir. Bir yer gelir, sanatçı yapıtını bitirdiği yani son yetkinlik noktasına ulaştığı duygusunu yaşar. Yapıt biten değil de bitirilendir:

sanatçı yaratma süreçlerini elbette istediği kadar uzatabilir, ancak süreçler birbirine bağlandığı oranda yapıt yetkinleşecek değildir. Yapıta konan son cümle, son ses bileşimi ya da son fırça vuruşu bir bitişi gösterdiği gibi yaratmada yetkinliğe ulaşmışlık duygusuyla da belirgindir. Yetkinlik izleyicinin heyecanında yasallık kazanacaktır, bir başka deyişle yetkinlik sanatçının yaşadığı *en üst noktaya varmışlık* duygusundan çok izleyicinin yapıtla olumlu buluşmasında gerçeklik kazanacaktır. Eşsiz yani özgün yani benzersiz ve üst düzeyde değerli saydığı bir yapıt karşısında izleyici büyük bir duygu doygunluğu yaşarken kendiyle ilgili bir şeylerin yetkin anlatımına kavuşmuş olur. Ancak izleyici bu yetkin yapıtın ince anlamlarına girebilmek için, onun kılcallarında ya da arka sokaklarında dolaşabilmek için ona yeniden yeniden yöneldiğinde bu doygunluk duygusu sarsılmaya başlayacaktır.

Yapıtla ilişkimiz geniş çerçeveli bir duygusal ilişki değilse, onu biz belli bir ussallık-duygusallık çerçevesinde kavramaya yönelmişsek, yani onunla ilişkimiz gerçek anlamda diyalektik bir ilişkiyse, onunla ilk dokunuşmamızda yaşadığımız eksiksizlik duygusunun yavaş yavaş dağılması ve yerini bir eksiklilik duygusuna bırakması olağandır. Ona her yönelişimiz, ona her dokunuşumuz onda gerçekte yetkinlik diye de belirlenebilecek olan ama içinde olmamışlıkları da duyuran bir şeylerin bulunduğunu sezdirecektir bize. İyi bir izleyici ben olsam burasını böyle yazmazdım ya da ben olsam bunu böyle yapmazdım duygularıyla izleyebilir en beğendiği yapıtı bile. Bir romanı ilk okuyuşumuzdaki duygusal-düşünsel durumumuzla beşinci okuyuşumuzdaki duygusal-düşünsel durumumuz aynı olmayacaktır. Gene de ilk izlenimlerle sonraki görüşler arasında dağlar kadar uzaklıklar olabileceğini düşünemeyiz. Her sanat izleyicisi herhangi bir yapıtta bulacağı doyumun eksikli bir doyum olacağını bilir. Yapıt sanatçıyla izleyicinin bir ortakyapımıdır ve ikisi arasında bir uzlaşma ortamı oluşturduğu gibi insanları bazı duygular ve düşünceler çerçevesinde uzlaşmaya çağırır, sanatın evrensel yapıcı gücü buradan gelir. Eugène Delacroix *"Bir büyük insanın kitabı okuyucuyla kendisi arasında bir uzlaşmadır"* der.

Soru kırk iki: Yapıt nedir?

Her yapıt soyutlamayla ya da soyutlamalarla oluşturulur. Sanattaki anlamında soyutlamak kurulu olanı dağıtıp kendi bakış açısına göre yeniden kurmaktır. Sanatçı yapıtını kura dağıta oluşturur. Filozofun ve bilim adamının zihni gibi sanatçının zihni de sürekli bileştirmeler ve ayrıştırmalar yapan bir zihindir. Kurgulamak sanatçının temel uğraşıdır. Kurgulamak yapıta dünyayı taşımak değil dünyayla ilgili bir görünüm kazandırmaktır. Öyleyse kurgulamak sanatçının temel uğraşıdır ve her kurgulama bir soyutlamadır. Sanatçının zihni ayıklayan yani arılaştıran zihindir. Soyutlamak bir bakıma karmaşık gerçekliği arılaştırmaktır, daha yalın ve daha görünür kılmaktır. En yetkin anlatım arı anlatımdır. André Gide *"Her şeyde olduğu gibi sanatta da beni ilgilendiren tek şey arılıktır"* der.

Boyutları son derece geniş bir fikri, oldukça karmaşık görünen bir fikri üç beş dizede anlatabilen şair üst düzeyde bir soyutlamacıdır. Bütün bir dünyayı ya da dünyanın bütün bir parçasını getirip bütün genişliğiyle olduğu gibi yapıta koyamazsınız. Madam Bovary bir kasaba hekiminin eşinden soyutlamayla elde edilmiş bir kişiliktir. Flaubert ayrıntıları ayıklaya ayıklaya, bazen de çok önemli ayrıntıları yakalayarak bir kişinin yaşamından bir roman kişisi yaratmıştır. Tutumluluk bu noktada bir zorunluluk olarak kendini gösteriyor: ayıklama sözkonusu olmasaydı Flaubert romanını belki yetmiş iki ya da yüz on ciltte de bitiremeyecekti. Sanat hep bir şeylere bir şeyler eklemekle ve bir şeylerden bir şeyler çıkarmakla yapılır. Sanatçının işi zamanı ve uzamı ustaca kullanarak bir insan gerçeğini en arı ve en duru biçimde insanlara sunmaktır. Gözlem ve tasarlama sanatsal yönelimin iki temel koşulu olarak iş görürler. Flaubert Madam Bovary'nin ağzında zehirin ne gibi bir tad bıraktığını çok merak ediyordu ama bunu deneyemezdi. Bilgiyi deneylerimizden olduğu kadar gözlemlerimizden elde ederiz. *"İnsan başkalarını öldürerek ölümü öğrenemez"* der Chateaubriand. Buna göre sanatçı sürekli olarak dünyayı gözlemleyen, gerçeklerle içli dışlı olan, bu çerçevede başkalarının görmediğini görebilen kişidir. Yapıtın özgünlüğü de buradan gelir.

Soru kırk üç: Özgünlük yapıtın temel özelliklerinden biri olabilir mi?

Bildik olan hiçbir şey ilginç değildir ve heyecan vermez. İnsan en büyük heyecanı hiç bilmediği hiç görmediği şeyler karşısında duyabilir. Bu yüzden kendi kurallarıyla tartışa tartışa kendini yenileyen sanatçıların yapıtları bize üst düzeyde heyecanlar tattırır. Yaratıcılığını dar bir çerçevede sürdüren ve yapıtları birbirine benzeyen sanatçılar bize itici gelir, onları sanatçıdan saymayız. Bundan önceki kitabında da buna benzer şiirler vardı deriz, bundan önceki sergisinde sergilediği resimler de bunlara çok benziyordu deriz. Bu da kendiliğinden bir ilgi azalmasını getirir. Sanatçı o arada istediği kadar iyi anlaşılmadığını söylesin. Yapıtlarının biri öbürüne hiç benzemeyen sanatçılar için de aynı tedirginliği duyarız. Burada bir kişilik yetmezliği mi vardır? Ne olursa olsun bu bir tutarsızlık, temelsizlik, dağınıklık belirtisidir ki sanatsal anlamda kişilik yetmezliğine tanıklık eder. Güçlü sanatçı kendini aşa aşa, kendini yenileye yenileye ilerler, bu ilerleyişinde sağlam bir gelişim çizgisi ortaya koyar: ne önceki yapıtları şimdikilere yabancıdır ne şimdiki yapıtları öncekilerle bağlantısızdır. Bu durumu *sanatçı kişiliğine ulaşmış olmak* diye adlandırabiliriz. Kişilikli bireyin temel özelliği yargılamada, kavramada, açıklamada, değerlendirmede hatta duygulanmada tutarlılıktır. Benzer bir tutarlılığı sanatçının yapıtlarında görmek isteriz. Ne adına varolduğu apaçık görünen bir yapıt bizi kendine bağlar. Bütünlüklülük, işlenen fikrin belirginliği, sağlam bir duygu ve düşünce dengesi güçlü bir yapıtın belirleyenleridir. Eşsiz olmak kişilikli olmaktır.

Soru kırk dört: Her gerçek yapıt yoğunluğuyla belirgindir diyebilir miyiz?

Dünyayı bir büyükevren diye belirlediğimizde yapıt da küçükevrendir, tıpkı bir birey gibi: bir bireyde olduğu gibi bir yapıtta da büyükevrenin özelleşmiş bir yansısını görürüz. Yetkin bir bilinç insan gerçeğini nasıl büyük bir genişlikte içselleştirmişse, nasıl insanlığın

küçük ve özel bir örneğiyse, yetkin bir yapıt da bu gerçeği bir yüzüyle de olsa bize gösterir hatta yorumlar. Yetkin bir bilinçten geçmişiyle, şimdisiyle ve hatta geleceğiyle, daha doğrusu geleceğine ilişkin tasarımlarıyla bütün bir dünya görünür. Bir yapıtın bize sunduğu sorunlar bizi öbür sorunlara doğru götürür, görünür görünmez başka sorunlara doğru çeker. Her yapıt dünyayı kendi boyutlarını aşan bir genişlikte açıklar. Bir başka deyişle hiçbir yapıt göründüğü kadar değildir, yapıta bakarken önüne ve arkasına da iyi bakmak gerekir, görünür olanda görünmez olan bazı şeyleri de yakalayabilmek gerekir. Böyle olmakla her yapıt başlıbaşına bir gerçeklik olduğu kadar bir çıkış noktasıdır. İyi bakan bir göz o küçük pencereden bütün bir dünyayı görebilir. Buna göre yapıta tüm sorunlarıyla ve tüm özellikleriyle bütün bir dünya sığışmış gibidir. Bu yüzden yapıtlar bize sıkıştırılmış bütünlükler olarak görünürler. Bir dizeden binbir soruna çıkarız, bir romanla dünyaya açılırız, bir müzik parçasında bir özlem duygusundan yolaçıkarak tüm insan duygusallığının inceliklerine doğru yürürüz. Yetersiz sanatçıda bu pencere dar, kırık ve önü kapalı bir penceredir. Yetkinlik insanı ya da izleyiciyi insan gerçeğine en yoğun ve en etkili biçimde ulaştırmakla sağlanacaktır. Yetersiz yapıt önce sanatçısına zarar verir: onu gölgeler, siler, giderek unutturur. Henri Matisse *"Bir ressamın kötü tablolarından daha büyük düşmanı yoktur"* der. Amaç dünyayı anlamak, dünyayı açıklamak, dünyayı yorumlamaktır. Buna göre sanatçı özel anlamda bir savaşım insanıdır, özellikle de kendiyle savaşır. Picasso şöyle der: *"Hayır, resim evleri süslemek için değildir, o düşmana karşı saldırı ve savunma amaçlı bir savaş silahıdır."*

Soru kırk beş: Esin nedir? Esinsiz yaratma çabası her zaman başarısızlıkla mı sonuçlanır?

Esin yapıta ruhunu veren temel fikrin heyecanlarla doğuşuna yani bilinçte kendini göstermesine karşılıktır. Bilincin alt katmanlarında, görünmez katlarında oluşan bir duygu-düşünce bütünü birdenbire bilince çıkar ve kendini çok yeni, çok özgün bir belirleyici

ya da kurucu olarak tanıtır. Şaşkınlık yaratması bilinçte daha önce hiç görülmemiş hatta benzerine bile raslanmamış olmasındandır. Bu yüzden bilinç onu kendi ürünü olmaktan çok bir yabancı olarak algılar. Bu sözde yabancının, bu özneye hiç de yabancı olmayan, onun kendi ürünü olan yabancının çok önemli bir işlevi vardır: bir yapıtın oluşumu için ilk itkiyi sağlayacaktır, onun ilk varoluş koşullarını sağlayacaktır. Bilinç esinle gelen bu yeni fikre alışarak yaratma süreçlerini başlatır. Yaşanan şey bir tohumun ortaya çıkmasına ve çatlamasına çok benzer. Bir süre sonra tohum ortadan kalkar ve köklerle, dallarla, çiçeklerle süslenen ve zenginleşen süreçler başlar. Sanatçı esinin gelişiyle duyduğu heyecana benzer heyecanları bu yaratma süreçleri boyunca zaman zaman gene yaşayabilir, bir başka deyişle yapıtın oluşumuna birçok esin katılabilir.

Esinsiz yaratmaya gelince, böyle bir yaratmayı doğrudan doğruya düşünülmüş tasarlanmış bir edim sayabiliriz. Onu daha çok ussal bir girişim olarak görmeliyiz: onda belirleyici olan heyecan yoksunluğuyla birlikte itici fikir eksikliğidir. Burada yaratmanın sağlıklılığına sanatçının ustalığı yani eski deneyimleri yardımcı olacaktır. Sanatçı zaten ustalaştıkça heyecana daha az gereksinim duyar diyebilir miyiz? Bunu söyleyebilmek kolay değil. Salt ussallık sanatçıyı eksikli kılabilir hatta yarı yolda bırakabilir. Paul Valéry esini bir varsayım olarak değerlendirir ve şöyle der: *"Esin yazarı bir gözlemci konumuna indirgeyen varsayımdır."* Esini bir içgözlem anı olarak görmek yanlış olmaz. Eugène Delacroix'ya göre esin güzel'i sağlayan etkinliktir: *"Güzel sürekli çabaların sonucunda ortaya çıkan dirençli bir esinin meyvasıdır."* Bazı sanatçılar esinden çok onu izleyen yaratma süreçlerini önemserler, Dostoyevski bunlardandır. Karşıt görüşler de vardır. Picasso şöyle der: *"Sanatta önemli olan başlangıçtır, başlangıçtan sonra bitiş gelir."*

Soru kırk altı: Sanatçılar ölümsüz olmak adına mı çaba gösterirler?

İnsan ölümlü olduğunu bilen, ölümsüzlüğü özleyen ama hiçbir zaman ölümsüz olamayacağını bilen bir varlıktır. Bununla birlikte mutlak ölümsüzlükten yoksun olduğunun bilincine ulaşmış olan insan dünyada kalıcı olmanın yollarını arayarak bir başka çeşit ölümsüzlüğü gerçekleştirmeye çalışır. Gerçekte kendi çevresine en küçük bir etkide bulunabilen bir insan bile bu tür bir ölümsüzlüğü ya da kalıcılığı adsız bir kahraman gibi elde eder. Sanatçıyı sanatçı yapan ölümsüzleşme istemi midir? Kişiyi sanata yönelten pekçok etken olmalıdır. Sanatçı öncelikle bir benci'dir, kendini göstermek, ben'ini öne çıkarmak ister. Kendi dünyası içinde bir Narkissos'dur o, bir bakıma bir sergilemecidir. Yaşamın anlamını kendini bir iç zenginlikler varlığı olarak dünyaya açmakta bulur. Sanatın bir içtenlikli açılımlar alanı olması buradan gelir. Biz sanatta insanı tanımaya yöneliriz, sanatçı bize yapıtında insanı göstermek ister. Bize kendinden giderek, öncelikle kendi dünyasından yola çıkarak gösterecektir insanı: içtenlikli oluş bu noktada belirleyicidir.

Sanatçı bir insan araştırmacısıysa kendisi de bu araştırmanın dışında değildir: o hem araştırandır hem araştırılandır. Montaigne'in bakışı oldukça belirleyiciydi: kendinde insanlığı görmek kadar insanlıkta kendini bulabilmek önemlidir. Her insanın bilinçdışında kımıldanan ölümsüzlük istemi sanata başlamanın görünmez belirleyeni olsa da birinci koşulu olamaz ya da yeterli koşulu olamaz. Sanatçı da herkes gibi kendinde bir Gılgamış gezdirirken ölümsüz olmanın olanaksız olduğunu, üst düzeyde kalıcılığı yakalamanın da kolay bir iş olmadığını bilir. Bunun dışında her bilinçli insan gibi o da en küçük bir insani eylemimizin bile bizi adsız ölümsüzler arasına kattığının sezgisine ulaşmıştır. İnsanlığa katılmak ölümsüzlüğe katılmak değil midir? Belki de insanı yaratıcılığa iten başlıca etken kendini yetkin bir varlık olarak geliştirmek ve sürekli kendini aşmak istemidir. Yoksunluklarla örülmüş geçmişimizden bir yetkinliğe doğru ilerlemek tutkusu da diyebiliriz buna. Yoksunluklar olmasa sanat olmazdı. Ne

olursa olsun sanata yönelmek olağanüstü koşullarda değil de kalıcı olmak anlamında ölümsüzleşmek ve böylece biraz olsun ölümü yenmek denemesidir. Roger Martin du Gard şöyle der: *"Bir yapıt bırakarak ölmek tam anlamında ölmek değildir."* Ama bu ruhsal koşulların ötesinde sanatçı gerçek anlamda bir insan araştırmacısıdır.

Soru kırk yedi: Sanatı sanat yapan nitelikler nelerdir?

Belirleyici bir konumu ya da belirleyici bir özelliği olan, belirleyici bir ilişkiyi gösteren, böyle olmakla bir değer ortaya koyan her türlü özelliğe nitelik diyoruz. Nitelikler elbette öncelikle ahlakla ve sanatla ilgilidirler. Nitelikler bir yapıtta bize anlamı ya da anlamları taşıyan bütünlüklerdir. Bilimsellik çağdaş anlamda öncelikle niceliksel liği düşündürse de estetiği bir nitelikler bilimi olarak belirliyoruz. Estetiğin alanında her kavrayıcı, açıklayıcı ve eleştirici çaba nitelikleri yani anlam taşıyıcıları iyi okumaya, iyi değerlendirmeye dayanıyor. Niteliklerin yapıttan ayrı ögeler olmadıklarını, yapıtta özel yani ayrıcalı bir yeri olan nesneler olmadıklarını, onların baştan sona yapıtı oluşturan ögeler olduklarını unutmayalım. Bir romanda kişilerin ruhsal yapıları, bu yapıları dışlaştıran tanıtlamalar ve karşılıklı konuşmalar, olayların konumu ve birbirleriyle bağlantıları, roman kişilerinin yaşam biçimlerinde ortaya çıkan dönüşümler niteliklerdir. Bir şiirde bir duygu-düşünce birimini ortaya koyan özel deyişler ya da söz bileşimleri, birbirlerine ancak belli bir sezgiyle ulayabildiğimiz dizelere bağlı olarak eksik anlatımların sağladığı gerilim, aykırıların uyumlu birlikteliği niteliklerdir. Bir resimde özel olarak düşünülmüş biçimler ve bulunmuş renkler, biçimlerin ve renklerin uyumluluğu ya da uyumsuzluğu, anlamı güçlendirmek yani anlatımı etkin kılmak için yapılmış biçimbozmalar niteliklerdir. Bir müzik parçasında tasarlanmış ses bileşimleri, sesleri birbirinden ayıran boşluklar, karşıt duygusallıkları ya da düşünsellikleri ortaya koyan ögeler niteliklerdir... Bütün bunlar ve buna benzer şeyler birer anlam taşıyıcısı olarak yani nitelikler olarak izleyicinin ilgisine ve estetikçinin araştırma alanına

girerler. İzleyici, özellikle de estetikçi bu nitelikleri kavramlara götürerek dile döker.

Bu nitelikler zamansal açıdan da uzamsal açıdan da ölçüye gelmez bütünlüklerdir. Böyle de olsalar bir uzam-zaman bileşimi ya da "kimya"sı olarak belirleyebileceğimiz yapıtta onlar uzamsal ve zamansal ölçülerin ürünleri ya da sonuçları olurlar. İster resim gibi uzamsallığa daha çok ağırlık veren sanatlarda olsun ister müzik gibi zamansallığa daha çok ağırlık veren sanatlarda olsun, bilinçte uzamsallıktan ayrı bir zamansallık ve zamansallıktan ayrı bir uzamsallık olamayacağına göre, tüm bilinçsel yaşamda olduğu gibi bir uzam ve zaman birlikteliği ya da içiçeliği sözkonusudur. Zaman iç duyumun biçimi ya da algısal koşulu, uzam dış duyumun biçimi ya da algısal koşuludur, bu iki koşul tek bir koşul gibi iş görür. Bunun en kaba anlatımı şu olabilir: önce ben beni bir zamansallık olarak algılarım, ben zamanın kendisiyimdir, ama bu zaman uzamı içeren ve uzamda soğurulmuş zamandır. Buna göre yapıttaki niteliklerin tümü bize iyi düşünülmüş niceliksel hesapların ürünü ya da birer izdüşümü olarak görünürler. Demek ki burada nitelikleri kuran nicelikler sözkonusudur. Boş tuvalin karşısına geçen bir ressamın fırçasına aldığı maviyi buraya değil de şuraya, şu genişlikte değil de bu genişlikte, şu biçimde değil de bu biçimde vurması bir özgürlük sorunu olduğu kadar bir hesap sorunudur. Bir romancının iki kişisini şu ölçüde değil de bu ölçüde karşılıklı konuşturması da böyledir. Simgenin ve ritmin yapısına baktığımızda ya da bir başka deyişle yapıta alıcı gözle baktığımızda her şeyin niceliksel olarak çok iyi düzenlenmiş olduğunu anlarız. Ne olursa olsun estetik araştırma nitelikleri ortaya koymaya çalışırken onların temelindeki niceliksel yapıyı çok zaman göz önünde tutmak istemeyecektir. Ne var ki bu konuda bir engelleme de sözkonusu olamaz. Nitelikler genelde ritmlerle örülmüş simgesel yapılardır.

Soru kırk sekiz: Simge nedir?

Simge özel olarak oluşturulmuş imgedir, gerçek anlam taşıyıcısı odur. Benzersizliğiyle yapıtı eşsiz kılar. O da her birey gibi eşi olmayan, kopyası kendinden daha alt düzeyde olan şeydir. İki çeşit imge vardır: dış nesnelerin duyu organlarımızı etkilemesiyle oluşan ve bilgilerimizin hammaddesini oluşturan imgeyi simge dediğimiz özel olarak kurulmuş, özel olarak tasarlanmış imgeden ayırmak gerekir. Bu birinci çeşit imge bilgiye ulaşmanın ilk evresinde, algı evresinde ortaya çıkar. Önümden hızla geçen kuşu görüyorum, o bir "biçim" olarak bende iz bırakıyor yani bir imge oluşturuyor. Bu bir bilgi değildir, algının herhangi bir ürünüdür, olsa olsa bir bilgi taslağı, bir bilgiye yönelmenin ilk koşulu olabilir. Kaba ve sıradan imge dış dünya nesnelerinin istemim dışında duyu organlarıma yansımasıyla gerçekleşir. Burada yalnızca görsel duyuyu düşünmek doğru olmaz, bunu beş duyuyla ilgili görmek gerekir: sokaktan gelen bir çocuk bağırtısı da zihnime içi boş bir biçim olarak yani bir imge olarak gelir. Sanattaki imge yani simge bambaşka bir şeydir, o yoğun bir anlam taşıyıcısı olarak özel koşullarda oluşturulmuştur, sanatçının öngörüsüyle bilinç ögelerinden oluşturulmuştur, hatta bilinçaltı etkenlerin belirleyiciliğiyle oluşturulmuştur. Ancak sanattaki simgeyi gündelik yaşamda kullanılan bildik simgelerden de ayrı tutmak gerekir. Sanattaki simge çok ama çok özellikliyken, ayrıca belli bir ölçüde karmaşıkken gündelik yaşamda kullanılan simge son derece yalındır ve bir çırpıda anlamını verir. O hemen kavranılsın diye basit kurulmuştur. "Sola dönülmez" ya da "Yağmurda kayar" işareti böyle kaba simgelerdir. Tıbbı belirleyen yılan, hukuku belirleyen terazi, ölüm tehlikesini belirleyen kurukafa da bu tür simgelerdendir.

Sanatta karşımıza çıkan simgeler özgün, eşsiz, benzersiz, başka yerde bulamayacağımız, benzerini bir başka yerde görünce gerçekten tedirgin olacağımız simgelerdir, deyim yerindeyse *bir defalık* simgelerdir. Temel özellikleri hem yapıtı yapıt kılan hem de yapıtın ruhuna girmemizi sağlayan bu karmaşık ögeler yapıtın yoğun anlamlarını bize açarlar, hem özenle hem tutumlulukla gerçekleştiril-

dikleri için bizi yapıtın kılcallarına ve derinlerine kadar götürebilme gücü taşırlar. Ancak iyi kurulmuşlarsa yani usta elinden çıkmışlarsa yapabilirler bunu. Bir aceminin elinden çıktıkları için kötü kurulmuşlarsa, beceriksizce oluşturulmuşlarsa bizi anlama ulaştırmakta eksik kalırlar, bize anlam yollarını kapatırlar, bizi bulanık sezgilere yönlendirirler ve sonunda bize yabancılık duygusu verirler. Her gerçek sanatçı yetkin bir simge ustasıdır. Her simge yoğun yani sıkıştırılmış bir anlam birimidir. Her simge açıklanamaz gibi duran, derinde bir yerlere batmış gibi duran anlamları dışlaştırmaya adanmıştır. İşte onlar böylesine büyük bir işi gerçekleştirmekle, böylesine büyük bir yükümlülüğü yerine getirmekle sanatın temel taşlarını oluştururlar. Simgenin çokanlamlılığa varan kayganlığı düpedüz yoğunluğundan gelir. Ne kadar başarıyla oluşturulmuş da olsa her simge yoruma açıktır. Her simge ritmik bir anlam yumağıdır. Buna göre yaratma deneyi gibi izleme deneyi de özgür deneydir.

Soru kırk dokuz: Ritm nedir?

Ritmin kaynağı yaşamın devinimlerindedir. Devingen bir dünyada yaşıyoruz: çevremizde bir nesneler çokluğu kadar onlarla ilgili bir devinimler çokluğunun olduğunu görüyoruz. Bu devinimler beş duyumuza yansıyor, özellikle görme ve işitme duyularımıza yansıyor. Birbiriyle bütünleşen ve birbiriyle örtüşen devinimler bilincimizde bir ritmler düzeni oluşturuyor: bilinç devinim algısını ritme çeviriyor, bir başka deyişle yaşamda devinim olan şey üstalgıda ritme dönüşüyor. Buna göre ritmler yaşamın izleri ya da izlenimleridir diyebiliriz. Bilinç devinimlerden aldığı izlenimleri bir düzene sokuyor, onları törpülüyor, cilalıyor, özelleştiriyor, sertliklerinden ve kabasabalıklarından kurtarıyor, kendi renkleriyle beziyor, böylece onlara bir ruh kazandırıyor, böylece onlarla uyumlu bütünlükler diye nitelendirebileceğimiz ritmleri kuruyor. Buna göre ritmler yaşamla bilinç arasında güçlü duygu-düşünce ileticileri oluyorlar. Dıştan içe ve içten dışa bir bildiri taşıma edimidir bu: ritmleri devinimlerden üretiyoruz, ürettiğiniz ritmlerle insanı ya da yaşamı açıklayacak bileşimler kuruyoruz. Yaşam-

dan bireye bu arada sanatçıya, bireyden bu arada sanatçıdan yaşama sürekli bir anlam akışı gerçekleşiyor. Ritmler sönük bir biçimde bireysel düzeyde dilde ve davranışta dışlaşırken en güçlü işlevlerini elbette sanatta gerçekleştiriyorlar. Dil bir ruhsal olgu olduğuna göre onun ileteni yalnızca sözcükler olamaz, sözcüklerin anlamlarını belirginleştiren ritmler de önemlidir. Gündelik yaşamda şöylesine belli belirsiz ya da kendiliğinden edimlerle bireyselde ortaya çıkan ritmik anlatım sanatta baş yeri alıyor. Sanatçı ritmler yardımıyla oluşturduğu ya da daha doğrusu ritmlerin gücüne dayanarak oluşturduğu simgelerle ya da başka anlam birimleriyle kendini yapıtında başkalarına açabiliyor. Böylece sanatın her dalında kurduğumuz ritm bileşimleriyle üst düzeyde anlatım olanakları elde edebiliyoruz.

Devinimden giderek ritmi kuran bilinç taşı inci yapan istiridye gibidir: istiridye olmasaydı taş inciye dönüşmezdi: inci taş değildir, taştan daha çok bir şeydir. Devinimden giderek ritmi kuran bilinç, tıpkı istiridye örneğinde olduğu gibi, ona insan ruhunun düzenleyici özelliklerini giydirir. Devinimden giderek ritmi kuran bilinç ritmden giderek yaşamı açıklamaya ve yorumlamaya yönelir. Kısacası bilinçlerarası ilişkide ritmin önemi büyüktür. Her yapıt bir ritmler bileşimidir, yaşam nasıl bir devinimler bileşimiyse. Trende giden adam tirenin ritmine biraz önce gözlemlediği bir kavganın ritmini katar, o ritmlere adamın özlemleri de katılır, derken bir ritmler karmaşığı oluşur. Her yapıt bir ritmler bileşimidir, anlam önce ritmik yapıda biçimlenir. Ritmden giderek yaşamı görmek ve açıklamak diyebiliriz buna. Buna göre sanatçı yaşamdan süzülmüş ya da damıtılmış ritmleri kullanarak, ayrıca dışlaştırmak istediği anlamlara uygun ritmleri oluşturarak sanatını kurar, böylece ritmin açıklayıcı gücünden yararlanarak insan gerçeğini görünür kılar. İzleyici de kendisine sunulan yapıtın ritmik yapısında insan gerçeğine ulaşır. Yaratıcıyla izleyici arasındaki alışverişte en sağlam araç iletken simgelerse simgelerin özünü kuran da ritmlerdir.

Böylece biz acıyı, sevinci, kaygıyı, kuşkuyu, korkuyu ya da birçok bileşik duyguyu yapıtın biçimsel yapısında sezmeye çalışırken en büyük yardımı ritm bileşimlerinden görürüz, onlarla oluşturulan

simgelerden görürüz. Ritmi kaba ya da genel biçimlerle bir tutmamak gerekir. Sonatlar, süitler, allegrolar, koşmalar, gazeller, kasideler, 7+7'ler kaba biçimlerdir, genel biçimlerdir. Bu biçimler devinimi ya da akışı belirleyen yapılarıyla ritmin düzenini dıştan sarsalar da deyim yerindeyse ince anlatımdan, anlatımın incelikli özelliklerinden sorumlu değillerdir. 7+7 kalıbına uygun olarak yazılmış bir şiir duygulu anlatıma uygun olabilir, ne var ki yapıttaki duygusallığın çok özel incelikleri bu kalıpların gücünü çok aşan özel ritmik bileşimlerle ortaya konabilecektir. 7+7'yle yazılmış iki ayrı şiir yüklendiği anlamlara göre iki ayrı ritmik yapı ortaya koyacağı gibi herbirinin değişik bölümleri de değişik ritmik yapılarda olabilecektir.

Soru elli: Sanatsal yaratmada bize en uygun yolları gösterecek kurallar var mı? Yaratma deneyi mutlak anlamda özgür deney midir? Estetik görü hangi koşullarda gerçekleşir?

Ritmi tanımlamak, simgeyi açıklamak, estetikle ilgili temel sorunları tartışmak, bu sorunları aydınlatmak bize çok daha ileri gidebileceğimizi ve güçlü sanatın kurallarını koyabileceğimizi elbette düşündürmemelidir. Sanatın genelgeçer kuralları yoktur, her sanatçı kendi kurallarını kendi koyar. Bunlar onun düşüne düşüne saptadığı şaşmaz formüller olmaktan çok ustalığının ona kazandırdığı becerilerdir. O bu becerilerinin bilincine vardığı ölçüde kurallarını belirginleştirmiş olacaktır. Becerilerini artırdıkça ya da dönüştürdükçe de yeni yeni kurallara ulaşacaktır. Sanatçı kendi kurallarını koyarken elbet başka sanatçıların deneylerinden de yararlanmak isteyecektir, bir başka deyişle başka sanatçıların kurallarının da bilincine ulaşmak isteyecektir. Sanatçı da her birey gibi yerinin ve zamanının insanıdır. Sanat için birtemel kurallar kitabı oluşturmak sanatla ilgili olmayanların düşü olabilir ancak. Her gerçek sanatçı koyduğu kurallarla yıkışarak kendini aşar. Az önce belirttiğimiz gibi sanatçının kuralları çok zaman uzun uzun düşünülmüş formüller değillerdir, sanatçı onları yapıtını kurarken oluşturur ve çok zaman kendi de onları ancak bulanık bir sezgide kavrayabilir. Bizi en iyi sonuçlara götürecek ku-

rallarımızı önceden koymak ve böylece sonuca doğru rahat rahat ilerlemek gibi bir kolaylığımız yoktur sanatta. Ustalığımız yalnızca yetkinliklerimizin değil yetersizliklerimizin de, neyi nasıl yapmamız gerektiğini iyi bilmeyişlerimizin de sonucudur: sanatçı her yaptığını olumluyu gerçekleştirecek biçimlerde yapabilir mi? Bir ressamın her fırça vuruşu yetkine doğru bir adım olabilir mi? Sanatta yetersizliklerimiz bile bir güç oluşturmamıza katkıda bulunabilir, çünkü onlarda kendi açılarından bizim özelliklerimizi oluşturacaklardır. *"Balzac yazmayı biliyor olsaydı kim Balzac olacaktı?"* der Flaubert. Öylesine belirgin yetkinlik kuralları yoktur, olsaydı sanatçı bir cennette yaşıyor olacaktı.

Sanatsal çerçevede yaratmak tam anlamında özgürlük içinde doğurmaktır. Bu doğurmanın kuralları olmalıdır. Kuralsız özgürlük özgürlükten daha başka bir şeydir. Yaşamda olduğu gibi sanatta da başıboşluğu ve gelişigüzelliği özgürlük gibi almamak gerekir. Başıboşluk da gelişigüzellik de tutsaklıktan başka bir şey değildir. Gerçek yaşam nasıl özgürlük içinde gerçekleşirse gerçek sanat da özgürlük içinde gerçekleşir. Bu özgürlüğün kaynağı bilinçtedir. Özgürlük her şeyden önce ne yapacağını bilmekle, neyi nasıl yapacağını bilip ona göre davranmakla gerçekleştirilir. Özgürlüğün bir yüzü de neyi yapmamak gerektiğiyle ilgilidir. Özgürlük neyin özgürlüğüdür? Özgürlük onaylamanın ya da dışlamanın, benimsemenin ya da yadsımanın özgürlüğüdür. Özgürlük demek ki öncelikle bir seçme sorunu ortaya koyar: bizler ancak gelişmiş bilinç koşullarında seçmeler yapacak durumdaysak özgürlükten sözedebiliriz.

Sanatçı bir fikri ya da bir duygu-düşünce karmaşığını esinin verdiği itkinin de belirleyiciliğinde yapıta dönüştürmeye yöneldiğinde yüzde yüz bir seçme gücü olarak algılar kendini. Şöyle yapması ya da şöyle yapmaması için ona yol gösterecek bilinç donanımları vardır onun. Bu bilinç donanımları özellikle onun uğraş edindiği sanatın koşulları çerçevesinde oluşmuşlardır. Sanatçıyı engelleyen hiçbir şey yoktur, böyle bir engel ancak onun beğenileri çerçevesinde oluşturduğu görü'sünün koyduğu bir engel olabilir: bilinç yalnız dıştaki herhangi bir şeye değil kendinde ortaya çıkan bir şeye de hayır diyebi-

lir. Aradığı yeni yeni biçimler, oluşturmaya kalktığı simgeler tümüyle sanata yatkın kılınmış bilincin koşullarında oluşacaklardır. Bu da elbet sanatçının dünyaya bakışıyla, insan sorunlarını kavrayışıyla, sanat anlayışıyla, yaşadığı yerin ve zamanın insani özellikleriyle yani kısaca bilinç koşullarıyla belirgindir. Demek ki sanata başlayan kişinin ya da kısaca heveslinin ilk işi ama epeyce uzun sürebilecek çabası sanata yatkın bir bilinç geliştirmeyle ilgili olacaktır. Buna sanatçının özgürlüğünü yaratması ya da özgür bilincini kurması diyebiliriz. Her bilinç yetkinliğini bir konuya ya da bir alana göre, bir uğraşa ya da bir amaca göre kurar. Evet, sanatta hazır kurallar yoktur ama kurallar bize en iyi yolları gösterecek formüllerse, sanatçının bilincinde bu formülleri üretebilecek güçler vardır. Sanatçının özgürleşme süreçleri ustalaşmanın gerekleri çerçevesinde bir ömür boyu sürer. Ustalaşma bir kalıplanmaya doğru gittiğinde artık özgürleşme süreçlerinden değil de öldürücü alışkanlıklardan sözedilebilir.

Soru elli bir: Estetik nesne nedir?

Estetik nesne estetikleştirilmiş nesnedir. Nesneyi estetikleştiren benim bakışımdır. Bu bir görme biçimidir. Nesneler karşımda uzamsal çerçevede yan yana dururlar. Benim bakışım onları bir bütün olarak görür, bir bütünü oluşturan çeşitlilikler olarak görür. Bir deniz görünümünü bir kıyı görünümü izler, o kıyı görünümü de bir koruya bağlanır. Böylece nesneler kesintisiz bir biçimde yani aralarında boşluk bırakmadan biryapılı bir bütün oluştururlar. Onları birbirlerinden ayıran çizgiler gerçekte birleştirme çizgileridir. Onların sınırları olarak gördüğümüz bu çizgiler onları bütünleştiren ögelerdir. Bakışım bu nesnelerde gezinir ve bu gezinti sırasında herhangi bir nesnede takılabilir. Bu takılmada biryapılılık bozulur, bu nesnelerden biri ya da birkaçı öne çıkar ve benim için özel bir değer kazanır. Ben böylece bir nesneyi ya da bir nesneler kümesini estetikleştirmeye doğru giderim. Demek ki estetikleştirme benim nesneye olan özel ilgimle gerçekleşmektedir.

Bir nesnenin estetikleşmesi ya da daha doğrusu estetikleştirilmesi onun özel bir biçim alması demektir. Bakışım bir tür duygu yakınlığıyla bir nesneye bağlandığında onu kendisi olmaktan çıkarmaksızın ama bazen de iyiden iyiye dönüştürücü bir tutumla estetikleştirir. Estetikleşmiş nesne öznelleştirilmiş nesnedir. O hem nesnedir, kendi varoluş koşullarını sürdürür, hem de öznelliğin etkisiyle özelleşmiştir. Aynı ağacın resmini yapmaya koyulmuş olan beş ressam beş ayrı ağaç resmi çıkaracaktır: bu durum yalnızca onların durdukları yerle ilgili değildir, onların bilinç koşullarıyla, duygu ve düşünce düzenleriyle, yaşam karşısındaki öngörüleriyle ilgilidir, hatta bakış açılarıyla ilgilidir. Her sanatçı bir nesneyi estetikleştirirken ona kendi ruhsalhğından bir şeyler katar. Bu biraz da sanatçının o anki ruh durumuyla belirgin olmalıdır. Acılı bir göz baktığı her nesnede acıyı düşündüren bir şeyler bulacaktır, sevinçli bir göz tam tersine baktığı gördüğü her nesnede sevinci yakalayacaktır. Önemli olan nesneyi görürken ona kattığımız insani ögenin anlatımcı gücüdür. Bir hiç için sanat yapmadığıma göre, yapıtımda insan için olan herhangi bir şeyi yansıtacağıma göre nesnenin estetikleştirilmesi onun gerçek bir değer varlığı durumuna getirilmesinden başka bir şey değildir. Her sanat yapıtında, küçücük bir ağacı tanıtlayan bir resimde bile insanla ilgili bir şeyler bulmak isteriz.

Estetikleştirdiğimiz nesne her zaman doğal bir nesne olmayabilir. Dış dünyanın çeşitlilikleri kadar iç dünyamızın çeşitlilikleri de sanatsal yaratmada çıkış noktası sağlayabilir. Buna göre ben yalnız bir ağacı ya da güzel bir çocuğun yüzünü değil yaşadığım bir duyguyu hatta bir duygu-düşünce bütününü de estetikleştirebilirim. Estetikleştirdiğim şey bir anı da olabilir. Zaten bu estetikleştirme olgusunda iç dünyanın dış dünyadan ayrıldığını düşünmek yanlışa düşmek olur. Her türlü bilgi etkinliğinde olduğu gibi estetikleştirmede de iç dünyam dış dünyaya kavuşur, dış dünyada kendini bulur, bir iç ve dış bileşimini gerçekleştirir. Dış dünya benim yabancım değildir, başından beri tanıdığım, varlığına alışık olduğum şeydir. Ben onun nesneleriyle ilgili kavramlara ulaşmışımdır. Sanatsal yaratmada buna göre kaba bir nesnellik değil kavramların da duygu ve düşünce birimleri

olarak işe katıldığı geniş çerçeveli bir nesnellik sözkonusu olur. Böylece estetik nesne bize en genel çerçevede baktığımız zaman dış dünya deneyiyle ilgili bir ürün gibi görünür, oysa o dışın içten ve için dıştan ayrılmadığı bir bütünsellikte kendini ortaya koyar.

En yetkin estetik nesne elbette yapıtın kendisidir. Nesneyi estetikleştiren bakışım onu bir çırpıda estetikleştirmiş de olsa bu bir çırpıda elde ettiği şeyi sürekli olarak dönüştürmek ve yetkinleştirmek isteyecektir. Estetik yaratma çabası bir arayıştır ve bu arayış bazen biraz daha kısa sürse de genellikle uzun süren bir çabayı gerektirecektir. Sanatçı yapıtını birbirini izleyen uzun süreçler boyunca oluşturur ve her zaman neredeyse kendiyle bir çekişme durumundadır. Estetik nesneyi yetkinleştirme çabası diyalektik bir ilişkinin varlığını bize duyurur, özneyle nesnenin sürekli buluşmasında ya da çekişmesinde gerçekleşir. Bu yüzden yaratma süreçleri heyecan verici süreçler olurken sancılı yönelimleri de içerir. Gündelik yaşamda şöyle bir bakıp geçtiğimiz hatta görmeden geçtiğimiz nesneler bizden estetikleşme beklemeye başladıkları anda sorunlu duruma girerler. Bu sorunluluk durumu elbette öncelikle bizim insan olma durumumuzla ilgilidir. Biz nesneye kendimizi taşırken nesnede kendimizi tartışırız, kendimizi ararız, insan için temel olan bir şeyleri bulup çıkarmaya bakarız.

Yapıt böylece insan olma durumunun bütün sorunlarını ya da bütün yükünü kendinde taşır. Bu yüzden estetikle ilgili arayıcı etkinliğimiz iç dünya ve dış dünya çerçevesinde olan'la sınırlanmaz, olası-'ya da açılır. İnsan geçmişi ve geleceği olan bir varlıktır ve zaman açısından da uzam açısından da üç boyutlu bir dünyada yaşar. Geçmişimiz bilinçsel varlığımızın kaynağıdır ve bilinçli bir varlık olarak bizler geçmişten geleceğe doğru uzanan yolda olasılıklardan giderek insanın geleceğini tartışırız. Hiçbir gerçek ya da yetkin sanat yapıtı insanın geleceğine sırtını dönmez: her yapıt dünyaya açılan bir pencere olduğu gibi geleceğe açılan bir olasılıklar düzenidir. Demek ki resmini yaptığım ağaçta gördüğüm ya da görebildiğim şey geçmişimi ya da ortak geçmişimizi taşıyan yaşanmışlıkla sınırlı kalmayacak, beni ya da bizi yarına açan bir düşünselliği de kendi içinde barındıracak-

tır. Bu da bize estetik nesnenin ne kadar karmaşık ve hatta derin bir yapısı olduğunu duyurur.

Soru elli iki: Yaratmada usdışının katkısı nedir?

İnsan olarak hepimiz ussal bir varlık olma gerçeğini yaşıyoruz. Kimimiz usumuza çokça güveniyoruz, usun gösterdiği yoldan ayrılmamaya bakıyoruz, böylece daha sağlam ve daha sağlıklı yaşayabileceğimizi düşünüyoruz. Kimimiz usumuza çokça güvenmiyoruz: onu kesin bir biçimde izlediğimizde doğru yolu önünde sonunda bulabileceğimizi gösteren belirtiler çokça güvenilir değil. Neden çokça güvenilir değil? Biz eskiden ussallığımızın mutlak bir belirleyici olduğunu düşünüyorduk, zamanla onun da görünür görünmez bir takım etkiler altında olduğunu, doğru yolu tuttuğunu sanırken eğri yola sapabileceğini gördük. Bizi en doğru olana götürecek olan güç kaba ussallığın sağlayabileceği güç olamaz, bu konuda yetkin bilinç koşullarına güvenmemiz doğru olur. Bu yetkin bilinç koşullarına ulaşma sorunu da elbette her şeye karşın usumuzu iyi kullanmamızla ilgili olacaktır. Bilinç geliştikçe us keskinleşir ve keskinleşen us bilincin gelişmesine kolaylıklar sağlar.

Ne olursa olsun tüm ruhsal dünyamız bilincimizi aşan, bilincimizin biraz altında bir yarı görünür yarı görünmez tabaka oluşturan, giderek iyiden iyiye görünmez olan, ufkun ötesine geçen bir düzeneğin etkisi altında kalıyor. Bu düzenek bizim doğduğumuz andan başlayarak hatta ana karnında geçirdiğimiz günlerden başlayarak geliştirdiğimiz ruhsallığımızın elle tutulmaz yanıdır. Nasıl elektriğin varlığını biliyorsak ama gösteremiyorsak bilinçdışının varlığını da gösteremeyiz. Burada ruhbilimle ilgili teknik bir ayrıntıyı, "altbilinç" ya da "bilinçaltı" mı yoksa "bilinçdışı" mı ayrımını yetkili kişilere yani ruhbilimcilere bırakarak bilinç dediğimiz görünür ögelerle örülmüş düşünme ve duygulanma düzeneğimizi aşan karanlık ruhsallığımızla ilgili olanı ortaya koymaya çalışıyoruz. O vardır ve her an etkindir. Yıllar boyu yaşadığımız koşulların yapısına ya da niteliğine göre hepimiz ayrı bir bilinçdışı geliştirmişizdir. Onun ögeleri daha çok yaşamdaki sürtüşmelerimizle oluşturduğumuz karmaşıklardır.

Bir çarpma, bir engellenme, bir korku, bir tedirginlik, bir aşağılanma, bir yoksunluk bizde bu karmaşıkların oluşmasına yol açar. Elbette biz bir karmaşığı hangi koşulda edindiğimizi bilemeyeceğimiz gibi karmaşıklarımızın neler olduğunu da bilemeyiz. Bu karmaşıkların bazıları bizi rahatsız edecek hatta ruhsal açıdan hasta edebilecek karmaşıklardır. Ruhayrıştırmacıları onların yüzeye biraz daha yakın olanlarını bulup çıkarıyorlar ve böylece ruhu hasta edici ögeden arındırıyorlar. Ne var ki bu karmaşıklar bizim ruhsallığımızda son derece karmaşık bir yapı ortaya koyarlar. Bunları ayıklamak ya da düzenlemek kolay iş değildir. Bizim kişiliğimizi oluşturan başlıca birikim bilinç ögeleridir. Gelişmiş ve iyi düzenlenmiş bir bilinç sağlam bir kişiliğe tanıklık eder. Her alanda olduğu gibi sanatsal yaratmada da yetkin bilincin varlığı gerekli bir koşuldur. Ancak unutmamak gerekir ki yaşamın her alanında olduğu gibi sanatın alanında da bilincin ögeleri kadar bilinci aşan ögeler de etkindirler. Biz bu bilinci aşan ögeleri işe karıştırmak istemesek de onlar bizi dinlemezler. Başka alanlarda bilemeyiz ama sanatın alanında onların işe karışması yaratının bilinçle gelen zenginliğine daha başka bir zenginlik katar. Sanatta insan için daha etkin bir yaratıcı güç oluşturma konusunda bilinci aşan bu ögeler ya da kısaca bu karmaşıklar büyük ölçüde belirleyici olurlar. Yaşadığımız olumsuz koşulların ürünleri olan karmaşıklar bize insan yaşamını açıklamakta büyük katkılar sağlarlar. Onların tümü korkularımızla, tedirginliklerimizle, yoksunluklarımızla ilgili yaşamsal deneylerdir, herbiri somut yaşantı bütünlükleri olarak bir korkuyu, bir tedirginliği, bir yoksunluğu anlatmakta bize kolaylıklar sağlarlar.

Henüz bilincimizin oluşmaya başlamadığı ilk dönemlerde karmaşıklar ilkörnekler olarak ruhsallığımıza yerleşirler. Bu ilkörnekler daha ileri bir zamanda ya da daha açık söylersek iki yaştan sonra kavramların oluşumuna katkıda bulunacaklardır. İlkörnekler kendi özel yapıları içinde bulanık duygu yükleri taşırlar. Babasının hayvanat bahçesine götürdüğü küçük çocuk henüz korkuyu ve ölümü tanımadan aslanın kükreyişi karşısında ürperir. Böylece oluşan karmaşık bir ilkörnektir ya da böylece oluşan ilkörnek bir karmaşıktır.

İlkörnekler bilincin yapı taşları olan kavramların oluşumundan sonra da silinip gitmezler, derinlerde bir yere yerleşirler. İşte bu ilkörnekler de büyük yaşlarımızda bizim ruhsallığımızda ağırlıklarını yitirmeyecekler ve sanatsal yaratmada etkilerini, yapıcı ve kurucu etkilerini göstereceklerdir. Buna göre, gündelik yaşamda bizi alttan alta rahatsız eden bir ruhsal öge sanatsal yaratmada istenir bir güç oluşturacaktır. Yoksunluklarımız olmasaydı sanatçı olamazdık gibi bir görüş hiç de yabana atılacak bir görüş değildir.

Soru elli üç: Yaratmada düşler ve düşlemler bize bir itki sağlarlar mı?

İnsan yalnızca gören bir varlık değil aynı zamanda düş gören bir varlıktır. Düş ve düşlem bizi dar alanlarımızdan çıkarır, ufkumuzu genişletir ya da ufkun ötesine geçirir. Freud, G.H. von Schubert'in bir görüşünü *Düş üzerine* adlı kısa çalışmasında şöyle açıklar: *"Düş zihnimizi dış doğanın baskısından kurtarır, ruhu duyumsal engellerden uzaklaştırır."* Buna göre düşlerimiz kendimizle ve dış dünyayla hesaplaşmamızın simgesel anlatımlarıdır. Eskiler düşü bir çılgınlık ve başıbozukluk belirtisi sayarlardı. Düşün bugünkü anlamını kazanmaya başlaması XVIII. yüzyıldan sonraya raslar. Düşlerimiz çok zaman bizim yoksunluklarımızın, doyurulmamış arzularımızın, korkularımızın, buna benzer duygularımızın ürünüdürler. Düşlerimizde biz bir takım olayları gerçekmiş gibi yaşarız. O olaylar gerçek değildir ama onları gördüren etkenler gerçektir. Buna göre düşler ruhsal durumumuzu ortaya koyan simgeler olarak alınabilirler. Ne var ki bu simgeleri her zaman doğru okumak olası değildir. Çok yalın düşler de vardır: aç yatan adam yemek görür. Ama her şey bu kadar basit değildir: düşlerin birinci niteliği karmaşıklıktır. Onca karmaşık yapının içinden anlamlar sökmeye çalışmak düş yorumcusunun işidir. Bu yüzden yeterli bilince ulaşamamış insanlar düşleri "gaib"den gelen belirtiler olarak görürler.

Düşü gerçekmiş gibi yaşanan imgelemsel olaylar dizisi diye tanımlarken onun köklerinin bilinçdışında olduğunu hiçbir zaman unut-

mamalıyız. Nitekim Freud düşü bilinçdışının bilgisine uzanan bir yol olarak görüyor, bu çerçevede düş yorumunu son derece önemsiyordu. Uyku durumunda usumuzun iyiden iyiye etkisiz kaldığı koşullarda ortaya çıkan düşler gündelik gerçekliğin ve genelgeçer mantık kurallarının dışında gerçekleşirler. Ruhbilimciler düşlerin genellikle uykunun başlangıcında ve bitiminde görüldüğünü bildiriyorlar. Düşler ruhbilimcilere göre ne kadar uzun uzun görülmüş izlenimi verseler de on beş dakikadan çok sürmeyen dizi görüntülerdir. Ve bu görüntüler bu mantıkdışı mantıksallıkları içinde çok çabuk unutulabilen görüntülerdir. Uyandığımızda onları anımsamak için belli bir çaba harcamazsak çok çabuk unutulur giderler. Bazen ne yapsak onlarla ilgili ayrıntıları gözümüzün önüne getiremeyiz. Düşlemlere gelince, yapıları gereği düşlere çok benzeyen düşlemler, düşler gibi uykuda değil de yarı uyku yarı uyanıklık durumunda görülürler, bu yüzden onların mantığı bizim genelgeçer mantığımıza düşlerden biraz daha uygun düşer. Düşlemler bir dalgınlık durumunun ürünleridir. Düşleme uyanıkken görülen düş demek yanlış olmaz.

Düşler de düşlemler de bize zengin simge birikimleri sunarlar. Düşün ve düşlemin sanata benzeyen yanı simgelerin altında yatan anlamların doğru bir biçimde sezilmesiyle ilgilidir. Düşlerde ve düşlemlerde simgeler yaşamın değişik anlamlarıyla örülmüşlerdir. onlarda ruhsallığımızın tüm sorunları yoğun ve karmaşık bir anlatıma kavuşurlar. Sanatçının çabası da ruhumuzda düşleri ve düşlemleri kuran bilinçsel etkenlerin çabasına çok benzer: sanatçı insan olma durumuyla ilgili anlamları tıpkı düşlerdeki ve düşlemlerdeki simgelere benzeyen simgelerle dile getirmeye çalışır. Sanatçı bunda belki de en büyük yardımı yaşadığı düş ve düşlem deneylerinden görecektir. Düşlerin ve düşlemlerin anlatımcı yapıları sanatçının yaratma çabasında çok sağlam örnekler oluşturur. Buna göre düş kurma gücümüzün yaratmada bize büyük bir katkı sağladığını, yeni anlatım olanakları bulup çıkarma konusunda bizim için büyük ölçüde yararlı belirtiler sergilediğini söyleyebiliriz. Bir yapıt ortaya koymak bir düşte bir gerçekliği dile getirmek demektir. Zaten sanat yapıtlarında oluşturulan simgelere baktığımız zaman onların da tıpkı düşlerdeki gibi bizim

genelgeçer mantığımızdan çok daha ayrı bir mantığa uymakta olduğunu görürüz. Bu yüzden sanatın özel diline ve özel mantığına alışık olmayan birinin bir sanat yapıtında ortaya konan imgeleri kendi anlayışı içinde bir deli saçması olarak değerlendirmesi işten bile değildir. Çok genel anlamda düşlerde dışlaşan gerçeklikle sanatta dışlaşan gerçekliğin özünde aynı gerçeklik olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Hepimizin içimizde bize düş gördüren bir sanatçı vardır, düşte ortaya çıkan imgelemsel yapıyı okumayı hiç bilmesek de. Buna karşılık sanatçı düş görmeyi iyi bilen insandır, bir insan gerçeğini açık edebilmek için yapıtında bir düş dünyası kurar. Buna göre düşlerimiz ve düşlemlerimiz de sanatın alanı da zaman zaman sıkıntılı koşullarda da olsa özgürlüğümüzü gerçekleştirdiğimiz ortamlardır. Sanatsal yaratma doğrudan doğruya bir özgür edimdir, düşlerimizde de alabildiğine özgür olmadığımızı gösterecek hiçbir belirti yoktur. Sanatçı ve düşçü o özgürlük durumunda gündelik yaşamın zincirlerini kırar, toplumsal bağlarından ve yükümlülüklerinden kurtulur.

Soru elli dört: Yaratmada çocukluğun belli bir güç oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Çocukluk bir bakıma yaşamın acemilik dönemidir. Jean-Jacques Rousseau'nun savını çağdaş ruhbilim doğruladı: çocuk bilgi eksikliğiyle ve yargı zayıflığıyla belirgin bir büyük insan adayı değildir, çocuk özel bir kavrayışı olan bir bireydir. Buna göre onun gelişimi özel yasalara bağlıdır. Çocukluk doğumdan yetişkinliğe uzanan çizgide çok önemli bir evredir. Alt düzey memelilerinden üst düzey memelilerine doğru ilerledikçe yetişkinliğe ulaşma süresinin uzadığını görürüz: bu süre A.Gessell'e göre kobayda üç gün, şempanzede dokuz yıl, insanda yirmi beş yıldır. *"İnsan denen varlığın, katılacağı karmaşık kültürel yapıları anlaması ve özümlemesi için böylesine uzun bir evreye gereksinimi vardır"* (Claparède). İnsan bireyi kendi deneyleriyle yetinmekle kalmaz, türdeşlerinin daha önce yaratmış olduğu değerlerin de bilgisine ulaşır, bu yüzden o kendi kendinin yaratıcısı olduğu kadar tarihin de bir ürünüdür. Bu gelişim-

de çocukluk büyük bir aşama evresi oluşturur. Çocuk acemisi olduğu bir dünyada sürekli deneyler yapar, böylece yaşama yerleşir, yaşamla içli dışlı olur. N. Sillamy'nin belirttiği gibi *"Çocuk öğrenir, yeniden yaratır ve yeniler"*.

Çocuğun dünyası öğrenmeye ve kurgulamaya son derece yatkındır. Acemisi olduğu dünyada çocuk sürekli bir edinme çabası içindedir. Onun bu çabası oyun oynama yatkınlığında da kendini belli eder. Çocuk heyecanlarla gözlemler dünyayı ve iyi görür. İlkeller gibi çocuklar da imgelemi alabildiğine çalışan ama usu tam bir etkinlik içinde olmayan varlıklardır. Başlangıçta onlar kendilerini dünya karşısında güçlü kılacak bir bilinç etkinliğine ulaşamadıkları için düş gücünü kullanma konusunda son derece atılgandırlar. Kurgular geliştirirler, kendilerine göre yorumlar yaparlar ve bütün bu etkinliklerinde duyguları her zaman ayaktadır. Bilinçöncesi etkilenimlerle elde ettikleri zengin ve yoğun birikimlerinden başlayarak yani öncelikle edindikleri ilkörneklerden başlayarak tüm çocuklukları boyunca oluşturdukları kazanımlar gerçekte bir sanatçının kaleminden ya da fırçasından çıkmış bir sanat hazinesi gibidir. Sonra sonra bilincin güçlü gelişimi, bir başka deyişle ussallığın etkin bir biçimde kendini ortaya koyması duygusallıktan yavaş yavaş düşünselliğe doğru kayan bir ruhsal yapıyı yaşama geçirmeye başlar. Bu gelişimde çocukluğun pek de gerçeğe uymaz görünen, çoğu düşlerle, düşlemlerle ya da abartılı saptamalarla örülmüş ögeleri bir alttabaka oluşturucasına geriye itilir. Ancak bu ögelerin bilinçte etkinliklerini görünür görünmez koşullarda sürdürdüğü de bir gerçektir.

Burada kişiye göre değişen bir yapılanma sözkonusudur. Kimimiz çocukluğumuzu koruruz ve yaşatırız, hatta onu anılar düzeyinde diri tutmaya bakarız, onun beceriksizliklerle ve yanılsamalarla dolu gerçekliğinden utanmayız, onu geri kalmış ya da çok gerilerde kalmış dönemlerimizin, unutulması gereken dönemlerimizin boşu boşuna saklanmış izlenimlerini içeren bir yığıntı olarak görmeyiz. Buna karşılık kimimiz de onu yaşamın katı koşulları çerçevesinde boşuna taşınmaması gereken bir yük olarak görürüz. Onun bize vereceği hiçbir şey yoktur: yaşamak ciddi iştir, çok zaman özel koşullar bu

yoğun akış içinde nesnel koşulların altında kalmaktadır. Sanatçı birinci kümede yer alır: o, yaşamı doğru kavrayabilmek için çocukluğunun izlenimlerini yaratıcı bir güç olarak kullanmayı ama elbet ussallık çerçevesinde kullanmayı bilen kişidir. Sanata Baudelaire'in bir belirlemesini anımsayarak ussallaştırılmış çocukluk ya da ussallığın koşullarıyla kavranmış çocukluk da diyebiliriz.

Çocukluğunu özenle korumuş olan sanatçı düşlerin ve düşlemlerin de yardımıyla ondan bugününe veriler taşır. Daha doğrusu bugününü, bugün içinde bulunduğu ortamı, kendi koşullarını, insanlık durumunun çeşitli sorunlarını çocukluğunun gözüyle görür. En karmaşık koşullar ve en dağınık düzenler bile çocukluğun gözüyle görüldüklerinde yalınlaşırlar, basitliğin ve sıradanlığın görünümlerine bürünürler. Sanatçı duygu-düşünce çerçevesinde her şeyi doğrudan doğruya kavranılır duruma sokar: bir kişinin uzun uzun anlatabildiği bir duyguyu örneğin bir özlem duygusunu iki satırla ya da iki çizgiyle anlatıverir. Bunda onun çocuksu bakış açısının belirleyici olduğu tartışma götürmez. Çünkü çocuk tam görür, eksiksiz görür ve bütün olarak görür. Bu yüzden sanatçının ortaya koyduğu simgeler uzun uzun ayrıştırmalara tutmadan sezgiyle kavrayabildiğimiz ögelerdir. Sanatta her şey sezgisel kavrayışa daha açık ve daha yakındır. Bir başka deyişle sanatsal kavrayış bütünsel kavrayıştır. Bu da ussallıkta dinlendirilmiş çocukluğun başarısından başka bir şey değildir.

Soru elli beş: Sanatın oyunla bir ilişkisi var mı?

Oyun dediğimiz yarargözetmez etkinlik çocuğu dünyaya bağlayan ve ona ilk yaşam deneylerini yaptıran bir güçtür. Oyunun önemini kavrayamayanlar onu boş bir oyalanma olarak görürler. Anne ya da öğretmen çok zaman çocuğa oyununu kısa kesmesini ve dersleriyle ilgilenmesini öğütlerken çok önemli bir iş yapmış gibidir. Çocuk dünyayı oyunda tanır, kendini de oyunda tanır. Çocuğun dünyadaki kendi ve kendindeki dünya oyunda bir bütüne kavuşurlar. Oyunun yarargözetmez oluşu yararsız oluşu anlamına gelmez, belli bir yarara ya da amaca yönelmemiş olduğu anlamına gelir. Yarar her zaman

öngörülmüş somut bir kazanımla ilgilidir. Oyunda öngörülmüş bir kazanım yoktur. Oysa kazanımlar önemlidir ve büyükleri çocuktan her zaman yararlı işler yapmasını isterler: çocuk ders çalışmalı ve kendine "büyük adam" olmanın yolunu açmalıdır. Oysa oyun oynamayan çocuk kurucu ya da yaratıcı olma gücünü yitirir ve "büyük adam" olmak için sıraya girer. Dünyamız çocukluğunu iyiden iyiye yitirmiş, bütün güzel duyarlıklarını yokluğa gömmüş, son derece ciddi, hatta insan olmak adına insanlığın değerlerini çiğneyebilen büyük adamlarla doludur.

Çocukluk sanatta ussallık çerçevesinde etkin olabiliyorsa, oyuna yatkınlık, oyun oynayarak kurma ve tasarlama eğilimi sürüyor demektir. Çocukla sanatçıyı birleştiren ya da en azından birbirine yaklaştıran şey her ikisinin de yarargözetmez bir tutumla ve tam bir özgürlükle varoluşunu gerçekleştiriyor olmasıdır. Yaratma edimleri özgür edimler olmakla ancak bir tür oyunla gerçekleştirilebilirler. Çocuk oynarken taşı belli kurallar çerçevesinde de olsa bildiği gibi sürer, sanatçı da belli kurallar çerçevesinde de olsa sözcüğü, biçimi, rengi, sesi bildiği gibi seçer. Sanatçı zaten çocukluğunun son derece verimli kaynaklarını kullanan bir birey olmakla bir bakıma çok küçük yaşlarının oynama alışkanlıklarını sürdürmektedir. Çocuğun oyun boyunca yaşadığı yoğun heyecan sanatçının yaratma süreçleri boyunca yaşadığı heyecanın bir benzeridir, neredeyse aynısıdır. Böylece sanatçı yapıtına çocukluğunu koyar, yapıtında çocukluğunu duygu ve düşünce dünyasının en eski kazanımlarına dayanarak yeniden yaratır. Onun yaptığı şey bilincinde en eski heyecanlarla örülmüş olan ögelerin duygu ve düşünce yüklerine dayanarak yeni biçimler oluşturmaktır. Oyundaki katışıksız yönelimle sanattaki eşsiz duruluk bize her zaman çocukla sanatçı arasında gizli ya da görünmez bir anlaşmanın sürmekte olduğunu gösterir.

Oyunun sağladığı görünmez yararla sanatın sağladığı örtülü yarar belli bir ortak amacın varlığına tanıklık ederken gerçek sanatçının çocuksuluğu çok üst düzeyde bir kavrayışı gerçekleştirebilmek için işe yarattığını duyurur bize. Çocukluğunu elden çıkarmış bir sanatçı kuru bir gözlemciden ve kaba bir anlatıcıdan başka bir şey

olmayacaktır. Gerçek sanat böylece gerçekleştirilmesi çok güç olan ya da neredeyse olanaksız olan bir işi, tüm ussal anlatımların hiçbir koşulda altından kalkamayacağı "anlatılamaz olanı anlatmak" işini başarır. Bu başarı bir bakıma tümüyle çocuksu kavrayışın başarısıdır. Felsefenin ve bilimin anlatmayı bir türlü başaramadığı ve hiçbir zaman başaramayacağı şeyi biz beklenmedik bileşimlerle sanatta ortaya konmuş olan biçimlerde yakalarız. Sanatçı bu bileşimleri elbette ussallığının da belirleyiciliğinde işe yaramaz diye bir yana atmadan sıkı sıkı koruduğu ögelerle oluşturur, bu oluşumda düşünsellik kadar duygusallık da belirleyicidir. Böylece sanatın gücü nesnelde olduğu kadar öznelde kendini ortaya koyar. Biz bu "anlatılamaz olanı anlatmak" gerçeğini sanatçının hala oyun oynamaya eğilimli çocuk dünyasına borçluyuzdur.

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.



Estetik XIX. yüzyılın başlarından bu yana bilim olma yolunda ilerliyor. Daha önceki zamanlarda felsefenin yöntemleriyle düşünen ve bu anlamda daha çok bir sanat felsefesi özelliği gösteren estetik giderek kendi konusunu ve yöntemini oluşturmaya başladı. Bu yeni bilimin temel kavramları ve yöntemleri üzerine bir elkitabı niteliğinde olan bu çalışma yeni başlayanlar için de konuya yabancı olmayanlar için de aydınlatıcı özellikler taşıyor. Daha önce *Estetik* ve *Estetik Bakış* adlı yapıtlarını yayımladığımız Afşar Timuçin bu çalışmasında konunun son derece kolay anlaşılmasını sağlıyor.

ISBN 978-975-286-303-3

9 789752 863033

www.bulutyayin.com