Afşar Timuçin

ESTETİK

9. BASKI

Estetik 1



Bulut

Afşar Timuçin

ESTETİK

Bulut

Estetik

Afşar Timuçin

ISBN: 978-975-8295-15-2
© **0107-34-006815** Bulut Yayınları 2011

9. Baskı: Bulut Yayınları İstanbul/ Haziran 2013

Ofset Hazırlık ve Kapak: Bulut Yayınları
Baskı: Barış Matbaacılık
Davutpaşa Caddesi Güven Sanayi Sitesi C Blok Kat: 2 No: 291
Topkapı-İstanbul
Tel: 0212 674 82 28 **Faks:** 0212 674 85 29
Sertifika No:12037

Bulut Yayın Dağıtım Tic. ve San. Ltd. Şti.
Osmanağa Mah. Yoğurtçu Parkı Caddesi No: 64/2 34714
Kadıköy-İstanbul
Tel: (216) 330 59 24 - 414 21 75 / Faks: (216) 330 30 59
E-Mail: bulutyayinlari@bulutyayin.com
bulutyayinlari@gmail.com
www.bulutyayin.com

içindekiler

giriş• 5
estetik: güzel'in bilimi• 13
estetiğin konusu ve yöntemi• 27
bir nitelikler araştırması olarak estetik• 39
niteliklerin genel kavramlara götürülmesi: estetik yargı• 49
estetikte öznelci ve nesnelci tutumlar• 59
estetikte başlıca çağdaş felsefi bakış açıları: Kant, Hegel, Bergson estetikleri• 71
estetik yargının ruhbilimsel temelleri• 91
yaratmada usdışının etkinliği• 105
doğada güzel deneyi• 125
dış dünya deneyi ve estetik nesne• 141
estetik nesnenin belirlenmesi• 153
güzel araştırmasında uzam ve zaman kavramları• 169
ritm ve simge• 181
sanatsal yaratmanın koşulları• 197
sanatta gerçekliğin yeni yüzü ya da estetikte iletişim sorunu• 211
sonuç• 227
başlıca kaynaklar• 233
kişi adları dizini• 235

Giriş

Çağdaş estetiğin alanına girmek öncelikle ve doğrudan doğruya sanatın alanına girmektir. Eski estetik kuramsal estetikti, metafizik estetikti: düşünceden yola çıkıyordu. Yeni estetik tümüyle somuta yani yapıta, güzelin kendisine dayanıyor. Estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmekse, sanatın alanına girmek de güzelin alanına girmektir. Çağdaş estetik sanattaki güzelle ilgilenir ya da ilgilidir. Güzeli çeşitli sanatlarda değişik görünümler altında buluyoruz. Her sanat güzeli kendine göre, kendi olanaklarına kendi yöntemlerine kendi teknik olasılıklarına göre belirler ya da biçimler. Her sanat güzeli oluştururken başka başka gereçler kullanır: kimi tahtayı yontar kimi boyaları karıştırır kimi sözcüklerle oynar. Tahtanın kıvrımlarında, boyaların arasında, sözcüklerin kümelenişinde parıldayan şey güzelin kendisidir.

Her sanatçı doğal gereçlerle iş görür, yapay bir nesne olan yapıtını doğal gereçlerle oluşturur. Amaç hangi koşulda ya da biçimde olursa olsun güzeli yaratmaktır. Böylece güzelin anlamı kendini gösterir: güzel ayrı ayrı görünümler ayrı ayrı biçimler altında tek bir şeyi, insan olmanın anlamını ortaya koyar. Sanatları kardeş kılan budur, tüm estetikleri kucaklayacak tek bir estetiği olası kılan budur. Estetikler elbette her zaman vardır. Bir yapıtın estetiğinden bir sanatçının estetiğinden bir sanatın estetiğinden sözedebiliriz. Estetik bütün özel estetikleri kucaklar, tek bir araştırma alanında bir araya getirir, onların ortak özelliklerinden giderek tek bir bilgi alanı hatta bir bilim kurar.

Her sanat öbür sanatlara hiçbir şey söylemeyen apayrı bir güzelin peşinde olsaydı elbette estetikten yani tek bir estetikten sözedemeyecektik, belki estetiklerden, ayrı ayrı estetiklerden, birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan apayrı güzel araştırmalarından sözedebilecektik. Böylesine bir oluşum elbette bilimsel diyebileceğimiz köklü açıklamalar getirmekten uzak olacaktı, parçalı kalacaktı. "Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatları aydınlatır"der Voltaire. Şiirdeki bir özellik müzikteki bir oluşumun açıklanmasına katkıda bulunacaktır, resimdeki bir nitelik mimarlıktaki bir özel durumu görmemizi sağlayacaktır. Dufrenne şunları söyler: "Her sanatın kendine özgü bir tekniği vardır, her sanat özel bir kuruluş biçimini gerektirir; bir tablo bir roman gibi, bir bale bir anıt gibi kurulmuş değildir." Bu durum elbette sanatları kendi teknik sorunlarıyla her zaman başbaşa bırakacaktır. Ancak güzeli güzel

kılan koşullar olarak estetiğin sorunları her zaman bu teknik sorunların üstünde yer alacaktır.

Bizler, biz sanat izleyicileri sanatları ne kadar yakından ve ne kadar ayrıştırmacı bir gözle incelesek de güzelin ne olup ne olmadığını sanatçı kadar iyi bilemeyiz. Sanatçı güzeli nerede hangi koşullar altında yakalayabileceğini ya da kurabileceğini bilen kişidir. Sanatçı güzeli bütün boyutlarıyla yaşayan ve yaşatan kişidir. Sanatçı güzelin yaratıcısı olduğu kadar bir güzel uzmanıdır ya da ustasıdır. Sanatçı olmak için iyi insan olmak yetmez, iyi niyetli olmak da yetmez. W. Blake "Kötü edebiyat iyi duygularla yapılır" diyordu.

Hepimiz bir sanat yapıtından estetik düzeyde haz alabiliriz. Hepimiz sanatla, güzelle, estetikle ilgili bir şeyler söyleyebiliriz. Güzel bizler için vardır, bizler için varedilir. Bizler güzeli tüketenleriz, güzelin tüketicileriyiz. Her insanda güzele eğilim vardır. Diderot şu soruyu soruyordu: "Nasıl oluyor da hemen bütün insanlar bir güzel'in varolduğu konusunda ortak bir görüşe ulaşmış oluyorlar, nasıl oluyor da bu insanların büyük bir bölümü onu olduğu yerde canlı bir biçimde sezerken çok az bir bölümü yalnızca onun olduğunu biliyor?" Evet hepimiz şöyle ya da böyle estetik haz alabilecek durumda olsak da güzelin girdisine çıktısına sanatçı kadar ulaşamayız.

Güzel'in ne olup ne olmadığı konusunda en doğru görüşleri, en doğru sezgileri ortaya koyabilecek kişi gene de güzelin yaratıcısı olan sanatçıdır. Estetiğin ya da daha doğrusu kendi estetiğinin gerçek yaratıcısı olan sanatçı, güzelin gerçek yaratıcısı olan sanatçı sanat uzmanı ya da güzel uzmanı diyebileceğimiz estetikçinin evrenselleştirici ya da bilimselleştirici çalışmaları için veriler sağlar. Sanatçı olmasaydı güzel de olmayacaktı, dolayısıyla estetikçi de olmayacaktı. Hiçbir sanatçı bir estetik kuram oluşturma konusunda yükümlü duymaz kendini. Estetikçi olmasaydı, yalnızca sanatçı olsaydı güzelin anlamını kavramakta eksik kalacaktık. Estetikçi de sanatçı gibi bizim göremediklerimizi görebilen kişidir hatta bazen ya da çok zaman sanatçının kendinde göremediklerini görebilen kişidir. Güzeli sanatçıdan giderek kavramaya ve doğrulamaya çalışmamız gerekir, bu çabamızda estetikçi tam anlamında bir yol gösterici olacaktır. Güzel, sanatçının dünyasında oluşur biçimlenir gelişir ve kendini ortaya koyar. Güzel salt sanatçının dünyasıyla ilgili değildir. "İnsanlığın korkunç tutkularını renklerle anlatmak istedim" der Van Gogh. Sanatçının ortaya koyduğu güzelde ben'den çok insanlık açınlanır.

Yapıt sanatçının ruhunu açınlar, yapıtta sanatçının bilinci belirleyicidir. Yapıt sanatçının ruhunun dışlaştığı yerdir. Sanatçının bilincindeki kavramlar duygular izlenimler anılar ilkörnekler kendi özel özellikleriyle sanatçının dünyasını bize açarken onun sanatına indirgenemez bir özellik kazandırırlar. Ancak sanatçının bilinci yalıtık bir bilinç değildir, özel özellikleri olan toplumsal bir bilinçtir ya da nesnel bir bilinçtir, böyle olmakla tepeden tırnağa tarihsellik özelliği taşır. O durumda sanatçının sanatsal bileşimleri bize onun yaşam koşulları kadar insanlığın kalıcı niteliklerini duyurur. Sanat yapmak bir yandan nesneli sunarken öte yandan özneli nesnelde anlaşılır kılmaktır, özneli nesnele indirgemektir. Sanat bu çerçevede yaşamı açıklar. Henri Delacroix şöyle der: "Bilgin için yaşam bilimde açıklanırken sanatçı için yaşam sanatta açıklanır."

Sanatçı gerçekliğin ince bir gözlemleyicisi olarak tam anlamında bilinçli insandır. Ancak insan kendi yarattığı, özene bezene yarattığı değerler üzerinde tam anlamında bilinçli olmayabilir. İzleyiciden virtüoz olmasını bekleyemiyorsak sanatçıdan da bilgin olmasını bekleyemeyiz. Ayrıca sanatta öyle yaratma anları vardır ki sanatçı kendini kendince aşılmış duyar, buna göre onun yaratısı zaman zaman bir kendiliğinden yaratı özelliği gösterir. Bu durumda sanatçı çok zaman kendi yaratısı üzerine yoğun bir bilinçlenme çabası içinde olmayacaktır. Kendi sanatına aşırı bir estetikçi kaygısıyla yöneliş onda bir şeyleri eksiltebilir, onun sanatına olan içtenlikli bakışını zedeleyebilir diyenlere hayır demek kolay olmasa da sanatçının kendi üzerine bilinçlenmesinin bir gereklilik olduğunu da unutmamak gerekir.

Sanatçıyı sanatı üzerine üst düzeyde bilinçlendirecek olan da estetikçidir. Her şeyden önce sanatın büyük alıcıları olan estetikçiler ve gerçek izleyiciler güzelden neredeyse sanatçı kadar sorumludurlar. Estetikçi de izleyici de değişik biçimlerde sanatı ve sanat yapıtlarını tartışırken ve her anlamda değerlendirirken sanatçıya yol gösterirler. Ne olursa olsun güzel sanatçının estetikçinin ve izleyicinin ortak ürünü olarak varlığını sürdürür. Alıcısı ya da değerlendiricisi olmayan sanat yapıtı zamanın ezici gücüne karşı koyamaz hatta nesnel zamanda yerini alamaz. Güzeli görmek ve göstermek yalnızca sanatçının sorumluluğunda değildir, estetikçi ve izleyici de ondan sorumludur.

Sanat denilince güzel denilince özgür yaratma düşünülür. Sanatçı özgürlük içinde yaratandır. Sanatçının özgürlüğü her şeyden önce bilincinin yetkin oluşumunda ve bağsız koşulsuz etkinliğinde kendini göste-

rir. Sanatçı her şeyden önce kendini kendinde ya da kendine karşı özgür kılmış kişidir. Sanatçı özgürlük içinde yaratandır. Özgürlük onun esenliğinin de kaynağıdır. Ancak sanatçının düz bir esenlik duygusu içinde varlığını sürdüren biri olduğunu düşünmek yanlış olur. O yapıtını başta kendisi olmak üzere her şeyle tartışarak kurar. Sanatının gelişimini bu tartışmaya borçludur. Sanatçı da herkes gibi acı içinde doğurur. Theodore Jouffroy *Estetik dersleri*'nde şöyle der: "İki şeyden birini seçmek gerekir: ya gelişmek için acı çekmek ya da acı çekmemek için gelişmemek. İşte yaşamın seçeneği, işte dünyada olma koşulunun ikilemi."

Yapıt her zaman heyecanlarla doğar ve heyecanlarla gerçekleşir. Bu heyecanlar yaratıcıya dinginlikten ya da mutluluktan çok gerilimler getirecektir. Yetkin yaşamlar büyük sevinçlere de büyük acılara da yabancı olmayan yaşamlardır. Yaratmak doğurmaktır, sancılı iştir, kendinden vermektir ve her şeyden önce kendiyle savaşmak denilen o güç işi gerektirir. Gustave Flaubert bir mektubunda şunları yazıyordu: "Ben sanatımda deneyimimi artırdıkça sanatım benim için işkence oluyor: imgelem olduğu yerde kalıyor ve beğeni gelişiyor. İşte çekilmez olan bu." Demek ki ustalaşmak ve rahatlamak diye bir kolaylık yoktur. Sanatçı güzeli yaratırken ya da güzeli güzel kılarken kendisiyle ve her şeyle sürekli bir yıkışma içindedir. Gene de bu yıkışmada sevinç vardır. Sanatçının öfkeyle bıkkınlıkla yarattığını düşünemeyiz.

Sanatçı bu yıkışma içinde gerçekliği soyutlamalarda dışlaştırır, gerçekliği dışlaştırırken bir dünya yaratmış ve bu arada dünyayı yeniden yaratmış olur. "Sanat insanın en yüce görevidir, çünkü dünyayı anlamaya ve anlatmaya çalışan düşünce temrinidir" diyordu Rodin. Buna göre sanatçılar yükümlü kişilerdir, onların insanı insana göstermek ve böylece dünyayı daha insanlaştırmak gibi bir görevi vardır. Bu görev verilmiş bir görev değildir, sanatçıyı sanatın dışında bir amaca yöneltecek bir görev değildir, bu görev sanatın özü gereği kendiliğinden gerçekleşir. İyi sanat ya da gerçek sanat insanı insana gösterir, insanı insan üstüne bilinçli kılar.

Evet sanatçılar yükümlü kişilerdir ve dünyayı daha da insanlaştırmak için gelmişlerdir. Sanat bütünü içinde insan yaşamını boydan boya kucaklar. Vaktiyle Hippokrates'e "Yaşam kısa sanat uzundur" dedirtmiş olan bu olmalı. Her ne olursa olsun sanat bizi gerçekliğin en derin ve en köklü araştırmasına ulaştırır, bu yüzden her zaman bize gerçekliğin özünü, gerçekliğin gerçekliğini, gerçekliğin en üst düzeydeki anlatımı-

nı sunar. Sanat gerçekliğin görünümleriyle kurulmuştur. "Hiçbir olası güzel değildir yalnız gerçek güzeldir" der Alain. Pirandello da şöyle der: "Gerçekte yaşam sanattan daha az gerçektir." Çünkü sanat yaşamı yoğun bir biçimde kendinde barındırır. Bir yaşam hiçbir zaman mutlak bir yaratı değildir, olamaz. Onda mutlak olarak düşünülebilecek şeyler kişiliğin çok özel özellikleriyle, indirgenemez gibi duran özellikleriyle ilgili olabilir. Sanatçının işi özneli nesnel kılmak değil midir? Oysa sanat bir kendinde gerçekliktir, zamanın dışındadır, kendinden başka amacı yoktur onun.

Sanatın zaman zaman açmaza düştüğü, gerçek çabasının dışına çıktığı, bir azınlık işi, bir seçkinlik uğraşı durumuna düştüğü olmaz mı? Olur. Sanat özgerçekliğini insandan kopmakla, insan araştırması olmaktan çıkınakla yitirir. Sanat olmaktan çıkmış olan sanata sanat diyebilir miyiz? Sanat insan içindir, yaşamdan gelir ve yaşama yansır. Sanat insanlar arasında bağları güçlendirecek, insanları birbirine bağlayacak, onlara ortak bir geçmişin ve ortak bir geleceğin sorumluları olduklarını duyuracak tek ortamdır. Bütün bunlar sanatçıyı ayrıcalıklı kılmaz. Sanatçı insanların arasında bir insandır, öbür insanlardan biridir. Sanatçı ayrıca insanın geleceği için özel öngörüleri olan insandır. O insanı insanların arasında gözlemler, yaşam onun için bir gözlem laboratuarıdır.

Bu yükümlülük kendine ayrı bir yer yapmaya çalışan sanatçıyı biraz da hoşgörmemizi gerektirmez mi? Zaman zaman sanatçının biraz da anlamsız bir biçimde insandan koparak yukarılara çıkmaya çalıştığı, genel insandan koparak kendine çok özel bir yer edinmeye çalıştığı görülür. Bu tutum gerçek sanatçıya uyarlı bir tutum değildir. "Ne azizler arasında sanatçı ne sanatçılar arasında aziz vardır" der Gide. Tolstoy, Romain Rolland'a yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: "Toplumumuzda bilimlerin ve sanatların oynadığı kötü rol kafalarında bilginler ve sanatçılar gezdiren sözde uygarlaşmış insanların papazlar gibi ayrıcalıklı bir sınıf oluşturmasından ileri geliyor."

Sanatçı insandan koptuğu yerde, kendini ayrı ya da hatta ayrıcalıklı bir varlık olarak algıladığı yerde kendine ihanet etmiş olur. Sanatçının bir ayrılığı varsa o da onun son derece gelişmiş bir görme ve gösterme yetkinliğine ulaşmış olmasıdır. Sanatçıyı yükümlü kılar bu. Dostoyevski'nin romanlarından birinde şunu okuruz: "Olağanüstü insan, bilincini yalnızca belki de tüm insan türü için yararlı olabilecek fikirlerin gerçekleşmesi uğruna gereken durumlarda bazı engelleri aşabilmek yolunda ortaya koyma hakkına sahiptir." Gene de bir sanatçıyı

üstün ayrı ayrıcalıklı olağanüstü gibi sıfatlarla nitelemek bize uyarsız görünür, bu onu yaşamın dışına itmek gibi bir durum yaratabilir.

Gerçekte hiçbir özelliği sanatçıyı ayrıcalıklı kılmaz, onun her özelliği onu insana biraz daha yaklaştırır. Önemli olan insana uzaktan bakmak değildir, insanla olmaktır. Sanatçıyı özellikli kılan şeyler onda insan olma ateşini canlandıracaktır. Guillaume Apollinaire her ne kadar "Sanatçılar her şeyden önce insanlık dışı olmak isteyen insanlardır" dese de sanatçının insandan öte insan olduğunu düşünmemize olanak yoktur. O bir insan azmanı değil bir insan uzmanıdır, insanı yakından tanıyan biridir, pekçok insandan biri olmanın sevincini yaşar, her ediminde insana kavuşmak ister. Her sanatçının bir bakış biçimi vardır, her sanatçı insana getirdiği özel yorumla sanatçıdır.

Sanatçı yapıtını gerçeklikle hesaplaşması içinde vereder. Bu sonsuz bir hesaplaşmadır, bitmek bilmez bir hesaplaşmadır. "Sanat bir karşı yazgıdır" der Malraux. Bununla birlikte yapıtı gerçekliğin herhangi bir yansıması ya da sıradan bir örneği olarak görmek doğru olmaz. "Sanat yaratıdır, bir gerçekliğin kopyası değildir" der Henri Delacroix. Yapıt dünyayı bir yüzüyle gösteren basit bir pencere değildir. Yapıtta her şeyden önce yaratıcısı vardır. Yaratıcı yapıtının arkasında durur, biz yapıtın dünyasında gezinirken yaratıcının dünyasına kavuşuruz. Sanatçı böylece uzamda ve zamanda en geniş insanlığa açılan ya da ulaşan insan olur. O göstermekle kalmaz, aynı zamanda tartışır: "Yüksek düzeyde hiçbir sorun yoktur ki Dostoyevski'nin romanı onu ele almış olmasın" der Gide.

Böylece sanat bizi insanlığın serüven çizgisinde geçmişin derinliklerinden geleceğin ufkuna doğru sürer. Her yetkin yapıtta geleceğe açık bir ya da birkaç kapı vardır. "Yaşarlıklı bir sanat geçmişi üretmez, geçmişi sürdürür" der Rodin. Sanatçı bir düşünür olarak insanı üç boyutlu bir bütünlükte, geçmişi şimdisi geleceği içinde kavrar. Sanatçı geçmişin deneyimlerini yepyeni bir kavrayışla geleceğe ulaştırırken güzeli vereder ya da oluşturur. Bu yüzden sanatçıyı ne geçmişi körü körüne izleyen bir eski zamanlar tutkunu ne de geleceği bugünün bomboş imgelerinden giderek tasarlamaya ya da türetmeye çalışan boş bir düşçü olarak görebiliriz. Sanatçı geçmişin gücünü geleceğe aktaran, geçmişin yetkin görünümleriyle geleceği oluşturmaya yönelen kişidir. Stanislavski bu konuda şunları söyler: "Eski bilgi genç atılganlığı ve genç güçlülüğü yönlendirmeli, genç atılganlık ve genç güçlülük eski bilgiyi desteklemeli. Sanat ancak bu doğal koşullarda gelişebilir, bir geleceğe kavuşabilir."

Sanatçı böylece dili ve dünyası ne olursa olsun bütün bir insanlığa kavuşur, bütün bir insanlığın anlatım gücü olur. Onda bütün bir dünya içselleşir ya da öznelleşir, onda bütün bir insanlık kendiyle yüzyüze gelir. Sanatçı yarattığı değerlerle insanlığın küçük bir örneğidir. Onun bilinci insanlığın en geniş ve en etkin olası bilincinin somut bir örneğidir. Sanatçının bilincinde bütün bir insanlığın serüveni açıklanmış gibidir. Her sanatçı belli bir yerin adamıdır, belli bir toprağa basar, böyle olmakla insanlığa kavuşur, insanlığın içinde onun bir yeri vardır. "Sanatın bir yurdu yoksa da sanatçıların bir yurdu vardır" der Saint-Saëns.

Sanatçının evrensel düzeyde yarattığı güzel gene de gizlerle doludur. Onun gizlerle dolu oluşu ona bir gariplik görünümü verir. Baudelaire şöyle der: "Güzel her zaman gariptir. Böyle derken güzelin bile isteye buz gibi garip olduğunu söylemek istemiyorum, öyle olsaydı yaşamda yoldan çıkmış bir ucube olacaktı. Ben onun biraz gariplik içerdiğini, uçucu bir gariplik, istenmemiş bilinçdışı bir gariplik içerdiğini, güzeli güzel yapanın da bu gariplik olduğunu söylemek istiyorum." Sanatçının yarattığı güzel gizlerle dolu da olsa başlıbaşına bir giz değildir: oradadır, karşımızdadır, kendi gerçekliği içinde nesnelleşmiş bir bütünlüktür. Descartes'daki apaçık fikir gibi apaçık bir güzelle karşı karşıya geldiğimiz olmaz pek.

Ancak güzel vardır, açıklamayı gerektirmeyecek biçimde vardır. Fontenelle'in belirttiği gibi "İyi kanıt gerektirir güzel kanıt gerektirmez". Güzel vardır ve oradadır. Ne var ki o kendi özel özellikleriyle vardır. Francis Bacon'ın dediği gibi "Tek bir güzel yoktur ki bir takım gariplikler göstermesin". Güzel apaçık olsa da çeşitliliklerle doludur. Çelişkili bir çeşitliliktir bu. Yapıt da yaşam gibi, bizim duygu dünyamız gibi çelişkilidir. Yapıt derindir, yüzeyde bir takım şeyler gösterse de onun asıl zenginliği derinlerdedir. Yapıt derinlerine çeker bizi, görünmez yanlarına tanık olalım ister, bizi gizlerini tanımaya çağırır. Bunun için kavrayıcı gücümüzün yetkinliklerimizin olması gerekir. Gündelik bilinçle yapıtın derinlerine inemeyiz ya da doruklarına yükselemeyiz. Yapıtta gündelik ölçüleri aşan bir güçlülük, kolay kolay bulunmaz bir atılganlık, alışılmışın sınırlarını iyiden iyiye zorlayan bir hiçbir şeye benzemezlik vardır. Bir ispanyol atasözü şöyle der: "Güzellikle çılgınlık çok zaman birlikte gezer." Gide gibi "Şeytanın katılımı olmadan sanat yapıtı olmaz" da diyebiliriz.

Sanatçı yaratırken kendini aşar. Bilincin kendinden çıkıp bir nesnede yoğunlaşmasıdır bu. Sanatçının ele aldığı şeye kendini karşılıksız vermesi hatta onunla özdeşleşmesidir. Bu çerçevede yaratmaya zorunlu

olarak çılgınlık katılır ve çılgınlık burada biraz da bir kendinden geçiş gibi görünür. Gide, o anlamda Dostoyevski'yi anlatırken şunları yazar: "Gerçek sanatçı yarattığı zamanlar yarı yarıya kendi bilincinden uzakta gibidir. O kim olduğunu da tam olarak bilmez. O kendini ancak yapıtında, yapıtıyla, yapıtından sonra tanıyabilir. Dostoyevski hiçbir zaman kendini aramadı, o kendini çılgınca yapıtına verdi. Kitaplardaki kişiliklerde yitip gitti. İşte bu yüzden bu kişiliklerin herbirinde onu buluruz."

Sanatsal çaba böylece bizi özellikli olana, özgüne ulaştırır, güzelin anlamları da bu çerçevede belirlenir. Çirkinin anlamı güzelin yetersizliğinde bir sonuç olarak ortaya çıkar. Çirkin diye özel bir şey yoktur, çirkinlik başarısızlıktır. Çirkin olan tutarsız olandır, itici olandır, insan gerçeğine uymayandır, böyle olmakla bize bir uyarsızlığı duyururken bir beceriksizliği de duyurur. Rodin haklı olarak şöyle düşünür: "Sanatta çirkin demek özelliksiz demektir, dışsal ve içsel hiçbir gerçekliği ortaya koymayan demektir." İnsanla ilgili uyarlı tüm belirlemeler insanı ortaya koyan tüm anlamlar bizi sanatta güzele bağlayacaktır, bize sanatta güzelin yolunu açacaktır.

Güzelin kapısını çalan etkinlik kafanın ve yüreğin, düşüncenin ve duygunun ortak etkinliğidir. "El, kafa ve yürek birlikte çalışırsa sanat güzeldir" der Ruskin. Tekniğin ya da yöntemin duygu ve düşünce dünyamızla bütünleştiği alandır sanat alanı. Sanatta duygu ve düşünce ayrılmaz bir biçimde kaynaşır. Sanatta yansıyan insan bu yüzden bütünsel insandır. Felsefe ve bilim öznel ögeyi dışlamak, yalnızca nesnel ögeyi benimsemek durumundadırlar. Sanat insanı tüm duygusal ve düşünsel özellikleriyle alır. Nesneli ele geçirebilmek için öznelin gözden çıkarılması felsefe için de bilim için de bir kaçınılmazlıktır. Yalnız sanattır insanın iç derinliklerini hiç çekinmeden, yasadışılık kaygısına hiç mi hiç düşmeden bütün ayrıntılarıyla araştıran. Sanatta tek bir güzel yoktur ki insanın iç derinliklerinden beslenmiş olmasın. Gerçek güzel düşünselliği duygusallıkla birleştirmiş güzeldir. Gerçek güzel sıcaktır kolaydır yalındır bizdendir sıradandır, gene de çok zaman kavrayışımızı zorda bırakan özel özelliklerle doludur. "Zoru değil güzeli arıyorum" diyordu Fénelon. Platon'la yollarımız çoktan ayrılmış olsa da onun şu belirlemesine yürekten katılırız: "Güzelin tek özelliği tümüyle görünür ve tümüyle sevgiye değer olmasıdır."

Birinci bölüm

Estetik: güzelin bilimi

Sanatın alanına girmek duyulurun alanına girmektir. Bu duyulur özel bir duyulurdur, özel bir belirlenim kazanmış olan bir duyulurdur. Yapıt özel olarak oluşturulmuş duyulurdan başka bir şey değildir. Duyulur olan, dışsal düzeyde algılanır olandır. Yapıtın bir niteliği de algılanabilir olmasıdır yani anlamlı olmasıdır. Yapıt özel anlamları olan bir algılanabilir'dir. Bir yapıtı algılamak onun anlamlarına girmektir. Yapıt bu anlamları oluşturan ve dışlaştıran özel imlerle örülmüştür. Bu yüzden o bizim için herhangi bir şey ortaya koyan özel bir şeydir. Yapıtın özel anlamı bizim onda aradığımız ya da bulduğumuz şeyle ilgilidir: önemli olan bir tablonun bir ağacı tanıtlıyor olması değildir, bir tabloda tanıtlanan ağacın neyi belirliyor olduğudur. Bir tablodaki bir çocuk yüzü yalnızca herhangi bir çocuk yüzü değil aynı zamanda karmaşık ya da bileşik bir anlamlar dizgesidir. Bir çocuk yüzünün şu ya da bu koşulda herhangi bir sunumuna ulaşmak sanatsal kavrama için yeterli değildir, o sunumun ortaya koyduğu özel anlamlara da ulaşmak gerekir.

Bir sunumun anlamına ya da anlamlarına ulaşmak yaratıcı etkinliği andıran bir özgürlük deneyidir. İzlemek de bir anlamda yaratmaktır. Yapıt özgürlükte yaratılır ve özgürlükte kavranılır. Özgürlüğün koşulları da her şeyden önce bilincimizin koşullarında içkindir. Gerçek sanat ya da gerçekçi sanat öykünmez, o bir yaratıdır özeldir özgündür. Yapıt herhangi bir şeyi öykünmeyen ve hiçbir koşulda öykünülmemesi gereken şeydir. Bu çerçevede yaratmak güzeli oluşturmaktır. Sanat yapmak adına doğayı sıkı sıkıya izleyen için bu izlemenin dışında yaratma diye apayrı bir sorun yoktur, onun gözünde her sanatsal oluşum bir öykünmede anlatımını bulur. O durumda güzeli kurmaktan çok güzeli bulmak sözkonusudur, o durumda kişi doğayı öykünürken doğadaki güzeli bulup çıkarmaya ve yansıtmaya çalışır. Oysa doğadaki güzel sanattakinin tersine kaygan ve sınırsızdır. Gerçek sanatçı için durum değişiktir: onun yapıtında bir takım nesneler doğadaki nesnelere benziyor olsa da onda öykünme sözkonusu değildir, onun yapıtında bir takım ögelerin doğalla çakışıyor gibi olması insanın açıklanması adınadır. Bulmak ve

yaratmak başka başka şeylerdir. Ayrıca sanatçının doğadan kaçmak gibi bir yükümlülüğü de yoktur. Gene de bulmada yaratmayı ve yaratmada bulmayı andıran bir yan vardır. Yapıt öykünmeksizin sunar, o özel bir bileşimdir, böyle olmakla doğanın görünümlerini andıran ama elbette sonuna kadar özgün olan sunumlar ortaya koyar. Bir yapıtta yer alan doğal bir sunum öykünmeciliğin bir belirtisi değildir, böyle bir sunum özgünün herhangi bir ögesinden başka bir şey değildir. Ressam modeli karşısında, romancı konusu karşısında özgürdür. Sanatçı inandırıcı olmaktan çok gösterici olmak zorundadır. Sanatçı uzam-zaman boyutlarında özgün biçimler yaratır, bu biçimler anlatımcı biçimlerdir, anlamlı biçimlerdir.

Öyleyse sanatçıyı güzelin yaratıcısı diye nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Sanatçı doğal gereci kullanarak, bilincinin yaratıcı ya da bileştirici etkinliği çerçevesinde güzeli yaratır. O güzeli yaratırken güzeli güzel kılan kurallar'ı düşünür ve tartışır. Güzel onun rasgele ya da gelişigüzel bulduğu ya da tasarladığı bir şey değil bir takım kurallar çerçevesinde varettiği bir şeydir. Her güzel düşünülmüş bir etkinliğin sonucunda ortaya çıkar. Sözkonusu kurallar her şeyden önce sanatçının kendi kurallarıdır, daha geniş çerçevede benimsenmiş olan kurallar bile, bir akımın ya da bir anlayışın kuralları bile sanatçının dünyasında özelleşir. Bu çerçevede sanatçıyı estetiğin gerçek kurucusu gerçek yaratıcısı sayabiliriz. Demek ki sanatçı aynı zamanda estetikçidir ya da yaratıcı olduğu için zaten estetikçidir. Yapıtını kendi kendiyle tartışarak yaratan bu arada estetiğini de oluşturmuş olur. Bu özel estetik, sanatçının estetiği, estetikçinin belirleyeceği genel estetiğin özünü oluşturacaktır.

Güzel her insanla ilgilidir. Güzel her insanın sorunu olduğuna göre, güzeli araştıran estetik de insanlığın ortak sorunudur. Ruhsallığı iyiden iyiye sakatlanmış olanların dışında tüm insanlar belli bir ölçüde belli bir çerçevede güzelle ilgilenirler. Güzel insan yaşamının giderilemez bir ögesidir. Buna göre insanoğlu her durumda güzelin doğal izleyicisidir. Her insan şu ya da bu ölçüde şu ya da bu anlamda güzelin kurucusu ve alıcısıdır. Sanatın en yaygın düşünsel etkinlik alanı olması buradan gelir. Bilim her insanı ilgilendirmez, her insan yazık ki felsefeyle doğrudan ilgili değildir. Ama güzelle ilgilenmeyen, dolayısıyla sanata yatkın olmayan insan yoktur. Her kişi bir müzik parçasına kulak kabartır, her insan bireyi güzel görünmeye, en azından çirkin görünmemeye özen gösterir. Demek ki estetik duyarlılık ilkin kendimize ve yakın çevremize, gündelik yaşamımıza yönelişimizde varlığını duyurur. Estetiğin

kıvılcımı dünyayla sıradan ilişkilerimizde ilk pırıltılarını gösterir: bir izbenin duvarlarını boyayan, bir çorbayı maydanozla süsleyen ya da saçlarını yana doğru tarayan kişi güzeli gerçekleştirmektedir.

Ancak herkesin güzelle ilişkisi aynı yoğunlukta aynı belirginlikte değildir. Güzel kimileri için sıradan bir değer olurken kimileri için bir yaşam koşuludur. Kimi herhangi bir güzelle yetinir kimi güzelin güzelini arar. Güzel kimileri için basit bir tüketim konusu kimileri için yetkin bir üretim alanıdır. Kimileri için güzel insanı oyalayan şeydir kimileri için de insanı insana gösteren şeydir. Kimi verilmiş güzelle hazır güzelle yetinir, kimi güzeli arar. Vakit geçirmek için sinemaya gitmiş birinin güzel karşısındaki durumuyla bir filmi özenle izleyen kişinin güzel karşısındaki durumu aynı değildir. Ne olursa olsun her kişi güzelle ilişkilidir: insan için dünyada olmak biraz da güzelin peşinde olmaktır. Verilmiş güzelle hazır güzelle yetinenler daha çok doğada önlerine çıkan görünümlerin çekiciliğine kapılırlar, onun ötesinde güzeli aramak diye bir kaygıları yoktur. Güneş batarken ufkun kızarışı, gün doğumundaki renk oluşumları, kuşların uçuşu, çiçeklerin açışı bazı kişilerin güzelle ilgili gereksinimini karşılamaya yetecektir.

Güzelin gerçek arayıcı ve yaratıcısı sanatçıdır. Güzel gerçek anlamda sanatta ortaya çıkar, gerçek yüzüyle sanatta görünür ve sanatta yoğunlaşır. Sanatın dışında rasladığımız güzel ya sıradan güzeli ya da doğal güzeli karşılar. Yoğun anlamlarla örülmüş güzel yalnızca ve yalnızca sanattaki güzeldir. Güzeli arayanlar ve gerçekleştirenler elbette yalnızca güzelin yaratıcıları ve baş sorumluları olan sanatçılar değildir. Güzeli düşünen bütün insanlar, tüm sanat izleyicileri ve estetikçiler güzelin peşinde olan kimselerdir. Estetikçi de bir güzel izleyicisidir, belki de izleyicilerin, güzeli izleyenlerin en bilinçlisi odur. Her kişi güzeli kendi bilinç koşullarinin belirlediği bir takım görünür görünmez kurallara göre izler, bir takım beğeni ölçülerine göre izler. Bu yüzden estetik her kişinin yaşamında en genel düzeyde de olsa belli bir yer tutar. Pekçok kişi sibernetikle ya da gökbilimle ilgili bir takım temel bilgilere ulaşamamış olmanın sıkıntısını duymadan yaşar. Ancak estetik ölçüleri olmamak herkes için bir sıkıntı konusudur. Herkesin güzelle ilgili bir görüşü, doğru yanlış bir kavrayışı hatta bazen göreneklerle belirlenmiş bir bakış açısı vardır. Ancak güzel her şeyden önce sanatçıyı ilgilendirir ama sanatçı kadar izleyiciyi ve estetikçiyi de ilgilendirir. Sanatçı güzeli yaratır, sanat izleyicileri ve estetikçiler de güzelin yaratılmasına katkıda bulunurlar. Güzeli izlemek yaratmaya katılmaktır.

Sanatçı kendini varedebilmek için izleyiciye, çok zaman suskun

bir eleştirici özelliği gösteren izleyiciye bağımlıdır. İzleyicisi olmayan bir sanat yapıtının varlığıyla yokluğu aynı anlama gelir. Sanatçı estetikçiden ya da eleştiriciden her zaman tedirgindir. Sanatçı çok zaman estetikçiyi aradan çıkarmak ister, onu çok zaman yasadışı sayar. Sanat izleyicisinin de estetikçiyle çok büyük bir yakınlığı olduğu söylenemez, o da bir yapıtı ya da yapıtlar topluluğunu daha çok kendince anlamaya eğilimlidir. Sanatçıya ve hatta izleyiciye göre estetikçi genellikle pişmiş aşa su katan ve ikide bir yanlış görüşler ortaya koyabilen kişidir. Rémy de Gourmont şöyle der: "Artık ilkelerimiz yok, model de yok. Bir yazar yapıtını yaratırken estetiğini de yaratır: bizler yargıdan çok duyuma yönelmeye indirgenmiş durumdayız." Bu estetikçiyle ilgili bir yadsımadan başka bir şey değildir. Estetiği yok sayma bildirisidir bu. Sanatçının yapıtını yaratırken estetiğini oluşturduğu, estetiğini oluştururken yapıtını kurduğu elbette doğrudur. Sanatçının estetiği olmasaydı estetikçi olmayacaktı, genel anlamda estetik diye bir şey olmayacaktı. Sanatçının estetiği, kendi estetiği vardır, onun oluşu kuralların oluşuna tanıklık eder. Estetiğimiz varsa bir takım kurallar çerçevesinde vardır. Kendi estetiğimizi oluşturuyor oluşumuz yaratımıza kurallar koyuşumuz anlamına gelir. Yoksa yaratmak gelişigüzel oluşturmak anlamına gelecekti. Model de her zaman vardır. Model her zaman karşımızda sabırla oturan, resminin bitmesini bekleyen kişi değildir. Model her zaman bir dağ görünümü ya da bir eşya topluluğu değildir. Model bazen bir duygudur bir izlenimdir bir anıdır. Model yoktur demek yaratmanın gerekçesi yoktur demektir, yaratmayı kışkırtan temel fikir yoktur demektir. Kurallar da model de her zaman şu ya da bu biçimde vardır. Bu yüzden estetik de vardır.

Estetik bir bakış biçimidir bir öngörüdür bir genel beğeni düzenidir, bu beğeniyi somutlaştıran ya da somutlaştıracak olan kurallar dizgesidir. Estetik özgün bir tasarlama biçimidir, kendine özgü yanları olan bir bileştirme biçimidir. Öyleyse onu yok sayamadığımız gibi her yapıtın oluşumunda ortaya çıkan ve yapıtın oluşumuyla yitip giden bir geldigeçti formül de sayamayız. O aynı zamanda sanatçının dünyasında yaratma alışkanlıklarını belirleyen koşulların bütünüdür. Estetik bize biraz da bir alışkanlığı ya da ustalığı duyurur. Ustalık bir alışkanlıktır. Zanaatta ustalık azçok geliştirilen bir alışkanlıktır. Sanatta ustalık sürekli aşılması gereken bir alışkanlıktır. Sanatçı kendi estetiğinin kurucusudur aynı zamanda eleştiricisidir. Kendini aşamayan sanatçı belli bir estetiğe yerleşmiş sanatçıdır. Oysa gerçek sanatçı en yetkin biçimlere ulaştığında bile, en yetkin biçimlere ulaştığı duygusunu taşıdığında bile

yeni biçimlere ulaşmak için kendini zorlayacaktır. Gerçek sanatçı bulduklarıyla yetinmeyen sanatçıdır. Sanatçı bir yapıtında ulaştığı estetiği bir başka yapıtında hiçe indirgemez, tersine ondan yararlanarak yeni bir estetiğe ulaşmaya çalışır.

Öyleyse kurallar her zaman vardır. Sanatçının sanatçı kişiliğinin temeli olarak her zaman vardır. Model de her zaman vardır, en yok gibi göründüğü zamanlarda bile sessizce duyurur varlığını. Model estetik nesnedir, içsel kaynaklı olabilir dışsal kaynaklı olabilir, ama o her zaman içle dışın birbirine kavuştuğu yerde kendini gösterecektir. Evet model özünde bir estetik nesnedir, yaratıya temel olacak olan özel ya da özelleştirilmiş örnektir. O bir ilkörnektir hatta, sanatçı yapıtını ona göre oluşturacaktır, deyim yerindeyse ona bakarak gerçekleştirecektir. Kısacası her yaratma edimi bir takım öngörüleri, kural değeri taşıyan bir takım dayanakları gerektirir. Sanatçı bu dayanakları sanatsal etkinliği boyunca, yaratma deneyleri boyunca kendi kendine kazanır. Onun daha başka deneylerden de yararlandığı olur elbet. Ancak doğrudan doğruya deneyine varmadığı hiçbir şeyi sanatçı bir dayanak olarak benimsemeyecektir. Bu yüzden estetik sanatsal düzeyde özgün olanın varoluş koşulunu ortaya koyar. Bu yüzden her sanatçı kendi estetiğiyle sanatçıdır. Estetikçi de zaten bu dayanakların peşindedir. Bu dayanakları ortaya koyma çabası içinde o sanatçının yaratmadaki uyarsız görünen tutumlarını da ortaya koymaya girişir. İşte estetikçiyi istenmez kılan, özellikle sanatçının gözünde istenmez kılan budur.

Evet güzelin gerçek yaratıcısı sanatçıdır, bu durum estetikçinin ve izleyicinin önemini azaltmaz. Estetiği sanatçı yaratır, bizi estetiğin bilgisine, sanatçının yarattığı yapıtın özüyle ya da oluşum koşullarıyla ilgili bilgiye estetikçi ulaştırır. Çünkü o sanatı, sanatın tarihini bilen kişidir, pekçok örnek görmüş kişidir, değişik yaratma koşullarının gizlerine ulaşmış kişidir. Böylece estetikçi sanatçının da izleyicinin de daha iyi görmesini sağlar. Güzelin derin gerçeğine, güzelin temel anlamına estetikçilerin tuttuğu ışıkla ulaşabiliriz. Çünkü estetikçiler insanlığın ortaya çıkışından bu yana güzelin varoluş serüvenini yakından tanırlar, onların güzelle ilgili bilgisi hepimizinkinden çoktur. Bizim bilgi eksikliğinden ötürü göremediğimiz pekçok şeyi estetikçi gösterir bize. Estetikçi böylece bize bir yapıtın ya da bir yapıtlar topluluğunun oluşma koşullarını gösterirken yeni yaratma edimlerimiz için katkı sağlamış da olur. Sanatçı sanatıyla ilgili öngörülerine biraz da estetikçinin görüşleriyle ulaşır. Estetikçi neyin ne olduğunu bize gösterirken neyi nasıl yapmamız gerektiğini de duyurur bir güzel, bir yapıtın ruhunu bize açıklarken

bizi yaratma konusunda öngörülü kılar. Bir yapıtı gerçekleştirmede ne gibi koşulların geçerli olabileceğini estetikçiden öğreniriz. Demek ki estetikçi bir yapıtla ya da bir yapıtlar topluluğuyla içten ilişki kurmamızı sağlayan kişidir. Bununla birlikte o sanatçıyla izleyici arasında bir üçüncü kişi gibi durur: asıl ilişki sanatçıyla izleyici arasındadır. Estetikçi bu alışverişe sonradan katılmış, aradan girmiş gibidir. İzleyici de estetikçinin varlığından her zaman hoşnut değildir: izleyici bir yapıtta daha çok olanı değil de bulmak istediğini arayacaktır. Ne olursa olsun sanatçıyla izleyicinin ilişkisi zorunlu ilişkidir, estetikçi bu ilişkinin daha güçlü daha sağlıklı olabilmesi için yardımcı rolü oynamaktadır. O çok yerde istenmeyen bir aydınlatıcıdır.

Bütün bunlar bize düşünce açısından estetikle yaratma açısından estetiği birbirinden kesin çizgilerle olmasa da ayırmak gerektiğini duyuruyor. Sanatçının estetiği kendi estetiğidir, ona açıklanmamış özel estetik diyebiliriz, estetikçinin estetiği özel estetiklerden süzülmüş bir genel estetiktir. Güzeli yaratan insan onu kendi bilinç özellikleri çerçevesinde düşünür ve kurar, güzeli en genel çerçevede düşünen estetikçi onu kendi bilinç özellikleri çerçevesinde tek tek estetikleri aşan bir genişlikte tasarlar, güzeli izleyen insan onu kendi bilinç özellikleri çerçevesinde kendine göre algılar ya da anlar. Bu üç kutuptan birini kurucu öbürünü genelleyici üçüncüsünü tüketici olarak adlandırabiliriz. Ancak tüketici dediğimiz izleyiciyi basit bir alıcı olarak görmemiz doğru olmaz. İzleyici edilgin alıcılığı ölçüsünde değil etkin değerlendirici kavrayıcılığı ölçüsünde izleyicidir. İzleme deneyi yaratma deneyi kadar etkin bir deney olabilir ya da olmalıdır. Bir sanat izleyicisi bir yapıta yaratıcısının ortaya koyduğu emekten daha büyük bir emekle yönelebilir. İzleyici önemlidir: iktisadi etkinlik gibi sanatsal etkinlik de ancak tüketicisiyle vardır. Üreticisi olmayan bir alanın tüketicisi, tüketicisi olmayan bir alanın üreticisi olmaz. Tüketicinin istemi üreticinin eğilimini belirler. En azından üreticinin istemiyle tüketicinin istemi şu ya da bu ölçüde uyuşmalıdır.

Yapıtın yaşarlığını sağlayacak, yapıtın yaşamıyla ilgili kararlar verecek olan izleyicidir. Yapıtı tarih adına yargılayan ve değerlendiren odur. Her yapıt izleyicisiyle kalıcıdır ya da geçicidir. Yapıtı yargılayan değerlendiren soyut bir tarih yoktur. İzleyici sanatçıyı yönlendirir hatta bir ölçüde sanatçıya yaratıcılığının özelliklerini kazandırır. Bunun için izleyicinin yetkin bir estetikçi bilincine ulaşması gerekmez. Dufrenne'in dediği gibi "Estetik nesne karşısında her izleyici kendine göre yorumcudur. Onun virtüoz olması gerekmez, estetik nesneyi onu yaratan vir-

tüoz kadar içtenlikle tanıması da gerekmez, ancak o bu üretime katılır." Ancak gene de, Dufrenne'in de belirttiği gibi, sanatçıyla izleyiciyi birbirine kavuşturan birbirine yaklaştıran bir şeyler vardır. Onlar her şeyden önce sanata sevinçle yönelirler, sanata yönelmek onlar için bir yük değil mutluluktur. Sanatçının dünyası da izleyicinin dünyası da heyecanlarla sarılmıştır, Epikuros'çu heyecanlarla donanmıştır. Dufrenne şöyle der: "İzleyicinin deneyi yaratıcının deneyine benzer bir deneydir: nesnenin benzer bir mutlulukta yaratılması ya da yorumlanması gerekir. Acılı bir dansçı baleyi öldürecektir, bunun gibi fırça vuruşları sakınık ve yüreksiz bir ressam, piyanoya dost gözüyle bakmayan bir müzikçi işinde eksik kalacaktır. Estetik nesne elbet acıyı ve mutsuzluğu da anlatabilir, ancak onu mutluluk içinde anlatmalıdır, başarısızlığı anlatırken başarısızlığa düşmesi doğru olmaz. Bu mutluluk sanatçının ruhunda değilse bedeninde olmak gerekir."

Bizim için güzel kavramı aynı zamanda davranış biçimleriyle ilgilidir. Estetikçilerle ahlakçılar alanlarını ayrı tutmak adına güzeli iyiyle karıştırmamaya özen gösterseler de bu iki şey sık sık birbirine karışır. Güzelden yola çıktığımızda iyiyle yüzyüze geliriz, iyiden yola çıktığımızda güzeli karşımızda buluruz. Şeytanlıklar ve ölümler çirkin imgelerle, sevinçler ve umutlar güzel imgelerle gösterilir. Buna göre tarihten bu yana insanoğlu güzel kavramını çok geniş kapsamlı almış, onu aynı zamanda davranış biçimlerine bağlayarak ahlaka götürmüştür. Yaşamda olduğu gibi düşüncede de iyiyle güzel içiçe geçmiş gibidirler. Sokrates güzel kavramıyla iyi kavramını birbirinden ayırmazdı, öğrencisi Platon bu iki kavramı az da olsa birbirine karıştırdı. Aristoteles güzeli tümüyle iyinin buyruğuna verdi. Aristoteles estetiği deyim yerindeyse bir ahlak estetiğidir. Aristoteles güzelin üstünde durmaz, güzeli açıklayan sanatı ele alır. Sanat ona göre uygulamaya yönelik düşünsel bir erdemdir, her şeyden önce gerçekliğin öykünülmesiyle (*mimesis*) ilgilidir. Burada gerçeklikten hem doğayı hem ahlak alanını anlamak gerekir. Ancak sanatçıyı öykünmeci diye belirlerken onu tam anlamında bir kopyacı olarak görmek doğru değildir. O bir şeyleri özel olarak göstermekle, öne çıkarmakla yükümlüdür. Bu yolda en yüksek düzeyde sanat ya da trajedi acıma ve korku duyguları yaratarak arınmayı (*katharsis*) yani ahlaki yetkinliğe doğru yol almayı sağlayacaktır.

Güzel sık sık iyi'ye kavuşurken daha geniş bir çerçevede işlevsele bağlanır. Arınmayı öngörmek işlevseli belirlemektir. Ancak işlevsellik ahlakla sınırlı değildir. İşlevselin anlamı insan için yararlı ya da gerekli olmakla belirgindir. Bu yönelim eski zamanlardan beri sanatın anla-

mına sıkı sıkıya bağlanmıştır. Güzeli gerçekleştirmek insanın en eski uğraşlarındandır. Sanatta işlevsele yönelmek de insanın en eski eğilimlerinden biri olmuştur. Güzelin anlamı yere ve zamana göre değişirken işlevselin anlamı da yere ve zamana göre değişir. İnsana doğanın ve doğaüstünün gizlerini açan en eski sanatla bugünün insan araştırması özelliği taşıyan sanatı arasında büyük aşamalar ya da değişim noktaları vardır. En eski atalarımız silahlarına nakış işlemişlerdi, mağara duvarlarını resimlerle süslemişlerdi. Burada en eski sanat üreticisinin sanatçı mı zanaatçı mı olduğunu, güzeli bir işlevsellik örneğin dinsellik adına mı yoksa tam anlamında karşılıksız bir yaratma edimi olarak mı ortaya koyduğunu tartışmamız belki de gerekmez. İşlevsellik sanata bir doğallık gibi yerleşmiştir, sanat işlevselliğe tam bir doğallıkla yönelmiştir. İnsanoğlu her zaman eylemini güzelleştirmek ve güzeli etkin kılmak istemiştir. İşlevseli çeksek güzel dağılıverecek, güzeli alsak işlevsel tükenip gidecektir. Dün silahlarımız süslemeliydi, bugün de bardaklarımız çiçekli tabaklarımız yaldızlıdır. Bugünkü anlamda işlevsel şu noktada kendini belli eder: sanat yapıtı silme insan araştırmasıyla doludur, her gerçek sanat yapıtı bir bilgi bileşimidir, her yapıtta insana açılan kapılar vardır. Her gerçek yapıt bütün yönleriyle insanı duyurur, insanı gösterir. Dün olduğu gibi bugün de güzellik işlevselliğe sıkı sıkıya bağlanmıştır.

İnsan insan olmaya başladığı anda güzelin peşine düştü, giderek güzeli düşünmeye, onu özel olarak konu edinmeye başladı. Güzeli yaratan insan elbette onun ne olup ne olmadığını da düşünecekti, ayrıca güzelin insan için önemini de tartışacaktı. Estetik işte bu kaygıdan doğmuştur. Yüzyıllardır insanoğlu güzeli araştırıyor, onun ne olduğunu ve ne olmadığını düşünüyor. Şu sorular hep geçerlidir: güzel nedir? güzelin özü nedir? güzel nedir ki insan yaşamına belirli bir biçimde katılır, varlığı heyecan yokluğu sıkıntı verir? Bu sorular bir çırpıda çözülecek sorular değildir. Güzelle aramızda her zaman çok büyük sorunlar var. Ayrıca bu sorunların zaman içinde değişik anlamlar kazandığını görüyoruz. Güzel eskiden sanatçının kaygısı olduğu kadar metafizikçinin konusuydu. Metafizikçi için güzel bir *kendinde şey*'di, bir tanrısal gerçeklikti, bu dünyadaki güzelleri belirleyen bir İdea'ydı, bütün güzeller onun yüzünden güzeldi. O mutlak güzel, bu dünyadaki göreli güzelliklerin yeter nedeniydi.

Düşüncenin uzun gelişim serüveni içinde tüm büyük estetik dizgeleri genel metafizik dizgelerin güzel sorununa uyarlanmasıyla kurulmuştur. Bu durum estetik denilen bilgi alanını güzel nedir ne değildir araştırmasında sınırlandırdı. Platon uyarlılığı yararlılığı ve haz verişi

güzelin üç niteliği olarak belirlerken deneysel bir bakış açısı ortaya koyar gibiydi. "Tencere için tahta kaşık altın kaşıktan daha uyarlıdır" derken, "Altın işe yaradığı yerde güzeldir" derken, anababalarımızı yaraşır biçimde gömmemizin bize haz verdiğini söylerken güzel araştırmasını gerçekçi bir çerçevede dünya deneylerine götürmek ister gibiydi. Ama en genel anlamda güzeli aşkın bir gerçeklik olarak belirlemesi, tüm güzellerin pay aldığı aşkın bir kaynak olarak göstermesi güzel araştırmasını tam anlamında metafizik bir düzeye kaydırmıştır, buna göre güzelin her şeyden önce aşkında aranması gerekmektedir. Platon'un bu bakış açısı uzun yüzyıllar boyunca güzelle ilgili tüm araştırmaları belirledi. Bundan böyle tüm güzellerin pay aldığı temel bir güzel, bir asıl güzel aranacaktı. Gerçekte kısır bir araştırmadır bu. Bu araştırmanın estetiğe çok bir şey getirmeyeceği, sanatçıyı da doğrudan doğruya ilgilendirmeyeceği kesindir. Metafizik alan doğrulanmamış ya da doğrulanamaz varsayımların alanıdır, metafizik hiçbir zaman ortaya koyduğu bilgileri doğrulanabilir bilgiler olarak düşünmez. Bu yüzden uzun süre estetikçilerle sanatçılar birbirlerinden uzak kaldılar, uzun süre estetik araştırmasıyla sanatsal yaratma arasında ciddi bir bağ kurulamadı. Zaten filozoftan ayrı bir estetikçi de yoktu, bilgide her şey demek olan filozof aynı zamanda estetikçiydi. Estetikçi sanatın düzeyine inmeyi düşünmüyordu. Sanata yol gösteren kişi olabilirdi estetikçi, onun sanattan, sanatçıdan öğrenebileceği çok bir şey yoktu. Böylece geçmişin filozof estetikçisi gizemci bir tutumla o görünmez güzeli araştırırken yapıttan yani gerçek güzelden uzaklaştı. Bir kimyacı elementlerin ilişkisini değil de maddenin özünü araştırdığı zaman ne elde edebilirse bir estetikçi de sanat yapıtında güzelin oluşum koşullarını bırakıp güzelin ne olduğunu araştırdığında aynı şeyi elde eder.

Metafizik dönemde tümü birbirine benzeyen sayısız güzel araştırması çıktı ortaya. Bu araştırmalar olguların dışında gerçekleşmiş olmakla tarihsellik kavrayışına ya da daha özel olarak sanatın gelişim koşullarına karşıt oldukları gibi, eleştirici bakışa da uzak hatta karşıttılar. Bu Platon'cu bakış sanatın tam anlamında bireysel bir derinlik kazandığı ve böylece yüksek düzeyde insanı ilgilendirir duruma geldiği XIX. yüzyıla kadar değişik görünümler altında varlığını sürdürdü. Yeniçağ'ın yeni değerleriyle birlikte estetikçi bu verimsiz estetiğin yerine bilimsel bakış açısına dayanan yeni bir estetik getirmeye yöneldi. Metafizikten fiziğe inmek, ayaklarını yere basmak demekti bu. Estetiğin felsefeden, felsefenin yöntemlerinden kurtulması demekti. Böylece masa başında, tüm deneysel verilerin dışında güzeli arayan eski estetikçi tipi tarihe

karıştı. Bundan böyle sanat yapıtıyla içli dışlı olan yeni estetikçi tipi ortaya çıkıyordu. Ancak eski estetikten yeni estetiğe geçiş bir çırpıda olmadı. Bugün de estetiğin bilimsel yöntemleri alabildiğine kullandığını ve metafizik araştırmadan tümüyle sıyrılmış olduğunu söylemek zordur.

Jarocinski'nin "Algının dışında güzel yoktur" sözü bize çağdaş güzel kavrayışını, güzeli gerçekliğin sınırlarına çeken çağdaş estetikçinin gerçekçi bakış açısını duyuruyor. Jarocinski güzelin çağdaş göreli anlamını bize şu sözlerle gösteriyor: "Yaratıcı için güzel yapıtının sonucudur, izleyici için yapıt güzelin kaynağıdır." Buna göre güzelin çağdaş anlamı duyulurun alanında kendini gösteriyor. Buna göre bugün güzel bize bir kendinde şey olarak görünmüyor. O ilişkilerde durumlarda tutumlarda seziliyor, karşıtlıklarda çatışkılarda görünüyor, biçimlerde anlamlarda beliriyor, her şeyden önce çelişkilerle dolu bir şey olarak ortaya çıkıyor, neredeyse karşıtıyla bütünleşen ve karşıtı olmadığı zaman yokluğa gömülecek olan ögelerin bir araya geldiği bir şey olarak görünüyor. Bir kuşun uçuşunda bir böceğin duruşunda bir çocuğun bakışında beklenmedik bir olayın yarattığı şaşkınlıkta acılı bir durumun yarattığı tedirginlikte hatta durup kalmışlıkta çaresizlikte kuruluveriyor. Çağdaş güzel sanat yapıtının özellikleri arasından kendini duyuruyor, onunla kurulmuş ve onunla varolan bir şey olarak kendini sunuyor. Bu yüzden her zaman uçucu oluyor, her belirlemede elimizden kaçıyor, her tanımlamada eksik kalıyor, Sartre'ın "Güzel örtülü bir çelişkidir" belirlemesini doğrulayacak biçimde her zaman kaygan ve kaypak varlığıyla kendini ortaya koyuyor. Güzel çok zaman çirkin'i de içerecek bir genişlik kazanıyor. Özellikle ilginçte, özgünde, benzersizde ortaya çıkıyor. Her zaman bize Valéry'nin şu sözünü düşündürüyor: "Güzel, umutsuz kılan şeydir."

Bugün güzeli vaktiyle Platon'un ve onu izleyen metafizikçi estetikçilerin görmüş olduğu gibi arı bir yetkinlik olarak, bir kendinde şey olarak, bütün güzelliklerin kendinden geldiği sarsılmaz bir kaynak olarak görmemiz olası değil. Onu yüzde yüz uyumun konusu olan bütünlüklü bir yapı olarak ya da biryapılı bir bütün olarak görmemiz de olası değil. Güzel bize uyumluyu sözverdiği kadar uyumsuzu sözveriyor. Güzelin duygusuna kapıldığımızda bir uyumluyla olduğu kadar bir uyumsuzla, bir bütünsellikle olduğu kadar bir parçalılıkla yüzyüze geliyoruz. Onda bir tutarlılık bir dağınıklıkla dengeleniyor, bir sereserpelik bir ölçülülükle sınırlanıyor, bir bulanıklık bir açıklıkla bağdaşıyor. Bu yüzden sanat yapıtında bizi ilk planda yakalayan özellik çeşitliliktir ve onunla

gelen çokyapılılıktır. Bu çeşitlilikte, daha genel çerçevede bu çokyapılılıkta örtülü ya da hatta açık bir çelişkililik baştan sona yakamızı bırakmaz. Öte yandan, sanat yapıtının çokyapılılığı bir biryapılılıkla ortaya çıkan bir çokyapılılıktır, çünkü bir sanat yapıtı *kendi oluşuyla* belli bir yapısal özellik ortaya koyar. Onun çeşitliliği bir bütünün çeşitliliğidir, belli bir ortak mantığı olan bir çeşitliliktir. Her sanat yapıtı buna göre kendi yasal düzenini kendi *logos*'unu kendi derinlerinde taşır. Çokyapılılık daha çok biryapılılığın ayrı ögelerde değişik dışlaşma biçimlerinden gelir.

Dostoyevski şöyle der: "Güzel korkunç bir şeydir, onda tüm çelişkiler bir araya gelir. Onda Şeytan Tanrı'yla kavga eder." Bu yüzden estetik duygu her zaman eksiklik duygusunu andırır bir orta yer duygusudur hatta çok zaman bir yarı yolda kalmışlık duygusudur. Güzel eksikli bir doyumdur, doyumun doyumsuzluğudur, doyumsuzluğun doyumudur. Onda sonsuz parçalanmışlığın en yetkin bütünlüğünü de eksiksiz bir bütünlüğün uçsuz bucaksız dağılmışlığım da bulabiliriz. Bu yüzden Jean-Paul Weber "Estetik duygu arı olmayan arılıktır, yetkin olmayan yetkinliktir" der. Buna göre her sanat yapıtı bize sonlulukta bir sonsuzluk ya da sonsuzlukta bir sonluluk olarak görünür. Ancak onu her izleyişimizde bir yetkinlik duygusundan çok bir eksiklik duygusuyla karşı karşıya geliriz.

Yapıtla yüzyüze geldiğimizde, yapıtı dünyasına girmek üzere karşımıza aldığımızda onda güzeli bir bakıma hazır buluruz, güzel onda bizim için varedilmiştir. Bir bakıma da güzel yapıtla ilişkimizde ortaya çıkacak şeydir. Sanatçı güzeli yapıtında bizim için hazırlamıştır. Gene de bu hazır güzele ulaşmamız belli bir düşünsel çabayı gerektirir. Karşımızda duran güzel herhangi bir biçimli yapı, bir biçimler toplamı olduğu kadar herhangi bir düşünselliktir herhangi bir duygusallıktır. Arthur Rimbaud'nun "açıklanamazı açıklamak" dediği işlevi yerine getirmek üzere karşımızda hazır duran yapıt bize bu yüzden pekçok sorun çıkarır. Güzelin karşımızda duruyor oluşu onun tüketime açık ya da hazır olduğu anlamına gelmez. Hazır çiğnenmiş bir lokma değildir yapıt, tersine bizim çabamızı emeğimizi gerektirir. Güzel kendi içinde çelişkilidir, kendi içinde sorunludur, bu doğru, öte yandan güzele yönelen izleyicinin de çelişkileri ve sorunları vardır. Güzelin sorunu da izleyicinin sorunu da bireyselliğin özgül ve özgün yapısından gelir. Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır, oradadır, ama gene de bir soyutlamadır. O bir simgedir ya da simgeler karmaşığıdır. "Bu belki de ne bir güvercindir ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş

fikrinin ta kendisidir" der Picasso. Yapıtta bildik yüzlerden çok soyutlamalarla elde edilmiş yüzler çıkar karşımıza. Sanatta en somut görünümler bile soyutlamalarla elde edilmiştir ve yakından bakarsak göründüğü kadar da somut değildir ama görüldüğü kadar soyut da değildir. "Kim bilir belki de en soyut şey gerçekliğin doruğudur son aşamasıdır" der Picasso.

Bizim yapıtta hazır bulduğumuz güzel uzun süreçler boyunca düşünülmüş ve gerçekleştirilmiş olmalıdır. Esin bir çırpıda gelse de yapıt bir çırpıda ortaya çıkmaz ve Etienne Souriau'nun dediği gibi "Mermer yavaş yavaş yontuya dönüşür". Taslaktan yapıta giden uzun yol bize yaratmanın güç serüvenini duyurur. Taslak yapıt değildir, yapıta giden yolun başıdır başlangıcıdır. Yapıttan daha güzel olma şansı da vardır. Taslakla sanatçı arasındaki uyumsuzluk taslağın gerçekleşmiş biçimiyle sanatçı arasındaki uyumsuzluktan daha belirgindir. "Delacroix taslaklarını sevmekle ve saklamakla birlikte onları tablolarıyla bir tutmuyordu" der André Malraux. Yapıt bize her zaman az da olsa bir taslak izlenimi verecektir. Bir bakıma hiçbir yapıt sonuna kadar bitirilmiş değildir ve her yapıtta doğumunun ya da geçmişinin izleri bulunur. Bu izler yapıtın yapaylığını duyururlar. Bu izler bize yapıtın yapay doğasını gösterse de ondan bize bir yapaylık iletmez. Tersine, bazen en ham görünümde olması gereken bir taslak bizde bir yetkinlik duygusu uyandırabilir. Mikel Dufrenne şöyle der: "Bir doğaçlamanın ürünü olan bir taslak güzel olabilir, özene bezene yapılıp bitirilmiş bir yapıttan daha güzel olabilir: sorun çalışmadan arta kalan izleri silmektir düşüncesi her zaman doğru değildir: yazar nasıl karalanmış yerleri giderirse mimar da yapı kalıntılarını ortadan kaldırır, ama yerçekimine karşı bir şey yapamaz ve payandaları bırakır. Rodin parmağının izlerinden, Cézanne fırçasından utanmaz."

"Dünyayı güzel kurtaracak" der Dostoyevski. Ona göre güzel, insan yaşamı için bir zorunluluktur: "Biliyorsunuz, insan bilimsiz, ekmeksiz yaşayabilir, güzelsiz yaşayamaz, yapamaz bunu." Burada son derece önemli bir sorun, uzun uzun tartışılabilecek bir sorun, sanatın işlevi sorunu çıkar ortaya. Ancak bu sorunu tartışırken de, hiçbir zaman güzelin gizini tam olarak çözmüş olmadığımızdan, hep kaygan bir zeminde duyarız kendimizi. Tartışmayı gerektirmeyen tek şey güzelin düşünceyi geliştirici ve duyguları arındırıcı özelliğidir. Sanat düşündürürken ve duygulandırırken yetkinleştirir ve arındırır bizi. Sanat bizi bize gösterir. Bundan daha büyük bir yarar düşünülebilir mi? Sanatın gerçek alıcısı olmayan kimseler gerçek insan değerlerine ulaşamamış kimselerdir.

Şiirin romanın müziğin tadını bilmeyenlerden ve bunları birer ayrıcalı insan uğraşı olarak görmeye eğilimli olanlardan sakınmalıyız. Güzel şudur ya da budur, o en sonunda insanın insanla ya da insanın kendiyle yüzyüze geldiği yerdir. Tüm kayganlıklarıyla bu ortam insana kendinin olan şeyi gösterirken ona kendi üzerine düşünme olanakları sağlar.

Buna göre estetik deney tam anlamında bir dünya deneyidir. Algının dışında yeri olamayan güzel tam tamına uzamda ve zamanda gerçekleşmiştir, bir uzam-zaman bütünüdür ve uzam-zaman bütününde kavranılabilir. Güzelin araştırılması uzam ve zaman kategorileri çerçevesinde biçimlenmiş duyumsal duygusal düşünsel ögelerin kavranılmasıdır. Sanatçı uzamda ve zamanda akıp geçen insan yaşamını dışlaştırırken zamanı ve uzamı özel bir yoruma götürür. Sanat yapıtında biz uzamı ve zamanı son derece özelleştirilmiş olarak sezeriz. Buna göre güzel özel olarak kurulmuş uzam-zaman bileşimidir. O bize her durumda insanla ilgili anlamlar sunar. Onda bulanık sezgilerden açık düşüncelere kadar uzanan bir genişlikte insanı buluruz. Her yapıt özel olarak yaratıcısını, genel olarak bütün insanı içerir. Buna göre güzel, bir insanın ve bir insanlığın özelliklerini taşır. Estetikçi her yapıtta tüm sanat dallarını içine alacak ölçüde genel özelliklere, bir bakıma yasa değeri taşıyan kurallara yükselmeye çalışır. Estetikçi özelin alanında iş görür, ancak bu özel genele götürülebilecek bir özeldir, genele götürülmesi gereken bir özeldir. Sanatçı özel bir anlatım gücüne ulaşmış kimsedir. Güzel de bu anlatım özellikleri arasından parıldar. Bu özel anlatım gündelik dilin özelliklerini aşan özel bir dil kurmakla, bir üst-dil kurmakla elde edilir. Her güzel özel bir dilde anlatımını bulur. Her yapıtın özel bir mantığı olduğu gibi özel bir dili vardır.

Sanatta her şey tüm yaşamın en etkin biçimde açıklanmasına ve yorumlanmasına adanmıştır. Bu çaba sanatçıyı şimdinin sınırlarından çıkarır, üç boyutlu bir zamansallığa yerleştirir. Sanatçının bütün bir dünyaya yerleşmesidir bu. Tüm dünya insana bu üç boyutlulukta görünür. Bu üç boyutlulukta insan şimdiden yola çıkarak tüm olmuş olanın ve olacak olanın, tüm gerçekleşmişin ve olasının alanına sokulur. Sanatçıyı basit bir yansıtıcı olmaktan çıkaran, derinlikli bir araştırmacı kılan budur. Her sanat yapıtı bir kültür ürünüdür, kültür düzeyinde insanların buluşma yeridir. Sanat yapıtıyla yüzyüze geldiğimizde birçok sorunla yüzyüze geliriz. Sanat yapıtı hem sorunlarla yüklüdür hem kendinde sorunludur. Sorunlarını çözümlemiş gibi durmaz, tüm insan sorunlarının yanında kendi sorunlarını duyurur. Onunla buluşmamız bu yüzden kolay bir buluşma değildir. Sanatçı söylenilecek sözü olan kişidir, dün-

yaya belli bir açıdan bakar, gördüklerini bize de göstermek ister. Sanatçının bakışı özgün bir bakıştır. Sanatçı herkesin her gün görebildiği şeylerle bizi oyalamak istemez, şeylere ya da durumlara kendi gözüyle bakmamızı önerir. Sanat yapıtı böylece özgünü ortaya koyar. "İnsan iki kere görülemeyecek olanı sever" der Bayer. "Bir estetik nesne kurmak her zaman evrenselde özel izlenimler ortaya koymaktır, niteliklerden kalkarak temel kavramlara ulaşma düşünü gerçekleştirmeye çalışmaktır." Bu düş bize bilimselin yolunu açacaktır. Gene de tüm bilimsele açık yanlarına karşın estetiği bir gizler alanı saymak yanlış olmaz. Bayer şöyle der: "Estetik yaşamın bir yasa kitabı yoktur. Güzel deneyi açık deneydir. Yapıt yaratılır yaratılmaz başarısı güzel düzeyinde vardır ve bir gerçekliktir. Güzelin olması gerekir diye bir şey yoktur: o ya vardır ya yoktur." Ya da şöyle diyebiliriz: estetik bilimselliğe açık bir gizler alanıdır.

İkinci bölüm

Estetiğin konusu ve yöntemi

Bilim felsefe ve sanat bir bütün oluşturucasına etkileşirler. XVII. yüzyıla kadar sanat bilim anlamına da gelen felsefenin dışında gelişti, estetik de sanatın azçok uzağında felsefenin bir dalı olarak kaldı. Her çağın sanattan anladığı ya da beklediği başka oldu. En eski zamanlarda, ilk uygarlıklar döneminde sanatın dinsel ya da toplumsal bir işlevselliği vardı. Bu dönemin sanatçısı özgür yaratıcı değildi, bu dönemde yaratmada bireysel etken geriye itilmiş gibiydi. Bu dönemde sanatsal incelik, sanat zanaata yakın olduğu için, sanatçının dolaylı olarak gerçekleştirdiği, belki de amaçlamadan ya da bilincine varmadan gerçekleştirdiği bir özellikti. Ortaçağ'da *ars* hem bugünkü anlamda sanatı hem her anlamda bilimsel felsefi zanaatsal uygulamayı karşılardı. Sanat belli bir sonuca ulaştıran usullerin toplamı olarak anlaşılıyordu: *"Ars est systema universalum, verorum, utilitum, consentientum ad unum eumdemque finem tendentium"* (Sanat bir ve aynı amaca yönelik genel doğru yararlı uyuşumlu bir dizgedir). Buna göre *ars* marangozluğu mimarlığı yontuyu resmi dilbilgisini belagati mantığı aritmetiği geometriyi gökbilimi müziği... içeriyordu. Bu anlamda sanat belli bir kurallar bütününe dayanarak herhangi bir amaca ulaşmayı ya da daha somut olarak yaşam için gerekli herhangi bir şeyi üretmeyi anlatıyordu. *Ars*, Yunanlıların *teksin* 'iyle eşanlamlı gibiydi.

Yeniçağ'da bilimlerin kendi deney alanlarını oluşturarak, kendi konularını ve yöntemlerini belirleyerek felsefeden birer birer ayrılışı onların kendi özgül alanlarını kurması gibi çok önemli bir sonucu getirdi.Ancak hiçbir zaman felsefeden tam anlamında bir kopuş sözkonusu olmadı, tersine bilimler her zaman temellerini felsefi düzeyde tartışma gereği duydular. Her bilim bütünlüğünü ve evrensel bilgiyle bağını felsefe yaparak kurar. Her bilim en azından kendi felsefesini gereksinir. Öte yandan felsefe doğru bilgiler ortaya koyabilmek için bilimlerin doğrularına dayanmak zorundadır. Ayrıca sanatın giderek bilimsel bilgilerle tersleşmeksizin felsefi bir arayış özelliği kazandığı görülür. Sanat felsefeye ve bilimlere zengin insan bilgisi sağlar. Her bilginin bilimsel düzeyde doğrulanmayı gereksindiği bir çağda estetiğin bilimsel-

lik yolunda olması doğaldır. Estetikte sağlıklı bilgilerin üretilebilmesi, estetiğin sallantısız denilebilecek bilgilere ulaşabilmesi ancak bilimselliğin sağladığı bir kazanımla olasıdır.

Estetiğin alanı değişkenin alanıdır. Yaşamın tüm alanları gibi sanatın alanı da hızlı ya da yavaş dönüşümlerle belirgindir. Tüm insan bilimleri gibi estetik de değişkenin bilgisine yönelir. Estetikte konunun sınırlanmasına ve yöntemin belirlenmesine güçlük çıkaran etkenlerden biri bu değişkenliktir. Çağlar belli iktisadi ve toplumsal koşulların belirleyiciliğinde gelişen belli yaşam biçimleriyle belirgindir. İktisadi ve toplumsal dönüşümler yaşam biçimlerini değiştirir, buna bağlı olarak değerleri değişikliğe uğratır. Ahlak değerleri ve sanat değerleri yaşam biçimlerinin ruhunu oluştururlar. Her çağ kendi yaşam biçimlerine göre gelişen çeşitli değerleri bağrında taşır. Bu değerler her zaman uyumlu değerler olmazlar, ayrı ya da karşıt özellikler de gösterirler. Bu değerlerden bazıları geçip gidenle, bazıları doğmakta olanla ilgili olacaktır. Her çağ kendi ürününü kendi özellikleri çerçevesinde ortaya koyar: bir çağın şarkıları o çağın şarkılarıdır, bir çağın romanları o çağın romanlarıdır. Çağ tüm değerleriyle yapıtlarda yansır ya da anlatımını bulur.

Bu da bize şunu gösterir: çağlardan çağlara değişmeden geçen evrensel yargılar yok estetikte. Her çağ doğruyu ve iyiyi olduğu gibi güzeli de kendi bakış açılarına göre belirler ya da değişikliğe uğratır. Bu yüzden bilimsel bakış açıları da ahlak görüşleri de sanat anlayışları da sık sık değişir. Elimizde estetiğin çağlardan çağlara değişmeden kalan kuralları bulunsaydı estetik yargılar ortaya koymak çok kolay olacaktı. Kaldı ki bir çağda geçerli belli estetik kurallar, belli estetik yargılar da yok. Bir çağ azçok ortak bir sanatsal eğilimle birlikte değişik sanat anlayışlarını ortaya koyarken şaşmaz beğeni yargıları getirmiyor. Bir dönemde belli bir beğeniden sözetmek olasıdır, ancak bu beğeninin karşıt ya da ayrı beğenilerden oluştuğu da kesindir. Bir çağ birbirine azçok yakın duran değişik sanat anlayışlarıyla ilgimizi çekiyor. Racine, Corneille ve Molière klasik beğeninin kişileridirler, ancak Racine'i Corneille'den, Corneille'i Molière'den ayıran özellikler hiç de azımsanacak özellikler değildir. Sanat akımları bile sanatçıları yeterince bir ortak beğenide bir araya getirmeye yetmiyor. Her sanat akımı belli ortak niteliklerden yola çıkarken yapıtları gene de benzeşmeyen sanatçıları bir araya getiriyor. Buna göre bu durumda estetiğin bilimselliği değişkenin bilimselliğidir diyebiliriz.

Estetiği bilimselleştirmek onu özel olarak kendi nesnel özellikleriyle varolan bir bilgi alanı kılmaktır. Her bilim ya da her bilgi alanı kendi

özgül sorınlarıyla vardır. Bir bilimin ya da bir bilgi alanının sorınlarını bir başka bilimin ya da bilgi alanının sorunlarıyla karıştırmamak, bir bilimde ya da bilgi alanında geçerli bir yöntemi bir başka bilimde ya da bilgi alanında kendiliğinden kullanılabilir ya da doğal olarak geçerli görmemek gerekir. Her bilimin ya da her bilgi alanının bu arada estetiğin temel sorunlarından biri ya da başlıcası konunun ve yöntemin belirlenebilmesi sorunudur. Her bilim ya da her bilgi alanı konusuyla ve yöntemiyle belirgindir. Yöntemin tutarlılığı ve konunun belirginliği her ciddi çalışmada sonuçların sağlıklılığını güvence altına alır. Yüzyıllar boyu felsefenin kanatları altında kalmış ve metafizik kuramlarla bol bol beslenmiş, belki biraz da sağlıksız beslenmiş olan estetik yeni zamanlarda bilim olma çabası gösterirken konusunu belirginleştirmeye ve tutarlı yöntemlere ulaşmaya çalıştı. Ancak konusunun uçsuz bucaksız çeşitliliği onun sağlam yöntemlere ulaşmasını engelliyor, onu gene de bir bakıma felsefenin yöntemleriyle iş gören ya da en azından zaman zaman felsefenin yöntemlerine başvuran bir bilgi alanı olarak kalmaya zorluyor. Ancak estetik bu sıkıntılı durumuna karşın bilim olma çabasını, bilimsel bir tutum içinde olma çabasını sürdürüyor.

Estetiğin geçmişte felsefeye bağımlı oluşuyla bugün bilim olma yolunda çaba gösterirken gene de bir ölçüde felsefeye yakın duruşunu birbiriyle karıştırmamak gerekir. Bugün her bilim dayanaklarını doğrulayabilmek için felsefeyle yakın ilişkiler kurma gereksinimi duyuyor. Felsefe bilimlerin kendilerini temellendirmelerinde ve kendilerini geleceğe doğru açmalarında en büyük yardımcıdır. Yani felsefenin estetiğe verdiği büyük destek estetiğin özerkleşme yolunda umutsuz bir noktada olduğunu göstermez. Estetik bir bilim olabildiği gün de felsefeyle bağını koparmayacaktır. Ancak günümüzün filozof kimliği taşımayan estetikçisi estetik araştırmanın filozofça öngörülerle ve belirlemelerle bir ilgisi olmadığını biliyor. Bilimler için ilk büyük aşama felsefeden ayrılarak özerkleşme aşamasıydı, ikinci büyük aşama felsefeyle işbirliği yapma aşamasıdır. Kendi varoluş koşullarını filozofça bir bakışla sık sık gözden geçirmeyen bir bilim kuruyup kalma, artık yaratıcı olamama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kendini düşünmeyen ya da kendi üzerine düşünmeyen bilim bir teknik uygulamalar alanı olup kalır ve kısırlaşır, giderek kendine yabancı düşmeye başlar. Bu bakımdan estetiğin felsefeye yakınlığını olumlu saymak gerekir. Estetik bugün özerk bilim kimliği kazanmış değildir. Öbür bilimlerin vaktiyle özerkleşme yolunda uğramış olduğu zorlukların bir benzerini bugün estetik yaşıyor. Bu zorluklara bakarak estetiğin boş bir umudu sürdürmekte olduğunu

düşünmek doğru olmayacaktır. Estetik bugün öbür bilimler gibi somutun ya da deneyin alanını araştırma alanı ya da başlıca araştırma alanı olarak seçmiş olmakla belli bir bilimselleşme sürecini yaşamaktadır. Onun uğradığı güçlükler elbette daha önce göze aldığı güçlüklerdir, ancak aşılmayacak güçlükler değildir. Bilim olma serüveninin bununla birlikte belli bir zaman alacağı bellidir. Ancak onun ulaştığı bilimsellik çizgisini yeterli görmek de olasıdır.

Estetiğin alanı "güzel" kavramının araştırılmasına dayanan uçsuz bucaksız bir alandır. Güzel'in ne olup ne olmadığını bilmek elbette güzelin saptanması ve gerçekleştirilmesi için gereklidir. Estetiğin en büyük sıkıntısı tüm sanatlar açısından güzelin ne olup ne olmadığını araştırırken uçsuz bucaksız bir yükümlenmenin altına girmiş olmasıdır: bu çerçevede estetiğin alanı sınırlandırılamayacak kadar geniştir. Güzel kadar kapsamlı bir kavramın kuramsal ve uygulamalı araştırması dile kolay bir iştir. Bugünün bilimselleşme yolundaki estetiği bu araştırmaya temel olacak verileri öbür bilimlerin yaptığı gibi deneyden getirmeye çalışıyor. Deneysellik bilimselliğin zorunlu çağdaş koşuludur. Estetik ortaya koyacağı bilgilere temel olacak verileri laboratuarda derlemeye özen gösteriyor.

Ancak estetikte her nesnel belirleme çabası ister istemez öznelliğin belirleyici etkisiyle karşılaşıyor. Estetiğin temel çelişkisi öznelden ayrı tutulamayan bir alanla ilgili olarak nesnel bilgiler ortaya koyabilme zorunluluğudur. Estetik sanatı ya da sanatları incelemeye yönelir, sanatın alanı öznelliklerin nesnel kılınmaya çalışıldığı bir alandır, bir kişilik olanın her kişiye açık kılınmaya çalışıldığı bir alandır, dolayısıyla sanatın da onu inceleyen estetiğin de işi nesnel araştırma düzeyinde de olsa öznelledir. Öznel verilere dayanarak bir bilim kurmak hiç de kolay olmayacaktır. Ancak XIX. yüzyıldan bu yana estetikçiler estetiği bir laboratuar bilimi kılmaya çalışıyorlar. Çağdaş bilimsel estetiğin kuruluşunda en büyük katkı XVIII. ve XIX. yüzyıl alman yazarlarının katkısıdır. Bu yazarlar edebiyat ürünlerini ortaya koymakla kalmadılar, estetiğin temel kurallarını araştıran yapıtlar da ortaya koydular. XVIII. ve XIX. yüzyılın öbür edebiyatlarında örneğin fransız edebiyatında ve ingiliz edebiyatında bu tür bir köklü çabayla karşılaşmıyoruz. O dönemin alman toplumunda karşımıza çıkan bu estetiğe yöneliş eğilimi alman kültürünün çok sorunlu yapısıyla ilgili olmalıdır.

Alman kültürü o dönemde öbür büyük kültürler karşısında, fransız ve ingiliz kültürleri karşısında daha eksikli, oldukça sıkıntılı bir yapı gösterir. Öbür kültürler eski latin ve yunan kaynaklarından yararlanma

işini çoktan geride bırakmışlar ve yüksek düzeyde gelişmiş kültürler olarak özgün ürünlerini çoktan vermeye başlamışlardır. Alman kültürü çağın başlarında böylesi bir yetkinliğe ulaşmış değildir: o bu iki büyük kültürden olduğu kadar yunan ve latin kültürlerinden de yararlanmaya çalışmaktadır. Alman edebiyatında fransız klasiklerinin etkisi kadar Shakespeare etkisi belirleyicidir. Fransa ve İngiltere için eski kaynaklara dönüş yalnızca rönesans arayışları çerçevesinde sözkonusu olmuştur, oysa XVIII. yüzyılda bile Almanların gözü bu eski kaynaklardadır. Bu sorunlu durum alman yazarlarına kendileri üzerine, kendi edebiyatçı yazgıları üzerine enine boyuna düşünme isteğini getirmiş, böylece alman yazarları yeni estetiğin kurucuları olma yoluna girmişlerdir.

Alman estetiğinin kaynaklarını Leibniz'e (1646-1716) kadar götürmek olasıdır. XVIII. yüzyılda felsefeyi büyük ölçüde etkilemiş olan bu ilk büyük alman filozofu herhangi bir estetik kuramı geliştirmiş olmasa da evren kavrayışıyla deyim yerindeyse bir estetik görü ortaya koymuştur. Leibniz tam anlamında kurgusal çerçevede hazzı tanımlamaya yöneldi ve onu içimizdeki ve dışımızdaki yetkinliğe, yetkinlik duygusuna bağladı. Yetkinlik, filozofa göre, çeşitlilikte birlikten başka bir şey değildir. Leibniz yetkinliği her şeyden önce "bir yoğunlaşma, etkin bir şeyler içeren bir varlığın artışı, tüm duygusal ve ahlaki enerjilerimizden fışkıran ve zorunlu olarak düşünsel olmayan bir güç" (Bayer) olarak tanımlamıştır. Leibniz'in en çok ilgisini çeken ve onu yetkinlik fikrine ulaştıran şey uyumdur ya da evrenin uyumlu düzenidir. Tüm güzelliğin kökeninde uyumun bulunması gerekir.

Leibniz'e göre güzel düzenden başka bir şey değildir ve öyle olmakla aşkı uyandırır ya da canlandırır. Burada Leibniz'in Platon'cu eğilimi kendini gösterir: aşk bizi yetkine ulaştıran güç gibi bir şeydir. "Leibniz için aşk, güzel, düzen ve yetkinlik birbirine bağlı şeylerdir. Yoğunlaşma, etkinlik bir sevinçseler, sevincin en yüksek ve en sağlam düzeyi de sonsuz mutluluktur. Sonsuz mutluluk bize giren edilgin bir durumdur. Ancak varlığımızın etkin bir ögesi, bir dinamiklik kendilerini ortaya koyarlar: sevinç o zaman itki olur, atılım olur. Güzelin yarattığı bu itki iyiye doğru bir atılımdır ve erdemi oluşturur" (Bayer). Leibniz evreni sıradüzenli varlıkların uyum içinde yanyana geldiği bir dizge olarak görür, bu dizge içinde uyumlu olan her şey güzelle, uyumsuz olan her şey de çirkinle ilişkili olacaktır. Pythagoras'çılarda ve Platon'da olduğu gibi varlık tümüyle estetiktir.

O dönemde çağdaş estetiğe doğru atılan adımların ilki Johann Christoph Gottsched'den (1700-1766) geldi. Yazar, tiyatro yapıtları

yanında, güzelin kurallarını araştıran ilginç yapıtlar verdi. Leibniz üniversitesinde edebiyat profesörü olan Gottsched'e göre sanat değişmez yasalara göre gerçekleşmektedir. Güzeli tanımlamaya yönelen yazar onu Leibniz gibi parçalarla bütünün uyumunda bulacaktır. Buna göre güzel uyumdan başka bir şey değildir. Gottsched beğeninin düşünceye de imgeleme de duyulara da bağlı olmadığını bildirir, onun ortak duyuyla ya da anlıkla ilgili olduğunu söyler. Ona göre beğeni bir yanıyla doğuştandır bir yanıyla da sonradan elde edilmiştir. Bu görüşler bizi çağdaş güzele ya da çağdaş estetik kavrayışına büyük ölçüde yaklaştırıyor olsa da deneysel estetik açısından tam anlamında bir tutarlılık ortaya koymaz.

Çağdaş estetiğin bildiricisi Baumgarten olmuştur (1714-1762). Leibniz'in felsefesinden yola çıkan Baumgarten, estetiği özerk bir alan, bir bilim alanı olarak belirlemiştir, böylece onu felsefenin kanatları altından çıkarmıştır. Baumgarten her şeyden önce mantıkta olduğu gibi estetikte de bir yasalar düzeni olması gerektiğini düşündü. Estetikte de mantıkta da yasalardan sözetmek zordur oysa. Baumgarten'in bu noktada kesin bir yanılma içinde olduğunu söyleyebiliriz. Mantık da estetik de birer kuralkoyucu bilim olabilir ancak, her iki bilgi alanını da yasa bilimi olarak belirlemek oldukça güçtür. Yasa sorunu ortaya koyarak estetiğin bilimselliğini ilan etmesi Baumgarten'i çağdaş estetiğin öncüsü kılar gene de. Evet Baumgarten estetiği bir bilim olarak belirler, onu "mantığın küçük kızkardeşi" diye nitelendirir ve kuramsal ve uygulamalı olmak üzere iki ayrı alana ayırır. Yazara göre estetiğin amacı her şeyden önce kendi alanını belirlemek, güzelin ne olup olmadığını ortaya koymaktır. Ona göre estetik aşağı alanların bilimidir. Bir başka deyişle duyulur olanla ilgilidir. Böyle olmakla estetiğin bilgisi olumsaldır, çünkü duyulurun bilgisi baştan sona olumsaldır. Böylesi bir bilginin yetkin ya da mutlak olduğunu ya da olabileceğini söyleyemeyiz. Ancak onun evrensel olduğunu ya da olabileceğini söyleyebiliriz.

Bugün adı unutulmuş ya da edebiyat tarihlerinde kalmış olan Sulzer (1720-1779) de çağdaş estetiğe doğru yönelişte katkısı büyük olan bir yazardır. Sulzer tam anlamında hazcılıktan yola çıkar, ona göre temel sorun insanı hazza götüren yolun araştırılmasıdır. Ruhun fikirler oluşturma gücü vardır: ruh fikirler ürettikçe mutlu olur. Ortaya koyduğu fikirler ne ölçüde arı ve ne ölçüde aydınlıksa ruh o ölçüde mutlu olacaktır. Sulzer'e göre üç tür haz söz konusudur: duyulur haz, ahlaki haz, düşünülür haz. Güzelin verdiği haz düşünsellikle ilgilidir: güzel nesneler kendilerini doğrudan doğruya anlığa sunarlar. Sulzer'e göre

estetik bizim sanat karşısında duyduğumuz duyguların incelenmesine dayanır. "Güzel haz verir ama her haz veren güzel değildir." Bu çerçevede Sulzer güzel'le yararlı'yı kesin olarak birbirinden ayırır. Bu iki şey bize haz verirler, ancak birbirlerinden kökel olarak ayrıdırlar. Sulzer yetkin'le güzel'i de birbirinden ayırır.

Çağdaş estetiğin kurulmasında en önemli adım bize göre Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) attığı adımdır. Dilbilimci ve edebiyat adamı Lessing'in 1756'da Berlin'de yayımladığı *Laokoon* adlı yapıt Bayer'in deyişiyle "eşsiz bir estetiğe giriş" kitabıdır. Lessing bu kitabında hem sanatları incelemiş, hem yaratmanın ve izlemenin ruhbilimine yönelmiş, en önemlisi de çağdaş estetiğin iki temel kavramını, "uzam" ve "zaman" kavramlarını bize armağan ederek estetiğin ayaklarını iyiden iyiye yere bastırmıştır ya da eski estetikten yeni estetiğe kesin bir geçiş yapmıştır. *Laokoon* böylece uzun süre estetiğin temel kitabı olarak kaldı, estetikle ilgilenenler için bir çıkış noktası oluşturdu, ancak giderek eskidi. Onun ortaya koyduğu görüşler özellikle sanatları birbirinden ayıran görüş bugün bize büyük ölçüde ters gelse de bu terslik Lessing'in çağdaş estetiği temellendiren ilk kişi olma niteliğini gidermez. Evet, Baumgarten'in öngördüğü ya da özlediği bilimselliğe ulaşma tasarısını gerçekleştirmeye yönelmekle Lessing tarihsel bir dönüşümün yaratıcısı olmuştur.

Lessing'e göre her sanatın kendine göre belli işaretleri ya da anlatım araçları vardır. Plastik sanatlarla şiir sanatlarının koşulları ayrı olduğu için bunları birbirinden ayrı tutmak doğru olur. Plastik sanatlarda ya da onların başında gelen resim sanatında biçimler ve renkler geçerlidir, bu yüzden bu sanata *uzam sanatı* diyebiliriz. Oysa şiir sanatında birbirini izleyen sözcükler belirleyicidir, bu yüzden de bu sanata *zaman sanatı* demek doğru olur. Demek ki resimde yanyana geliş şiirde ardarda geliş belirleyiciydi ve bu ayrım cisimlerle eylemler arasındaki ayrılığı ortaya koyuyordu. Lessing'e göre şiirde işaretler sözcüklerdir, sözcükler kaygan ve yapaydır. Resimde işaretler doğaldır, bu yüzden onda kayganlık sözkonusu değildir. Bu çerçevede Lessing'in ortaya koyduğu görüşler bugünkü bilgilerimiz karşısında pek tutarlı görünmüyor. *Laokoon*'dan yirmi beş yıl sonra yayımlanacak olan *Salt usun eleştirisi*'nde (1781) Kant bize salt zamansallıkla salt uzamsallığın olamayacağını, algılarımızın uzam-zaman bütününde gerçekleştiğini anlatmaktadır. Buna göre sanatları uzam sanatları ve zaman sanatları diye ayırmak doğru olmayacaktır. Şiirde zamandan uzama resimde uzamdan zamana ulaşmak bir kaçınılmazlıktır. Öyleyse uzam sanatları ya da zaman sanatları gibi bir

ayırım yapılamaz. Ayrıca resimde işaretlerin doğal olduğu ya da kaygan olmadığı, buna karşılık şiirde işaretlerin sözcükler olduğu, sözcüklerin de kaygan olduğu doğru değildir. Sözcükler kaygandır ama şiir sözcüklerle değil özel sözcük bileşimleriyle yazılır, nasıl resim özel renk ve biçim bileşimleriyle gerçekleştirilirse. Bir başka deyişle resim de şiir de doğal olmayan işaretlerle, simgelerle gerçekleştirilir. Ne olursa olsun Lessing bize iki temel kavramı, "zaman" ve "uzam" kavramlarını armağan etmiş olmakla çağdaş estetiğin ilk gerçek adı olarak belirlenebilir. Lessing'in bizim için önemli olan bir yanı da *çirkin*'i bir estetik kategori olarak belirlemiş olmasıdır.

Bir bilim olarak ya da bilimsel yönelişli bir bilgi alanı olarak estetik kendine yakın duran bazı bilimlerle ya da bilgi alanlarıyla ortaklaşmak ya da hatta işbirliğine girmek, onların bilgilerinden ya da verilerinden hatta yöntemlerinden yararlanmak durumundadır. Bir güzel araştırması olarak estetik araştırmayı başka alanlardan kopuk, tam tamına özerk bir araştırma olarak düşünemeyiz. Estetik bugün felsefeden ayrılmıştır ama onunla köklü bağlantılarını sürdürmektedir, felsefenin yöntemleriyle düşünmese bile ona gereksinim duymaktadır. Estetik felsefeden başka sanat ruhbilimiyle, sanat felsefesiyle, özellikle sanat tarihiyle sıkı bir bağlantı, sıkı bir işbirliği içindedir. Estetik ayrıca gelişmekte olan eleştiri yöntemlerini de çok yakından izlemekle yükümlüdür. Sanat ruhbilimi estetiğin yanıbaşında duran hatta sık sık estetiğin alanıyla bütünleşen bir bilgi alandır. Estetik edimin temelinde insan ruhsallığı yattığına göre bu ruhsallığın sanattaki açınımlarını bilmek de gerekecektir. Jean-Paul Weber *Sanat ruhbilimi* adlı kitabının başında bu alanı bize şöyle tanımlar: "Sanat ruhbiliminden, sanat yapıtının yaratılmasıyla ve izlenmesiyle ilgili bilinç durumlarının ve bilinçdışı olgularının incelenmesini anlıyorum." Estetikçinin işi doğrudan doğruya yapıtın temelindeki ruhsallığın niteliklerini ortaya koymak olmasa da, bu niteliklerin ortaya konulması estetikçiye sanat yapıtını kavramada ve ayrıştırmada büyük ölçüde yardımcı olacaktır. Yoksa estetik ve sanat ruhbilimi yönelimleri açısından apayrı iki alandır. Estetik güzelin koşullarını araştıran bir değer yargıları bilimi olurken tüm deneyci eğilimlerine karşın kuralkoyucu bir bilgi alanı olarak görünür, bu yanıyla hukuku ahlakı mantığı andırır. Oysa sanat ruhbilimi sanat düzeyinde ruhsal yapının gözlemlenmesini öngörür, buna göre yaratan insanın hangi ruhsal etkilerle sanatsal yaratıya yöneldiğini araştırmakla yükümlüdür.

Estetiğe yardımcı alanlardan biri de sanat felsefesidir. Eski estetik bir bakıma bir sanat felsefesiydi: güzel üzerine ve yapıt üzerine meta-

fizik yargılardan hatta önyargılardan oluşuyordu. Çağdaş sanat felsefesi felsefenin bir dalı olmakla elbet laboratuar araştırmasına değil de görüşlere dayanacaktır. Ne var ki çağımızda bu görüşlerin laboratuar verilerinden kopuk olması düşünülemez. Öyleyse estetik sanat felsefesinden ve sanat felsefesi estetikten çok şey alacaktır hatta bu iki alan sık sık birbirine karışacaktır. Sanat felsefesi estetiğin kuramsal yanı gibidir. Felsefenin bir dalı olmakla felsefi yönteme bağımlı olan sanat felsefesi bir güzel araştırması olmaktan çok sanatın ne olup ne olmadığıyla ilgili araştırmadır. Sanat nedir? Sanat bir yaratıcı insan etkinliği olarak insanın hangi gereksinimlerini karşılar? Sanatsal etkinlik en genel çerçevede bir insan araştırması olmakla insan sorunlarını hangi düzeyde ve hangi çerçevede ele alabilir? Sanatsal biçimlerin oluşumunda toplumsal ve tarihsel etkenlerin belirleyiciliği ne ölçüdedir? Sanatsal etkinlikle bilimsel etkinlik arasında bir koşutluk olabilir mi? Bütün bu sorunlar sanat felsefesiyle ilgilidir ve onların çözümü estetiğe açıklıklar getirecektir.

Öte yandan yaşamın değişkenliği, sanat değerlerinin bu değişkenlikte gerçekleşmesi estetiği sanat tarihine yaklaştırmaktadır. Sanat tarihi de yani tüm sanatların ortak tarihi de estetiğin dayanaklarından biridir. En geniş anlamda sanat tarihi uygarlıklara ya da çağlara göre sanatın kurallarını araştırır, böylece onun bir bütün olarak gelişimini ortaya koyan bir bilim olur. Lalo gibi biz de "Sanat tarihi dışında estetik yoktur" diyebiliriz. Sanat tarihi bize çağlar ya da dönemler içinde yani büyük zaman dilimleri içinde sanat anlayışlarının nasıl ve hangi koşullarda ortaya çıktığını ve dönüşüme uğradığını gösterir. Sanat tarihi estetiğin somut temellere dayanmasını sağlar. Somut temellere dayandırılmamış bir estetik, toplumsal dönüşümlerle gelen değişimleri göz önünde tutmayan bir estetik, tarih bilincinden yoksun bir estetik verimsiz ve yanlışa açık bir estetik olacaktır.

Ayrıca estetikle eleştiri arasında büyük bir işbirliği sözkonusudur. Estetikle sanat eleştirisi bugün birbirine çok yakın alanlar olarak görünüyor. Estetik araştırma metafizik düzeydeyken bir sanat eleştirisi kavrayışından oldukça uzak kalıyordu. Eleştirmeciyle estetikçi arasındaki uzaklık birinin kurama öbürünün uygulamaya daha da yaklaşmasıyla en aza indi. Soyut ya da aşkın bir güzel yoktu, *kendinde güzel* fikri saçmaydı, güzeli yapıtın kendinde aramak gerekiyordu, buna göre estetikçinin işi eleştiricininki gibi somut güzelle olacaktı. Artık sanat eleştirisinin estetikten, estetiğin sanat eleştirisinden nerede ayrıldığını belirlemek güçtür. Belki de estetikçi biraz daha kuramsala, eleştirmeci

biraz daha uygulamaya yönelik olacaktır. Şöyle der Lalo: "Eleştirmeci de estetikçi de, biri doğrudan doğruya öbürü biraz daha dolaylı olarak belli bir sanat yapıtını ele alırlar, her ikisi de bu yapıt üzerinde aynı görüş açısına sahiptirler, onu önce açıklar sonra yargılarlar. Yalnız biri daha çok genel bilgilere bağlanır, öbürü daha çok özgül olgulara bağlanır. İki bakış biçimi arasında soyutlama açısından bir derece ayrımı vardır, düşünce yapısıyla ilgili bir tür ayrımı yoktur."

Estetik bir bilim olabilme yolunda somuta yönelirken salt ussal çıkarımları ve göstermeleri bir yana bırakmış, tümevarımı ve tümdengelimi kullanmaya ve bir genel görüşten tek tek durumları çıkarmaya yönelmiştir. Gerçekte bu iki yöntem apayrı iki yöntem değil tek bir yöntemin iki ayrı yüzüdür. Genellemeler yapan kişinin sonunda özellemeler yapması gerekecek, özellemeler yapan kişi usavurmalarını önceki genellemelere dayandırmak isteyecektir. Bunlar biri öbürüne zorunlu olan yöntemlerdir, bunlardan birinin eksik kullanımı estetik araştırmanın bilimsellik değerini sakatlar, bunlardan birine öncelik verilmesi kuramı ya da uygulamayı aşırı ölçülerde öne çıkarabilir. Özellikle tümdengelimin tek başına kullanılması metafizik önerilerin sanat alanına indirilmesinden başka bir şey olmayacaktır. Lalo şöyle der: "Estetiğin yöntemi tümdengelime mi tümevarıma mı dayanmalı? Bugün buna tek bir yanıt vermek olanaksız: sırasında biri sırasında öbürü olmalı. Çatışkılı görünen bu iki yöntem bir araştırma düzeninde sıkı sıkıya birbirine bağlıdır, ayrılmaz." Lalo söylediklerinden şu sonucu çıkarır: "Tam anlamında tümdengelimli bir estetik ister istemez metafizik bir estetik olacaktır. Böyle bir estetiğin en büyük evrensel ilkesi bir mutlak güzelin, bir Güzel İdea'sının yani duyulurüstü ve bilinmez bir güzelin varolduğudur."

Estetiğin bilim olma yolunda ilerlemesi onun kuramsaldan tümüyle uzaklaşmasını gerektirmez. Bazen kuramın bazen uygulamanın öne geçmesi olağandır. Bu arada bazı estetikçilerin kurama bazılarının da uygulamaya ağırlık veriyor olması bizi şaşırtmamalıdır. Bugün kuram ve uygulama tartışması estetiği iki ayrı yöne çeker gibidir. Buna göre özellikle laboratuar tekniklerine yönelmiş bir *aşağı estetiği*'yle özellikle kurama yönelmiş bir *yukarı estetiği* azçok çatışkılı bir birliktelik içindedirler. Aşağı estetiğini yapıtların teker teker görülmesine dayanan bir deney estetiği olarak belirleyebiliriz. Yukarı estetiği sanatsal yaratıya uzak kalmamakla birlikte daha çok eski metafizikçi eğilimlere yakın durmaktadır. Aşağı ve yukarı ayrımını kesin bir biçimde koyan Fechner daha çok aşağıdan yana çıkıyor, aşağıdan yukarıya doğru ilerlemeyi

önerirken çok yukarılardan sakınıyordu. Ancak Fechner de kuramı tümüyle gözden çıkarmış değildir. Belki de aşağı estetiğini yukarı estetiğine somut veriler sağlayan bir araştırma alanı saymak doğru olacaktır. Öte yandan sanat alanlarını ayrı ayrı ele aldığımızda, onların teknikleriyle ilgili araştırmaya yöneldiğimizde aşağı estetiği birinci planda sözkonusu olacaktır. Bu araştırma sanatların somut dayanaklarını göstermek açısından önemlidir. Yukarı estetiği daha çok sanatları birbirinden ayırmaksızın özne-nesne ilişkisi çerçevesinde sanat yapıtının oluşum koşullarını konu edinecektir. Estetik tüm sanatları kucaklayabildiği ve aşağıdan yukarıya uzanabildiği ölçüde önemlidir. Sanatların herbiri için ayrı bir estetik düşünmek olasıdır ama çıkar yol değildir, önemli olan sanatların estetik düzeyde bir bütün olarak incelenmesidir. Estetikçi estetiklerden önce estetiği öngörecektir.

Üçüncü bölüm

Bir nitelikler araştırması olarak estetik

Estetikte her sorun güzelle ilgilidir. Bu yüzden estetik *güzelin bilimi* ya da *güzelin bilgisi* diye tanımlanır. Güzeli güzel kılan etkenin peşinde olmak bir estetik çaba içinde olmaktır. Güzelin alanına girmek nitelikselin alanına girmektir ya da niteliklerin alanına girmektir. Estetiği bilim olmaktan alıkoyan ya da en azından estetiğe bilim olma yolunda engeller çıkaran başlıca etken onun büyük ölçüde niteliklerle ilgili olmasıdır. Niceliksel ögeleri niteliksel ögelerin temelini oluşturuyorlar diye estetikte belirleyici sayamayız. Güzeli güzel kılan öge niteliksel ögedir. Sanatçı yapıtını kurarken uzayı ve zamanı işler, yapıtta belirleyici olan uzay ve zaman kimyasıdır. Bu da yapıtın kuruluş koşullarında niceliksel etkenin belirleyici olduğunu gösterir. Sanatçı yapıtını oluştururken nicelikselden giderek nitelikleri kurar. Yapıt bir nitelikler karmaşığıdır. Bir yapıtın görünür niceliksel özellikleri onun değeriyle ilgili değildir. Estetikte değer sorunu bizi doğrudan doğruya niteliklere bağlar. Bu yüzden estetik araştırmasının temelini nitelikler araştırması oluşturacaktır. Gerçekte bilim ve sanat ayrımı nicelikselle niteliksel ayrımına dayanır. Niceliksel olan bir nesnede sayılarla ya da ölçülerle ilgili olandır, bilimsel saptamalara açık olandır. Niteliksel olan, bir nesnede durumlarla konumlarla ilişkilerle ilgili olandır. Niteliksel olan, ölçülerden kaçan, en genel açıklamalarla ortaya konulabilendir. Buna göre bir sanat yapıtının ölçülebilir yanları, boyutları ya da bölümleri onu sanatsal kılan ögeler değildir. Bir roman on iki bölümden oluştuğu için, bir resim 70x100 boyutlarında olduğu için daha güzel ya da daha az güzel değildir. Bir şiirde on tane "mavi" yedi tane "deniz" üç tane "kuş" sözcüğünün kullanılmış olmasından giderek estetik araştırma yapamayız. R. Bayer şöyle der: "Bilimsel anlayışın temeli kişisel ögenin dışa atılmasıdır. Estetik bir bilim olarak kurulacaksa bu bilim bir nitelikler bilimi, bir değer yargıları bilimi, kişiyi yükümleyen yargıların bilimi olacaktır. Öznel ve niteliksel, bir nesnel yöntemin bulunmasında estetiğe ikili bir engel çıkarır."

Nitelikseli var eden kaynağı öznelliğin koşullarında aramak gerekir. Sanatçı oluşturduğu uzay ve zaman kimyasıyla özneli nesnel kıl-

maya yönelir, bir başka deyişle özel olanı yani bir kişilik olanı herkes için anlaşılır kılmaya yönelir. Sanatta öznel nesnelde açınlanır ya da anlatımını bulur. Sanatta nitelikler nesnelleşmiş öznellikleri ortaya koyarlar. Her alanda olduğu gibi estetikte de bilgi sorunu özne-nesne ilişkisi içinde çözülebilir ya da tartışılabilir. Bilimlerin alanında nesne belirgindir, çünkü ölçülebilir yapıdadır yani nicelikseldir. Niceliksel olan her kişinin kavrayışına açık olandır. Bilimsel bakış özeli genelde eritir ya da özeli genele indirger. Sanatın alanına ya da estetiğin alanına girdiğimizde nesnenin özel niteliklerle sarılmış olduğunu görürüz. Bu çerçevede nesnel, özel nitelikleri olan ya da daha doğrusu büyük ölçüde öznel üzerine kurulmuş olan bir nesnel olmakla büyük ölçüde kaygandır ya da aşkındır. Buna göre her yapıt somutlaşmışlığı ya da gerçekleşmişliği içinde bireysel bir yapı ortaya koyar, böylece yapıtla ilişkimiz bir özneden nesneye ilişki olmaktan ötede bir özneden özneye ilişki niteliği kazanır. Yapıt öznelliklerle örülmüş bir nesnedir. Yapıt özneli taşıyan nesnel olmakla özel öznellikleri de olan bir bütünlüktür. Öznel öge bireysellikle koşullanmış olmakla her zaman yargıya güçlük çıkarır. Her sanat yapıtı tam tamına bir insan bireyi gibi nesnel yanıyla bireylerarası iletişimi olası kılarken öznel yanıyla kendini başkası'ndan korur. Belki de hiçbir yargı ona tam olarak uymayacak, ancak her yargı ona yaklaşabildiği ölçüde onun açıklanmasına katkıda bulunacaktır. Sanatçı için özneli nesnelleştirmek öznel olan ne varsa hepsini herkes için baştan sona anlaşılır kılmak değildir. Her nesnelleşmiş öznelde kendini bizden koruyan ya da kendini bize açmayan, bize kapalı kalabilecek bir şeyler bulunacaktır. Buna göre bir sanat yapıtı karşısında her kişi bir nitelikler karmaşığıyla yüzyüze olduğunu sezer. Bu niteliklerde bizden özel olarak anlaşılmayı özel olarak kavranılmayı bekleyen bir şeyler vardır. Bir yapıt gelişigüzellikte oluşmadığına göre tüm nitelikler özel olarak kurulmuş olmalıdır. Nitelikler bize bir fikri ya da bir fikirler bileşiğini oluşturan durumları konumları değerleri ilişkileri sezgileri simgelerle sunan bütünlüklerdir.

Demek ki bireysellik ve onunla gelen kişisellik sanatın indirgenemez bir özelliği olarak belirmektedir. Her yapıt bilincin değişik renkleriyle örülmüş bir öznel özellikler ya da özel özellikler yumağıdır. Bu özel ya da öznel özellikler yapıtın indirgenemez yanını, özgül özelliğini oluştururlar. Bir yapıtın özgül doğası bu indirgenemez özel özelliklerinden gelir. Bir başka deyişle yapıtın indirgenemez özgüllüğü ondaki özel özelliklerin, indirgenemez özel özelliklerin belirleyiciliğinde vardır. Bir yapıtla karşı karşıya olmak kişilikli bir varlıkla karşı karşıya olmaktır.

Bu kişiliklilik yaratıcı açısından sözkonusu olduğu gibi izleyici açısından da sözkonudur. Sanat ortamı öznellerin kavuştuğu ortamdır. Her yapıt her kişiyi belli özellikleriyle ya da değişik yanlarıyla çeker. Ayrıca biz bir yapıtın herhangi bir özelliğini kendi öznelliğimizin koşulları içinde yorumlar ve kavrarız. Buna göre yapıt bulduğumuz olduğu kadar ya da bulduğumuz olmaktan çok aradığımız şeydir. Yapıt bir kavuşma noktası bir buluşma yeridir. Her şeye karşın "tam beni anlatmış..." duygusu yapıt karşısında sık sık duyduğumuz bir duygudur. O bize bizi açıklamak için vardır. İnsan güçlü bir sanat yapıtında kendini açıklanmış bulur. İzlediğim eskiçağ vazosunda benden bir şeyler vardır. Güçlü bir sanat yapıtında insan hiç değilse kendisiyle ilgili bir şeyler bulur, en azından karşı olduğu bir şeyler bulur.

Yapıtta varlığını duyuran insanlık durumları arasından kendi durumumuzu sezeriz. Bizim de katıldığımız, katılmak zorunda kaldığımız bir ortak dünyadır o. Her sanat yapıtında, en eski zamanlardan kalma bir sanat yapıtında bile kendimizi ararız. Elie Faure şöyle der: "Topraktan çıkan ıpıslak bir yontu, paslanmış bir mücevher, bir resmin izlerini taşıyan bir çömlek parçası birer tanıktır, bu tanıklar tanıklık ettikleri yitip gitmiş insanlardan çok bizimle ilgili bilgiler ortaya koyarlar. Sanat gelecekte yaşar. Sanat amaçlarını daha sonra ağır ağır kalabalıkların yeni gereksinimlerinde gerçekleştirecek olan toplumsal acıların isteklerin umutların meyvesidir." Buna göre her yapıt insanlar arasındaki çatışkıları elbette ortadan kaldırmaksızın onları belli bir düzeyde bir araya getirir. "Estetik nesne karşısında insan tekilliğini aşar ve insani evrensel için uyarlı duruma girer" der Dufrenne. "İnsanları bölen yaşam düzeyindeki çatışkılardır. Bu yüzden Hegel'de bilinçlerin kavgası yaşam için bir kavgadır. Ama estetik nesne insanları üst bir düzeyde bir araya getirir. Burada insanlar bireyselleşmiş olmaktan uzaklaşmaksızın kendilerini dayanışık duyarlar."

Yapıt karşısındaki durumumuz bir kavuşma hatta bir çakışma durumudur. Yapıtta benzerlerimizi ya da bizimle ilgili bir takım şeylerin benzerlerini yakalarız. Bu benzerler bizi açıklarlar ya da yaşamımızı yorumlarlar. Şu şiirin bana sunduğu özlem duygusu benim duyduğum özlem duygusuna benzer, her iki özlem duygusunu birbirinden ayıramam, yalnızca şiirdeki özlem duygusundan giderek bendeki özlem duygusunun özelliklerini ortaya çıkarırım, gizlerini açarım ya da şiirde ben benim özlem duyguma hem benzeyen hem benzemeyen bir özlem duygusuyla tanışmış olurum. Yapıtta bir *biz* genişliği içinde *ben*'i görürüm ve *ben* çerçevesinde *biz*'e ulaşırım. Yapıtta zorunlu bir model

gibiyizdir, ne yapsak kendimizi ondan kurtaramayız. Bir senfoni dileklerimi bana duyurur, bir roman açmazlarımı bana gösterir. Bu kavuşma ya da bu çakışma her zaman bir eksiklik duygusuyla sakatlanacaktır, bir bakıma da bu eksiklik duygusuyla tümlenecektir. Yapıt bizden benimsenmeyi beklediği gibi tamamlanmayı da bekler. Özellikle gerçekleşmesi bir aracı-yaratıcıyı bir yorumcuyu gerektiren sanatlarda bu tamamlanma zorunludur. Beste çalınmayı oyun oynanmayı bekler. Her ne olursa olsun yapıtla yüz yüze gelen her bilinçli kişi özellikle yapıtın gizlerine girdikçe kendini bir tamamlayıcı ya da yeniden yaratıcı olarak duyar. Yorumlamak tamamlamaktır. Yalnız bir sonatı yorumlamak değil bir romanı hakkıyla okumak da yaratma edimine katılmaktır. Çünkü her gerçekleşmiş şey gibi sanat yapıtı da kesin olarak biçimlenmiş de olsa mutlak olarak gerçekleşmiş değildir, kendi dışında herhangi bir şeye gereksinme göstermeyecek biçimde son aşamasına ulaşmış değildir.

Yapıtı inceden inceye ele alan bir kişi onda gerçek anlamda bir yetkinliği duyurmayan ögelerle, taslak gibi görünen şeylerle yüzyüze gelir. İzleyici bu ögeler arasından yapıtın yapay niteliğini sezer ya da yapıttaki niteliklerin yapaylığını sezer. Zaten yapıt çok özel yapısıyla bir yapaylık örneğidir. Yapıt karşısında duyduğumuz eksiklik duygusu büyük ölçüde yapıtın *micro*'luğundan gelmektedir. Her yapıt *macrocosmos*'u açıklamaya yönelik bir *microcosmos*'dur. Hiçbir yapıt bütün bir dünyayı ya da bütün bir dünyanın bir bölümünü, bu yaşamı ya da bütün bir yaşamın bir bölümünü bütün ayrıntılarıyla yani olduğu gibi kendinde taşıyacak kadar geniş olamaz. Ancak her yetkin yapıt bu şeyleri taşımak yerine onları açıklayacak ögeleri kendinde barındırır. Bir yapıt kurmak biraz da çok az şeyle çok şeyler anlatmaktır. Bu yüzden yaratma eylemi zorunlu bir tutumluluğu gerektirir: sanatçı her zaman söyleyebileceğinin en çoğunu söylemeye, duyurabileceğinin en çoğunu duyurmaya özen gösterir yapıtında. Bunu yaparken enaz gereçle yetinmeyi ya da gereci savruk bir biçimde kullanmamayı öngörür. Bu da dar alanlara büyük şeyler sığdırmak demektir. Sanatçının dili bu yüzden özel bir dildir, mantığı özel bir mantıktır; az söyleyen çok anlatan bir dildir, yükümlendiği şeylerin ötesinde bir takım başka şeyler de anlatabilecek bir dildir sanatçının dili; sanatçının mantığı çok şeyler anlatabilmek adına mantığın kurallarını aşan bir mantıktır. Şöyle der Dufrenne: "Romanın belirlemeleri gerçekten anlamlı belirlemelerdir, bunlar anlamın işaretlere kesin biçimde uyduğu açık ve seçik fikirlerin tersine her zaman genel anlamların ötesinde şeyler söylerler."

Kısacası yapıt olmuş bitmiş bir şey olmakla birlikte hatta çerçevelendirilmiş ya da sınırlandırılmış bir şey olmakla birlikte kapatılmış bir şey değildir. Buna göre yaratıcı açısından belirleyici olan özgürlük izleyici açısından da belirleyici olur: yaratma deneyi gibi izleme deneyi de bir özgürlük deneyidir. Yapıt bir veridir, bir veriler demetidir, bir dayanaktır, bir çıkış yeridir, biz onunla uzaklara gideriz. Yapıt dünyayı içine alacak genişlikte olmasa da bizi dünyaya açacak dünyaya ulaştıracak genişlikte olabilir. Yapıt bu yüzden her zaman bir tamamlayıcılık bekler bizden, bizimle tamamlandıkça bize yaklaşır. Onun eksikliğini bir izleyici olarak gidermeye her zaman yatkınızdır. Ancak bu eksikliği giderme serüveni bir çırpıda gerçekleşebilecek bir serüven değildir. Bu eksiklik yapıtla ilk dokunuşmamızda kendini duyurur ve bizde bir aşma duygusu yaratır. Eksiklik duygusu yapıta her yönelişimizde yeniden duyacağımız bir duygudur. Bu duygu bizi yapıtı tamamlamaya zorlar. Bu çerçevede her tamamlama girişimimiz bize yeni bir eksikliği duyuracaktır. "Bir tiyatro oyununu okuduğumda kendimde belli bir eksiklik duyarım. Tiyatroda edindiğim alışkanlığa göre sahne düzenini davranışları tonlamaları azçok bulanık bir biçimde düşleyerek bu eksikliği gidermeye çalıştığım olur: imgesel bir gerçekleştirmedir bu, metni canlandırır ve aydınlatır"(Dufrenne).

Böylece her zaman tartışılan bir şeydir yapıt. Yaratıcısının daha tasarlama evresinde tartışmaya başladığı, yaratma edimi boyunca sürekli tartıştığı, tartışmayla gerçekleştirdiği bir şeydir. Yaratma tartışmayla başlar tartışmayla sürer tartışmayla son bulur. Yaratıcının yapıtı tartışması her şey olup bittikten, yapıt ortaya çıktıktan sonra da bitmeyecektir. Yapıt gerçekleştirilmeye başladığı anda tartışma başlar. Tartışma yapıt imzalandıktan sonra da sürer. Yaratıcısı da başkaları da her zaman tartışacaklardır yapıtı. Bu tartışma içinde oluşan yapıt bir yanıyla bütün bir dünyayı içerir. Bu tartışma her şeyden önce insanla ilgilidir. Bir *microcosmos* ya da küçükevren olmakla dünyanın göründüğü bir penceredir o. Bir yanıyla da yaratıcısını içerir. Her gerçek yapıtta şu ya da bu biçimde şu ya da bu ölçüde yaratıcısı içkindir. Her gerçek yapıtta izleyici önce bir kişilik bir dünya bulur, bu yaratıcının dünyasıdır, ancak yakından bakınca bu bir kişilik dünyadan bütün bir dünya görünür. Yaratıcısı yapıtına dünyanın bir parçası, dünyayı belli bir biçimde yoruma tutan, dünyayı belli bir gözle gören bir bakış açısı olarak katılır. Gerçekleşmeden sonra yapıt başkalarının tartışmasına açık bir duruma gelir. Demek ki o her zaman tartışılan bir şey olarak varolacaktır. Tas-

laktan gerçekleşmişliğe doğru uzanan bir serüvendir bu. Tartışma taslak yapıtla gerçekleşmiş yapıt arasına büyük dönüşümlerin getirdiği o büyük uzaklığı koyar. İlk biçim hiçbir zaman son biçime uymaz. Hatta bazen ilk biçim son biçime hiç benzemez. Yapıtı yaratıcısının elinde ya da zihninde bir taslak olarak vareden koşullar onun gene yaratıcısının elinde ya da zihninde bir yapıt olarak gerçekleşmesini sağlayan koşullardan iyiden iyiye ayrıdır. Esin ve gerçekleştirme duygusal açıdan da düşünsel açıdan da birbirinden çok ayrı şeylerdir. Esinde taslak bir fikir olarak kendini duyurur. Bu fikir sanki belirsiz bir yerlerden, bilincin ve bilinçaltının karmaşık koşullarından çıkıp gelmiştir. O bir tartışmada olgunlaşacak ya da yapıta dönüşecektir. Esini izleyen yaratma süreçleri diyalektik süreçlerdir: özneyle nesneyi ya da yaratanla yapıtı bir karşıtlıkta bir araya getirirler. Dostoyevski kardeşine yazdığı bir mektupta şöyle der: "Sen esinle yani anlık görünüm olan ilk yaratıyla ya da ruhun devinimiyle çalışmayı birbirine karıştırıyorsun. Böylece diyelim ki ben bir sahneyi bir çırpıda, bana göründüğü biçimiyle yazıyorum, bundan sevinç duyuyorum. Sonra aylar boyu bir yıl boyu çalışıyorum... ve inan bana, sonuç pek güzel oluyor. Yeter ki esin gelsin. Doğal olarak esin olmadığı zaman hiçbir şey olmuyor."

Böylece bir nitelikler bütünü, bir öznel özellikler ağı oluşturan yapıttafikirler daha çok *özel anlatım ögeleri* olan simgelerle dile gelir. Bu fikirler yaratıcısının fikirleri olduğu kadar bir çağın, bir ortamın fikirleridir. Buna göre her yapıt tüm nitelikleriyle bir bilincin ve bir ortamın yansıtıcısı ya da açıklayıcısıdır. Onun toplumsal-tarihsel değeri buradan gelir. İnsanla ilgili her şey gibi o da zorunlu olarak toplumsal ve tarihseldir, bir zamansal derinlikte ve bir uzamsal genişlikte insana kavuşur. Bir yapıtta öznel özelliklerle nesnel özellikler bir bütün oluştururlar. Onda öznelin nerede bitip nesnelin nerede başladığını kestirmek güçtür. Bir nesnelleşmiş ya da nesnelleştirilmiş özneller bütünü olan yapıt özel özellikleriyle belirgindir. Öznelin nesnelleşmesi onun nesnele dönüşerek ortadan kalkması değil herkes için anlaşılabilir duruma gelmesidir. Herkes için anlaşılabilir kılınmış olan o şey gene de kendi içinde nice gizler barındırır. O her bilinç gibi ya da bilinç ürünü gibi zorunlu olarak tarihseldir, böyle olmakla tarihin değerlendirmelerine açıktır. Yapıt bu yanıyla estetiğin olduğu kadar başka bilimlerin de, örneğin sanat tarihinin ve sanat toplumbiliminin de konusudur. Dufrenne'in dediği gibi "Tarihin isteğine uygun olarak bazı yapıtlar yaşlanırlar bazı yapıtlar gençleşirler". Tarihsellik niteliği yapıtı geleceğe açar, geleceğin konusu kılar. Her yapıt insanı geçmişten geleceğe doğru açıklar. Bazı yapıtlar

gelecekteki insanla buluşup ölümsüzleşirler ya da en azından belli bir sürerlik kazanırlar. Tarihte olmak dünde bugünde ve yarında olmaktır. Her yapıt çağının ürünüdür, Leibniz'ci bir dille söylersek geçmişin izlerini ve geleceğin taslağını kendinde taşır. Ölümsüzleşmek sonsuza doğru geleceğe uyarlanmaktır. Dufrenne şöyle der: "Ne olursa olsun dünyada olduğu gibi tarihte de estetik nesne tam anlamında bir bağımsızlık elde edemez. O kendi özel yaşamına ancak tarihte ve tarihle sahiptir, çünkü onu yaratan ya da onu yargılayan insanlar da tarihseldir. Ama elbette estetik nesne belli bir dirençle de olsa kendini tarihin sürüklemesine ve açıklamasına bıraktığı, buna karşılık belli bir biçimde tarihi açıkladığı için tarihseldir. Yapıtı tarihle açıklamaya yönelen eleştirici tutumu, çağını taşıyan ve bize tarihten, doğduğu çağdan sözeden estetik nesne çağrılar."

Sanat yapıtını sanat yapıtı kılan şey insani gereçle bu gereci bizim için anlaşılır kılan dışlaştırma yöntemlerinin uyumudur. Sanat yapıtında karşımıza çıkan nitelikler karmaşığı bu uyumun bir ürünü olarak vardır. Bir nitelikler kurma ve niteliklerde yansıtma girişimi olan yaratma ediminin de bir nitelikler okuma girişimi olan yaratıyı kavrama ediminin de azçok gizemli bir yanı vardır. "Dünyada varolabilecek en zengin insancılıkla dolu olarak kaygan ve ince yapısı içinde estetik bir gizler alanıdır" der Lalo. Yaratmada da izlemede de kılcallara ya da gizlere ulaşabilmek önemlidir. Görünenin altında sezilmeyi bekleyeni yakalamak önemlidir. Her zaman daha derinde bir şeyler olmalıdır. Bu yüzden sanatta her şey bir görme sorununa indirgenebilir. Sanat yaratma düzeyinde de izleme düzeyinde de değerlendirme düzeyinde de görme'yle ilgilidir. Görmek bir duygu-düşünce bütününde bir gerçekliği tüm belirleyici özellikleriyle saptamak ya da paranteze almaktır yani özel olarak görülecek biçimde saptamaktır. Her sanat yapıtı özel olarak görülmüş ve gösterilmiş ilişkilerin yansıdığı bütünlüklü bir yapıdır. Sanatın alanında göz olabilmek gerekir. Göz olabilmek yalnız resimde ve yontuda değil, tüm sanatlarda, müzikte ve şiirde de önemlidir. Jean-Jacques Rousseau şöyle diyordu: "Müzik her şeyi renklendirir, yalnızca görünür olan nesneleri bile. Anlaşılmaz bir güçle müzik gözü kulağa yerleştirir gibidir." Görmek sanatçı açısından da izleyici açısından da belli bir yetkinliği ya da yatkınlığı gerektirir. Yüz insanda bir insan düşünmeyi biliyorsa görmeyi bilen binde birdir, diye düşünüyordu Ruskin. Bir yapıtı güzel kılan şeyler belki de beklemediğimiz, hiç ummadığımız bir yerdedir, yaşamın herhangi bir ayrıntısında, ayrıntıların kurduğu bütünlüktedir, bütünle parçaların giz dolu uyumundadır hatta bir takım

uyumsuzluklardadır. Sanatçının işi gizleri algılanabilir ve kavranabilir biçimler altında sunmaktır. Estetikçinin işi bu gizleri olabildiğince giz olmaktan çıkarmaktır.

Sözkonusu gizi çok zaman sanatçının kendisi de açıklayamaz. Sanatçı yapıtını yaratırken kurallarını ve giderek kuramını yaratıyor olsa da her yaptığının hesabını sonuna kadar verebilecek durumda değildir. Sanatçı bu kuralları ya da kuramını bazen açık açık dile getirmeye çalışır. Hatta bazen onları bilmekte ya da bildiğini söylemektedir, en azından sezmektedir. Sanatçı bazen yarattığı özel özelliklerden habersizdir. O bir bakıma alışkanlık olmuş ustalığının kendiliğinden edimlerine bağımlıdır. Sanatçı bazen kuramcıdır, bir temel kurallar toplamına göre yaratır ya da en azından öyle yapmaya çalışır, bazen de böyle bir gereksinme duymaz. Ne olursa olsun yapıtı güzel kılan kurallar ya da özellikler sanatçının her zaman görebildiği sezebildiği şeyler değildir. Şöyle der André Malraux: "Kuramlarla yapıtlar arasındaki ilişki birçok defa düşüncenin gülünçleşmesini ortaya koydu. Sanatçılar yapmak istediklerini kurama götürüyorlar ve yapabildiklerini yapıyorlar. Onların gücü bazen kuramlardan daha büyük bazen daha küçük oluyor."

Yaratıcının kuramını yapıtından çıkarması ve daha sonra sanatını bu kuram üzerine kurabilmesi kolay iş değildir. Böyle bir kolaylık olsaydı sanatçı en yetkin estetikçi ya da eleştirmeci olacaktı. Yaratıcının kuramı adlandırılmış, baştan sona belirlenmiş ve açıklanmış bir kuram olmaktan çok bir görüşler sezişler alışkanlıklar bütünüdür. Estetikçiye olan gereksinim bu noktada kendini gösterir. Olağandışı durumlar ya da yetersizlikler bir yana, estetikçi her zaman yapıtı sanatçıdan daha yetkin bir biçimde değerlendirecektir. Sanatçı bize girilesi ya da anlaşılır bir dünya bırakır ve çekilir, gerisi bize kalmıştır. Fransız sanat tarihçisi René Huyghe şöyle diyordu: "Sanatçıların bize sunduğu dünya kendilerinde taşıdıkları görünmezin görünür yansısı gibidir. Sanatçılar bize varlıklarının anahtarını bırakırlar, onlar varlıklarına bir dolambaçla bir simge aracılığıyla girmemize izin verirler." Bizim sanatçıda gördüğümüzü elbette sanatçı kendinde göremeyecektir. Sanatçıda sanatla ve sanatıyla ilgili tam bir bilinçlilik bulmaya kalkmak yanlışa düşmek olur. Sanatçı yaratısını çok zaman kendiliğinden çabalarla gerçekleştirir. En iyisi sanatçı ve estetikçi kimliğinin aynı kişide toplanmasıdır. Bu yetkinliğe çok az sanatçıda raslanır. Ancak bazı büyük sanatçılar sanat konusunda tam anlamında estetikçi gibi geniş düşünebilirler. Ne olursa olsun sanatçı kendi sanatını tam bir nesnellikte kavramak ve kavratmak olanaklarından büyük ölçüde yoksundur. "Akvaryumu dışardan

görebilmek için en iyisi balık olmamaktır" der André Malraux. Auguste Comte biraz da aşırıya kaçan bir nesnelci tutumuyla, bilinç tüm olguları gözlemlemeye yatkındır yalnız kendi olgularını gözlemleyemez diye düşünüyordu. "Göz her şeyi görür, bir kendini göremez" der Lalo da. Sanatçı nesneleri görmekte gösterdiği gücü sanatını görmekte gösteremeyecektir.

Dördüncü bölüm

Niteliklerin genel kavramlara götürülmesi: estetik yargı

Estetik araştırma bir nitelikler araştırması olduğuna göre, bu araştırmada ortaya konulacak yargılar da *nitelik yargıları* olacaktır. Bu yargılar ayrıca bir varoluşsal durumdan çok bir değer belirlediklerine göre *değer yargıları* olacaklardır. Gerçekte bu yargılar doğa bilimlerinde geçerli olan ve özellikle yasaları açıklayan yargılar gibi tam bir kesinlik ortaya koyamayacakları için aynı zamanda varsayımsal bir özellik göstereceklerdir. Bir yargıda bulunmak iki ya da daha çok terim arasında bağ kurmak ya da daha geniş anlamda iki ya da daha çok kavram arasında benzerlik karşıtlık azlık-çokluk kapsamlılık bağlılık gibi ilişkiler belirlemektedir. Yargıları işlevleri açısından *değer yargıları* ve *varoluş yargıları,* içerikleri açısından *nitelik yargıları* ve *nicelik yargıları,* uyarlılıkları açısından da *varsayımsal yargılar* ve *kesin yargılar* diye ayırmak doğru olur. Varoluş yargıları bir şeyin olup olmadığını gösteren yargılardır. Değer yargılarına gelince bunlar bir değeri varsayan ya da yoksayan yargılardır. Estetikte her yargı zorunlu olarak varsayımsallık düzeyinde bir niteliğin ya da bir değerin belirlenmesiyle ilgilidir.

Estetik araştırma bir nitelikler, dolayısıyla bir değerler araştırmasıdır. Estetikte her yargı değer açısından bir niteliğin belirlenmesine dayanır. Nitelikler bir nesnede durumlarla konumlarla ilişkilerle ilgili özelliklerdir, onlar böyle olmakla ölçülebilirlikten uzaktırlar ve özneli de içine alacak biçimde genel kavrayışla ilgilidirler. Nitelik dediğimiz şey nesnenin mekanik ya da matematik belirlenimleriyle ilgili olmadığına göre nesnede duyumsal-duygusal-düşünsel herhangi bir özelliğin saptanmasıyla ilgili olacaktır. Estetikte geçerli yargıların nicelik belirlemelerine dayalı kesin yargılar olmaması, nitelik belirlemelerine dayalı değer yargıları olması estetiği öznelliğe bağımlı kılar, çünkü değer yargıları nesnel dayanakları olmakla birlikte nesnellik düzeyinde kesin ölçütü olmayan yargılardır. Değer insan yaşamında hem evrensel hem bireysel belirlenimleriyle kendini duyurur. Buna göre bir değer yargısı bir nesneyi nesnel özellikleriyle belirlerken belirleyicinin ya da belirleyen ben'in öznel özelliklerini de duyurur. Değer insanın dünyayla dokunuşmasında ortaya çıkar, yoksa elbette şeylerin kendiliğinden de-

ğerleri yoktur. Değer dediğimiz şey insanın öngörüleriyle ya da amaçlarıyla ilgilidir. Bayer değeri şöyle tanımlar: "Değer insanın yeryüzünde başardığı her türlü uyumun belirtisidir." Buna göre değerler dünyası bir çeşitlilikler hatta karşıtlıklar dünyası olur. Şöyle der Bayer: "Değerler aynı ağırlıkta değildir, onlar niteliksel olarak birbirleriyle karşılaştırılamaz şeylerdir: birilerini benimsemek için öbürlerini atmak gerekir."

Nitelik yargıları en genel anlamda "iyi" ve "kötü", "güzel" ve "çirkin" kutupları arasında yer alacak değerlendirmelerle ilgili olacaktır. "Ne kalın roman" yargısı bir değer yargısı değildir. "Ne güzel roman" yargısı bir değer yargısıdır. Her değer yargısı bir ayağı nesnellikte bir ayağı öznellikte bir yargı olmakla her zaman bir tehlikeyi duyurur. Bir kavramı bir kavrama ulayan anlığım niteliklerin alanına yöneldiği zaman bu ulama işinde kendi ölçülerini kullanacaktır. Bununla birlikte öznelliği hiçbir zaman bir kendine kapanmışlık olarak görmemek gerekir. Her öznel tutum bilincin zengin nesnel gereci üzerine temellendiğine göre belli bir nesnelliği kendinde taşımak durumundadır. Öznellik bir kaçınılmazlıksa nesnellik de bir kaçınılmazlıktır. Arı öznellik olmadığı gibi arı nesnellik de yoktur. Niteliksel düzeyde yargının nesnelliğini olası kılan budur. Bir başka deyişle değer yargısını geçerli kılan bu nesnellik temelidir. Arı öznellik de arı nesnellik de olmadığına göre değer yargısı bir öznellik-nesnellik bütünüdür. Öznelliğin evrensele kadar uzanan genişliği bu nesnel temel üzerinde gerçekleşir. Buna göre benim değer yargım başkasını ilgilendirir, başkasının değer yargısı da beni. Kendi özelliklerine kapalı bilinç yoktur, bu yüzden değer yargısı başkasına ulaşır. Değer yargısı ya da beğeni yargısı böylece özneli evrensele ulaştıran bir güç olur. Bilincin nesnel içeriği değer yargısının geçerliliğinin güvencesidir.

Bilimsel bilgiyi öngören her alan gibi estetik de ölçülebilir olmasa da nesnel olabilen belirlemeleri öngörecektir. Estetik araştırma nesnelleştirilmiş öznele yönelik nesnel araştırmadır. Ölçülebilirlik en ileri nesnellik ölçütüdür. Bununla birlikte nesnellik ölçülebilirlikle sınırlı değildir. Özneden bağımsız olarak varolan, tüm öznelerin algısına ve yargısına açık olan, böylece bilgisine ulaşılabilir olan her şey nesneldir. Buna göre iki tür nesnellik belirlemek doğru olur: nesnelerin ve ilişkilerinin ölçülebilir özelliklerinin sağladığı nesnellik, bir de nesnelerin ve ilişkilerinin genel olarak kavranılabilir özelliklerinin sağladığı nesnellik. Nesnel olan öznede özneyi aşkın olandır, öznede evrensel olarak geçerli ya da anlaşılabilir olandır. Öznel olan kendi koşulları içinde *ayrı*

bilinç'in özelliklerini oluşturur. Buna karşılık nesnel olan her şeyden önce *ortak bilinç*'in gerecini kurar. Gerçekte öznellik ve nesnellik iki ayrı etkinlik alanı oluşturmaz. Öznel nesnelin içsel görünümüdür ve öznelin dışlaşmasıyla nesnel ortaya çıkar. Öznellik de nesnellik de bilinçtedir, bilinçlerin ortak ve ayrı bütünlüğündedir. Buna göre arı öznellik ve arı nesnellik olamadığı gibi salt öznelliklerden ya da salt nesnelliklerden kurulmuş sanat yapıtı da yoktur.

Öznel bizim algılayış biçimimizde, daha derine giderek bakarsak bilincimizin özelliklerinde, bilincimizin özelliklerine göre kavrayış ya da seziş biçimimizde kendini gösterir. Son derece karmaşık bir özne-nesne bütünü olan sanat yapıtında evrenselliği güvence altında tutan şey nesnel özelliklerdir, nesnel ögelerdir. Sanat yapıtını işte bu yüzden nesnelleşmiş öznel olarak değerlendirmek hiç de yanlış olmayacaktır. Estetiğin amacı bu nesnelleşmiş özneli evrenselleştirmektir, evrensel düzeyde kavranılır hatta açıklanabilir kılmaktır. Estetiğin amacı nesnel düzeyde nitelikler saptayabilmek ya da niteliklerin nesnel açıklamasına ulaşabilmek, böylece nitelikleri nesnel bir takım belirlemeler ortaya koyan temel kavramların ya da kategorilerin altına yerleştirmektir. Böylece Kant'ın öngördüğü biçimde bir özelin bir evrensele bağlanması olası olacaktır. Yapıtta böyle çok belirgin kategorilere götürülebilecek kadar belirgin nitelikler saptayabilir miyiz? Saptayabilirsek hangi koşullarda saptayabiliriz? Çağdaş estetiğin temel sorunudur bu. Bir yapıtı üst düzeyde kavramak ondaki nitelikleri kavramlara götürebilmekle ya da bir başka deyişle ondaki nitelikleri kavramsal düzeyde ayrıştırmaya tutabilmekle olasıdır. Böylece kavramlar düzeyinden yapıtlara, yapıtlardan kavramlar düzeyine sürekli bir gidiş geliş, sürekli bir bağ kurma çabası gerekecektir. Niteliklerin kavramlara götürülmesi ya da bir başka deyişle özel özelliklerin evrensellere bağlanması ya da daha başka bir deyişle özel özelliklerin kurallara ulanması çağdaş estetikçinin temel çabasını oluşturur. Estetikte kategori değeri taşıyan kavramların belirlenmesi elbette uzun sürmüş ve sürecek bir bileştirme çabasının ürünüdür ya da ürünü olacaktır. Estetiğin kategorileri tek tek yapıtlar üzerinde uzun araştırmalarla ya da ayrıştırmalarla oluşturulmuştur.

Niteliklerin kategorilere götürülmesi işlemi nasıl gerçekleştirilir? Yapıtlardaki bir takım ortak özellikler kural değeri ya da bir temel kurallar toplamı değeri taşıyan temel kavramlarda açıklığa kavuşturulur. Demek ki sözkonusu temel kavramlar yapıtlardaki bir takım ortak özellikleri karşılamaktadır ya da onların genel adıdır. Sözkonusu temel

kavramların tümü tarih boyunca geliştirilmiş olan sanat yapıtlarının ve onların bağlandığı sanat anlayışlarının ayrıştırılmasıyla elde edilmiş olduğuna göre herbirinde bir gelişim boyutu, bazen çelişkililiğe kadar varan bir çeşitlilik boyutu sözkonusu olabilir. Özelliklerin ve ona bağlı olarak kavramların gelişimi her zaman yere ve zamana göre değişimler gösterecektir. Bu da estetikte belirleyici terimlere ya da temel kavramlara verdiğimiz anlamların her durumda biryapılı olamayacağı anlamına gelir. Klasiği baroktan gerçekçiyi duygucudan ayıran özellikler kadar klasiklikleri duyguculukları gerçekçilikleri birbirinden ayıran özellikler de önemlidir. Bu yüzden estetikte bazı belirlemelerimizi bir temel kavram niteliği kazanmış bir evrenselin altına değil de daha az kapsamlı bir evrenselin altına yerleştirmemiz kaçınılmaz olabilir, bu yolda yeni kavramlar oluşturmamız yeni terimler belirlememiz gerekebilir. Bu da doğrudan doğruya estetik bilginin çeşitlilenmesi ve gelişmesi demektir. Ancak temel kavramlar en belirleyici kuralları içeren bütünlükler olarak her zaman varlıklarını sürdüreceklerdir hatta gelişerek sürdüreceklerdir. Bir sanat yapıtıyla, bir sanat yapıtları topluluğuyla ilgili bir araştırma bu kavramlara götürülerek yapıldığı zaman evrensel değer yargılarına ulaşabilecektir.

Bugünün bakış açısı içinde ve tarihin gerçekleri çerçevesinde pekçok kategori belirleyebiliriz ya da belirlemekteyiz. Barok naif dramatik melodramatik duygucu klasik öğretici dogmacı Epikuros'çu destansı yazgıcı izlenimci gelecekçi dışavurumcu sezgici gizemci gerçekçi doğalcı kırsal plastik şiirsel simgesel gibi kavramlar bize bir yapıtta ya da bir yapıtlar topluluğunda içerilmiş özellikler toplamından birini duyuracaktır. Bir temel kavramın içeriğini tarihsel ve dizgesel açıdan ortaya koyan bir araştırma ya da ayrıştırma, ayrıca bu araştırma ya da ayrıştırmada ortaya konulan özelliklerin yapıtlara ve sanat anlayışlarına götürülmesi yani somuta indirgenmesi estetik araştırmanın özünü oluşturmaktadır. Yapıtları ayrıştırarak elde ettiğimiz temel kavramları gene yapıtları ayrıştırmada kullanmak tam anlamında estetik araştırma yapmaktır. Demek ki estetik araştırma hem tümevarımı hem tümdengelimi gerekli kılmaktadır. Bu araştırmada temel kavramlar bir yandan kuramın özünü oluştururken öte yandan kuramdan uygulamaya ve uygulamadan kurama uzanan uzun yolda büyük bir yetkiyle iletişimi sağlarlar. Örneğin naiflik bizim yapıtlarda rasladığımız bir niteliktir. Naif'i bazı yapıtlarda kendini gösteren bazı niteliklere göre bulup çıkarmışızdır, tanıtlamış ve tanımlamışızdır. Onu böylece bir kurallar bütünü olarak

belirlemişizdir, onun ne olup ne olmadığını ortaya koymuşuzdur, sınırlarını çizmişizdir. Bir yapıtta ya da bir yapıtlar topluluğunda naifliğin saptanması özel bir durumun nesneye götürülmesidir yani evrensel kılınmasıdır. Bir şeyi tam tamına yapmacıksız tam tamına yalın olarak hatta çocuksu bir duruluk içinde yansıtan biçimler artık benim naif diye adlandırdığım biçimlerdir. Bir acemilik bir deneyimsizlik hatta bir bilgisizlik bana doğru ya da yanlış olarak naif'i duyurabilecektir. Bir içtenlik bana uzaktan yakından onu esinleyecektir. Demek ki "naif" bir araştırmayla oluşuyor bizde, giderek bizim için ölçüt değeri kazanıyor, yapıtları çözümlemeye yarayan bir temel kavram oluyor. Bu temel kavramların belirlenmesiyle benim yapıtlar karşısında vereceğim yargılar "ne güzel" ya da "ne çirkin" gibi özel yargılar olmaktan çıkacak, belli bir nesnellik çerçevesinde bir bilimsellik anlamı kazanacaktır.

Temel kavramların belirlenmesi bir nitelikler araştırmasıyla gerçekleştirilirken tüm estetikçiler için ortak bir terimler dizgesi ortaya çıkar, ancak bu dizgenin her estetikçide azçok değişik bir görünüm ortaya koyması olağandır. Yapıtların benzer niteliklerini tümevarımsal bir yöntemle ortaya koyarak temel kavramlara yönelen bir estetikçi kavramları saptarken ve adlandırırken kendi özel ölçülerini de kullanacaktır. Her estetikçi kendi bakış açısının özellikleriyle genel estetiğe katılır. Estetikçi daha önce belirlenmiş temel kavramlardan ve kendi araştırmasıyla ortaya koyduğu temel kavramlardan ya da yalnızca kavramlardan giderek tümdengelim yoluyla nitelikler araştırmasına yönelecektir. Kavramlardan niteliklere gidiş bilginin gerçekliğe uygulanmasından başka bir şey değildir. Estetikçi aynı zamanda kavram araştırmaları yaparak estetiğini daha anlaşılır kılmaya, bu arada şu ya da bu kavramdan kendi bakış açısına göre neler anladığını göstermeye yönelir. Sözkonusu araştırma şu ya da bu kavramın altına hangi kavramların girebileceği araştırmasıyla bütünlenir. "Naif"in altına "yalın"ı "çocuksu"yu "duru"yu koyabilirim. "Epikuros'çuluk" dediğimde "mutluluk"u "haz"ı "ruhsal dinginlik"i ele almam görmem ve göstermem gerekecektir. Bir kavramın ayrıştırılması aynı zamanda o kavramın altına giren kavramların gösterilmesidir.

Temel kavramlar düzeyinden aşağıya doğru ilerlediğimde yani temel kavramların bileşenleri olan kavramları saptamaya yöneldiğimde genel estetikten özel estetiğe, azçok kesinlikli bir alandan daha kaygan bir alana geçtiğimi duyarım. "Yalın"ın "çocuksu"nun "duru"nun "naif"i oluşturması iki hidrojenle bir oksijenin suyu oluşturması gibi

kesin değildir. Bir üst kavramdan bir alt kavrama geçiş daha kesinlikli bir alandan daha az kesinlikli bir alana geçiştir. Ikincil kavramları, "yalın"ı "çocuksu"yu "duru"yu ortaya koyduğumda bu kavramların da başka kavramlarla açıklanması gerektiğini sezerim. Öte yandan her yapıtta naiflik ögesi kendi özel özellikleri çerçevesinde görünür. Bir başka deyişle "naif" benim bilincimde oldukça belirgin olsa da yapıtta "naif" kendi özel özellikleriyle dışlaşmaktadır. Öyleyse "naif"in sınırları H2O'nun sınırları kadar belirgin olmadığı gibi ele aldığım yapıtın "naif"e katılma payı da tam anlamında belirgin değildir. Bazen özellikle naif bir yapıt karşısındayımdır bazen de naif yanları olan bir yapıt karşısındayımdır. Ayrıca bir yapıtın anlamı tek bir kavramın karşılayabileceği ölçüde sınırlı değildir. Her yapıt bir anlamlar karmaşığı ortaya koyar. Bir yapıtı ayrıştırırken onu tek bir temel kavrama bağlamaktan çok bir temel kavramlar topluluğuna götürmek gerekecektir. Öte yandan yapıttaki birçok niteliği bu kavramsal nitelikler araştırmasıyla nesnel olarak saptayabilsem de bazı nitelikler benden kaçabilir hatta adlandıramadığım, bir temel kavrama götüremediğim hatta tanıtlayamadığım nitelikler sözkonusu olabilir. Ne olursa olsun benim işim nitelikleri olabildiğince saptamaya ve olabildiğince kavramlara bağlamaya çalışmak olmalıdır.

Sanatsal yaratı düzeyinde belli başlı tüm niteliksel özellikleri kapsayabilecek nitelikte bir kavramlar dağarı oluştursam da yapıt karşısındaki durumum bir parçalı kavrama durumudur. Buna göre ben estetik konusunda ne kadar bilgili olursam olayım yapıtın bana sunduğu şeyi tümüyle belirleyemem, belli bir ölçüde belirleyebilirim: o şey bir yanıyla bana görünürken bir yanıyla benden kaçar. Benim kişisel özelliklerim de yapıtın kişisel özellikleri de bu kavrama ya da nesnelleştirme işinde bana güçlük çıkaracaktır, bu yolda benim ilgilerim sevgilerim nefretlerim yakınlıklarım işe karışacaktır. Yapıt bana içini *bana göre* açan, bazen de tümüyle açmayan şeydir. Yapıtla aramdaki ilişkide öyle bir yer gelir ki yargılarım tümüyle benim yargılarım olur, yapıttan çok beni anlatır. Gene de yapılacak şey her zaman öznelliğin çemberlerinden nesnelliğin geniş alanlarına doğru yükselmeye çalışmaktır, öznelliği nesnelliğin geniş alanlarına ulaştırmaktır, özneli nesnel kılabilmektir. Bayer şöyle der: "Bir estetik kurmak her zaman öznel izlenimleri evrenselde geçerli kılmak demektir, niteliklerden yola çıkıp kavramlara ulaşmak düşünü gerçekleştirmeye çalışmak demektir." Elimizde gelişmiş bir kavramlar dizgesi bulundukça öznelin nesnelleştirilmesi güç

de olsa olasıdır. Bu yolda her şey niteliklerin bilimine ulaşmak içindir, niteliklerin bilimine ulaşmak için en önemli araç elbette özel terimleri olan gelişmiş bir dildir, özel bir dildir. Artık estetikçi tüm bilimsel verileri göz önünde tutarak ve bilimlerin tüm yöntemsel olanaklarından yararlanarak tek tek güzelliklerin araştırılmasından güzelin bilgisine yükselecek, sonra bu bilgiyi gene güzelin araştırmasında kullanacaktır. Estetiğin bir bilim olduğunu söyleyemesek bile bilimsel bir estetikten sözedebiliyor olmamız nitelikler araştırmasının hiç de gelişigüzel bir araştırma olmamasından gelir. Estetik artık felsefi kavrayışın sınırlarından çıkıp bilimlerin atıldığı serüvenlere benzer bir serüvene atılmıştır. Bayer şöyle der: "Sanat bir felsefeyle açıklanamaz, sanat bir felsefe değildir. Sanatın bir öğretisi olsaydı sanat olmuş bitmiş bir felsefeden başka bir şey olmayacaktı. Sanatın açıklanması ve sanatın yakın davası filozofluklarda değildir. Çünkü sanatı götüren şey gerçekçiliktir. Her gerçekleşmiş sanat yapıtının temelinde ülkücülüğün yoksanması vardır. Güzel kendinde bu yoksamayı taşır."

Böylece sanatsal düzeyde bir değer yargısı, niteliksel özellikleri belirleyen, öznellikleri nesnellikler düzeyinde ortaya koyan bir yargı olur, özneyle nesnenin ilişkisinde bir öznel-nesnel bakış biçimi olarak kendini gösterir. Değer yargısında kişisel ögenin belirleyiciliği karşı konulamaz bir zorunluluktur. Bu yüzden o, Bayer'in çok güzel belirlediği gibi, zihnin sezgisel bir etkinliğini gerektirir: "Değer hiçbir durumda ben buyum demez, o ancak bir sezgide ortaya konulabilir." Her değer üst düzeyde insan olmak'la ilgilidir, insanı insan yapan amaçlarla ilgilidir. İnsan geleceği olan bir varlık olmakla her zaman daha üst düzeyde yeni varoluş koşulları sözverir ya da tasarlar. Bu tasarlama değer çerçevesinde kendini gösterir. Değerler insanı geleceğe açan amaçlarla ilgilidir. Her değer insan olmayla ilgili temel koşulları içerirken insana ters düşen her koşulu zorunlu olarak dışta bırakır. Değerler oluşturulması ve korunması gereken şeylerdir. Değer insan için sıradan olanı, kabasabalıkla ilgili olanı hatta doğruca yararla ilgili olanı dışlar. Değer ahlakın ve sanatın belirleyenidir. Oscar Wilde gibi biz de her şeyin fiyatını bilenin hiçbir şeyin değerini bilemeyeceğini söyleyebiliriz. Bu çerçevede değer özellikle ya da hatta yalnızca ahlakla ve estetikle ilgilidir ve iktisattaki değer kavramından ayrıdır.

İnsan her durumda değerlerle yaşar. Gerçek insan yaşamı ya da özgün insan yaşamı bir değerler yaşamıdır. İnsan yalnız ahlakta ve estetikte değil her alanda değeri öngörür. Değer insan yaşamının temel an-

lamını kurar, olanı olacak olana ya da olması gerekene bağlar. Değerin en geniş çerçevede açınlandığı ve tartışıldığı alanlar ahlak ve estetik alanlarıdır, her ikisi de kendi açılarından insani edimlerin ve kazanımların insani amaçlara uygun olup olmadığını tartışır. Estetik değer hem hazla hem düşünsellikle ilgili olurken ahlaki değer salt düşünsellikle ilgilidir. Bu anlamda değerin sıradan seçimlerde ya da göreneksel belirlenimlerde değil de düşünsellikte, yarına açılan düşünsellikte belirleneceği kesindir.

Sanatsal güzel ancak ve ancak bir değer olan, bir değer olarak kendini ortaya koyan şeydir, böyle olmakla değer yargısında açıklığa kavuşur. Bir güzel bir değer yargıları toplamında tanıtlanır ya da belirlenir. Güzel her şeyden önce estetik nesneyle dokunuşmamızda kendini gösteren ve değer yargılarıyla kaygan bir bütün olarak ortaya konulabilen şeydir. Her değer yargısı güzele bir yaklaşımdır: değer yargıları bize bir güzeli duyurmada büyük ölçüde yardımcı olacaktır. Güzeli tümüyle yani bir mutlaklıkta yakalama ve açıklama olasılığı olmadığına göre bir değer yargısının ya da bir değer yargıları toplamının bize bir güzel'i kendisi olarak verebileceğini düşünemeyiz, bir başka deyişle bir güzelle tam olarak çakışabileceğini düşünemeyiz. Değer her zaman ya da her şeyden önce bana göre olan şeydir. Değeri ortaya koyan benim yargımdır. Sanat yapıtının değeri insana ulaşmışlıkta insana kavuşmuşlukta insanı açıklamada kendini gösterir.

Bayer değer'i insanoğlunun yeryüzünde başardığı her türlü uyumun belirtisi sayar. Nerede bir değer varsa orada onun göstergesi olan sevinç de olacaktır. Şöyle der Bayer: "Değer böylece dünyanın nesnelerinde ayrıca ben'in bir yansısını taşır. Bir başka deyişle değer vardır demek şeylerle ilgili bir insancılık olarak vardır demektir. Kendimi bir anlamda nesnede, şu nesnede tanıyorum: o benim istediğim gibi olan şeydir. Değerler dünyası buna göre kesin bir biçimde amaçlarımızın dünyasıdır.(..) Değer'le arzu'nun ilişkisi arzulanabilir olanla arzulananın bağlaşımında kendini ortaya koyan ilişkidir: biri olmadan öbürü olamaz. Demek ki değerin değeri her zaman açlıktadır: susayan dağcı için süt tası dağbaşında değerdir."

Değer her insana ya da her insan topluluğuna göre değişik anlamlar alır. Kapalı toplumlarda raslanan yasaklar ve tabular birer değer olarak düşünülemez mi? Her insan ya da toplum kendi anlayışına göre bir değerler dizgesi geliştirecektir. Bir toplum için değer olan bir başka toplum için değer olmayabilir ya da o ölçüde değer olamayabilir. Değerler

insanın bilincinde şu ya da bu biçimde bir sıradüzeni oluştururlar. Bir batılı için gerçek anlamda bir değer olan bir Picasso tablosu bir Afrika insanına bir şey söylemeyebilir. Kapalı toplumlarda değer kişisel olmaktan çok toplumsaldır, kişisel bilinçli edimlerden çok göreneklerle ilgilidir ve hemen her zaman önünde sonunda kutsala açılır. Kapalı toplumlarda değer gerçek anlamını kutsalda bulur, o koşullarda kutsal değerin yuvası ve ölçütüdür hatta kaynağıdır. Demek ki değer'i belirleyen etkenlerin başında kültür gelir, kültürün belirlediği genel kavrayış biçimi gelir. Her ne olursa olsun değeri değer yapan nesne değildir ya da şeyler değildir, değeri değer yapan ben'dir, nesneye, ben-olmayana yönelen öznedir. Değer estetikte estetik olarak geçerli olan şeydir. Bir yapıtın toplumbilimsel ya da tarihsel değeri onun estetik değeriyle çakışmaz. "Estetik değerde gerçekten pekçok başka değer işe karışır: tüm kültür olguları işe karışır" (Bayer).

Estetikte güzel olan değerli olandır, buna karşılık değersiz olan çirkin olandır. Burada çağdaş estetik açısından bir biçimsel tutarsızlık, bir plastik uyarsızlık değildir sözkonusu olan. Çağdaş estetikte çirkin yalnızca ve yalnızca başarısız olandır, anlatamayandır anlatmakta eksik kalandır, öte yandan insan adına herhangi bir derinlik taşımayandır, yararla sınırlanmış olandır. Téophile Gautier şöyle der: "Gerçekten güzel olan şey hiçbir işe yaramayan şeydir: yararlı olan her şey çirkindir, çünkü o herhangi bir gereksinimin anlatmıdır, kendi zavallı ve sakat doğasında olduğu gibi iğrenç ve bayağı adamlarla ilgilidir." Çirkin özelliksizdir sıradandır. Auguste Rodin sanatta çirkinin özelliksizden başka bir şey olmadığını bildirir. Çirkin bu çerçevede fikirsizliktir ya da oluşmamış açılmamış bir fikirdir, patlamamış bir mısır tanesi gibi bir şeydir, geleceğe açılmadığı gibi kendi olarak da insani bir amacı, bir sevinç ya da bir heyecanı duyurmaz. Buna göre değersiz çirkindir, çirkin de değersizdir. Bayer şöyle der: "Güzelin karşıtı olan çirkin doğası gereği başarısızlıktır. Çirkinde özden bir yetersizlik vardır, teknik araçlarla amaç arasında bir uyuşmazlık vardır, biçimsel bir oransızlık, bir uyumsuzluk vardır. Bile bile çirkini gerçekleştiren sanatçılar yoktur."

Bir değer olarak ortaya çıkan güzel bizi dünyaya bağlar, dünyayla bütünleştirir. Güzel değerlidir, çünkü insan olmakla ilgilidir, insanı geleceğe açacak bir güçlülüktür, buna göre insan olmanın temel koşuludur, sanat onunla insan araştırması olma amaçlarını gerçekleştirir. Estetik değer insani bir tutarlılıkta belirir, insani bir tutarsızlıkta yitip gider Değeri değer kılan onun insanı tartışıyor insanı amaçlıyor olmasıdır

Değer her zaman insanda ve insan için olmakla, insana göre olmakla değerdir. Yapıt değerlidir, çünkü onda duyan düşünen tasarlayan insan vardır, kendini tartışan ve kendini arayan insan vardır, daha üst düzeyde bir yaşam için kendini eleştiren insan vardır, kaba değerlendirmelerin ve kolay yargılamaların dışında insanı insan kılan ve kılacak olan koşulları arayan insan vardır. Değer niteliklerde kendini gösterir: güzel bir şiirde güzel bir resimde güzel bir yontuda insanla ilgili bir tasarım belirlenmiş insanla ilgili bir heyecan dile gelmiştir.

Beşinci bölüm

Estetikte öznelci ve nesnelci tutumlar

Estetik görü sanatçının "göz olma" yetkinliğiyle ilgilidir. Sanat yapmak her şeyden önce böylesi bir yetkinliğin koşullarını gerektirir. Estetik yönelim gelişigüzel bir bakışı değil uyarlanmış bir gözlemi gerektirir. Sanat yapabilmek için sanatçı nitelikleriyle donanmış olmak gibi bir zorunluluk vardır. Sanatçı olmakla ilgili nitelikler de sanat yaparak elde edilir. Sanatsal görü bilincin sanat yönünde gelişmişliğiyle ya da yetkinleşmişliğiyle ilgilidir. Yaratmada da izlemede de içselliğin büyük önemini unutmamak gerekir. Önemli olan algıyı verimli kılacak iç gücü oluşturmuş olmaktır. Algının iç etkenleri bakışı özellikli kılar ya da daha genel bir deyişle bakmayı bilmek gerekir. Bayer şöyle der: "Basit algılama nesnelerin yardımıyla olur, estetik algılama niteliklerin yanyana gelişiyle, ayıklamayla ve didik didik eden bir bakış açısıyla olur." Görmekten çok belirlemek önemlidir ya da görmek bu anlamda belirlemek demektir. Göz burada alıcı olduğu kadar belirleyici olur. Estetik algıda içsellik kurucu güç olarak işe katılır. Buna göre yapıt çok şeydir ama her şey değildir. Demek ki görmeyi belirlemek olarak kurmak olarak anlamak gerekir. İnsan estetik görüde dış dünyaya bilincinin tüm özellikleriyle tüm renkleriyle yönelir. Basit algıda doğrudan alıcı olan ya da edilgin olan özne estetik algıda kendi dışına çıkar, kendini aşarak nesneye kavuşur. Demek ki estetik algıda dıştan içe vuran bir etki kadar içten dışa uzanan bir koşullayıcılık sözkonusudur. Bu konuda Bayer şunları şöyler: "Gözlemcinin işi yalnızca görmektir ve algısal apaçıklık onun gözlerine çarpar. Oysa burada içsel bir etkinlik sözkonusudur, dolaysız bir şey değil kurulmuş bir şey sözkonusudur. Göz artık görmez bakar."

Ancak estetik algıyı ben'in etkinliğine bağlarken gene de ben'in etkinliğiyle sınırlı görmemek gerekir. Estetik algıda kendini kendi dışında bulan ben belirleyici durumdadır. Kendine kapalı ben böylesi bir algıyı sağlayamaz, olsa olsa kendinden şöyle ya da böyle veriler derler. Öyleyse estetik algıda göz'ün saptadığı şey sunumsal olduğu kadar kurgusaldır, kurgusal olduğu kadar sunumsaldır. O her şeyden önce içle dışın diyalektiğinde kurulmuş bileşimsel bir dizgedir, bir uyumlar ve

karşıtlıklar yumağıdır. O bir bakıma içle dışın dengelendiği yerdir. Bir bakıma da için dışa egemen olmak istediği ve dışın içe yasalarını yazdırmaya yöneldiği yerdir. Sanat yapıtının sağlam yapısı karşıtlıklarla örülmüş olan bu dengede sağlanacaktır ya da sanat yapıtının sağlam yapısını kuran güç bu dengenin gücüdür. Bu denge noktası içle dışın bir özdeşleşmeye doğru gittiği, tutarlı bir bütün oluşturduğu ya da doğal bir örgülenmede birbirine kavuştuğu yerdir. Ancak bu kavuşma koşullu bir kavuşmadır, bir şeyi bağsız koşulsuz benimsemeyle değil tartışarak kavramayla ilgilidir. Bu denge noktasında iç ve dış uzamsal ve zamansal çerçevede biraraya gelerek ortak bir görünüm oluşturur. Bakmayı bilmeyen göz bu görünümü kuramaz ve algılayamaz. Bayer şöyle der: "Ozanın ya da ressamın kurduğu şeyi göremeyen bundan hiç tad alamaz."

İç ve dış dengesinde tutarlılık estetik kavrayışın temel kuralı olmalıdır. Nesneye ağırlık veren estetikler de özneye ağırlık veren estetikler de bu dengedışı ya da dengeyi dışlayan tutumları ölçüsünde sıkıntıya uğrarlar. Özne-nesne ilişkisinde tam anlamında dengeli bir özne-nesne diyalektiğinden ötede çözüm aramak bu iki kutbun, daha doğrusu bu iki kutuptan birinin koşullarına kapanmayı göze almak olacaktır. Özneye kapanıp kalmak nesnellikte kendini doğrulama olanağı bulamayacak bir bakışı tam bir belirsizlikte dışa vurdurma tutumlarını getirir. Nesnede belirlenerek öznelliği geriye çekmekse zengin bir gereci belli bir bakış açısının bileştirici gücü olmaksızın tam bir dağınıklıkta ortaya koymayı göze almaktır. Gerçek sanat yapıtı en yoğun öznellikte ve en geniş nesnellikte anlatımını bulur. Nesnellik öznellikte öznellik nesnellikte değerine kavuşacaktır. Ne var ki böylesi bir dengenin istenmediği ya da bazen tutturulamadığı durumlar vardır. Sanatta özel olarak öznelci ve özel olarak nesnelci tutumlar vardır. Öznelci bakışın nesnelci bakışa nesnelci bakışın öznelci bakışa egemen olmak istediği çok görülür. Bugün öznelci eğilimleri "duyguculuk" gibi "duygusalcılık" gibi adlarla, nesnelci eğilimleri de "usçuluk" gibi "biçimcilik" gibi adlarla anıyoruz.

Öznelcilik doğruca duygucu eğilimleri getirirken nesnelcilik doğalcılığa ya da kaba gerçekçiliğe kadar varan eğilimlere kapı açıyor. Zaman zaman sanatçının ister istemez bu eğilimlerden birine yöneldiğini ya da ağırlık verdiğini görüyoruz. Geçen yüzyılda Goethe yapıtlarında gerçekçilikle duyguculuğu pek yetkin bir biçimde bağdaştırırken hatta zaman zaman duyguculuğun sınırlarından girerken ya da duyguculuğun koşullarını gerçekleştirirken klasikliği yani usa dayalı evrensel gerçekçiliği sağlıklı duyguculuğu tümüyle hastalıklı buluyordu. Flaubert,

Madam Bovary'nin kişiliğinde belli ki yalnızca genel olarak duyguculuğu değil aynı zamanda kendindeki duygucu eğilimleri eleştiriyordu. Lalo, Goethe gibi klasikliği doğal ve sağlıklı diye belirlerken onu gerçekleşmiş bir ülkü sayarken, duyguculuğu dağınık aşırı ve hastalıklı bulur. Ancak zamansal ögeyi yani tarihsel koşulları burada göz önünden ayırmamak gerekecektir ya da tarihsel bakış açısı bu noktada bizim için belirleyici olacaktır. Çünkü bütün bu bakış açılarının ayrı zamanların ürünü olduğunu ve yetkin biçimlerinde ya da sonraki biçimlerinde Goethe'de olduğu gibi bir karşıtlıktan çok bir bileşimi bir bütünleşmişliği duyurduğunu görüyoruz. Lalo iki ayrı bakış açısından sözederken, haklı olarak "Bunların her ikisi de doğrudur, ancak herbiri tarihin ayrı bir dönemi için doğrudur" der. Bu yüzden Lalo bize toplumbilimci bakış açısından uzaklaşmamamız gerektiğini bildirir: "İnsanla ilgili tüm öbür konularda olduğu gibi sanat konusunda da belirleyici bakış açısı yalnızca ve yalnızca toplumbilimci bakış açısıdır, çünkü o öbürlerinin bir bileşimidir." Tarihin ayrı ayrı dönemlerinde ortaya çıkan bakış açıları daha sonra bir bütün oluşturacak biçimde, başarılarıyla ve başarısızlıklarıyla yaşanmış bir deneyim olarak birbirlerine kavuşurlar. Lalo'nu deyişiyle "Karşıt öğretiler üst bir bileşimde, bütünsel estetikte uyuşurlar".

Her ne olursa olsun estetikte nesnelci ve öznelci bakış açıları kişilerin genel eğilimlerine ve dünya görüşlerine bağlı olarak her zaman olacaktır. Biz bugün hem klasikliğin hem duyguculuğun verimli kaynaklarından yararlanıyoruz. Gene de çağdaşlarımız bir öznel-nesnel dengesini yüzde yüz gerçekleştirmek gibi bir koşulu benimsemek durumunda değiller. Zamanlar her ikisinden bir bileşim oluşturmamızı sağlayacak kadar değişmiş olsa da usçulukla duyguculuğun karşıtlığı bazen bu bileşimi ya da bu dengeyi yadsıyıcı sonuçlar getirecektir. Bu ayrım yalnızca yaratıcı düzeyinde değil estetikçi ve izleyici düzeyinde de kendini gösterir. Nesnelci bakış estetiğin temeline ussal çerçevede evrensel birlik kavramını koyarken öznelci bakış estetiği öznelliğin özellikleriyle belirgin bir gizler alanı sayar ve heyecan etkenini birinci planda belirleyici görür. Birinci bakışa göre her alanda olduğu gibi estetikte de evrensel düzeyde geçerli temel belirleyenler olmak gerekir, ikinci bakışta estetik için evrensel bir temel evrensel bir dayanak göstermek olanaksızdır.

Nesnelci bakışın yandaşlarından Etienne Souriau şöyle der: "Bize gelince bizler sanatçıların şeyleri bildiğine inanıyoruz. İnanıyoruz ki onların dünyadaki biçimler karşısındaki tutumu bu biçimlerden heyeca-

na kapılmak değildir, tersine onların bilgisine ulaşmak için onları durmadan dinlenmeden bir araya getirmektir. Bile bile diyoruz ki biçimler karşısında heyecana kapılmaya değil de onları incelemeye yönelik bu tutum sanatçıyı öbür insanlardan, estetik duyarlılıktan başka bir şeyi olmayanlardan ayıran tutumdur." Buna karşılık öznelci tutumun savunucularından Victor Basch'da şu satırlarla karşılaşıyoruz: "İlkin sanatçı az bulunur bir varlıktır, azçok bir ucubedir. Buna karşılık insanların hiçbiri, kültürden en yoksunları bile estetik duygusunun uzağında değildir. Öte yandan biz izleyicilerin kendimizde sürekli bir estetik duyum ya da duygu yaratmamız kolay olsa da sanatçının ruhuna, yaratıcı içgüdünün fışkırdığı derin ve gizemli kaynağa girmemiz kolay değildir. Sonuç olarak ve özellikle, sanatçı dediğimiz kişi, kim olursa olsun, bir izleyici olmakla işe başlar. En kültürsüz en ilkel sanatçı bile-ilk plastik yapıtını kuma çizmiş ya da bir ağaç kütüğüne kazımış olan, kendine dövmeler yapan ve kendini adayan, sevinçlerini ve acılarını hoplayıp sıçramalara döken, şarkıya döken vahşi bile- çevresine bakmakla, kendini, bir ağacı, bir kadını, ormanın uğultusunu, yükselen denizin oflayıp puflayışını görmenin sevinciyle işe başlar. Sonra bu görüyü ve heyecanı kendisi için ve başkaları için canlandırmayı dener. Kısacası yaratmadan önce gözlemlemiş ve heyecanlanmıştır."

Gerçekte ussallığı yok sayamadığımız gibi heyacanı da dışlayamayız. Sanat sözkonusu olduğunda nesneler dünyasına usçu bir çercevede "bilen biri" olarak yerleşmek ve bu nesneleri heyecanın dışında araştırmaya yönelmek olabilir mi? Sanat adamı, bilim ve felsefe adamından ayrı olarak bir heyecanlar adamıdır. Estetik düzeyde nesneye bir heyecanda ya da bir heyecanla kavuşuruz, nesnenin estetikleşmesi ve öbür nesnelerden ayrılması heyecanlı bir kendini aşmada gerçekleşir. Ancak heyecanın da bu çerçevede yeterli olmadığı, bilinçli gözlemlemenin de bir gereklilik olduğu hiçbir zaman unutulmamalıdır. Her özne estetik nesneyi belirlerken kendinden çıkar, heyecanla dışa yönelir ve hatta heyecanla kendine yabancılaşır. Onun kendine dönmesi bile azçok dingin bir heyecanla olur. Oldukça yoğun bir haz deneyidir bu: özdeş olmayan iki şeyi, özneyle nesneyi birbirine yakın ya da benzer kılar hatta özdeş kılar. Sanatta heyecan nesnellik etkenini yoketmez, ussallığı tümden silip götürmez, tersine onu canlandırır ya da ileri ölçülerde belirginleştirir, ona kendinden bir şeyler katar. Her estetik nesne belli bir heyecanın ürünü olduğu gibi her estetik yargı bir heyecanı duyurur. Sanattaki heyecan ussallıkla yönlendirilmedikçe dağınık ve verimsiz kalacaktır.

Sanatçılar yaratma sırasında ve izleyiciler de yaratmanın bir baş-

ka biçimi olan yorumlama sırasında kendilerinden geçercesine heyecanlandıklarını söylemişlerdir. Her sanatçı bize bir heyecanlar listesi bırakabilseydi, bu listenin ne kadar yoğun ya da dolgun olduğunu görecektik. Wagner *Rhein altını*'nı yaratırkenki heyecanını şöyle anlatır: "Yalnızca bir tür uykuya kapıldım, o uykuda birden hızlı bir suyun akışına daldığımı sandım. Bu suyun uğultusu az sonra müziksel bir özellik kazandı, bu mi bemol majör akoruydu, kesintisiz arpejlerle çınlıyor ve dalgalanıyordu, sonra bu arpejler çok hızlı süren bir devinimin ezgisel biçimlerine dönüştüler, ama temel si bemol majör akoru bozulmadı ve onun sürerliği benim içine daldığım akıcı ögeye derin bir anlam kazandırır gibiydi. Birden dalgaların çavlanlar gibi üstüme kapandığı duygusuna kapıldım ve korkuyla sıçrayarak uyandım. Birden *Rhein altını*'nın prelüdündeki motifin doğduğunu gördüm, öyle ki onu kendimde ona belli bir biçim vermeden taşıyordum."

Henri Delacroix, *Sanatın ruhbilimi* adlı kitabında bize bazı fransız sahne sanatçılarından izlenimler aktarır. Bu izlenimler bize sanatçının oyun sırasında yani yaratma sırasında yetkin bir duygusallık düzeyinde olduğunu gösterir. Antoine adlı bir oyuncu şunları söyler: "Dün gece *Hortlaklar*'ı oynadık... Ancak sonradan işittiklerimi söyleyebilirim, çünkü kendi payıma hiç mi hiç bilmediğim bir iş geldi başıma: kişiliğimi hemen tümüyle yitirdim. İkinci perdeden sonra hiçbir şey anımsamıyorum, ne izleyiciyi anımsayabiliyorum ne de oyunun uyandırdığı etkiyi. Perde kapandığında tir tir titriyordum, sinir içindeydim ve uzun süre kendime gelemedim." Ünlü Sarah Bernhardt yorumculuğu şöyle anlatır: "Genellikle insan sıkıntılarını yaşam kaygılarını kaldırır atar ve birkaç saat kendi kişiliğinden sıyrılıp başka bir kişiliğe bürünür. İnsan her şeyi unutarak bir başka yaşamın düşlerinde ilerler." Bir sahne sanatçısı bir meslektaşıyla, Gémier adlı bir oyuncuyla ilgili olarak şunları söyler: "Kahramanlarıyla öylesine özdeşleşir ki perde kapandıktan sonra da onların dünyasında kalır. Sesini, her zamanki davranışlarını bulması ve dünyaya ayak basması için biraz zaman geçmesi gerekmektedir."Antoine bir oyunu yorumlamayı bir başka kişiliğe girmek olarak anlar ve şöyle der: "Komedyenlerimizin çoğu sahneye çıktıklarında canlandırdıkları kişilik kendi kişiliklerinin yerini alıyor. Onlar canlandırdıkları kişiliğe gireceklerine canlandırdıkları kişilik onların kişiliğine giriyor."

Estetik sözkonusu olduğunda her zaman bir kendini aşma, bir kendi dışına çıkma durumu vardır. Ussallık her zaman etkindir ve belirleyicidir, zaman zaman heyecanları geriye itecek ölçüde zaman zaman da he-

yecanlarla gölgelenmecesine vardır. Salt ussal bir düzeyde şeyler araştırmasının sanatsal yaratı ya da estetik kavrayış için yeterli olabileceği çok tartışma götürür. Sanatın alanında, gerçek bir sanat deneyinde birey kendini kendiyle ve kendi dışında bir şeyle aşılmış duyar. Bu aşkınlık bir nesneyi estetik nesne diye belirlemenin de bir estetik nesne karşısında alıcı olmanın da tek belirtisidir. Ussallık her zaman örtülü ya da açık bir yönlendirici güç olarak, ortak bir temeli sağlayıcı güç olarak, açıklanabilirliğin ve anlatılabilirliğin güvencesi olarak vardır. Estetik deneyde us kaba bir belirleyici olmaktan çıkar. Sezgisel kavrayış etkin bir güç olarak işe karışır. Sezgisel düşünce yalnızca estetik nesnenin ilk göründüğü yer değil aynı zamanda ya da çok zaman insana genel olarak görünüş biçimidir. Estetikte her şey çok zaman bütünleyici bir sezgisellikte açıklığa kavuşur ya da görünür kılınır. Burada bir şeyi bir şeyden çıkarmaktan çok bir şeyi bütünsel yapısı içinde görmek sözkonusudur.

Büyülü bir sorun gibi görünen esin sorununu da en genel düzeyde bu çerçevede çözmeye çalışmak gerekir. Esin her şeyden önce bir heyecandır, biçimlenmiş ve bütünlüklü bir heyecandır. Esin düz bir fikir değildir, iki nokta arasında en kısa yol bir doğru parçasıdır gibi bir şey değildir. O özneyle nesne arasında özel bir buluşma bir tanışma noktasıdır, öznenin nesneye dokunduğu, onu kendinin kılmaya başladığı yerdir. Buna göre esin özel bir duygusallık-düşünselliktir, yapıtı duyuran en genel simgedir hatta yapıtı kuracak olan ya da yapıtın kuruluşuna bir belirleyici olarak katılacak olan bir ilkörnektir. Kökleri dış dünyada olduğu kadar yani nesnede olduğu kadar iç yaşamın derinliklerindedir, düşlerde ve düşlemlerdedir, anılardadır, bilincin en eski ve hatta unutulmuş görünen izlenimlerindedir. Buna göre esin yapıtlaşmaya yatkın ayrıcalılaşmış düşüncedir, birinci niteliği sezgisellik de olsa tepeden tırnağa dolgun düşünselliktir. Bu yüzden bir bileşim olmakla birlikte yalın bir başlangıç noktasıdır, apaçık fikirdir, ancak kaygandır ve karmaşıklığa eğilimlidir, henüz başlamamış bir etkinliği kendinde taşıyan bir gücüllüktür, ancak gene de etkin olarak vardır. Esin de tohum gibi amacını kendinde barındırır: çürüyüp gitmezse kendinde bir İdea'yı gerçekleştirircesine ya da etkin kılarcasına kendi örneğini ya da örneklerini yaşama geçirecektir.

Esin'de özneyle nesne daha sonra daha üst bir biçime dönüşebilecek bir ilkörnek yaratmak üzere kısa bir süre için birleşirler ya da örtüşürler. Böylesi bir birleşmeyi ya da örtüşmeyi sanat yapıtını ya da estetik nesneyi kurmak ya da izlemek anlamında daha uzun süreli bir etkin-

lik olarak düşünebilir miyiz? Bu soru bizi doğrudan *Einfühlung* fikrine bağlayacaktır. Özneyle nesnenin bir yanıp sönmede değil de uzun süreli bir oluşumda birbirine kavuşması *Einfühlung* fikrini doğurmuştur. *Einfühlung* her şeyden önce bir duygu yakınlığını duyurur ve bize M.Ö. V. yüzyılda Demokritos'un "Büyük sevinçler büyük yapıtların gözlemlenmesinden doğar" deyişini düşündürür. Alman estetikçilerinin getirdiği *Einfühlung* kavramı estetik nesne karşısındaki coşku kadar o nesneye girebilme yatkınlığını duyurur. *Einfühlung* kuramının öncülerinden Theodor Lipps (1851-1914) estetik değerin ve estetik deneyin öznedeki duygusallığı nesneye yansıtmakla gerçekleştiğini bildiriyor, bunu insanın doğadaergimesi olarak değerlendiriyordu. Lipps'e göre bizim bir iç edimi önce yaşadığımız sonra nesneye yansıttığımız doğru değildir. Her iç edim nesnede yaşanır ve nesneyle yaşanır. Şöyle der Lipps: "Onu biz kökel olarak nesnede yaşıyoruz ve seziyoruz. Ben'in bir başka bireyle birliği önceseldir, ikilem daha sonra ortaya çıkar. *Einfühlung* bütünleyicidir, buna göre estetik düzeyde *Einfühlung* türemiş bir şey değildir, bilgi karşısında o kökel verinin ta kendisidir."

Lipps'e göre estetik edim ya da estetik süreç öznenin nesneyle, ben'in ben olmayan'la özdeşliğinde gerçekleşir. Başkasına, ben-olmayan'a böylesi bir etkinlikle yönelen ben kendinde değişikliğe uğrar, "küçülür azalır artar yoğunlaşır". Acılı yükseliş ve aşağılayıcı küçülüş bir arada yaşanır. Güzel böylece bizi aşan güçle bizi alçaltan güç arasında kendini gösterir. Lipps böylece "güzel" sorununu duygu yakınlığı ya da duygudaşlık çerçevesinde çözmeye çalışır, estetik değer böylece ben'in ruhsal etkinliğine, nesnede yayılımına indirgenir. Bayer'in deyişiyle bu durumda "Bir ruhsallık dünyanın her biçimini açıklar, o biçime tümleyeni ya da gölgesi olarak bir güzeli armağan eder". Burada sözkonusu olan dış dünyanın bir heyecan etkinliğinde ya da etkin bir heyecanda canlandırılmasıdır. Özneyle nesnenin özdeşleşmesi, öznenin belirleyici gücüyle özne ve nesnenin tek bir varlık gibi bütünleşmesi sözkonusudur. *Einfühlung*'da Lalo'nun deyişiyle, "Düşünülen nesne ve düşünen özne, ayrılmaz bir biçimde, tek ve bölünmez bir güzellikte kaynaşırlar". *Einfühlung*'un bir başka temsilcisi Volkelt (1848-1930) bu kavramı estetik nesnenin sezgisiyle ben arasındaki nesnel duygu ilişkisi olarak tanımlar. Bu iki alman düşünürünün kavrayışlarını yorumlayan Victor Basch bu estetiği deneysel estetikle felsefi estetiğin kavuşma noktası olarak görür ve şöyle der: "Bu bir aşağı estetiğidir ama gözlemin ve iç deneyin sağlam temelleri üzerinde bir yukarı estetiği kurmayı amaçlar."

"Sich einfühlen" özdeşleşmek demektir. Buna göre *Einfühlung* nesnelerin içine girmek içine işlemektir. Burada algıdan önce duygu belirleyicidir. Bir kendini dışta görme, kendini yansıtma edimidir bu. *Einfühlung*'da nesnenin ben'e dönüştüğünü, ondan bir parça durumuna geldiğini, onun ta kendisi olduğunu duyarız. Duygusal bir alışveriş olmakla gizemli bir ilişkidir bu. Bir geçişim ilişkisidir. Gizemcilik bu noktada belirleyici öge olarak kendini gösterir, gizemciliğe düşmeden *Einfühlung*'u varsaymak olası değildir. Bayer şöyle der: "Ama bu özümleme bu özdeşleşme bu birleşme tamdır ve bütündür, estetik nesne biz olup çıkmıştır, bu gizemciliktir ya da dindir."

Victor Basch bu konuda şu açıklamayı yapar: "*Sich einfühlen*, dış nesnelere dalmak, kendini onlarda yansıtmak, onların içine işlemek demektir; başkalarının ben'ini kendi ben'imize göre yorumlamak, onların devinimlerini, davranışlarını, duygu ve düşüncelerini yaşamak demektir; kişilikten yoksun nesneleri, doğanın ve sanatın en basit biçimsel ögelerinden doğanın ve sanatın en ince görünümlerine kadar uzanan bir çizgide yaşatmak canlandırmak kişileştirmek demektir; bir dikeyle dikelmek, bir yatayla uzanmak, bir çevrimselle kendi üzerimize dönmek, düzensiz bir ritmle sıçramak, ağır bir kadansla sallanmak, tiz bir sesle gerilmek, boğuk bir tınıyla gevşemek, bulutla kararmak, rüzgarla inlemek, kayayla sertleşmek, ırmakla akmak demektir; bizi biz olmayana öyle bir gönül genişliğiyle öyle bir coşkuyla sunarız, öyle bir gönül genişliğiyle öyle bir coşkuyla veririz ki, estetik gözlemleme sürecince artık kendimizi verişimizin, kendimizi sunuşumuzun bilincinde olmayız ve kendimizi gerçekten çizgiye ritme sese buluta rüzgara kayaya ırmağa dönüşmüş duyarız."

Güzel'in bir soyutlama olması *Einfühlung*'a gerekçe hazırlar: doğada biçimler vardır ama plastik biçimler yoktur, doğada sesler vardır ama uyumlu sesler yoktur. Estetik nesne somutun düzeyinden soyutun düzeyine geçmekle oluşur. Güzel, bir soyutlamayla ya da bir soyutlamada gerçekleştirilir. "Soyutlamanın dışında herhangi bir şeye yönelen heyecan bir zayıflık ve hastalık belirtisidir" der Baudelaire. Bayer de "Gerçeklikte insan doğaya uyar, düşte ve sanatta doğa insana uyar" der. Algının estetik algı durumuna geçmesi her zaman ve her şeyden önce kalıtımla olasıdır. Estetik kavrama zorunlu olarak kendimizce kavramadır. Bizi kendi dışımıza çıkaran nesne de olsa kendi bakış özelliklerimizle kendi dışımıza çıkan bizizdir. Biçimler renkler sesler bizdeki duyarlılıkları devindirirler, yoksa onlar karşısında ilgisiz kalmamız işten bile değildir. Fichte'nin felsefesinden kolayca *Einfühlung*'a çıkılabilir.

Fichte'nin öznel ülkücülüğünde Ben kendi dışındaki her şeyi belirler. Onda Fichte'nin deyişiyle "Her şey kendini koyan mutlak ve sonsuz Ben'le başlar." Mutlak Ben gerçekte "kendini koyarken Ben'i ve Ben-olmayan'ı da koyan öznenin kurucu edimi"dir. "Ben, Ben-olmayan'ı Ben'le sınırlanmış olarak belirler." Buna göre nesne hem özne hem de nesnedir. Ancak *Einfühlung* burada belirlenen şeyden, zihnin belirleyici ediminden daha çok bir şeydir. Fichte'de elbet duygudaşlık gibi kişiliğin nesnede erimesi gibi özellikler yoktur. Sorun duygudaşlık temeline dayandırılınca Ben'in belirleyiciliğinin çok ötesinde bir takım ilişkilerin olması gerekir. *Einfühlung* bir duygudur duygusallıktır. Diyalektik ilişkiyi ortadan kaldıran, Ben'i nesnede eriten bu duygudaşlık başkasını belirlemekten ötede başkası olup çıkmayı anlatır.

Einfühlung özneyle nesne arasında bir özdeşliğin bulunmasını gerektirir. Kant bu özdeşliğin temellerini ortaya koymuştu: insanın zihninde *a priori* olan evrensel olan şey doğrudan doğruya doğadan geliyordu. Bu özdeşliği Novalis tam tamına duygucu bir çerçevede belirlemeye yöneldi, bir *Einfühlung* kuramı geliştirmeden özne-nesne bütünleşmesini duyurdu. "İnsan bir şeyin tohumunu kendinde taşımıyorsa o şeyi nasıl anlayabilir? Anlamam gereken şeyin bende organik olarak gelişmesi gerekir, öğrenir göründüğüm şey benim organizmama besin sağlar itki sağlar." Böyle diyordu Novalis. Ona göre "Ruhun asıl yeri tam tamına iç dünyayla dış dünyanın birbirine dokunduğu yerdir." Novalis için "Kendi dışında olmak yetisi, bilinciyle duyuların ötesinde olmak yetisi insan için olası değildir diye düşünmek önyargıların en gelişigüzel olanıdır. İnsan her an duyulurüstü bir varlık olabilir. Böyle olmadığı zaman o bir dünya yurttaşı olamayacaktır". Novalis *Einfühlung*'da ortaya çıkan ya da *Einfühlung* kuramcılarının belirledikleri ikilemi, bir yanıyla yücelmeyi bir yanıyla küçülüşü ortaya koyan ruh durumunu şöyle belirler: "Kendinden çıkmak hem tüm aşağılanmaların hem tüm yükselişlerin kaynağıdır." Novalis, Goethe'nin tersine, duyguculuğu uygun klasikliği uyarsız sayar: "Klasik beni sarmıyor, o ancak beni benden giderek şöyle böyle açıklayabiliyor." Novalis'e ters gelen, klasiğin ussal-evrensel özyapısıdır. "Birey yalnızca ilginç olandır. Bu yüzden klasik bireysel değildir." Böylece Novalis bize *Einfühlung*'cuların savlarını bir şair inceliğiyle dile getirir ya da daha doğrusu çok önceden duyurmuş olur.

Einfühlung estetiği bir gizemcilik estetiğidir. Gizemcilik özne-nesne özdeşleşmesini kendiliğinden getirir. Ancak her gizemci eğilim nesneyi kendine göre kurduğu ya da düzenlediği için gizemcilikte nesne öznenin

kendi dışındaki bir görünümünden başka bir şey değildir. Gizemcilikte diyalektik ilişki yoktur, ussal onaylama ya da ussal yadsıma yoktur, tartışma yoktur, ama her şeyden önce öznenin kendisine göre yarattığı bir simgesellik ortamında bir özne-nesne bütünleşmesi vardır. Nesne burada düşünülmüş bir şey değildir duyumsanmış bir şeydir, böyle olmakla düşünce açısından bir yanılsama bile olabilir. *Einfühlung* öznenin nesne düzeyindeki yorumuyla gerçekleşir. Bu anlamda estetik bir coşku estetiğinden bir heyecan estetiğinden başka bir şey değildir. Bu heyecanın belirleyiciliğinde bir fikirler karmaşası sözkonusu olmayacaktır, tersine duygusallaşmış ve düşünsel içeriğinden boşalmış, olabildiğince öznelleşmiş tek bir fikir ortaya çıkacaktır. Bu fikir açıklanamaz bir fikirdir, sınırları içeriği mantıksal düzeni pek belirgin olmayan bir fikirdir. Bunu Bayer "yarı uyuşturucu tekfikirlilik" olarak belirler. Şöyle der o: "Estetik tutum tasarlanmış bir dokunuştur. Japon estamplarında olduğu gibi salt işaretler dizgesidir. Gizemli tutum uzantısı olan bir tutum değildir, oysa estetik tutum biçimlerle bir dokunuş sözkonusu olduğu için uzantısı olan bir tutumdur. (..) Ne olursa olsun *Einfühlung* gerçek estetik tutumdan uzaktır, *Einfühlung* bir içkinlik kavramıdır, oysa estetik tutum aşkındır ve aşkın olmak zorundadır. Sanatçı ya da izleyici (dar anlamda ikisi aynı şeydir) sanat yapıtını aşkın bir yaratmayla yaratır."

Estetiğin alanı gizemciliğin bir hastalık olarak çabucak yayılabildiği bir alandır. Başka alanlarda gizimciliğe kaymaktan çekinenler bile estetiğin alanında bu kayışın çekiciliğine kendilerini bırakıverirler. Lalo şöyle der: "Estetik gizemciliğin ne kadar bulaşıcı olduğu bilinir. Tüm öbür alanlarda kendilerini tam anlamında usçu sayan düşünürler bile güzel sözkonusu olduğunda her türlü yöntem, ayrıştırma ya da us fikrine karşı koyan bir inanç ya da hatta bir din sergilemeyi zorunluluk sayarlar." Lalo bu tür gizemci eğilimleri bir yöntemsizlik olarak belirler ve tümüyle geçersiz sayar: "Yöntemsiz estetiğin uygulamalı amacı yapıtın yaratıcısı ya da izleyicisi üzerinde doğrudan doğruya etkili olmak, sanatçının esinine katkıda bulunmak, sanat heveslisinin hayranlığını etkilemektir. Bir sanat yapıtıyla ilgili gizemli eleştirinin bir başka sanat yapıtı olmaya eğilimli olması, haksız rekabet ya da zavallı asalaklık eğilimi göstermesi bundandır."

Estetikte aşırı öznelci tutumların da aşırı nesnelci tutumların da hastalıklı tutumlar olduğunu ya da en azından insanı açıklamak açısından yetersiz tutumlar olduğunu belirlemek gerekiyor. Estetikte öznelliği doğrudan nesneye ulayan gizemci tutumları da nesnelliği her anlamda

belirleyici sayarak öznelliği en aza indirgemeye hatta yoketmeye kalkan sözde gerçekçi tutumları da tek bir anlayışın ya da daha doğrusu anlayışsızlığın iki ayrı görünümü saymak doğru olur. Estetiğin diyalektik düzeni bir özne yüceltmeciliğini de bir nesne tapınmacılığını da geçersiz kılacaktır. Estetik insanın dünyayla tam bir ussallık ve tam bir duygusallık içinde karşı karşıya geldiği yerde vardır. Algılayanın algılanan kadar, algılananın algılayan kadar belirleyici olduğunu unutmamak gerekir. Bu karşılıklı ilişkide ussallık duygusallık kadar, duygusallık ussallık kadar belirleyicidir ve öznel gerçeklik nesnel gerçeklik kadar, nesnel gerçeklik öznel gerçeklik kadar belirleyicidir.

Altıncı bölüm

Estetikte başlıca çağdaş felsefi bakış açıları: Kant, Hegel, Bergson estetikleri

Estetiğin laboratuara inmeye yöneldiği yeni zamanlarda da filozoflar kurgusal ya da kuramsal çerçevede estetikle ilgili önemli görüşler ortaya koydular, eskide olduğu gibi laboratuar estetiğinden tümüyle ayrı bir kavrayış içinde deyim yerindeyse metafiziğin yöntemlerini kullanarak estetik görüşler öne sürdüler. Felsefenin yöntemleriyle ya da daha doğrusu felsefi açıdan estetiğin yöntemleriyle felsefeden ayrılmış olan bilimsel estetiğin ya da laboratuar estetiğinin yöntemleri birbirinden iyice ayrıdır. Felsefe gerçekliğin doğru bir biçimde yorumlanmasına yönelik kurgular ortaya koyarken çağdaş estetik veri araştırmasına dayanır. Estetik görüşler ortaya koymak felsefenin eski bir alışkanlığıdır, estetik felsefenin öteden beri en önemli kollarından biri olmuştur. Filozofun estetiğe bakışı elbette her şeyden önce filozofça olacaktır, bir filozoftan laboratuar düzeyinde estetikçi olmasını bekleyemeyiz. Filozofların estetikleri doğal olarak somut araştırma verilerinden çok, sanat yapıtının niteliklerinden çok felsefi görüşlerle örülmüştür. Filozofların estetik anlayışı gene doğal olarak onların bilgi kuramları üzerine temelleniyor, böylece her şeyden önce kurgusal ya da metafizik özellikleriyle belirgin oluyor. Eski estetikler ya da felsefeye bağlı estetikler bugünkü anlayış içinde estetikten çok sanat felsefesine yakın dururlar.

Filozofların estetik anlayışları doğrulamalardan ya da kanıtlamalardan çok göstermeler üzerine belirlemeler üzerine kurulmuştur, felsefenin yöntemleriyle oluşturulmuştur, somut verilerden çok kavramsal ve gidimli düşünceye dayanır, sanatsal özelliklerden çok genel olarak güzel'i konu edinir, güzel'in ne olup ne olmadığını tartışır, bu yüzden çağdaş anlamda bir estetik olmaktan çok bir güzel felsefesi ya da bir sanat felsefesi özelliği gösterir. Çağdaş felsefi estetiklerin herbiri tıpkı eski estetikler gibi, eski felsefelere bağlı olarak geliştirilmiş eski estetikler gibi kurgusal özellikleriyle belirgindir. Çağdaş felsefi estetiklerde gene de çağdaş laboratuar estetikçisinin ilgisini çekecek, ona araştırmalarında yol gösterici olacak pekçok ögeyle karşılaşırız. Çünkü bugünün filozofu dünün filozofu gibi yapmayacak, estetik kavrayışını tümüyle

sanatsal etkinliğin uzağında oluşturmayı düşünmeyecektir. Çağımızda tıpkı bilim ve felsefe gibi bir insan araştırması özelliği kazanmış olan sanat elbet filozofun da ilgisini çekecek hatta yaşamını dolduracaktır. Ayrıca felsefi estetiklerin laboratuar estetiği çalışmalarından yararlanmadığını, tümüyle bu çalışmaların dışında geliştiğini söylemek yanlış olur. Bu çerçevede en önemli estetikler bize göre Kant, Hegel, Bergson estetikleridir.

Kant estetiği köke inmeye çalışan bakış açısıyla belki de bu estetiklerin en önemlisidir. Kant daha 1787'de bir dostuna yazdığı bir mektupta "beğeni eleştirisi"nden sözediyor, bunun yeni bir tür *a priori* ilke olduğunu söylüyordu. Filozof şöyle diyordu: "Gerçekte ruhun yetileri üç tanedir: tanıma yetisi, haz ya da nefret duygusu, isteme yetisi." Felsefenin bu üç bölümü Kant'a göre sırasıyla kuramsal felsefeyi, erekliliği, uygulamalı felsefeyi karşılıyordu. 1790'da Kant'ın *Yargıgücünün eleştirisi* adlı yapıtı yayımlandığında estetiğin ve erekliliğin bir bütünde bir araya geldiği görüldü. Kant *Yargıgücü*'nde *bir güzel araştırması olarak estetik*'i ereklilikten daha önemli daha belirleyici buluyordu. Estetik yargı yetisinin özü oluşturduğunu, ereksel yargı üzerine düşüncenin özü oluşturmadığını bildiriyor, "Estetik yargı yetisi özel bir yetidir, ereksel yargı yetisi özel bir yeti değildir" diyor, bu ikinciyi felsefenin kuramsal bölümüne bağlıyordu.

Kant felsefesinde estetiğin alanı belirlenmişliğin alanıyla özgürlüğün alanı arasında yer alır. O ne salt bilimsellikle ilgili olabilir diye düşünür Kant ne de salt özgürlükle belirgin olabilir. Bilimde özgürlük yoktur, ahlak alanı özgürlüğün alanıdır, estetik ikisi arasında bir yer tutar. Kant şöyle der: "Tanıma yetimiz bütünü içinde iki alanı, doğanın kavramlarının alanıyla özgürlüğün kavramlarının alanını içerir. O gerçekte bu iki çeşit kavramla *a priori* kurallar koyar. Öyleyse felsefe bu iki yetiyle uyumlu olarak kuramsal felsefe ve uygulamalı felsefe olmak üzere ikiye ayrılır." Doğal kavramlarla kural koyma edimini anlık gerçekleştirecektir, bu gerçekleştirme kuramsal çerçevede olur. Özgürlüğün kavramıyla kural koyma edimiyse yalnızca uygulamalıdır. Us uygulamalı olanla kurala yükselirken anlık düzeyinde kuramsal çerçevede usavurmalar geçerlidir.

Bu alanlar birbirinden kopuk olmamakla birlikte apayrı alanlardır, birbirlerine güçlük çıkarmayan alanlardır. Buna göre "Doğanın kavramı nesnelerini sezgide ortaya koyar, kendinde şeyler olarak değil de basit olgular olarak ortaya koyar, buna karşılık özgürlük kavramı nesnesinde sezgi dışında bir kendinde şey sunar." Her iki alan arasında, duyulurun

alanıyla duyulurüstünün alanı arasında büyük bir uzaklık, neredeyse bir uçurum vardır, ancak duyulurun alanı duyulurüstünün alanını hiçbir biçimde belirleyemezken duyulurüstünün alanı duyulurun alanını belli bir biçimde koşullar, onu sarar, bütünleştirir, ona bütünsel anlamını verir. Bu anlamda usun anlık üzerinde belli bir belirleyici güç taşıdığını söyleyebiliriz. "Bununla birlikte üst düzeyde tanıma yetileri ailesinde anlıkla us arasında bir ara terim vardır." Bu ara terim de *yargıgücü*'dür.

Kant'a göre estetik yargılar matematikteki ve fizikteki yargılara benzemezler, onlar nesnel evrenselliğe ulaşabilecek yargılar değillerdir. Onların evrenselliği öznel evrenselliktir. Buna göre yargıgücü bize daha az biçimsel ve buna göre daha özel ya da daha öznel bir şeyleri duyurmaktadır. Bu çerçevede ortaya konulacak olan şey her şeyden önce bireylerarası ilişkinin olasılığıdır. Estetik yargıda kişisel hazdan yola çıkarız ve evrensele ulaşırız. Öznelin evrenselleştirilmesidir bu, duygu düzeyinde "ben"in "başkası"na kavuşmasıdır. Hazzın evrenselde anlaşılır kılınması ben'den başkası'na giden yolun açılmasıyla olasıdır. Yoksa elbette sanat yapıtının ya da güzelin iletilmesi olanaksız olacaktır, sanat alanı bir kördöğüşü alanı olarak kalacaktır, dolayısıyla sanat olmayacaktır. Öyleyse yargıgücü baştan sona bireylerarası iletişimle ilgilidir diyebiliriz. "Kendini tüm insanların yerine koyarak düşünmek" der buna Kant. Bu insanın doğrudan doğruya, hiçbir araç gerektirmeden, hiçbir aracıyı gerektirmeden başkası'na ulaşmasıdır. Böylece benlerarası ya da bireylerarası iletişim sanatsal düzeyde olası olacaktır. Sözkonusu ulaşma doğrudan ulaşmadır. Dolaysızlık yargıgücünün başlıca özelliğidir.

Olgusal olanla düşünülür olan arasında, doğal olanla doğal olmayan arasında, belirlenmiş olanla özgür olan arasında bir orta yer düşünür Kant. Bir başka deyişle kuramsal felsefeyle uygulamalı felsefe arasında ya da bilgiyle ahlak arasında bir birleştirici ara yer sözkonusu olmalıdır. *Yargıgücü*'nün başlarında Kant şu satırları yazar: "Ancak tanıma yetilerimiz içinde anlıkla us arasında bir ara terim oluşturan yargılama yetisi kendinde ele alındığında *a priori* ilkelere sahiptir, bu ilkeler kurucu ya da basitçe düzenleyicidirler (özel bir alan oluşturmazlar), bu yeti haz ve nefret duygusuna *a priori* bir kural verir, böylece tanıma yetisiyle isteme yetisi arasında bir ara terim oluşturur. (..) Bu *Yargıgücünün eleştirisi* işte bu sorunla ilgileniyor."

Bizim kısaca *Yargıgücü* dediğimiz *Yargıgücünün eleştirisi* Kant'ın üç temel yapıtını oluşturan üç eleştirinin üçüncüsüdür. Kant önce birinci eleştirisini, *Salt usun eleştirisi*'ni yayımladı. 1781'de çıkan bu kita-

bında Kant bilgiyi iki ögeye, uzay'a ve zaman'a bağlı olguların dünyası olan duyulur dünyaya ve kendinde şeylerin dünyası olan düşünülür dünyaya indirgiyordu. Sezgi ve kavram bilginin iki kaynağıydı. *Salt usun eleştirisi*'nde Kant uzay ve zaman fikirlerinin doğrudan doğruya bizim varlığımızdan geldiğini, bizim onları bu dünyaya gelirken getirdiğimizi bildiriyordu. Kant buna göre duyarlığımızın her türlü deneyden önce bulunduğunu, tüm dış olayları uzayda tüm iç olayları zamanda kavradığını belirtir. Demek ki uzay ve zaman her türlü bilimsel bilginin ya da olgularla ilgili bilginin koşuludurlar. Bir nesnenin nesnel gerçekliği onun uzayda ve zamanda yer almasıyla olasıdır. Uzay ve zaman tüm deneysel verilerin *a priori* biçimleridir. Böylece duyarlığımız ya da duyumsallığımız bizi doğaya açar. Kesin belirlenim düzeninin varolduğu, hiçbir şeyin gelişigüzel olmadığı, hiçbir şeyin raslantıya bırakılmadığı, buna göre hiçbir özgürlüğün sözkonusu olmadığı doğa bu duyarlık koşulunda bize açılır. Duyarlık demek ki yalnızca olgulara (*Phaenomenon*) yönelebilir, yönelmektedir. Olgu nesnel bir gerçekliği karşılayan öznel bir sunumdur. Buna göre olgu olası bir deneyin nesnesi olan şeydir. Anlığın kavramları duyarlığın sağladığı veriyi bilgiye dönüştürür. Bilim böylece deneyin alanına yönelir.

Kant 1788'de yayımladığı *Uygulamalı usun eleştirisi*'nde bir eylem alanı olarak ahlakı ele alır. Bu alanda istem, dolayısıyla özgürlük belirleyicidir. Görev ya da ödev düşüncesi özgürlüğün üzerine kurulur. Doğadaki zorunluluğa ya da belirlenim düzenine karşılık ahlakta seçimle belirgin tam anlamında bir özgürlük geçerlidir. Deneyin alanını aşan şeylerin, *kendinde şey*'lerin bilgisi bize kapalıdır ya da bizim için olası değildir. Bu alan yani *Noumenon*'un alanı zihinden bağımsız şeylerin alanı olmakla bilinemezin alanıdır. Deneyin alanında anlığın kavramları belirleyiciyken kendinde şeylerin alanında usumuz etkin olacaktır. Olguların alanı nedenselliğin alanıdır, bu alan her zaman bir belirlenim düzeni ortaya koyar. Kendinde şeylerin alanıysa tam tamına özgürlüğün alanıdır. Öncelik gene de anlığın belirlediği deneysellikte değil usun belirlediği özgürlüktedir. Özgürlük deyim yerindeyse en genel yasadır. Belirlenim düzeni buna göre özgürlükle sarılmıştır. Kendinde şeylere kavuşamayan belirlenim düzeni en evrensel yasayı ortaya koyamaz. Demek ki olgular dünyası kendinde şeyler dünyasına bağımlıdır. Olgular dünyasıyla ilgili olan anlık kuralkoyucudur, o her şeyi kavramlarla kavramaya yönelir. Özgürlük buna göre belirlenmişliğin her zaman üstündedir. Buna göre kuramsal ustan sözedebildiğimiz gibi uygulamalı

ustan da sözedebiliriz. Deneysel bilgiye yönelen kuramsal usa karşılık uygulamalı us ahlaki edime yönelir. Arı kuramsal us düşüncenin *a priori* dayanağıyken arı uygulamalı us ahlaki etkinliğin *a priori* dayanağıdır. Kant'a göre ahlak olgusu bilim kadar kesin, bilim kadar evrenseldir. Kant ahlakı gerçekte bir ödev ahlakıdır.

Kuramsal usla uygulamalı us arasında yargıgücü yer alır. Kant *Yargıgücünün eleştirisi*'ni 1790'da yayımladı, bu yapıtında "anlık"la "yargıgücü" arasına bir ayrım koydu. Anlık kavramlara dayanarak kavrama yetisiyken anlığın bir ediminden başka bir şey olmayan yargıgücü bir şeyin bir kurala uyup uymadığım belirleme yetisidir. Kant *Yargıgücünün eleştirisi*'nde iki çeşit yargı belirler: *belirleyici yargı* ve *yansıtıcı yargı*. Belirleyici yargıda bir nesneyi varolan bir kuralın altına yerleştiririz, yansıtıcı yargıda bir nesneden bir kurala yükseliriz ya da yükselmeye çalışırız, bir nesnenin bağlı olduğu, bağlı olması gereken kuralı ararız. Şöyle der Kant: "Genel olarak yargılama yetisi, özel olanı evrenselde içerilmiş gibi düşünme yetisinden başka bir şey değildir. Eğer evrensel (kural, ilke, yasa) verilmişse, özeli bu evrenselin altına koyan yargılama yetisi belirleyicidir. (...) Eğer yalnızca özel olan verilmişse, yargılama yetisi evrenseli bulmak zorundaysa bu yargılama yetisi de yansıtıcıdır."

Beğeni yargısı ya da estetik yargı yansıtıcıdır, özel bir çerçevede kendini ortaya koyar, onda evrensellikle kişisellik yan yana gelir, öznellikle nesnellik bütünleşir. Belirleyici yargıda nesnellik öznellikle karışmamışken yansıtıcı yargıda öznelle nesnel bir bütün oluşturur. Yansıtıcı yargıda öznel nesnele ve nesnel öznele bulanmıştır: beğeni yargısında duygusallık belirleyicidir, bu duygu evrenselde ya da nesnelde anlatımını bulması gereken bir duygudur. Beğeni yargısında her zaman doğrudan doğruya haz belirleyicidir, onda özelden genele uzanmaktayız, sezgiseli bir tür kavramsala bağlamaktayız. Özeli bulmuşsak ve onun bağlı olduğu evrensel ortada yoksa -ki yoktur- biz bu özelin bir evrensele bağlı olması gerektiği düşüncesiyle evrenseli bulup göstermek zorundayız. Öyleyse beğeni yargısı belirleyici yargıdan ayrıdır, o bir bilgi nesnesini ortaya koymak yerine yalnızca herhangi bir veriyi değerlendirmek yolunda bize zorunlu kuralı sağlar. Demek ki gene de beğeni yargısı bir kavram üzerine temellenmektedir, onda her şeye karşın bir kavrama ulaşmaktayız. Ancak bu kavram belirsiz bir kavramdır, algıların duyulurüstü dayanağının kavramıdır. Buna göre beğeni yargısı ilkelerle belirlenebilir bir şey değildir. Bu durumda *güzelin bilimi* diye bir şeyden sözetme olasılığı yoktur.

Kant'ın bu bakış biçimi bize Platon'un varlık kavrayışını düşündürür. Platon değişen ve değişmeyen ikilemini aşabilmek için bir duyulur dünya ve düşünülür dünya ayrımı getirmiştir. İki dünya arasındaki ilişki her şeyden önce ruhun bu dünyayla öbür dünya arasındaki gidiş gelişiyle yani ruhgöçüyle açıklanıyordu. Kant da görüldüğü gibi her iki dünyayı kesin bir biçimde birbirinden ayırır, ancak onlar arasında bir ara yer, bir geçiş yeri düşünmekten de kendini alamaz. Yargıgücünün eleştirisi gerçekte bu iki ayrı alan arasında yeniden bağlantı kurma denemesidir. Böylece yargıgücü anlıktan çok ayrı bir şey gibi düşünülmemekle birlikte anlıkla us arasında yer alan bir başka yeti olur. Bu yeti genele, geneli bulmaya yöneliktir, bir öznel için onu kavrayacak bir genel belirlemeye yöneliktir. Bu da her şeyden önce doğada bir ereklilik görmeye dayanır: doğa bir ereğe göre düzenlenmiştir, karmakarışık bir düzen içinde değildir. Biz bu düzenli yapıyı bu ereksel yapıyı apaçık göremesek de onu olgular arasında rahatça sezebiliriz. Güzel nesneler kendilerinde gizil bir uyumu, ereksel bir yetkinliğin yansılarını taşırlar. Öyleyse doğayla aramızda bir uyumun varolduğunu söyleyebiliriz: doğal düzen bize haz verir, bu haz estetik beğeniye temel olur. Doğadaki biçimler demek ki bize bazı temel yasaların varlığını duyururlar: doğrudan bu yasaların bilgisine ulaşamasak da onlardan haz duyarız. Buna göre güzelin temelinde doğadan gelen ve evrensel uzanımlı diyebileceğimiz haz yer alır. Güzel her zaman yarargözetmez bir hazzın konusudur, güzelin yararla hiçbir ilişkisi olamaz. O ne duyulur bir yararla ilgilidir ne ahlaki bir yararla ilgilidir. Bir başka deyişle onun "hoş"la da "iyi"yle de bir ilgisi yoktur. Böylece Kant estetiğin alanıyla ahlakın alanını kesin bir biçimde ayrı tuttuğunu gösterir. Öte yandan güzel dediğimiz şeyin nesnellikle de bir ilgisi yoktur.

Kant'a göre estetik haz öbür hazlara benzemez, öbür hazlarla arasında köklü bir ayrım vardır. Beğeni yargısı öznel olmakla birlikte duyumla sınırlanmadığı için bencillik ve kişisellikle belirgin olan "hoş"a yönelmez, konunun gerçekliğine ilgisiz kalmakla da "iyi"den uzaktır. Beğeni yargısında hiçbir gerektirici kavram sözkonusu değildir. Biz bir yapıt karşısında yararcı olamayız çıkar kollayamayız. Bir tablo bize hiçbir zaman duyumsal bir haz vermeyecektir: duvarda asılı duran karpuz resmi en sıcak havada bile bizde karpuz yeme isteği uyandırmayacaktır. Estetik haz her türlü çıkardan soyutlanmıştır. Güzelin verdiği haz hiçbir kavrama bağlanmadan evrenseldir. Estetik yargıda anlığımız ve imgelemimiz tam anlamında uyum içindedir. Genelde çok zaman uyumsuzluk içinde olan imgelemle anlık güzelin alanında tam anlamında uyumlu-

durlar. Zaten bizde estetik hazzı yaratan da bu uyumun kendisidir. Bu uyumun verdiği haz her zaman estetik hazdır. Bizim bir ereklilikten sözetmemizi sağlayan da imgelemle anlığın uyumudur. Ancak bu erekliliik katı bir ereklilik değildir, bir tür ereksiz erekliliktir, çünkü imgelem burada zorunlu bir bağlanım içinde değildir. Burada imgelemin hazzı yaratan genel uyumu sözkonusudur. Estetik hazda duyumsal olanla düşünsel olan yanyana bulunur. Buna göre güzel doğrudan kavranılan bir şey değil beğenilen bir şeydir. Estetikte kavramsal bilgi yoktur, ama kavramsallığı andıran, gene de kavramı düşündüren bir genelgeçerlik vardır hatta bir zorunluluk vardır, anlığın kavramlarındaki kadar belirleyici bir zorunluluk vardır. Hazzın evrensel düzeyde yaşanabilmesi buradan gelir. Genel olarak hoşa gidiş beğenide gelişigüzellik olamayacağını, *a priori* bir belirleyicinin sözkonusu olması gerektiğini duyurur. Beğeni yargısının temelinde *a priori* bir şeylerin bulunması güzelin tartışılabilir bir şey olmadığını, ***herkesin beğenisi kendine*** görüşünün doğru olmadığını gösterir. Bu yüzden bizim güzel dediğimiz şeye başkalarının da güzel demesi beklenir. Öyleyse ne olduğu bilinmeyen kendinde şey'ler dünyasında, olgular alanındaki güzellikleri karşılayan bir nesnel temelin varolduğunu düşünebiliriz. Estetik hazzın temel özelliği evrensel olarak paylaşılabilir olmasıdır. Ancak estetik hazdaki evrensellik epeyce eksiklidir. Güzel, evrensel olarak paylaşılabilir olan bir hazzın kaynağıdır.

Doğayla insan arasında özdeş bir şeylerin varolduğunu belirten, insanı da bir doğa ürünü olarak gören, evrenin özüyle insanın özünü benzer şeyler olarak koyan Kant sanatta da doğanın belirleyici bir rolü olduğunu bildirir. Sanatsal yaratı Kant'a göre bir deha ürünüdür, deha nasıl bir doğa ürünüyse. Böylece filozof sanatta yaratma konusuna dehanın etkinliği kavrayışını katar ve "Doğa dehadan giderek sanata yasalarını verir" der. Kant *Yargıgücünün eleştirisi*'nde sanatsal yaratı için dehanın varlığını bir zorunluluk olarak belirleyecektir: "Nesneleri güzel diye yargılamak için beğeni gerekir, ancak sanatlar için de yani güzel nesnelerin üretilmesi için de deha gerekir." Büyükevren dehanın düşünce dünyasına yansır ya da Bayer'in deyişiyle "Büyükevren dehada insanın ruhuna girer", orada kendini gösterir. Böylece dehadan giderek insan dünyası şeylerin gizlerine ulaşabilecektir. "Sanatçılar tüm evreni yansıtamazlarsa da en azından bu evrenin simgelerini yansıtırlar" (Bayer). Böylece evrenin ruhu sanatçının ruhunda bütünüyle ya da bütüne yakın biçimde açınır. Sanat yapıtıyla organik varlıkların benzeşmesi de diyebiliriz buna. Buna göre sanat alanı bir gelişigüzellikler

alanı değil doğa düzeninin kendini gösterdiği bir düzen ortamıdır. Kant sanatın temeline doğayı yerleştirdiği için sanatı belirleyen kaynak değişmez bir kaynak olarak belirir, buna göre her kişinin duyarlığı ayrı da olsa doğanın yasalarına uymak durumunda olan bilgi yetilerimizin belirleyiciliğinde beğeni yargısı evrensel bir geçerlilik kazanacaktır.

Kant *Yargıgücünün eleştirisi*'nde "güzel" kavramından sonra "yüce" kavramını ele alır, bu kavramı da beğeni yargısına dayandırır. Yüce hiçbir aracı kavramı gerektirmeksizin bize verdiği doğrudan doğruya hazla ve evrensel uzanımlı özel yargıların konusu olmakla "güzel"e benzer. Buna karşılık her zaman nesnenin biçimiyle ilgili olan "güzel"de sınırlılık belirginken "yüce" her zaman sonsuza açılır her zaman insan kavrayışını aşar. Bu yüzden sonsuz ve sınırsız yüce, anlığın değil sonsuza ulaşmaya çalışan usun konusudur, duyulurüstü bir yetiyi, usu gerektirir. Güzelde nitelikler belirleyiciyken yücede nicelikler belirleyici olur, bir başka deyişle güzel her zaman niteliksel yüce her zaman nicelikseldir. Güzelin verdiği haz arıdır, yücenin verdiği haz karışıktır: yücenin bir kuruluş bir de gelişim evresi vardır. Güzel her zaman doğrudan doğruya algıda kendini gösterirken yüce algıdan sonra ortaya çıkar. Güzelde anlık ve imgelem tam bir uyuşum içindeyken yücede böyle bir uyuşum sözkonusu değildir, ayrıca yüce her zaman imgelemi zorlar. Kaynağı aynı zamanda dışta olan güzel nesnel olarak belirlenebilen bir şeyken yüce öznelliğin bir ürünü olarak ortaya çıkar, bir başka deyişle yüce nesneden değil ruhtan gelir. "Tüm duyu ölçülerini aşan ruhun bir yetisinin göstergesi" der ona Kant. Yüce bazen matematiksel büyüklükle bazen de güçlülükle ilgilidir. Yüksek dağlar karşısında duyduğumuz yücelik duygusu matematiksel, gök gürültüsü karşısında duyduğumuz yücelik duygusu güçseldir. Yücenin bizde uyandırdığı heyecan güzelden ayrı olarak ciddilikle hatta acıyla belirgindir, saygı duygusu yaratır, bu yüzden onu olumsuz hazzın kaynağı olarak görebiliriz. Yüce öyle bir şeydir ki kendisiyle karşılaştırdığımız her şey onun yanında küçücük kalacaktır güçsüz görünecektir. Bu yüzden yüceye mutlak büyük ya da mutlak büyüklük diyebiliriz.

Estetiği daha çok laboratuar verilerine ya da somutun alanındaki araştırmalarla elde edilmiş verilere dayandırmak isteyecek, bu arada estetik hazzın ve estetik yargının oluşumunu ruhbilimin gözlem ve deneylerle sağladığı bilgilerle aydınlatmaya çalışacak çağdaş bir bilinç Kant'ın öbür eleştirileri gibi *Yargıgücünün eleştirisi*'ni de çokça kurgusal ve birçok bakımdan doğrulanamaz bilgilerle dolu bulacaktır. Estetik yargıların evrenselliğini metafizik belirlenimlerin görünmez güçlerinde

aramaktan çok insan bilincinin ortak özelliklerinde bulmaya çalışmak elbette bugün bize çok daha gerçekçi görünür. Filozofun estetik yargıyı evrensele götürme çabası elbette önemlidir, ancak bunun her zaman somut temellere dayanması gerekir. Gene de en azından evrensel temelleri gösterme kaygısı içinde Kant estetik biliminin gelişmesine büyük bir katkıda bulunmuştur. Böylece estetikte neredeyse genelgeçer olan, özellikle Ortaçağ'da skolastiklerin *De gestibus et coloribus non disputandum* diye formülledikleri görüş, beğenilerin ve renklerin tartışılamayacağı görüşü Kant'da geçerliliğini yitirmiş, temel bir kaynağa, *apriori* olana, herkes için ortak temele götürülmüştür.

Hegel'in estetiğine gelince, o özellikle filozofun ölümünden sonra yayımlanmış olan *Vorlesungen über die Ästhetik* (Estetik dersleri) adlı yapıtında açıklanır. Hegel gibi tam anlamında dizgeci bir filozofun estetiği doğal olarak sıkı sıkıya bilgi kuramıyla koşullanmış olacaktır. Hegel felsefesinin temelindeki ilkeyi açıklayalım: "Her gerçek ussaldır her ussal gerçektir." Bu ilke özneyle nesnenin özdeşliğini, düşünülürün duyulurda bulunduğunu ortaya koyar. Sanatta da düşünülürün, Fikir ya da İdea'nın açınlandığını görürüz. Bu tam tamına Platon'cu bir görüştür ve bize Hegel'i "çağdaş Platon" diye adlandıranları anımsatır. Hegel'e göre sanat güzelin açınlandığı yerdir, estetik de güzelin bilimidir. Güzel doğada ve sanatta bulunur, ancak doğadaki güzel sanattaki güzelden çok aşağıdadır, bu yüzden gerçek güzeli her zaman doğanın dışında, sanatta aramak gerekir. Gerçek güzel sanatta bulduğumuz güzeldir, insan ürünüdür. Hegel'e göre insanla ilgili olan doğayla ilgili olandan her zaman çok daha yüksek değerdedir. "Sanattaki güzel ruhtan doğmuş güzeldir" der Hegel. Gerçek güzel özgürlüğü gerektirir, özgürlükte gerçekleşir. İnsan doğaya güzeli getiren varlıktır. Hegel bunu şöyle formüller: "Güzel İdea'nın görünümü ya da duyulur yansısı olarak belirlenir."

Dış dünyada dağınık, belirlenmesi güç ve her durumda çok aşağı değerde bulunan güzel demek ki gerçek anlamda sanat yapıtlarında ortaya çıkar, bu yüzden estetik yalnızca ve yalnızca sanata yöneliktir. Estetik güzelin bilimi olduğu gibi güzelin felsefesidir, sanat ürünleri düzeyindeki felsefi araştırmadır. Buna göre sanat insan ürünüdür, doğa Tanrı ürünüdür diyebilir miyiz? Diyemeyiz çünkü Hegel'in heptanrıcılığında her şey Tanrı'nın açınımıdır. Sanatta da Tanrı insandan giderek kendini açıklar. "Ruh, Tanrı'nın yüce açınımıdır." Sanat böylece şeylere giren, şeylerin içine işleyen insan ruhsallığını ortaya koyar, bir bakıma onda kendini şeylere veren insan vardır. Bu bakış açısı bize uzaktan yakından *Einfühlung*'u duyurur. Din ve ahlak duygularını destekleyen

sanatın asıl işi evrensel ruhu dışlaştırmaktır. Bu yüzden sanatı basitçe bir görüntüler alanı saymamız doğru olmaz, onu gerçek gerçekliklerin alanı olarak görmemiz doğru olur. Gerçek sanat yapıtları derin duygularla ve derin düşüncelerle örülmüştür. Sanatta düşünsellik duygusallıktan da belirleyici gibidir. İşte bu düşünsel örgüyü kavrayabilmekte ve açıklayabilmekte en büyük gücü bize felsefi bakış açısı sağlayacaktır. Güzele yönelişimiz tarihsel açıdan, güzelin tarihsel gelişimi açısından da olabilir, doğrudan doğruya güzel kavramının kendisine de olabilir. Tarihsel yöntem uygulamaya dönük olmakla sanatı genel koşulları içinde kavramakta sıkıntıya düşecek, güzeli güzel olarak ele almak da bizi metafiziğin alanına hapsedecektir. Gerçek estetik yönelim her iki bakış biçimini bütünleştirmekle sağlanabilir. Böylece estetik bilimsel bir ağırlık kazanacaktır.

Gene de estetik arayışı bilimsel çabadan ayıran bir yan vardır: sanat esine hatta sezgiye dayanır, dehanın sezme gücüyle ortaya konulur, dolayısıyla nesnel bilgilerle kolayca iletilebilir bilgilerle kurulmuş değildir. Sanatta gidimli düşünce değil yaratıcı düşünce belirleyicidir. Ancak bu görüşler çerçevesinde sanatı bir gelişigüzellikler alanı diye düşünmemek gerekir. Sanat her şeyden önce yaratının teknik koşulları yönünden düşünsellikle ilgilidir. Ayrıca sanat doğanın bilgisine ve insanın bilgisine yönelir. Sanat yapıtı gerçekliğin apaçık imgelerini ortaya koyarken elbette gerçek anlamda bir bilgi kaynağı olur. Sanat duyumsal bir etkiden giderek bizde çeşitli duygular uyandırır ve bu duygular hemen düşünselliğe açılır. Gene de Hegel estetiği duyuma büyük bir ağırlık vermez, duyguyu da çokça önemsemez, onun için düşünce belirleyicidir. İnsanın somut çerçevede dışa yönelişi ya da bilimsel yönelişi özeli ya da bireylikleri dışlayan genelleyici yöneliştir. Sanat ne o kadar özele ne o kadar genele yönelir. O ne salt duyum düzeyinde ne salt gidimli düşünce düzeyinde ortaya konulabilir. Sanat böylece genel çerçevede gerçekliğin imgesine yükselmeye ya da ulaşmaya çalışır. Sanat daha çok görümcüdür, özellikle bütünsel çerçevede gözlemleyicidir. Buna göre estetiğin alanında duyulur olanla düşülünür olan bütünleşir. "Estetik böylece doğrudan doğruya duyarlıkla anı düşünce arasında yer alır ve maddi duyarlığı dışlar, yani koku tad hatta dokunma gibi aşağı duyuları dışlar, insana görümcü ve düşünsel iki duyuyu, görmeyi ve işitmeyi bırakır" (Bayer). Buna göre Hegel şu ilkeyi ortaya koyar: "Estetik süreçte duyulur düşünselleşmiştir ve düşünsel de duyulurlaşmış görünür."

Bu yoğun duygusal-düşünsel yapısı içinde sanat elbette öykünmeyle ilgili değildir. Öykünmek kopyasını çıkarmaktır, kopya her zaman gerçeğinden daha aşağıdadır. Sanat kopya çıkarmakla değil yaratmakla yükümlüdür. Öykünmeyle ortaya konulan kopya ne kadar yetkin gerçeklikler barındırıyor olursa olsun gene de yaratının gücünü aşamayacak bir yapıda olacaktır. Bu yüzden sanat denilince doğa öykünmeciliğini anlamak yanlıştır, saçmadır. Sanatta doğanın ögeleri gereç olarak kullanılır, ancak sanatın öykünmeci olduğunu elbette göstermez bu. Sanat yapmak özgürlük içinde yaratmaktır, oysa kopya çıkarmak bir tutsaklıktan, eli kolu bağlı olmaktan başka bir şey değildir. Sanat doğa görünümlerini ya da doğal ögeleri simge oluşturmakta kullanır, bu yüzden doğa sanatın temeli değil de gereci olabilir. Sanat her zaman özgür bir tutumu, dahice bir bakışı gerektirir. Oysa kopya çıkarmanın dahilikle bir ilişkisi yoktur. Sanat gerçekliğin yansıma alanıdır, sanatın gerçekliği yansıtmaktan başka bir amacı yoktur. Sanatta insan vardır, sanatta insan kendini görür ve kendi bilincine varır. Sanatın eğitici gücü onun doğrudan doğruya bilgiler ortaya koymasından değil insana kendini göstermesinden, insana insanı tanıtmasından gelir. Sanat doğrudan doğruya dinin ve ahlakın savunucusu da değildir. Gene de sanat din ve ahlak arasında bir uyum, bir yakınlık vardır. Sanatın yöntemi ve konusu öbürlerinin yöntemlerinden ve konularından ayrıdır. Sanatta dinci ya da ahlakçı bir tutum yaratmayı amacından saptırarak bir zorbalığa açılabilir. Sanatın dinle ve ahlakla yakınlığı bir dinci sanat ve bir ahlakçı sanat düşünmemizi gerektirmemelidir.

Hegel için gerçeklik sürekli oluşum durumunda bulunan Ruh'un (*Geist*) gerçekliğidir. Ruh sürekli oluşur, maddeden ya da doğadan, bitki ve hayvanlardan yani bilinçsizlik düzeyinden geçerek kendi bilincine ulaşır. Önce kişisellik düzeyinde Öznel Ruh olarak kendini gösterir; daha sonra nesnellik kazanır, Nesnel Ruh olur, hukukta, gelenekte ve ahlakta belirginleşir; daha sonra da Mutlak ruh olarak sanatta, dinde, felsefede anlatımını bulur. Demek ki bu üç alan, sanat, din ve felsefe alanları ya da düşünsel etkinliğin temel alanları ruhun en büyük yetkinliğe ulaştığı alanlardır. Öyleyse sanat da din ve felsefe gibi doğru'nun açınladığı bir alandır, doğru'nun duyulur düzeyde kendini gösterdiği bir alandır. Böylece Hegel'de Güzel, Platon'da olduğu gibi aşkın ya tanrısal bir anlam kazanır: sanatta görünür kılınan şey Güzel İdea'sıdır. Buna göre sanatta güzel sonsuzluk ve özgürlük olarak karşımıza çıkar, biz onun karşısında sonsuzluğun ve özgürlüğün duygusuna ulaşırız.

Güzelin verdiği haz böylece tanrısal bir anlam kazanır. Güzeli izleyen ruh tanrısallık düzeyinde mutluluğu yaşayacaktır. Güzel'e neresinden bakarsak bakalım sonunda tanrısallık katma ulaşırız: doğada açınlanan her güzel Güzel İdea'sının bir görünümünden başka bir şey değildir. Öte yandan sanatın amacı *ideal*'i, İdea'yla ilgili olanı, ülküseli göstermektir. Ülküsel güzel üstün güzeldir, arı ya da arınık güzeldir.

Hegel'e göre sanatlar tarih boyunca değişik dönemlerden geçerek bugüne gelmiştir. Tarihsel dönemlerde sanatın kazandığı anlamlar Güzel İdea'sının değişik açınımları olarak düşünülebilir. Simgecilik evresinde fikir belirsiz ve karmaşıktır, biçime uyarlı değildir. O dönemler insanlığın çocukluk dönemleridir: insan usunun yeterince gelişmiş olmadığı, insanın kendini ve evreni yetkin bir biçimde kavrayabilecek düzeyde bulunmadığı dönemlerdir. O zamanlar insan yetkin bir öz ve biçim bütünlüğünü sağlayacak güce ulaşmış olmadığından kaba bir simgeciliği oluşturabilmiştir. Bu gelişim daha çok Doğu'da, İran, Mısır ve Hindistan'da kendini göstermiştir. Simgeci sanat güzelle değil yüceyle ilgilidir. Örneğin Apis herhangi bir öküzü değil de Nil'i simgelemektedir. Bu evrede özellikle mimarlık öne çıkmıştır. Fikrin biçimle tam olarak uyuştuğu klasiklik evresinde yontu sanatının öne çıktığını görüyoruz. Bu evrede öz ve biçim uyumu ya da fikrin biçimle uyuşumu tam olarak gerçekleşmiştir. Kişiliksizlikle ya da insanın kendini yeterince ortaya koyamayışıyla belirgin olan simgecilikten sonra klasiklik bir kişiliklilik ve özgürlük düzeyidir. Klasik sanat insan değerlerinin büyük bir ağırlıkla kendini duyurduğu sanattır. Bu sanat insanbiçimci sanattır, onda tanrılar bile insan biçimindedir, zaten tanrısal yaşam tepeden tırnağa insan yaşamını göstermekte ya da açıklamaktadır. Eski tanrıların ya da Titan'ların yeni tanrılarca alt edildiği ya da geriye itildiği klasiklik döneminde yeni tanrıların zaferi insanın doğa üzerindeki zaferini ortaya koyar. Böylece eski yunan sanatında ruhla madde, içsellikle dışsallık, özle ya da fikirle biçim arasında gerçek bir uyuşum ortaya çıkmıştır. Ancak bu kavrayışta da bir takım eksiklikler göze çarpar. Klasik sanatçı insan ruhunun derinlerine inebilmiş değildir. O insan ruhsallığını sonuna kadar açıklayabilecek bir etkinlik yaratamamıştır. Klasikliği duyguculuk izlemiştir. Duyguculuk hıristiyan inancının belirleyiciliği altında gelişmiştir. Klasiklikte ortaya çıkan ruh-madde, özbiçim uyumu duyguculukta dağılır. Duyguculukta fikir duyulur olanı aşarken tanrısallık da sanatsal yaratıyı aşar. Duyulurun alanında yeterli doyumu sağlayamayan ruh artık yüksek bir ülkünün peşinde kendini tam olarak ortaya koymaya çalışmaktadır. Burada ruh kendi kendinin

bilincindedir. Duyguculuk döneminde sanatlar büyük bir gelişim göstermiş, özellikle resim müzik şiir bu dönemde gelişmiştir.

Böylece Hegel sanatı Mutlak Ruh'un gelişimi açısından çok önemli sayar, ancak onun felsefe kadar önemli olmadığı kesindir. Yukarıda azçok değindiğimiz konuyu biraz daha açalım ve Hegel'in üçlemeli mantık düzenini anımsayalım. Kendinde Ruh ya da Öznel Ruh kendinde Can'dır, kendi için Bilinç'dir, kendinde ve kendi için Ruh'dur. Kendi için Ruh ya da Nesnel Ruh kendinde Hukuk'dur, kendi için Gelenek'dir, kendinde ve kendi için Ahlak'dır. Kendinde ve kendi için Ruh ya da Mutlak Ruh kendinde Sanat'dır, kendi için Din'dir, kendinde ve kendi için Felsefe'dir. Buna göre gerçeklik sanatta ancak bir ölçüde açınlanabilir ya da en yüksek ölçülerde açınlanamaz. Bu yetkinlik ancak felsefede gerçekleşebilecektir. Öte yandan Hegel'in yukarıda gördüğümüz dönemlere göre sanatlar sınıflaması da gerçeklere uygun düşmez. Simgesel sanatın yalnızca ilk uygarlıklar döneminde değil başka dönemlerde de geçerli olduğu, özellikle günümüzde sanatların tam anlamında simgesel bir eğilim içinde bulunduğu düşünülünce Hegel'in simgecilikle ilgili görüşlerinin uygun olmadığı anlaşılır. Hegel'e göre klasiklik yunan uygarlığında ortaya çıkmıştır. Gerçekte klasikliğin gelişimi ondan yirmi yüzyıl kadar sonra olmuş, XVII. yüzyıl avrupa uygarlığında kendini göstermiştir. Duyguculuk da hıristiyan sanatıyla ilgili değildir, çünkü hıristiyan sanatı duyguyu bir yana itmiş, daha çok donuk simgelerle dogmaları açıklamaya yönelmiştir. Ayrıca her dönemde belli sanatların gelişim gösterdiği de doğru değildir, tüm sanatlar tarih boyunca birbirinden etkilenerek bir arada gelişmiştir.

Estetiğe salt kuramsal açıdan bakan filozofların en önemlilerinden biri de Henri Bergson'dur. Onun öznelci bir çerçevede ortaya koyduğu felsefi görüşler birçok bakımdan benimsenmesi güç ama oldukça özgün bir bilgikuramıyla birlikte estetik bir bakış açısını içerir. Deyim yerindeyse Bergson'un estetiği gizli ya da gizil bir estetiktir, en azından açık açık ortaya konulmuş değildir. Bergson'da estetik bilgikuramının bir sonucu olarak ortaya çıkar ve bizi belki de bilgikuramından daha çok ilgilendirir. Bergson bir estetikçi değildir, ancak onun felsefesi estetik açılımlı bir felsefedir. Hatta onda estetiğin çok yerde bilgi sorunlarını aştığını ya da önceledığini görürüz. "Bergson'da estetikçi filozofu örter" der Bayer. En güç sorunları sanatçı işi diyebileceğimiz yetkin bir dille işleyişi ona filozof kimliği yanında bir sanatçı kişiliği eklemiştir. Bu yüzden bir çağdaşı filozofa "Bergson, siz bir sanatçısınız!" demiştir. Bunun nedenini elbette filozofun yetenekleri kadar bakış biçiminde

aramak gerekir. Öznelcilikte her zaman sanata yaklaşan, sanatı andıran, sanatı düşündüren özellikler vardır. Bayer bu gerçeği şöyle açıklar: "Sezgiyle ilgili metafiziklerin yazgısı önünde sonunda bir estetiğe açılmaktır: her sezgisel felsefe sanatçının evrenini tanıklığa çağırır, öte yandan gerçek bir estetik de sezgi dışında temellendirilemez. Platon'culuğun yazgısında görüldüğü gibi."

Yahudi Bergson bize dinsel derinliği duyuran felsefesinde insan ruhsallığının etkinliğini ve önemini gösterir, onun verimli çeşitliliğine bizi yöneltmek ister. Bu açıdan Péguy, Bergson'u şu sözlerle yüceltir: "Ölü bir zamanın verimsizliklerinden bizi kurtarışıyla, bizi tam tamına şimdi'ye yerleştirişiyle Bergson bize tam anlamında hıristiyanlık noktasını varoluş noktasını buldurur. Çünkü o bizi geçiciye geldigeçtiye yerleştirir, gerçek anlamında insan olmanın koşulunu oluşturan yalına yerleştirir." Bergson'un felsefesi son derece iyimser bir derinlik felsefesidir, bir öznellik felsefesidir, ussal düşünce açısından ortaya koyduğu güçlükler de bu özelliğinden gelir. Bergson olumculuğun getirdiği nesnel belirleyiciliğin, bilimci bakış açısının çemberlerini kırar ve tam anlamında bir özgürlük savunucusu olur. Paul Valéry, Bergson'un ölümünü izleyen günlerde Fransız Akademisi'nde verdiği söylevde filozofun bu yanına değinerek şöyle der: "Metafiziği bizi çeksin çekmesin tüm yaşamını adadığı derin araştırmada, her zaman en atılgan ve her zaman en özgür düşüncenin yaratıcı evriminde onu izleyelim izlemeyelim, biz onda en yüksek düşünsel edimlerin en gerçek örneğini bulmaktayız."

Bergson'da felsefe gerçeğin açınlayıcısıdır. Bu gerçek dediğimiz şey her şeyden önce iç yaşamın ya da yaşamın bütününü düşündürür. Bergson'culuk düşüncenin kendine yönelimiyle belirgindir. Valéry'nin sözleriyle söylersek Bergson felsefesinin gerçek değeri düşünceyi kendine indirgemiş olmasından gelir. Felsefe gerçeğin açınlayıcısıdır, gerçeği ortaya çıkaracak tek gerçek etkinliktir. Sanatçı da gerçeği açınlayan bir göz olarak düşünülür. Bu yönde Bergson Descartes'ın iyimserliğine benzer bir iyimserlik içindedir. "Descartes felsefesi her şeyi tanıma yolunda yürekli bir atılımdı. Bergson'un atılımı da böyledir. (..) Her şey tanınabilir. Madde matematikle ve fizikle tam olarak tanınır, ruh da sezilir, sezgiyle tam olarak sezilir" (Jean Wahl). Buna göre filozof varlıkla karşı karşıya, yüz yüze gelen insandır. Şeyleri kendinde arar ya da araştırır. "Onun (filozofun) şeylerin kendine ulaşabilmek için kendinden çıkmaya gereksinimi yoktur: o içsel olarak şeylerce çekilmiş ve ele geçirilmiştir" (Maurice Merleau-Ponty). Gene de sözkonusu yüzyüzelik bir karşılıklı konulmuşluktan çok bir bütünleşmişliği, bir biroluşu,

içten bir ilişkiyi düşündürecektir. Bir başka deyişle basit bir karşılaşma değildir bu. "Filozofun varlıkla ilişkisi izleyicinin ve izlemenin yüzyüze ilişkisi değildir. Bu bir ortaklık ilişkisidir, dolambaçlı ve gizli kapaklı bir ilişkidir" (Maurice Merleau-Ponty).

Böylece Bergson felsefenin nesnesini içselliğin alanına yerleştirir, şimdi'nin sınırlarına çeker. Her şeyin Herakleitos'çu bir çerçevede hızla akıp geçtiği bir dünyada her şey yenidir. Göz olmak da görebilmek de bu yeniyi ele geçirebilmekle ilgilidir. Bu bakış nesnel, olumcu, özellikle evrimci bakışlarla tersleşecektir. Yenilik içselliğin sezgisinde kendini gösteren bir oluş biçimidir. "Böylece yeni yeniden olası olur, dünya yeniden yenilik özelliğini kazanır. Yasal olarak tüm geleceğin şimdi'de içerildiği o Laplace'ın, Taine'in, Spencer'ın evreninden uzaktayızdır" (Jean Wahl). Ancak burada hemen bir ayrımı belirlemek ve salt düşünsellikle sezgisel düşünceyi birbirinden ayırmak gerekir: insan zihni dış dünya nesnelerini ayrıştırmacı ve soyutlayıcı bir biçimde sezdiğinden gerçekliği gerçek olarak tanıyabilecek güçte değildir. Buna benzer bir parçalamayı Kant yapmış, deneyin alanıyla metafiziğin alanını birbirinden ayırmıştı. Bergson'a göre gerçeklik *arı oluşum*'dur, basit ve bölünemez sürekliliktir, böyle bir şey zihin yoluyla elde ettiğimiz bilgilerle bağdaşmayacaktır. Zihin bölücü ve parçalayıcıdır. "Maddenin sınırları kesin olarak belli apayrı cisimlere indirgenmesi yapay bir bölümlemedir" der Bergson. Evet zihin bütünü parçalar, akıcıyı dondurur. Gerçek gerçeklik bütünseldir, sürekli akıp geçer. Kavramsal düşünce öyleyse sezgisel düşüncenin karşıtıdır. Kavram parçalanmışlığı ve donmuşluğu ortaya koyar, kavramsal düşünce felsefe açısından verimsiz düşüncedir. Çağdaş bilimleri verimli kılan bu parçalayıcılık ve donduruculuk felsefeyi güçsüzleştirir, felsefe olmaktan çıkarır. Demek ki insan zihni kurgulayıcı gücüyle bilim için önemli olurken felsefe için geçersizdir. Öyleyse zihinsel kavrayıştan ayrı, ondan daha güçlü bir başka kavrayış, gerçekliği bütünselliği ve akıcılığı içinde kavrayacak bir başka kavrayış olmalıdır. Bu da *sezgi*'dir.

Sezgiyi kavramsal düzeyde tanınabilir bir ruhsal etkinlik olarak düşünmek doğru olmaz. O olsa olsa kavramsal düşüncenin karşıtıdır. Bütünleştirici bir edimdir, tanıyanla tanınanın çakışmasıdır, ben'in nesneyle özdeşliğidir. "Sezgisel bir felsefeye ulaşabilmek için kavramsal düşünceden uzaklaşmak gerekir" der Bergson. Felsefe işte bu noktada estetikle ilgili bir anlam kazanır: sezgi sanatsal duyuma benzemeyen, bizi nesnelerin içine yönelten bir kavrayış biçimidir. Şeylerin bir içi bir temeli bir derinliği olmalıdır. Bunu Bayer "Şeylerin temeli estetiktir"

diye açıklar. Felsefenin estetik bir anlam kazanırken gizemciliğe açıldığı nokta bu noktadır. Dış'dan ayrı bir iç'in varlığı ancak duygucu ya da öznelci bir bakış açısı için olasıdır. İç dediğimiz şey ancak nesnede kat kat derinlikler bulan gizemci bir bakışın ürünü olacaktır. Bergson'un gizemci felsefesinde de şeylerin görünmez yanları gizlilikleri vardır. Sezgi şeylerin görünmez yanlarıyla derinlikleriyle bir dokunuşmadır, buna göre tüm fikir bileşimlerinin tüm usavurmaların dışında gerçekleşir. Descartes'da sezgi zihnin kendi durağan nesnelerine bir çırpıda yönelişini duyuruyordu. Sezgi Bergson'da akıcı gerçekliği bir çırpıda veren şeydir, hem de tüm dolgunluğuyla veren şeydir.

"Tek ve açıklanamaz olanla çakışabilmek için nesnenin içine yönelmemizi sağlayan duygu yakınlığına sezgi diyoruz" der Bergson. Bu bir gizemcilik bildirisidir, ussal ya da kavramsal felsefenin yöntemlerinden çok metafizik bir eğilimi, bir duygular metafiziğini düşündürür. Bergson felsefi düşünceyi bir ruh metafiziğine indirger ve felsefeyi "metafiziğe dalan ruhbilim" olarak açıklar. Burada ruhbilim sözcüğü bize özellikle sanatçının özel özelliklerle donanmış duyarlılığını düşündürür. Bu duyarlılık sürekli akıp geçene ya da Bergson'un deyişiyle *arı oluşum*'a yönelir. Basit olanı, bölünemez olanı sezmekle yükümlü bulunan sezginin bizi yönelttiği nesne *arı oluşum*'dur. Arı oluşum her şeyden önce içselliktir, öznelliğin varoluş biçimidir. Sezginin gerçekliği dıştan değil içten kavradığını söyleyebiliriz. Bergson sözkonusu olduğunda her zaman son derece verimsiz bir dış'ın yanında son derece verimli bir iç'den sözetmemiz gerekir. Sezgi iç'le ilgilidir. Gerçekliği dıştan kavrayana sezgi diyemeyiz. Sezgi içselliğin ya da hatta içtenliğin konusudur, hiçbir zaman göreliye bağlanmaz, onun işi mutlak'ladır. Felsefenin kavramları bu mutlak'ı dile getirmeye yetmez, onu sanatın özel olarak oluşturulmuş simgeleriyle taşımak olası olabilir. Yapıtta özel ya da indirgenemez özellikler vardır, bunların kaynağı iç'imizdir, bunlar iç'imizde olduğu gibi yapıtta da mutlaklıklarını korurlar, ayrıştırılabilir ve hatta ussal düzeyde kavranılabilir şeyler de olsalar apayrılıklarıyla mutlaktırlar.

Bergson felsefesinin kökeninde mutlak bir kavram, *canlı atılım* kavramı yatır. Bu felsefede her şey canlı atılımla başlar, canlı atılımla sürer. Her şeyin her oluşumun temelinde o vardır, arı oluşum dediğimiz şey de canlı atılımdan gelir ya da onun açınımı gibidir. *L'évolution creatrice*'de (Yaratıcı evrim) [1907] Bergson "yaşamın kökel bir atılımı" diye belirlediği bu canlı atılımı "değişikliklerin derin nedeni" diye tanımlar. Evrensel akışı sağlayan ve güvence altına alan canlı atılım artan karmaşık-

lıkta biçimler ortaya koyar, giderek ayrımlaşan dokuların ve organların oluşmasını sağlar, aynı zamanda canlı varlığın ortamına uyması için yeni koşullar geliştirir. İnsan ruhsallığının ortaya çıkışı da bu canlı atılımın bir sonucudur. İnsan ruhsallığı yalnızca organları kullanan bir ruhsallık olarak kalmamış, yapay araçlar geliştirerek yaşamı kolaylaştırma ya da değiştirme yoluna gitmiştir. Herakleitos'un *Logos*'unu, daha çok Stoa okulunun *Logos*'unu düşündüren bir güçtür canlı atılım. Varlığı dıştan belirlemeyen, bu yüzden Aristoteles'in İlk Devindirici'sine hiç benzemeyen, Platon'un İdea'larını da düşündürmeyen, tam anlamında içsel bir güç olan bu canlı atılım evrende ve insanda zamansallığı kuran ya da zamansallıkta anlatımını bulan bir güçtür.

Her şey gibi insan ruhu da canlı atılımın belirleyici gücüyle koşullanmıştır. Bizim ruhsallığımız ya da ben'imiz bu koşullanma içinde sürekli bir akışın öznesi durumundadır. Zamansallık buna göre ben kavramının özünü oluşturur. Bir başka deyişle ben'in gerçekliği zamansallıkla belirgindir. Ben *süre*'den ya da *gerçek yaşam*'dan oluşmuştur. Şöyle der Bergson: "Özneyle ve nesneyle ilgili, onların ayrılıklarıyla ve birlikleriyle ilgili sorunlar uzamdan çok zaman çerçevesinde ortaya konulmuştur." Kendime yöneldiğim anda içsel yaşamın değişken ve sürekli olduğunu duyuyorum. Bu ben'imin aralıksız sürdüğü, kesintisiz bir süreklilik olduğu anlamına gelir. O bir akıştır, bir sonsuz akıştır, bir ırmaktır, "sonsuz akışın sürekliliği" dir. Bergson sezgisel düşünceyle gidimli düşünceyi birbirinden ayırdığı gibi *gerçek zaman*'la ya da *ruhsal zaman*'la *matematiksel zaman*'ı da birbirinden ayırır. Matematiksel zaman ruhbilimsel ya da ruhsal zamanın uzamda yansımasıdır. Matematik-fizik bilimlerin incelediği "zaman" boş ve durağandır, devinimin dışındadır. Gerçek "zaman" süre'dir. "Ben kendini ortaya koyduğunda bilinç durumlarımızın ardışıklığının kazandığı bilinç süre'dir" der Bergson. Denilebilir ki varlığım süre'den biçilmiştir, varlığımın kumaşı süre'dir. Süre somuttur, gerçek olarak yaşanılan şeydir. Bergson süre'yi "Belli sınırları olmaksızın, dünyayla hiçbir yakınlığı olmaksızın kendini ortaya koyan niteliksel değişimlerin ardışıklığı" diye tanımlar.

Jean Wahl süre'yle ilgili olarak şunları söyler: "Gerçek süre toplumsallaşmış ve uzamlaşmış zaman değildir, kol saatimize ve duvar saatimize bakarak uzamda okuduğumuz zaman değildir. Sabırsızlığın ve sabrın zamanıdır, özlemin ve umudun zamanıdır, derinlerimizde birbirini izleyen duyguların zamanıdır." Öyleyse süre bize her zaman nitelikseli duyuracaktır. Şöyle der Bergson: "İçimizdeki süre nedir? Sayılarla benzerliği olmayan niteliksel bir çokluktur, artan bir niceliği

ortaya koymayan organik bir gelişimdir, ayrı nitelikleri barındırmayan arı bir çokyapılılıktır. Kısacası iç süre'nin anları birbiri dışında kalan şeyler değildir." Demek ki içsellik niteliklerle örülmüş ya da kurulmuştur: "Kendileri olarak alınan derin bilinç olgularının nicelikle hiçbir ilişkisi yoktur. Onlar arı niteliklerdir. Öylesine birbirlerine karışırlar ki bir mi çok mu olduklarını söyleyemeyiz ve bu açıdan onları doğalarını bozmadan inceleyemeyiz." Demek ki niceliksel olanla iç dünyamızın zengin çeşitliliğini birbirine karıştırmamamız gerekir: "İki çeşit çokluk vardır: doğrudan doğruya bir sayı oluşturan maddesel nesneler çokluğu ve zorunlu olarak uzamın katıldığı bazı simgesel sunumların aracılığı olmadan bir sayı görünüşü almayan bilinç edimlerinin çokluğu."

Maurice Merleau-Ponty, Bergson'la ilgili bir yazısında şöyle der: "Zaman ben'im, ben sezgisine ulaştığım süre'nin kendisiyim, süre de kendini ben'de sezer. Şu an'dan giderek mutlak'dayızdır." Ancak bu kendine kavuşma tam anlamında kendi kendinin bilincine ulaşma değildir. Ben kendini doğrudan doğruya içsellik deneyinde, tüm karmaşıklığı içinde, bir sanat yapıtını sezer gibi sezecektir. Ne anılarımızı ne şimdi'mizi tüm dolgunluğu ve genişliği içinde yakalayabiliriz. Kendimle her dokunuşmam parçalı bir dokunuşmadır. Bunu Merleau-Ponty şöyle belirler: "Süre yalnızca değişim oluşum devingenlik değildir. Süre sözcüğün tam ve gerçek anlamında varlık'tır. Zaman varlık'ın yerine konulmuş değildir, zaman doğmakta olan varlık olarak anlaşılır, şimdide zaman açısından yönelinecek olan tümüyle varlık'dır. (..) Buna göre süre ruhun ve bedenin birbirine eklendiği ortamdır, çünkü şimdi ve beden, geçmiş ve ruh, doğaları ayrı olsa da birbirleriyle ilişkilidirler." Zaten insan ruhu bedende yansır ya da açınlanır. Bunu şöyle ortaya koyar Bergson: "Hiçbir tutku istek sevinç ya da acı yoktur ki fizik belirtiyle gelmesin." Kısacası ben sürekli bir akıştır. Bergson'un bu bakışını şöyle açıklar Jean Wahl: "Kendi ben'ine baktığında gördüğü şey fikirler değildir artık, düşünen ben de değildir, biçimler ve kavramlar da değildir, sürekli bir akıştır." Demek ki ulaşılacak olan şey ben'in karmaşık yapılı derin katmanlarıdır: "Belirlenimleri önceden görülebilir olan yüzeysel ben'in altında Bergson tüm duyguların ve düşüncelerin karmaşık bir biçimde birbiriyle birleştiği derin bir ben bulur."

Bergson'a göre madde doğası değişmeyen şeydir ama o da süredir, süre'nin en alt derecesidir. Her şey arı oluşum olduğuna göre bedenim de onunla açıklanmalıdır. Bedenim de bedenimin dokunduğu nesneler de özü süre olan şeylerdir. Demek ki süre iç gerçekliğin olduğu kadar dış gerçekliğin de kumaşıdır. Yaşam da bilinç gibi süredir, devingenlik-

tir, sürekli yaradılıştır, özgürlüktür. Ama süre her şeyden önce bellektir, şimdide geçmişe yönelir. Şimdi geçmiş'in en yoğunlaşmış biçimidir. Geçmiş ve şimdi eşzamanlıdır. "Her bilinç bellektir, geçmişin şimdide saklanılması ve biriktirilmesidir" der Bergson. Gene de arı süreyle uzam fikrinin katıldığı süreyi birbirinden ayırmak gerekir. Bu konuda şöyle der Bergson: "İki olası süre kavrayışı var, biri bütün karışımdan arı, öbürü uzam fikrinin kaçamak katıldığı. Tam arı süre, ben'imiz kendini yaşamaya koyverdiğinde, şimdiki durumla geçmiş durum arasına bir ayrılık koymaya direndiğinde bilinç durumlarımızın sürekliliğinin aldığı biçimdir." Bu biraz da içimize yönelişimizin biçimiyle ilgilidir: "Kendi varoluşunu yaşamak yerine onu düşleyen bir insan, bakışları karşısında elbette her an geçmiş öyküsünün ayrıntılarının sonsuz çokluğunu bulacaktır."

Bergson felsefesi ya da estetiği bize duyulur dünyayı aşan bir şeyleri önerir, bu bir şeylere ulaşabilmemiz için de en azından duyulur dünyanın üst duyarlığını öngörür. Bu metafizik alışılmış anlamda bir aşkın dünya metafiziği değildir, çünkü her şeyden önce bizi algının alanına yerleştirir, algılanan dünyanın üst kavrayışına ulaştırmaya çalışır. Sezgi yoluyla dünyanın yetkin sunumuna ulaşmak diyebiliriz buna. Öyleyse Bergson'da güzel'in metafizik bir anlamı olmadığını söyleyebiliriz. Gerçeklik algıda örtülerin altında görülür, onu algıda ele geçirmek metafizik değil simgeci bir tutumu gerekli kılar. Metafizik simgelerden ne kadar uzaklaşırsa o kadar metafizik olur, oysa sanat simgelerle örülmüştür. "Metafiziğin temel varoluş nedeni simgelerle bağlantının koparılmasıdır" der Bergson. Buna göre sanat zorunlu olarak simgeseldir. Her zaman olduğu gibi sanatın alanında da şeyler kendilerini bize simgeler aracılığıyla şöyle böyle açarlar, bu açılmada saydamlık aramak boşunadır. Öyleyse her zaman olduğu gibi sanatta da gerçeklikle ilişkimiz dolaylıdır. Hiçbir sanat gerçekliğin örtülerini kaldırmayı başaramayacaktır. Her sanat gerçekliği kendi özel dilinin dokuları arasında yansıtabilir ancak. "Aradaki örtüyü kaldırmak, dolaysıza uzanmak, bir mutlak'a dokunmak olacak şey değildir. Örtüyü yırttınız mı sanatı da yıkarsınız." (Bayer).

Demek ki gerçekliğin sunumu simgelerde anlatımını bulur ya da açıklığa kavuşur diyebiliriz. Sanatçı buna göre sezginin insanıdır. O oldukça sorunlu bir alanda, dolaylının alanında iş görmektedir. Dolaylı olan sorunlu olandır. Sanatçı gerçekliği dışlaştırma yolunda güç bir çabanın insanıdır. Bu yüzden her sanat yapıtı bir enerjiyle yüklüdür. "Bu enerji olgusuyla sanat öykündüğü algısal tablodan tam anlamında

ayrılır" der Bayer. Her yapıt bir çabanın billurlaşmış biçimidir. Sanatçı bir şemadan, gerçekliğin bir şemasından giderek bir yaratma çabası ortaya koyar, amacı bu şemayı imgeye dönüştürmektir. Şöyle der Bergson: "Bir roman yazan yazar, kişiler ve durumlar yaratan tiyatro yazarı, bir senfoni besteleyen müzikçi, bir şiir yazan şair kafasında basit ya da soyut bir şeyler olan insandır... Bir şema üzerinde çalışılır ve ögelerden ayrı bir imgeye ulaşıldığında işin sonu alınmış olur." Demek ki sanatçı yaşamın sunumuna ulaşmaya çalışan kimsedir. Dünyanın üst düzeyde algılanmasıyla elde edilen bu yetkin sunumda içsellik dışa vurur. Dünyanın sunumu bir ölçüde hatta büyük ölçüde bireyselliğin sunumudur.

Bu sunum simgelerle açınır ya da simgelerden kurulmuştur. Sunumun dili simgelerin dilidir. "Her sunumsal bakış kesinlikle simgeseldir ve geniş çerçevede simgelere başvurma gereksinimi içinde gerçeğin imgesine ulaşmak için gerçeğin biçimini bozar." Simge ancak biçimbozmalarla kurulacaktır, biçimbozmaların dışında gelişen araştırma sunumlara ulaşamaz. Zaten amaç dünyanın üstünde bir dünya kurmak değildir, amaç dünyaya dokunmak, onu iyileşmez kayganlığı içinde ele geçirmektir. Ele geçirilen şey biricik olandır. Gerçeklik tektir ve sanat özeldir. Sanatçı ve filozof gerçekliğe, bu tek olana ve özel olana alışık *göz*'dür. Gerçeklik zor girilen bir şey olsa da kendini saklayan bir şey değildir. Sanatçının ve filozofun işi her an yeni olan bir dünyada benzersizi yakalamaktır. "İşleri tam tamına görmek ve bizim doğal olarak göremediklerimizi bize göstermek olan insanlar vardır, bunlar sanatçılardır" der Bergson. Sanatçılar bize göstermek için gören insanlardır. Şöyle der Bergson: "Sanat duyguları açıklamaktan çok bizde duygular uyandırmayı amaçlar, sanat bize duyguları esinler ve daha etkin araçlar bulduğunda doğayı öykünmekten bile bile vazgeçer." Göz olmak dünyaya gerçek anlamda yerleşmiş olmanın önemli bir göstergesidir. "Tüm Bergson'cu dizgenin tanıtı insanlıkta bir sanatçı gözünün varoluşudur" der Bayer. "Sanatçının kuramı böylece tüm sezgisel gerçekliğin dayanağıdır. Estetiği kaldırın her şeyi tehlikeye atarsınız."

Yedinci bölüm

Estetik yargının ruhbilimsel temelleri

Estetik yargının olasılığını metafizik düzeyde araştırdığımızda, estetik yargıyı sağlam bir temele oturtmak istediğimizde evrensel bir belirleyicinin gösterilmesi bir zorunluluk olur. Laboratuar estetiği açısından estetik yargının olasılığını ele aldığımızda daha çok bilincin belirleyici koşullarını ortaya koymamız gerekecektir. Her iki durumda da sorun yargıyı evrensel kılan etkeni saptamak sorunudur. Değişen insan bilincinin dışında aşkın bir değişmez ya da dönüşmez evrensel belirleyicinin varlığı fikri yargıda sarsılmaz kesinliğin güvencesidir. Felsefi bakış açısı böyle bir kesinliğin varlığını zorunlu kılar: her zaman temele sarsılmaz bir ölçüt konulmalıdır. Deney estetiği açısından kesinlik estetik yargıyı olası kılan bilinç koşullarının belirleyiciliğinde ortaya konur: yargıyı bilincin koşullarına bağladığımızda her genel yargı *ortak bilinç* çerçevesinde, kavramlar düzeninin nesnel olanakları içinde elde edilmiş bir kesinliği belirtecektir. Felsefenin koşulları yargıdaki kesinliğin kaynağını bir değişmezde belirlememizi gerektirirken deneysel estetiğin koşulları her kesinliğin ancak varolan bilinç koşulları çerçevesinde olası olduğunu ve bilincin dönüşümleriyle bilgide her türlü kesinliğin dönüşüme uğrayacağını ya da geçerliliğini yitireceğini, bu çerçevede estetikte değişmeden kalan belirleyicilerden sözetmenin olanaksız olduğunu duyurur. *Ortak bilinç*'in nesnel gerçeklikte karşılığı bulunan değişimleri ya da dönüşümleri yargının ölümsüzlüğünü her zaman yalnız estetikte değil her alanda tehlikeye atacaktır. Kaldı ki estetik yargı *ortak bilinç*'in nesnel özelliklerini taşıdığı kadar, *ayrı bilinç*'in ya da *özel bilinç*'in özelliklerini de taşıyacaktır. Bir başka deyişle, estetik yargı ya da beğeni yargısı bilincin nesnel ve öznel özelliklerinin, genel-geçeri karşılayan *ortak bilinç*'le özneli karşılayan *ayrı bilinç*'in ürünü olacaktır.

Felsefenin alanından uzaklaşarak estetik yargının olasılığı sorununu bilinç sorununa indirgediğimizde ortak bilinç'in nesnel koşullarına karşın beğeni yargılarının uzamda ve zamanda mutlak ya da mutlaka yakın bir geçerliliği olamayacağını görürüz, çünkü ortak bilinç de dönüşen bilinçtir. Ortak bilincin dönüşüm koşulları ayrı bilincinki kadar kaygan

kararsız ve karmaşık olmasa da bilinç kendini her zaman her şeyden önce dönüşen varlığıyla gösterdiğinden ortak bilincin de bir dönüşüm ortamı olması doğaldır. Bilinç aşkın bir belirleyicinin belirleyiciliğinde nesnellikle koşullanmış olsun olmasın onda doğal düzenin belirleyici koşulları geçerli olsun olmasın sorun yargının oluşumu ve değeri sorunu olduğunda bilinç araştırmasıyla sınırlanmak gerekli ve yeterlidir, daha geriye gidip metafizik etkenlere yönelmek deneysel bir araştırmayı zorda bırakır. Buna göre bilinç her zaman yaşam koşullarının gereklerine göre az ya da çok, yavaş ya da hızlı bir değişkenliğin nesnesi olacaktır. Buna göre yalnız beğeni yargıları değil bilimlerin konuları ve yöntemleri de, tam bir kesinlikte ortaya konulmuş bilimsel bilgiler de değişkenliğe uğrayacaktır. Bilimin de sanatın da felsefenin de özelliklerini oluşturan tek şey insan türünün temel koşulları içinde yaşamın değişken akışıdır. Bilincin temelini belirleyen koşullar doğa yasaları da olsa, bilinç her şeyden önce değişen bir dünyanın bilinci olmakla her çağ için her ortam için her özne için değişken özellikler gösterecek, buna göre beğeni yargılarının evrenselliği de değişken hatta kaygan bir evrensellik olacaktır.

Bilinç üzerine yapılacak çok ayrıntılı bir araştırma bu değişkenliğin koşullarını gösterirken, yargının, her çeşit yargının, bu arada estetik yargının evrensel temellerini de gösterecektir. Bilinç denilince her şeyden önce her türlü düşünce etkinliğini ortaya koyan ruhsal işlevleri ve bu işlevlerle elde edilmiş, ruha kalıcı olarak ya da geçici olarak yerleşmiş düşünce ürünlerini anlamak gerekir. Buna göre bilinç her türlü düşünselliğin etkin ortamıdır diyebiliriz. Bununla birlikte bilinci salt nesnel düşünce etkinliğiyle sınırlı görmek doğru olmaz. Düşünsellik en genel çerçevede tüm ruhsal etkinliği karşılar. Düşünsellik duyumun verimli kaynağından başlar, tüm duygusallığı kucaklar, nesnel düşünce düzeninde yetkinliğine ulaşır. Bir başka deyişle duyum, duygu ve düşünce işlevleri bir bütün oluştururlar: ayrı bir duyumsallık alanı ayrı bir duygusallık alanı ayrı bir düşünsellik alanı belirlemeye olanak yoktur. Duyumu duygudan, duyguyu düşünceden ayırışımız yalnızca bir soyutlamadır ki bize değişik ruhsal etkinlikleri kendi özellikleri içinde kavrama kolaylığını sağlar. Gerçekte değişik ruhsal etkinlikler bir bütünün değişik görünümlerinden başka bir şey değildir. Yoksa bilinç bir bütündür, onun tüm işlevleri bir bütün oluşturur. Anıyı bellekten, sezgiyi usavurmadan, duyumsamayı duygulanmadan kesin bir biçimde ayırmamızı olası kılacak hiçbir sağlam dayanak yoktur elimizde.

Bilinç Ben'le Dünya'nın bütünleştiği yerdir. Bilinçte Dünya içsel-

leşir yani özgül anlatımına kavuşur. Bilinç öznenin kendindeki konumu olduğu kadaı Dünya'nın öznedeki konumudur. Bilinç kendini ve dünyayı (daha doğrusu Dünya'yı) bir bütünde bir araya getiren ben'in yetilerle ve işlevlerle ilgili özel düzeneği olmakla en geniş ölçüde nesnelliğin ve en geniş ölçüde öznelliğin ortamıdır, onda öznellikle nesnellik ayrı ayrı görünümler ortaya koymayacak biçimde ya da doğrusu tam anlamında bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmış ya da bileşmiştir. Bilinç denildiği zaman gerçekte bütün bir ruhsallığı anladığımız gibi özellikle onun düşünsel temelini düşünürüz. Henri Delacroix *Les grandes formes de la vie mentale* (Düşünsel yaşamın başlıca biçimleri) adlı yapıtının bir bölümünde bilinci özetle şöyle tanıtlar: "Bilinç iki bağlaşık terimi, Dünya'yı ve Ben'i birleştirir ve karşılaştırır. O bu iki terimin karşıtlığında onları belirleyen düşüncenin birliğidir. O her şeyden önce belli bir öznenin kendinde görünüşüdür. Daha derin anlamda o bir tarih ve bir yapıttır, bir yazgı ve bir serüvendir. Evrenin bilinci özel öznenin bilincini sarar. Özne kendisini ancak evreni algılarken algılar. Her zaman onun kendini algılayışı bir evrenin bağrında olur. O ancak evrende evrenle kendidir. Her bilinç evrenin merkezi ve evrenin parçasıdır. Tüm varoluşların koşulu olan bilinç varoluşların birliğini, şeylerin evrenini ve bilinçlerin evrenini gerektirir. Bilincin olduğu her yerde bir etkinlik sözkonusudur. Bilinç bir yansı bir ayna olmaktan çok ötede etkindir ve üretkendir. Her bilinç bir çatışkının belirtisi ve ürünüdür, içteki bir çatışkının ya da dıştaki bir çatışkının. Bilincin etkinliği biyolojik ve toplumsal ortama uyuşu aşar. Tüm insani ve toplumsal şeylerin kurucusu olan zihinsel edim çevreye verilen yanıtların hatta doğru ve iyi temellendirilmiş yanıtların basit bir oyunundan daha zengin bir etkinliği gerektirir."

Bilinç kendini tarihsellikte ya da zaman boyutunda kurar. O zamanın kendisi ya da yuvasıdır, bu çerçevede zorunlu olarak tarihseldir, hem kendi oluşumuyla tarihseldir hem de genel tarihin içinde yer almakla tarihseldir. Bilincin kendini kurma serüveni karşıtlaşmalarla ve özdeşleşmelerle gerçekleşir. Bilinç kendini kurarken yalnızca Dünya'yla değil kendiyle de karşıtlaşır. Bilincin gelişimi kendindeki ve dıştaki bir şeylere karşı çıkmakla olur. Dış dünyayla karşıtlığında bilinç Kant'ın "toplumdışı toplumsallık" dediği uyumlu uyumsuzluğunu ortaya koyar. Bilincin kendini kurması böylece bir yabancılaşmayla gerçekleşir, kendine yabancılaşmayla ve dünyaya yabancılaşmayla. Bilinç yabancılaşma edimlerinde kendini hem bir ayrı bilinç olarak hem bir ortak bilinç olarak oluşturur.

Nesneye yönelen bilinç kendini yabancılaşmış duyar, onun bu duygudan çıkabilmesi ancak o nesnenin bilgisine ulaşmasıyla olasıdır. Ancak bu arada yeni bir nesneye yöneliş yeni bir yabancılığı getirecektir. Bilincin toplumsal karşıtlığı ya da bilincin ben-olmayanla karşıtlaşması toplumsalın dışına çıkmak, toplumsalla bağları koparmak anlamına gelmez, tersine bu anlamda toplumdışılık toplumsallığın bir koşuludur, ben'in ben-olmayan karşısında kendini belirleyişidir. Buna göre toplumdışılık bir kargaşa durumu değil, bir dağılma ve kopma belirtisi de değil bir aşkınlık durumudur. Bu ortaklaşmalı karşıtlaşmada bilginin diyalektiği kurulur. Zaten estetik nesne de bu anlamda bir diyalektik ilişki ürünüdür. Bayer şöyle der: "Benim kuramıma göre estetik nesne ne metafizik bir nesnedir ne fizik bir nesnedir ne toplumsal bir nesnedir, o diyalektik bir nesnedir."

Bir özne-nesne diyalektiğinin etkinliğinde kurulan bilinç öznelliğin koşulu olan zamansallık ve nesnelliğin koşulu olan uzamsallık çerçevesinde kendini vareder. Bu varoluşun temel biçimleri olan uzam ve zaman bilincin tüm oluşumlarını ya da ürünlerini ikili bir üçboyutlulukta belirler. Bilinçte hiçbir şey yoktur ki uzamsal düzeyde ve zamansal düzeyde üçboyutlulukla koşullanmış olmasın. Bilinç ve Dünya üçboyutlu bir zamansallıkta ve üç boyutlu bir uzamsallıkta bütünleşirler. Bilinçte her şey dünü bugünü yarını, eni boyu derinliği olan bir bütünlüğe kavuşur. Bilincin bir koşulu olarak üç boyutlu zamansallık nesnelliğin koşulu olan üç boyutlu uzamsallığı sarar, onu zamanın içine yerleştirir ve tarihsel kılar, onu yalnızca eni boyu derinliği olan durağan bir bütünlük olarak değil aynı zamanda geçmişi şimdisi geleceği olan etkin bir yapı olarak belirler. Buna göre bilincin kendi öznel zamansallığı içinde zorunlu olarak tarihsel olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsellik bilincin giderilemez koşuludur, bilinç tüm yapısı tüm koşulları içinde tarihseldir, buna göre tarihdışılık bir soyutlamadan başka bir şey değildir. Bir kültür ortamında varolan bilinç kendinde tarihselliğin koşuluyla birlikte tüm genel tarihin çok kaba düzeyde de olsa bir taslağını taşır. Bilinç hem bu genel tarihte içerilmiş olan hem de bu genel tarihi içeren kendi tarihinin anlatımıdır.

Bilinç çok geniş çerçeveli bir geneli kendi özelliklerine göre kendinde barındıran bir özeldir. Onda nesnel gerçeklikle öznel gerçeklik bir araya gelmiştir. Bilinç öznelliğin de nesnelliğin de yuvasıdır, bilincin dışında öznellik de nesnellik de yoktur. Bilincin kendi öznellikleri ya da özel özellikleri çerçevesinde nesnelliklerden kurulmuş gerçekliği bilinmeyeni dışta bırakan oldukça kaygan bir ufukla sarılır. Ufuk bi-

lincin tayanıdır, bilinç onda kendi sınırlarını bulur ve aşmaya çalışır. Her bilinç geçici olarak da olsa kendi ufkunda son bulur. Buna göre ne bilinçten ayrı bir dünya ne dünyadan ayrı bir bilinç düşünebiliriz. Tarihselliğin kendisi olan bilinç zamansallıkta dünyayı tarihsel kılarken kendi tarihini dünyanın tarihine bağlar. Bilincin gelişim serüveni böylece onun hem kendisiyle hem dünyayla, kendisinde açınlanan dünyayla ve dünyada dışlaşan kendisiyle sürekli bir hesaplaşmasının ürünüdür. Bilinçte dünya ve ben bir bütüne kavuşur, öyle ki onda dünyanın nerede bittiğini ve ben'in nerede başladığını kestirmek olanaksızdır.

Bilginin evrenselliği ve yargının olasılığı konusunda temel dayanakların ilkini özneyle dünyanın dokunuştuğu noktada, algıda aramak gerekir. Kant algının bilgideki yerini *a priori* koşullar çerçevesinde belirlemiş, *Aşkınsal estetik*'de duyumun evrenselliğini ve *a priori* özelliklerini ortaya koymuştu. Kant'da duyarlılığın tüm *a priori* ilkelerinin bilimi olarak aşkınsal estetik iç'in dış'a kavuşma koşullarını belirliyordu. Kant eski deneycilerin dış dünyadan gelen verileri doğrudan doğruya bilgiye dönüştüren anlık kavrayışıyla eski ülkücülerin kendi yasalarını nesnelere olduğu gibi yazdıran us kavrayışını çok aşan bir bakış açısı içinde, deneysel bilgiye temel olan verinin dışsallıkla içselliğin bir bileşiminden başka bir şey olmadığını bildirerek bilgi kuramı açısından bir devrimi gerçekleştiriyordu. Yeni bir bilgi kuramı için de genel olarak yargının özel olarak beğeni yargısının oluşumunu açıklamak için de bu duyumsal veri bize bir çıkış noktası olarak çok önemli görünüyor. Kant'çı anlayışın temel ögelerini bu arada anlığın kavramlarını ve usun yönelimlerini tümüyle bir yana bırakarak içselliğin ve dışsallığın bileşiminden başka bir şey olmayan duyumsal veriyi ayrıştırmak ve temele oturtmak bu çerçevede çok önemli olacaktır.

Duyumsal veri algıda kendini gösterir ve algıda imge olarak belirir. İmge dünyayla dokunuşmada ben'in elde ettiği ilk üründür ya da ilksel üründür. İmge buna göre nesnelliğin öznelliğe, öznelliğin nesnelliğe kavuştuğu yerdir. Algıda kendini gösteren imge dünyanın ve ben'in ortak ürünüdür. Dışsallığın koşullarıyla içselliğin koşullarını birleştiren ya da daha doğrusu bileştiren bu şey kavramsal bilginin de ilksel gerecidir, hammaddesidir. İmge oluşmasaydı kavram diye bir şey olmayacaktı. İmgede iç dışa açılırken dış da içe kavuşur. Özne-nesne ilişkisinde temel belirleyici olan imge demek ki bilginin ilksel koşuludur. Duyarlığın belirgin koşullarına göre oluştuğu için onda deneysel veri yanında *a priori* bir şeylerin yani insan doğasıyla ya da insanın türsel özellikleriyle ilgili bir şeylerin olması doğaldır. İmge bir tohumdur bir tas-

laktır ya da bir çekirdektir, kavramsal içeriği oluşturacak olan ilksel biçim'dir. O zamansallıkta kendini gösteren uzamsal ögedir. Kavram için ilksel veri olan bu şey bilginin indirgenemez temelini kurar. Onu algıda beliren biçimsellik diye de adlandırabiliriz. Buna göre bilginin algıda ve algıyla başladığını söylemek doğru olur.

Her türlü düşünsel etkinlik gibi sanatın da kaynağı algıdadır. "Duyum sanatın başlangıcıdır" der Henri Delacroix. Demek ki bilginin temelinde de güzelin temelinde de duyum vardır, ancak duyum bilginin de güzelin de kendisi değildir. Algıda oluşan imge *üstalgı*'da bilince açık duruma girer. Üstalgı imgenin bilinçte görünür kılınmasıdır. Üstalgı kavramının kurucusu Leibniz üstalgıyı bir algının bilince girişi olarak düşünüyordu. Leibniz şöyle der: "Dış nesneleri sunan monad'ın içsel durumu olan algıyla bu içsel durumun bilinci ya da düşünsel bilgisi olan üstalgıyı birbirinden ayırmak doğru olur." Buna göre üstalgıyı *düşünceyle birleşen algı* diye anlamamız doğru olur. Ya da onu Wundt gibi "zihinsel yaşamın üstbiçimlerini kurmak üzere mantıksal ve estetik ögelerin mekanik çağrışımlarla bütünleşmesi" olarak anlayabiliriz. Ancak burada "mantıksal ve estetik ögeler" sözünü sakınıklıkla karşılamak gerekir. Wundt başlıca yapıtı *Grundzüge der physiologischen Psychologie*'de (Fizyolojik ruhbiliminin ögeleri) şöyle diyordu: "Bakışın içsel alanına bir sunumun girmesini algı, bakışın orta noktasına bir sunumun girmesini üstalgı diye adlandırıyoruz." Demek ki imge tüm sunumsal yapısı içinde bilincin karşısına konulduğunda üstalgı oluşur ve böylece bir imgede bütünleşen duyumsal veri bilinç için bir hammadde bir işlenebilir madde durumuna gelir. Böylece imge ancak üstalgıda kavramın kurucu ögesi kimliğini kazanır. Bununla birlikte bilince yabancı olmayan ya da bilinçte daha önceden karşılığı bulunan üstalgısal öge bilinçte hiçbir yeni durum yaratamayacağından bilincin basit bir onayıyla dışlanır, buna karşılık bilince yeni bir bileşen olarak katılabilecek bir üstalgısal öge bilincin kavramlar düzeninde kendine bir yer bulur. O ya bir kavramı daha aydınlık kılacak biçimde ya da yeni bir kavramın temelini oluşturacak biçimde bilince yerleşir.

Böylece üstalgıda doğrulanan ya da özümsenen duyumsal sunum kavramın gereci olur. Duyumsal sunum kavrama katılabilecek nesnel özellikleriyle bir duygu yükü taşır, bununla bir duygusal etki gücü oluşturur. Duygusallığın temelinde duyumsal öge ya da haz ögesi vardır. Dıştan bilince olduğu gibi işleyen salt nesnel veri yoktur, nesnel veri duyum düzeyinde duygusal renklere bürünür. Nesnel veri her zaman katışıklıdır, onun duygusal katışıkları vardır, bu katışıklar duyum dü-

zeyinde oluşur, duyumsal haz ve nefret çerçevesinde oluşur. Duyumsallık üstalgıda zorunlu olarak duygusallığa bağlanır. Duyumsal sunum kavram'a nesnelliğini katarken duygu yükünü de katar. Haz ve nefret gibi belirgin duygular bilincin yapısına göre ve dış etkenin özelliklerine göre bilinçte bileşik duygulara dönüşerek çeşitlilik kazanırlar. Demek ki duygusallık bilinçliliğin bir yüzüdür. Buna göre bilinç bir duygu-düşünce bütünü ortaya koyar. Bilinçte duyguyla düşünce bütünleşirken iç'le dış birbirine kavuşur. Buna göre bilinç hem gerçekliğin bilinci hem kendi kendinin bilincidir. O kendi içinde bütünlüğünü koruduğu sürece duraldır, kendini aştığı böylece kendi dışına çıkarak kendi bütünlüğünü bir süre için dağıttığı zaman etkindir. Kendinde bilinç ya da bütünlüklü bilinç yabancılık duygusundan uzaktır. Bilinç kendi dışına çıktığı anda yabancılığa düşer ve bu yabancılığını yeniden kendine dönene kadar sürdürür. Bilinç, edimleri açısından hem bir uyarlılığın bilincidir hem de bir karşıtlığın bilincidir.

Kavramlar düzeni bütünsel gerçekliğin yani hem öznel hem nesnel gerçekliğin öznel koşullar çerçevesinde ve nesnel koşullar çerçevesinde bilince yansımasıyla kurulur. Kavramlar dizgesi benin alırlık özellikleri içinde oluşmuş bir dizgedir, her bilinçte ayrı bir renk ve ayrı bir açı oluşturur, gerçekliğin bütünsel yansısını değil onun belli bir öznellik çerçevesinde görünmüş genel bir yorumunu yansıtır. Bilinçte yalnız kavramlar bulunmasa da her bilinç her şeyden önce içerdiği kavramlar dizgesiyle bilinçtir, ben'in iç'le ve dış'la yeni dokunuşmalarıyla sürekli değişikliğe uğrar, bu değişiklik ben'in doğal eğilimleri gereğ. daha çok daha yetkin olana doğru gerçekleşir. Kavramlar dizgesi ne kadar eksikli olursa olsun ya da kavramsal dizgenin en eksikli biçimlerinde bile sıradüzenli ve azçok tutarlı bir yapı bilinçliliğin gerekli koşuludur. Bilincin yapısı varlık'ın algılanış ya da kavranış biçimine göre ya da bir başka deyişle gerçekliğin görüldüğü açıya göre oluşur. Böylece her bilinç kendi içinde tutarlı bir bütün oluşturur. O gerçekliğe uymadığı zaman bile, gerçekliğin dışında kendini uyarsız ya da gerçekdışı ögeleri olan bir yapı olarak geliştirdiği koşullarda bile kendi için tutarlı bir yapı kurma konusunda duyarlıdır. Bilinç kendi tutarsızlığının sezgisini dayanılmaz bir uyumsuzluk koşulu olarak görür ve yaşar. Bu yüzden o gerçekliğe uymayan ögelerine yani yanlış oluşturduğu ögelerine bile kendi bütünlüğünde bir yer açmak eğilimindedir. Bilincin tutarsızlığı dünyaya ve kendine uyarsız yönelimin bir sonucudur. Bu tutarsızlık durumunda bilinç gerçekliğe denk düşmeyen özgün ama karşılıksız bir yapı kazanmıştır. En yetkin bilinç gerçekliğe en uyarlı bilinçtir. Tutarsız

bilinç, gerçeklikle arasında sorunlar olan bir bilinç kendi kendisine her zaman yabancılık duygusu verecektir. Sağlıksız bilinç ya da kendine yabancı düşmüş bilinç, içerikleri boş dağınık eksikli kavramlarla örülmüş bilinçtir. Bilincin sağlıklılığı onun genişliğinde değil tutarlılığındadır.

Dış dünyayla dokunuşma içinde ve kendi aralarında ilişki içinde sürekli dönüşüme uğrayan kavramlar, herbiri aynı oluşum anına ve koşullarına uymamakla birlikte tam anlamında bir birlik oluştururlar. Hiçbiri öncesel olmayan bu kavramların herbiri kendi tarihselliğiyle vardır. Her kavram bilincin bir yapıtaşı olmakla özeldir, özel bir bilinç gibidir: kendisiyle ilgili bütün bir geçmişi, kendi geçmişini içerir ve kendini geleceğe açacak olanaklarla donanmıştır. Onu geleceğe açacak olanaklar onda olduğu kadar bilincin bütününde ya da bilincin öbür ögelerindedir. Onun geleceğe ulaşması bir bağımsızlıkta değil öbür kavramlarla uyumlu birlikteliğinde gerçekleşir. Hiçbir kavram başına buyruk bir bütünlük değildir. Ayrıca bilincin kendiyle ve dünyayla ilişkilerine göre kimi kavramlar kimi kavramlardan daha çok gelişirler ve bilinç için daha belirleyici duruma girerler.

Kavramlar dizgesinin genişliği ve kavramların dolgunluğu bilincin ortak bilinç açısından nesnel yetkinliğini belirler. Kavramların duygu yükleri de bilincin heyecanla ilgili yönünü belirleyecektir. Her bilinç düşünselliğiyle ve duygusallığıyla bilinçtir. Bilimde ve felsefede anlık kavramlara yalnızca nesnel koşullar çerçevesinde yönelmek ister ve yapabildiğince kavramların duygu yüklerini görmezden gelir. Bu arındırma sınırlı bir arındırmadır: duygusallığın tam anlamında susturulduğunu ya da etkisiz kılındığını düşünmek olası değildir. Bilinç kendi özel koşulları çerçevesinde nesnelliğin koşullarını oluştururken çok gelişmiş bir duygu dünyasını da kurmaktadır. Ayrı bilinç dediğimiz etkin güç bilincin özel düzenlenme biçimini ya da kendi özel renklerini düşündürür yani duygusal yapının çok özel niteliklerini düşündürür. Bilimde ve felsefede yalnızca nesnel dünya etkin kılınır ya da daha doğrusu kılınmaya çalışılır. Sanatta bilinç tüm güçleriyle etkin kılınacaktır. Buna göre duygu ve düşünce yükleriyle tüm bilinçler birbirlerine azçok benzeseler de birbirlerinden çokça ayrıdırlar. Bilincin ayrılığı ortaklığının, ortaklığı ayrılığının bir koşuludur. Her bilincin ayrı bir yapıt gibi düşünülmesi bu yüzdendir.

Bilincimdeki her kavram gerçekliğin izlenimleriyle kurulan bir öznel-nesnel gerçeklik olmakla, oluşumunun tarihi içinde çok karmaşık duygu yükleri yüklenmiştir. Demek ki bilinç duygusal özelliklerini dışsal ve içsel gerçekliğin nesnelerinden edinmiştir ya da bir başka deyişle

dünyayla ve kendiyle ilişkilerinden edinmiştir. Bendeki elma kavramı elmanın basit bilgisiyle sınırlı değildir, yaşam deneylerim bu kavrama duyumsallıktan ve düşünsellikten giderek duygu yükleri katmıştır. Bilincim bu duygu yüklerini başka kavramların belirleyiciliğinde ve bu kavramlarla oluşan fikirlerin belirleyiciliğinde (onların düşünsel ve duygusal koşullarında) yetkinleştirmiş inceltmiş yoğunlaştırmış yalınlıklarından uzaklaştırarak bileşik kılmış ve çeşitlilendirmiştir. Birinin bahçesinden elma aşırdığı için sopa yemiş bir çocuğun bilincindeki elma kavramının duygu yükü komşusunun bahçesini suladığı için bir kucak elmayla ödüllendirilmiş bir çocuğun bilincindeki elma kavramının duygu yükünden çok ayrı olacaktır. Korkulu düşler gören birinin bilincindeki düş kavramının duygu yüküyle korkulu düşler görmeyen birinin bilincindeki düş kavramının duygu yükü başka başka olacaktır.

Dış dünya nesneleri karşısında yantutmaz olamayışımızın, bu nesnelere yaşantımızın koşulları gereği değişik duygularla yönelişimizin en güzel örneklerinden birini Kafka'nın sevgilisi Milena'nın kızı Jana Cerna *Sevgili* adlı anılar kitabında verir. Jana Cerna annesiyle ilgili anılarını anlattığı bu kitabın bir yerinde şöyle der: "Bazı nesnelerden ve bazı çiçeklerden nefret ederdi, onun bu nefreti bu nesnelerin bazı şeyleri anımsatması yüzündendi. Onunla bir gezimizi anımsıyorum. Bu gezide bir yığın meryemçiçeği bulunan bir pencerenin önünden geçtik. Dalları çiçek dolu bu gür bitkiyi ben pek sevmiştim. Çiçeği görünce Milena neden başını öte yana çevirdi anlayamadım. Tiksintisinin nedenini açıkladı bana. En küçük yaşlarımda bile sorularını hiç mi hiç karşılıksız bırakmazdı. Çocukluğunda geçen bir olay her şeyi açıklıyordu. Hasta annesi bir kaplıca kentinde sulara giriyormuş. Milena'yı da birlikte götürmüş. Bir gün Milena annesini her yerde aramış. Onu ne otel odasında ne otel salonunda bulabilmiş. Çocukcağız umutsuzluk içinde bir de parka bakmaya gitmiş. Orada çiçekler açmış bir meryemçiçeği yığının altında onu hiç tanımadığı bir adamın kollarında bulmuş. Hemen oradan kaçıp odaya dönmüş ve annesinin bu aldatan davranışı karşısında düştüğü şaşkınlığı ona hiçbir zaman anlatamamış. Ancak o günden sonra meryemçiçeğinden tiksinir olmuş ve onun bu tiksintisi yetişkin dönemlerine kadar sürüp gitmiş."

Her şeyden önce bir nesnelliğin bilinci olan bilinç böylece nesnellikle ilişkisinden edindiği duygusallığını nesnellikle her ilişkisinde ortaya koyar ve hatta onu nesnelliğe yansıtır. Bilimler ve felsefe ne kadar isteseler de bilimsel ve felsefi yönelişte bireysel ögenin tümüyle dışa atılması olası değildir. Duygudışı algı yoktur, duygudışı düşünsellik

de yoktur. İnsanın tüm ruhsal etkinliği düşünsellikle olduğu kadar duygusallıkla belirgindir ya da bir tür soyutlamacılıkla yoksadığımız ya da etkisiz kılmaya çalıştığımız duygusallık sanatta belirleyici etken olarak işe karışır. Buna göre, her türlü nesnellik insan için heyecan kaynağıdır. Dolgun içerikleriyle ve dolgun duygu yükleriyle kavramlar aralarındaki ilişki içinde yargıyı ve dolayısıyla fikri oluştururlar. Fikrin oluşması heyecanın fikir düzeyine yükselmesidir. Duyumdan duyguya duygudan kavramlara ve onların bileşikleri olan fikirlerin oluşturduğu düşünceye doğru kendiliğinden diyebileceğimiz yumuşak bir geçiş olur. Yalnız fikirler değil kavramların belirleyiciliğinde oluşmuş anılar da duygu yükleri taşırlar. Onlar da kavramlar gibi içerikleriyle sürekli bir dönüşüme uğrarken duygu yüklerini sürekli dönüştürseler de bu yüklerinden hiçbir zaman sıyrılamazlar.

Buna göre bilinç heyecanlarla sarılmış bir etkinlik alanı olarak, bir heyecanlar ortamı olarak görünür. Heyecanlar çeşitli duygu ve düşünce bileşimlerinden kurulu duygu ve düşünce demetleridir. Duygusallıktan bağımsız bir düşünsellik sözkonusu olamadığı gibi düşünsellikten bağımsız bir duygusallık da sözkonusu olamaz. Sevinç acı korku öfke sevgi nefret gibi temel duyguların çeşitli derecelerinin değişik bileşimlerinden oluşmuş duygu demetleri bir düşünce zemininde bilinci sürekli olarak kaplarlar ve dönüşerek varlıklarını sürdürürler. Onların gelişim koşulları iç'in değişen özelliklerinden olduğu kadar dış'ın değişen özelliklerinden gelir. Tüm ruhsallık gibi heyecanların ruhsallığı da düşünceden duyuma ya da ruhtan bedene uzanan bir genişlikte gerçekleşir. Her heyecan sonunda bedende anlatımını bulur ve özgün ya da benzersiz yapısı içinde bedeni özel bir simgeye dönüştürürcesine onda özgün görünümler ortaya koyar. Buna göre insanın yüzü bir bakıma heyecanların yüzüdür, insanın duruşu heyecanların duruşudur, insanın davranışı heyecanların davranışıdır. İnsan bedenini bir anlam yumağı durumuna getiren onda heyecanların düşünsel içerikleriyle yansımasıdır. Bu yüzden her estetik etkinlik, bu arada estetik algı bedende anlatımını bulur. Henri Delacroix şöyle der: "Estetik algı organizmada heyecanla birlikte görülen kan, solunum, salgılama değişimleri gibi, kas gerilimlerinde azalıp çoğalmalar gibi her türden başkalaşımı getirir."

İnsan bedeni anlamın yuvasıdır, sanatın da başlıca nesnesidir. İnsan bedeni sanatçının gözünde estetik nesne olmadan önce estetik özelliklerle donanmış nesnedir ya da estetik nesne olmak için hazır nitelikleri olan nesnedir, bir tür öncesel sanat yapıtıdır. Biz onu estetik nesne kılmaya yöneldiğimizde, onda hazır bir estetik yapı buluruz. Bu yapı

kaygan ya da değişken bir yapıdır. Bu yüzden çocuğun resmini yapmakla bir ağacın resmini yapmak birbirinden az da olsa ayrılır. İnsan bedeninde yoğun, karmaşık ve azçok örtülü bir anlamlar düzeni vardır. Beden yalnız doğallığıyla ve sanatçının bakışından aldıklarıyla estetik nesne değildir, aynı zamanda öznel özellikleriyle estetik nesnedir, bu yanıyla azçok bir sanat yapıtını andırır. Evet, insan bedeninde hazır anlamlar vardır, insan bedeninin anlamları kendinden ve bizden gelir, oysa ağaçta anlamı kendi öznelliğimiz ve ağacın doğallığı çerçevesinde biz kurarız. Heyecanlar bedende dışlaşan anlamların kaynağıdır, varoluş nedenidir. Her insan kendi bedeninde heyecanların oluşturduğu değişiklikleri azçok dikkatli bir gözlemle içten sezebilir. Ancak biz heyecanın kendinden çok bedensel sonuçlarını gözlemleyebiliriz. Bir heyecan anında ruhun kendi içinde akışı oldukça kaygan bir nesnellikte sunar kendini. Oysa bedende yaşanılan her şey onu izleyen için olmasa da onu yaşayan için oldukça belirgindir. Berlioz müzik dinlerken uğradığı bedensel oluşumları şöyle açıklar: "Yaşamsal güçlerim artmış gibi oluyor, kan dolaşımımda garip değişimler duyuyorum, atardamarlarım şiddetle vuruyor, göz yaşları... kasların kasılmalı tepkileri, tüm üyelerde titremeler, ellerin ve ayakların tümüyle uyuşması, görme ve işitme sinirlerinin bir ölçüde felç olması. O sırada hemen hiçbir şey görmüyor hiçbir şey işitmiyorum. Başım dönüyor. Yarı yarıya baygın düşüyorum."

Her heyecanın bedende bir karşılığı olması doğaldır. Her estetik duygu hatta her estetik bakış bir takım organik açılımlarla dışa vuracaktır. Bir bakıma estetik hazzın ruhta olduğu kadar bedende gerçekleşmesidir bu. Bugün elbette bedenden ayrı bir ruhun varlığını savunacak değiliz. Estetik haz bedende yansır: müziği bedenimizde dinler, şiiri bedenimizde yaşarız. Bu yüzden her sanat biraz dansı andırır. Nietzsche "...dansçının kulağı ayağının başparmağında değil mi?" der. Ancak estetik düzeyde oluşan heyecanların zorunlu olarak bedensel bir taşkınlık yaratacağı anlamına gelmez bu. Estetik düzeyde ne güçlü bir uyaranla karşılaşıyor olursak olalım bu uyarana vereceğimiz olağan tepki sessiz ve ölçülü olmak gerekir. Uyarıcıya uyarlanmakla, uyarıcı karşısında belli bir tutarlılık hatta alışkanlık kazanmakla pek de yararlı ve anlamlı görünmeyen aşırı tepkilerden uzak kalabiliriz. Aşırı tepkiler düzenlenmiş bir tutumla bir gösteriyle ilgili değilse sanatsal düzeyde bir yetersizlikle ilgili olmalıdır. Sanat izleyiciliği açısından çok belirgin uç görünümler vardır: kimi izleyici tam tamına bir düş dünyasında yaşamaktadır. Ancak bu uç görünüm biraz da duyguların aşırı ve ölçüsüz

etkinliğiyle, estetik haz ve estetik yargı için zorunlu olan ussal edimlerin geriye çekilmişliğiyle belirgindir. Henri Delacroix şöyle der: "Böylece estetik coşkuda yapıt unutulmuştur, bununla birlikte vardır. Coşku kendine yönelik olur ve kendi çevresinde dönüp durur."

Son derece bilinçli izleyiciler de heyecanlarını usuyla hem ölçülü hem etkili kılan izleyiciler de olacaktır. Onlar estetik görülerini coşkunun bulandırıcı taşkınlığına bırakmazlar. Estetik izlemenin kendini ve dünyayı bir arada gözlemleme anlamına geldiği yetkin ussal yönelimler vardır. O durumda bir oyun izlemekte olan kişi sahnede verilenle kendi ben'i arasında ilişkiler kurarak kendisiyle ilgili giderek tüm gerçeklikle ilgili yeni görüşlere ulaşacaktır. Ama bu tür ussal kavrayışlar bir yana izleyici her zaman az da olsa kahramandır hatta bazen heyecanları ussallığını gölgeleyecek biçimde kahramandır. Kahramanlara katılır, kahramanlardan biri olur. Ölenle ölür dirilenle dirilir. Kılıç çekenle kılıç çeker. Düşlerin dünyasına kapanarak kendini unutmaktır bu. Belki de sonu olmayan bir serüvene bilerek isteyerek, kendini yokederek sürüklenmektir. Bu kendini yokediş şiirde müzikte resimde tüm sanatlarda görülebilir. Yoğun duygularla örülmüş bir düşsellikte böylece kendini yitirir insan. Schopenhauer *estetik görü ben'in silinmesiyle başlar* diye düşünüyordu. Henri Delacroix, coşkulu bir izleyicinin şu izlenimlerini yansıtır: "Tiyatroda olduğumu tümüyle unutuyorum. Kişisel varlığımı da unutuyorum. Yalnızca kişilerin duygularını yaşıyorum. Bazen Othello'yla çıldırıyorum, bazen Desdemona'yla titriyorum. Bazen de işe karışmak ve onları kurtarmak istiyorum. Bir durumdan öbürüne o kadar çabuk geçiyorum ki kendime sahip olamıyorum, özellikle modern oyunlarda. Hele birinde Kral Lear'i izlerken sonunda bir de ne göreyim, heyecandan arkadaşımın boynuna sarılmamış mıyım!"

Gerçek sanat izleyicisi ben'ini silmek yerine onu tüm güçlülüğüyle tüm duygusallığı ve düşünselliğiyle ortaya çıkaracak ve yetkin kılmak isteyecektir: tüm tarihini tüm bilgisini bir tek şey için, izlemekte olduğu sanat yapıtını düşünsel-duygusal düzeyde kavramak için etkin kılacaktır. Bilinç gerçek heyecanlarını ancak gerçek bir duygu-düşünce dengesi içinde yaratabilir. İzlediğimiz sanat yapıtını yabancılığından çıkarmak için ona hatta biraz düzenlenmiş bir içtenlikle yönelmek hiçbir zaman ben'imizi eritmek anlamına gelmeyecektir. Gerçek anlamda nesnel ölçüleri hiç aşmayan izleyicilik elbette yoktur. Bir yapıtı izlemeye kendi bilincimiz çerçevesinde kendi düşlerimizle katılırız. İzlemek biraz da bir şeyler bulmaya çıkmak demektir, bir şeyler bulmaya hazırlıklı olmak demektir. Ancak yapıta yönelirken de düşselliğimizin

yapıttaki anlamı örtecek bir düşsellik olmaması gerekir.

Sanatçı yapıtını bilincin düşünsel ve duygusal belirleyiciliğinde tam bir özgürlük içinde yaratır. Yaratmak özgürlük içinde varetmektir. Bilinç özgürlüğünü kendi gücünden kendi yetkinliğinden alır. Ancak yetkin bir bilinç özgürdür, sınırlı ve karmaşık bir bilincin özgür edime ulaşabilmesi, dolayısıyla yaratıcı olabilmesi olanaksızdır. Nietzsche "Yeni yaratılar için kendini özgür kılmak gerekir" der. Her yaratıcı yönelim yeni bir özgürlük atılımıdır. Her sanatçı bilinciyle özgürdür: ressam tuvalinin karşısında, şair kağıdının karşısında tam anlamında özgür duyar kendini. Etienne Souriau sanatçının yaratıcı özgürlüğüyle ilgili olarak şunları söyler: "Ressam fırçasının ucunda bir parça boya bulundurur. Ressam boyayı şuraya ya da buraya koymakta özgürdür. Kurucu etkenin eylemi işte bu bütünsel seçme özgürlüğünde kendini gösterir." Sanatçı özgürlüğünü heyecanlarla gerçekleştirir. Bu aynı zamanda bir içtenlik deneyidir. Yaratmada bilinç tüm duygusal ve düşünsel güçlerini seferber eder. Nietzsche şöyle diyordu: "Yazıların içinde kendi kanıyla yazılanı severim yalnız. Kanla yaz, öğreneceksin ki kan ruhtur."

Sekizinci bölüm

Yaratmada usdışının etkinliği

Yaratma sözkonusu olduğunda bilinç ne kadar önemliyse bilinçaltı da o kadar önemlidir. Bilinçaltı ya da bilinçdışı dediğimiz şey gerçekte bilincin bir bölümüdür bir yanıdır bir görünümüdür. Bilinçaltının alanı bilinçten hemen hemen tümüyle kaçan, ancak düşünsel bir çabayla belli koşullarda belli ögeleriyle bilinçli kılınabilen ruhsal süreçlerin alanıdır. Bilinçaltını rahatça *bulanık bilinç* diye tanımlayabiliriz. Bilinçaltında bulunanlar bir bakıma unutulmuş olanlardır. Onlar unutulmuş da olsalar bilinç üzerinde her zaman etkili olabilirler. Sanatla ilgili her çağdaş açıklama bilinçaltı ögeleri göz önünde tutmak zorundadır. Bu zorunluluk yaratıcı açısından olduğu kadar izleyici açısından da sözkonusudur. Bilinçaltı, yaratma etkinliğinde başlıca kaynak olarak görünüyor. Anlatımı olası kılmak için oluşturduğumuz bileşimler çok zaman bilinçaltının ögeleriyle örülmüş ya da kurulmuştur.

Demek ki sanatı vareden gerçek yaratıcı etkinliği bütün boyutlarıyla görebilmek için çocukluktan büyüklüğe, bilinçten bilinçdışına, ustan usdışına, kavramdan düşe ve düşleme uzanmak gerekiyor. Sanatsal yaratma etkinliğini salt ussal düşünceyle açıklamak olası değildir. Sanatı vareden kaynak yalnızca bilincin nesnel güçleri ya da gereçleri değildir, yalnızca bilincin belirgin ussal etkinlikleri değildir, yalnızca bilincin mantıksal belirleyiciliği değildir. Bilincin başta duygusal oluşumlar olmak üzere tüm öznel zenginlikleri, özellikle de ruhsallığın bilinçte görünür olmayan ya da en azından tam bir apaçıklıkla kendini göstermeyen edintileri yaratmada birinci planda etkindir. İnsan zihnini salt nesnel ögelerle kurulmuş gibi gören eski felsefi bakış açısı bugün tümüyle geçersizdir. Bu felsefelerin "tutkular" adıyla belirlediği etkinlikler de bilincin kendi duygusal yükünden başka bir şeyi anlatmaz.

Evet, bilinçte ussal ögeler kadar ussal olmayan ögeler de etkindir, bunlara ussal olmayan ögeler yerine kendine göre ussallığı olan ya da ussallığı belirgin olmayan ögeler demek elbette daha doğru olacaktır. Bilincimizde düşünsellik ve duygusallık, bilinçlilik ve bilinçdışılık tam bir bütün oluşturur. Buna göre düşünce duygudan ve duygu düşünceden apayrı bir şey değildir. Bilincin ussal ögeleri de bilincin ussal olmayan

ögelerinden tam tamına ayrı değildir. Bir başka deyişle dersek, düşünsellik yalnızca duygu ve düşünce düzeyinde kavramsallıkla sınırlı değildir. En genel anlamda düşünsellik bilinç ögelerinden, bilinçaltımızın karmaşıklarına olduğu kadar ilk çocukluğumuzdan kalma ilkörneklere, ayrıca anılarımıza, düşlerimize ve düşlemlerimize doğru yayılır. Bilincin bir çırpıda ussallaştırılabilir olmayan ögeleri diye adlandırabileceğimiz sayısız ögeler gündelik yaşamımızda, toplum içindeki çok çeşitli yönelimlerimizde, başarılarımızda ve başarısızlıklarımızda olduğu kadar sanatsal etkinliklerimizde de kurucu ve kavrayıcı özellikleriyle etkindirler.

Gündelik yaşam etkinliği gibi, daha doğrusu tüm yaşam etkinlikleri gibi yaratıcı etkinlik de ussallıkla birlikte bilinçdışının belirleyiciliğinde oluşur. İnsanlar en ussal eylemlerinde bile bilinçdışının ne kadar etkin olabileceğini düşünmeden yaşarlar ve her zaman ussallıkla eylemde bulunduklarını rahatça söyleyebilirler. Gerçekte bilinçdışı her zaman etkindir, ancak biz onun varlığını pek duymadığımız, somut bir biçimde sezemediğimiz için, etkilerini alttan alta yaşadığımız için ondan tam olarak bağımsız olduğumuzu sanırız. Bizde varlığını apaçık sezemediğimiz, en azından doğrudan doğruya sezemediğimiz, varlığını daha çok sonuçlarına bakarak onayladığımız bir kendimiz, apayrı bir kendimiz, kendimizden başka bir kendimiz var gibidir. Yaşamın uygulama düzeyindeki etkinliği, gündelik etkinliği bizi her zaman ussala doğru iter ve ussalın alanında sınırlandığımıza inandırır. Sanki seçimlerimizi tam bir özgürlük içinde yapmaktayızdır. Bilinçdışının etkinliğinden kurtulamayacağımızı hiç düşünmeyerek her zaman tek kurtarıcı, tek doğru yolu gösterici saydığımız ussallığımıza sığınırız. Ne var ki usumuz hiçbir zaman katışıksız olamayacağı için seçimlerimize pekçok etken katılır. Ussallık bizi her zaman gerekliye ve yararlıya açar, bilinçdışı gereksize bulandırıcıya kargaşaya ulaştırır diye düşünürüz. Bu yüzden her zaman ussaldan yana çıkarız, yaşamımızı salt usumuzla, tüm katışıklarından arındırabildiğimiz usumuzla sürdüğümüzü düşünürüz. Yalın olan bağımsız olan özgür seçici olan anlığımızdır, o da ussallığımızın koşulları içinde seçim yapacağından hiçbir zaman doğruyu yüzde yüz sözveren bir yeti olmayacaktır. Yaşama tam anlamında yararcı bir anlayışla yönelen her kişi her zaman yalnızca tüm katışıklarından arındırılmış ussallık çerçevesinde eylemde bulunabildiğine inanır, öyle ki yeri geldiğinde kavramları duygu yüklerinden ayırabildiğini sanır.

Oysa tüm anılar ilkörnekler karmaşıklar benzeri ögeler her ussal yönelime, ussallıkta gelişecek her dikkate güçlük çıkarırlar. Ne olur-

sa olsun bilinç bütünselliğini her zaman korur, özel dikkatlerin dışında her zaman tüm katışıklarını giyinir. Çünkü o her zaman katışıklarıyla bilinçtir. Bilinç bölünmüş ve parçalanmış bilinç olma oyununu, salt nesnelde karar kılma girişimini uzun süre götüremez, çabucak doğal durumuna döner. Kendini öznel ögelerinden soyutlama çabasını uzun süre sürdüremez o. Bilinç her zaman tüm zenginliğiyle *kendi*'dir. Bilinç her şeyden önce bütünselliğin bilincidir, onda usdışı olan ögeler kaba ussallığın dışında düşünselliği ve duygusallığı bir *logos* gibi belirlerler. Bu çerçevede bilinç her zaman tutarlı ama çelişkili bir bütünlük ortaya koyar. Kendinde kendi bilinmezliklerini sezer, kendi karşıtlarını bulur. Kısacası bilinçaltı bilinçdışı usdışı ya da bilinçötesi dediğimiz şey bilincin doğal ya da yasal bir bölümüdür.

Her bilinç tarihseldir, her bilinç kendi nesnel ve öznel özelliklerini kendi tarihsel oluşum serüveni içinde, kendiyle ve kendi dışıyla olumlu ve olumsuz ilişkileri çerçevesinde kazanmıştır. Her bilincin kendi tarihi kendi tarihselliği onun *kendi*'liğinin koşuludur. Bir bilincin tarihi insan olmanın ya da toplumsallığın olanakları çerçevesinde benzer koşullarda oluşmuş öbür bilinçlerin tarihini andırsa da onlarla özdeş değildir, onlarla çakışmaz, onlarla benzerlikleri varsa da özdeşlikleri yoktur. Özdeşliğe benzer bir uyarlılık yalnızca nesnel ögeler çerçevesinde, belli ölçülerde sözkonusu olabilir. Her bilinç kendinde kendi tarihselliğinin sağladığı öznel ve nesnel özellikleri taşır. Her bilinç en genel konumunda kendine özdeştir. Bilinç kendiyle ve kendi dışıyla hesaplaşması içinde özdeşliğini elden kaçırır, sonra yeniden kazanır. Özdeşliği elden kaçırma bir tür geçici ve olumlu yabancılaşmadır. O zaman bilinç kendi dışına çıkar, kendinin olmayan ama özsel olarak kendinin kılabileceği bir nesneye yönelir. Böylesi bir etkinliğin sonunda o artık eski durumunda, eski konumunda değildir, değişmiştir, az da olsa yenilenmiştir. Herbir atılımında o yeni bir şeyler kazanır, yeni bir özdeşliğe ulaşır. Buna göre bilincin özdeşliği kökeldir ama geçicidir. Ama o en genel durumunda özdeşliğiyle, kendine özdeş oluşuyla bilinçtir.

Her tarihte olduğu gibi bilincin tarihinde de başlangıç dönemleri oldukça kaygan ve bulanık imgelerle örülmüştür. Bilincin sonraki gelişimleri de bir ölçüde bu kaygan ve bulanık imgelerin belirleyiciliğinde varolmuştur. Bilinç daha sonraki dönemlerde kendini oluştururken başlangıçta edinmiş olduğu ilk imgelerin de etkisinde kalır. Bir iç ve dış bütünü olarak varlığı tanımaya yönelen ussallığımız bilinçlenme süreçleri boyunca kendine ve kendi dışına yönelirken, kendindeki ilk ögeleri ilk belirleyenler olarak varlığında taşırken onlara şu ya da bu

ölçüde başeğer: bilinçlenme demek ki bir ölçüde bu ilkörneklere göre gerçekleşecektir. Bilincin ilk oluşum dönemine bilincin tarihöncesi diyebiliriz. Bu ilk dönemde sağlanan zihinsel kazanımlar ilkbilinci ya da önbilinci oluştururlar. Bilinç kendini bulduğunda önbilinç görevini bitirmiş olarak çekip gidecek yerde kuruluşuna katılmış bulunduğu bilinçte ağırlıklı biçimde yeralacaktır, özellikle altbilincin ögelerinin oluşumuna katılacaktır ya da doğrudan doğruya altbilince katılacaktır.

Önbilinçle altbilinci birbirinden ayırmak kolay değildir. Her ikisi bilincin görünmez bir yerinde bir bütün oluşturur. Belki de ayrıldıkları tek nokta birinin çok genç birinin daha az genç ya da geç zaman özellikleri göstermesidir. Önbilinçle bilincin ilişkisi titanlarla tanrıların ilişkisi gibidir. İlkbilinç ya da önbilinç henüz kavramların oluşmaya başlamadığı bir dönemle ilgili bulanık bilinçtir, herbiri bir ilkörnek oluşturan geniş çerçeveli kaygan ve dönüşebilir imgelerle örülmüştür. Her ilkörnek bilinç oluşumuna renk katacak, bilinci bazen karanlık bazen aydınlık renklerle bezeyecek bir gizil güç gibidir. İlkörnekler bilinç ögelerini yönlendirirler, dönüştürürler, anılara yeni görünümler, sezişlere yeni duyarlılıklar yüklerler, bilincin yeni sezişler yeni içerikler kazanmasında etkili olurlar.

Bu yüzden çocukluk dönemi, özellikle ilkörneklerin oluştuğu ilk çocukluk dönemi (0-3 yaş arası) insan yaşamında büyük rol oynar. Çocukluk bir yaşama hazırlanma dönemidir, buna göre çocuklukta arayış birinci planda önemlidir. Çocukluğumuz en verimli çağımızdır. Çocuk yorulmaz bir araştırmacıdır, araştırarak kendini vareder. "Çocukluk sınayan, bulup çıkaran önsezidir, bilmezliktir, çocukluk öngörmektir" der Henri Delacroix. Sanatsal yaratmada esin çocuksu bir zeminde parıldar. "Çocuk her şeyi yeni olarak görür, o her zaman sarhoştur" der Baudelaire de. Çocuk gerçek bir oyuncudur, dünyayı oynayarak tanır, oynayarak kendini eğitir, kendini oynayarak bulur. Oyun bu çerçevede en önemli kurucu güç olarak ortaya çıkar. Yalnız ilkörnekler değildir belirleyici olan, bilinç de ilkörneklere yönelerek onları değiştirir: imgegücü ilkörnekleri zenginleştirir, onlara yeni duygu yükleri verir, onların kavramlarla ya da fikirlerle ilişkilerine kolaylıklar getirir. Oyunda imgegücü üst düzeyde yaratıcı gücüne ulaşır. Oyun küçük çocuğu dünyaya hazırlar, onun ilk dünya deneylerini oluşturur. Küçük insanın belli bir amaca yönelik olmayan, yarargözetmez olan bu edimi düşle gerçeğin kurguyla eylemin bir araya geldiği bir bütünsellikte ona dünyayı kavratır, onun yavaş yavaş dünyayı tanımasını ve dünyaya yerleşmesini sağlar. Oyun çocuğun verimli metafiziğidir.

Çocuk oynayarak düş kurar ve düş kurarak oynar. Onun bir masa üzerinde gezdirdiği bir kibrit çöpü belki de okyanuslar aşmakta olan ve korkunç dalgaların etkisiyle ikide bir batına tehlikesi geçiren bir yolcu gemisidir. Çocuk çubuğu ata, çemberi otomobile, çöp kovasını uçağa dönüştürmek için büyük bir çaba harcamaz. Çocuk büyüklükte geliştireceği yeteneklerini ya da yatkınlıklarını ne olduğunu iyi bilmediği bu çabası içinde geliştirir. İleride o günlerin kendine anımsatılmasından rahatsız olacaktır: o bu geçmiş döneminde bir dünya acemisiydi ve dünya acemisi olmakta utanılası bir şeyler olmak gerekir. Oysa çocukluk yalnızca verimli değil belki de insan olmak açısından en anlamlı dönemdir. Hepsi bir yana, oyun yarargözetmez ama yararlı bir edimdir, çocuk bu dönemde bilinçöncesinden bilinçliliğe doğru sağlam bir geçiş yapabilmek için tüm gücünü kullanır. Oyunda her eylem yeni bir deney yerine geçer. Herkes gibi çocuk da bulacağını sınayarak bulacaktır. Özgür arayışlarla belirgin olan oynama çabası ileri yaşlarda bir takım kurallara bağlanacaktır. Kurallı oyun ussal yaşama geçişin önemli bir belirtisidir.

Büyüdükçe çocukluğumuzu geride bıraktığımız, çocukluktan adım adım uzaklaştığımız doğrudur. Ancak içimizdeki çocuğun ya da çocukluğun varlığını sürdürmekte olduğu da doğrudur. Çocukluğumuz bizde değişerek sürmektedir, indirgenemez bir gerçeklik olarak yaşamaktadır. Çocukluk kimimizde daha altlara, görünmez bir yerlere itilmiş gibidir. Kimileri özellikle büyümek, çocukluklarını acımasızca öldürmek isterler. Çocukluğunu iyiden iyiye yitirmiş ciddi kişiler insan olma koşullarıyla ilgili tüm duyarlılıklarını yitirmiş gibidirler. Bu kişiler her alanda çok şey yapabilseler de sanatta büyük yaratılar ortaya koyabilecek durumda değillerdir. Çocukluk kimimizde ikinci bir yaşam gibi etkindir, kendi duyarlıklarıyla kendi sezgileriyle kendi kavrayış biçimleriyle etkindir, kendi mantığıyla etkindir. Bilinç ne ölçüde önbilincin verimli kaynaklarını korumuşsa o ölçüde canlı ve yaratmaya eğilimli olacaktır. Böyle bir bilince önbilincin bütün verimli koşulları sinmiştir. Keşke önbilincin koşulları bizim için iyiden iyiye anlaşılır olsaydı. Eskiçağın içine Tarihöncesi nasıl sinmişse, Tarihöncesi nasıl anlaşılırlığı ölçüsünde tarihin doğru kavranılmasına yardımcı oluyorsa önbilinç de anlaşılırlığı ölçüsünde bilincin kavranılmasına yardımcı olacaktır. Her bilincin kendine göre bir tarihöncesi vardır, tarihin varoluşu tarihöncesinin değerini ya da önemini azaltmaz. Evet her birey kendi çocukluğunu kendinde tüm etkinliğiyle yaşar, kişiliğinin kılcallarında gizler onu, onu kişiliğinin dokularına ekler. O kişinin en genel düzeyde deşici sezici kavrayıcı gücüdür, görü'südür, giz dolu anlama yetisidir. Bu tarihöncesi ustan

ayrı, görülmez bir us gibidir. Parçalayıcı değil bütünleyicidir, ayrıştırıcı değil bileştiricidir.

Çocukluğumuz biz onu sezmesek de yaşar bizde. Gerçekte çocukluk dönemi kolay kolay unutulmayacak bir dönemdir, heyecanlarıyla olduğu kadar güçlükleriyle belirgindir. Çocukluk çok güç bir dönemdir, yaşamı öğrenme, yaşama alışma, yaşama uyarlanma dönemidir. Çocuk bir dünya acemisidir ve bu acemiliğini atabilmek için var gücüyle çırpınır. Bu yolda sevinçleriyle acıları bir bütün oluşturur. Çocukluk eşsiz bir mutluluk dönemi olduğu kadar eşsiz bir mutsuzluk dönemidir. Çocuk için her şey yeni her şey tazedir. Kısacası çocukluk dünyaya alışık olmayan güçsüz bir yabancının bu karmaşık ortama alışma deneyleriyle belirgindir. Gene de çocukluk korunmalı ve azçok esenlikli bir dönemdir. Birey erginliğe ulaştığında o yıkışmalarla dolu dönemi geride bırakmış ve böylece olgunluğa erişmiş gibidir: çocukluk denilen o sanki anlamsız ve garip ama gene de büyülü dönemden kurtulduğuna sevinmektedir. Ama o her zaman, özellikle en güç günlerinde çocukluğunu arayacaktır. Birey erginlik dönemini de geçip yetişkinliğe ulaştığında yaşamın kaskatı koşullarından yılgınlığa düştüğü zamanlar çocukluğunu arayacaktır. Alphonse de Lamartine şöyle diyordu: "Evet, çocukluğumun beşiği, gene geliyorum sana."

Ruhbilimdeki gelişmeler herkese bu arada sanatçıya önbilincin bilinç için, çocukluğun büyüklük için, ilkörneklerin sanatsal yaratı için ne büyük bir kaynak oluşturduğunu gösterdi. Çocukluk özel bir bakış biçimidir, çocuğun dünyası çok özel bir dünyadır. Çocukluk kendine özgü bir görme gücüdür, sezgisel kavrayışın yurdudur. Görme işini en iyi becerenler, keskin bir görüye ulaşmış olanlar sanatçılar ve çocuklardır. Hugo von Hofmannsthal bu gerçeği şu ilginç ve çok açık formülle ortaya koyar: *"Nur Künstler und Kinder sehen das Leben wie es ist"* (Yalnızca sanatçılar ve çocuklar yaşamı olduğu gibi görürler). Sanatçı çocukluğunu olabildiğince korumuş kişidir, onu bir yaratıcı kaynak olarak içinde yaşatan hatta geliştiren kişidir. Sanatçının görme biçimi çocuğunkiyle iyiden iyiye benzeşir. Her ikisi de özel bir yatkınlıkla tam anlamında sezici ya da bütünleyici bir bakışa ulaşmışlardır: anlamları ortaya koyabilmek adına onlar birbiriyle uyuşmaz görünen ögeleri yanyana getirirler. Gerektiğinde insani özü açık etmek adına doğaya anlamlar yüklerler, gerektiğinde nesneyi kendilerine göre dağıtıp yeniden kurarlar. Bizim bildik göğümüzde her zaman tek bir güneş vardır, çocuğun ve sanatçının göğünde gün olur onlarca güneş bulabilirsiniz. Charles Baudelaire sanatın doğrudan doğruya çocukluğun bir açılımı

olduğu görüşündedir: "Olgun bir sanatçının yapıtlarıyla çocukluğundaki ruh durumu arasında yapılacak bir felsefi karşılaştırma dehanın açık açık ortaya konulmuş bir çocukluktan başka bir şey olmadığını, şimdi kendini açıklamak için erkeksi ve güçlü organlarla donanmış bir çocukluktan başka bir şey olmadığını kolayca kanıtlamaz mı?"

Bilimde ve felsefede bilinç nesnesine somut verilere dayalı arı ya da soyut bilinç olarak yönelir. Bu bilinç nesnel bilincin ta kendisidir. Ancak nesnel bilinç bir soyutlamadır. Gerçek bilinç ya da bütünsel bilinç salt nesnel değildir. Sanatsal yaratı sözkonusu olduğunda biz ancak bütünsel bilinçten sözedebiliriz. Sanatın her zaman bütünsel bilince, soyut olmayan, kavramlarla dolu olduğu kadar öbür ögelerle de dolu olan bir bilince gereksinimi vardır. Sanatın ya da sanatçının bilinci gerçek bilinçtir, soyutlanmamış bilinçtir. Bu bütünsel bilinç katışıklı bilinçtir, usdışı ögelerinden düşsel ögelerinden arındırılmamış bilinçtir. Yalnızca kavramların nesnel içeriklerini düşündüğümüz zaman bir nesnel bilinçten ya da bir salt bilinçten sözedebiliriz. Ancak bu bir soyutlamadır. Bilinç öznel ögelerini dışlasa da onlardan kopmaz, kopamaz. Belli bir açıdan görülmüş bilinç olmakla bu soyut bilinç yalnızca insanın bilimsel ve felsefi etkinliklerdeki özellikli bakış biçimini özellikli yönelimini açıklar. Gerçekte bu soyutlanmış bilinç herhangi bir gerçekliği bir bütün olarak kavramaktan çok onu bir açıdan ya da bir yüzüyle yani soyutlayarak görmeye yatkındır. Altbilinçte önbilinci, önbilinçte altbilinci, bilinçte altbilinci ve önbilinci bulmaya yatkın olan zihinsel yaşamımız gerçek mutluluğuna en yüksek bütünsellikte ulaşır. Gerçek bilinç dünyayla çakışan ya da bütünleşen bilinçtir, gerçek gerçekliğin özel bir örneği olan bilinçtir, düşünsel-duygusal bilinçtir. Sanatta bilinç özel özellikleriyle genelleşir, bir şeye değil birçok şeye yönelir. Ona bütünselliği sanatta hiçbir güçlük çıkarmaz: sanatın dikkati bilimin ve felsefenin dikkatinden daha geniş çerçevelidir. Sanatı sanat kılan bilinç bütünsel bilinçtir. Önbilinç ilkörnekleriyle, altbilinç karmaşıklarıyla yaratıcı etkinliğe güç katarlar. Gerçekte önbilinç altbilince kavuşur, buna göre ilkörnekler de bir tür karmaşıklardır.

Başlangıçta bilinç yalnızca olumsallıktır, arı gücüllüktür, bir tür *tabula rasa*'dır. Kendi yasalarını ve kendi olanaklarını kendinde taşıyan ya da deyim yerindeyse kendine göre bir *tabula rasa*'dır. Eski felsefelerin, daha doğrusu eski gerçekçiliklerin anladığı gibi salt ya da mutlak bir *tabula rasa* değildir. O kendi özel etkinliğini ya da yönelgenliğini kendinde taşır. Bilgi üretme yolunda kendine göre etkindir ve kendine göre edilgindir. O ne salt etkinliktir ne de salt edilginliktir. O hem etkin

hem edilgindir, aynı zamanda etkin ve edilgindir. Bilinç *tabula rasa* olsa bile bu özelliğini daha ilk eyleminde yitirecektir: bilince en küçük bir katkı onu özellikli kılacaktır. Bu *tabula rasa in qua nihil est scriptum* giderek kendi koşulları ve duyarlığın verileri çerçevesinde etkin bilince dönüşmeye başlar, daha birinci adımda *tabula rasa* olmaktan çıkar, edinilmiş ve yapay imgelerin ortamı olur. Bu imgeler başlangıçta kavrama dönüşemediklerinden ilkörnekleri oluştururlar. Bilinç yalnızca dış dünyanın koşullarında değil hem dış dünyanın koşullarında hem de iç dünyanın koşullarında yani bizim koşullarımızda oluşur. Kant'dan bu yana dünyanın bize görünen şey olduğunu, bizim kendimize göre gördüğümüz şey olduğunu biliyoruz.

Dünya bizim kendi gözlerimizle görebildiğimiz şeydir: bizim görme koşullarımız dışında bir dünyanın bizim için sözkonusu olamayacağı kesindir. Bilincin arı olumsallık olmaktan çıktığı noktada ilkörnekler oluşmaya başlar, bu ilkörnekler de birer dünya ve ben ortakyapımıdır. Dış dünya duyumsal düzeneği etkiledikçe bizde izlenimler oluşur ve anlığımız izlenimlere özel duyarlıklar yükleyerek onları imgelere ve gelişmiş imgeler diyebileceğimiz ilkörneklere dönüştürür. Başlangıçta bilinç yoksuldur, onun varı yoğu imgeler ve ilkörneklerdir. İleride ilkörnekler katı üzerinde bir kavramlar katı kurulmaya başlayacaktır. Çocuk nesnelere adlar verdiğinde ya da nesnelerin toplumdaki adını öğrendiğinde kavramsal bilgiye adım atmış demektir. Bu bir dönüşümdür: ilkörnekler biçimsel ve heyecansal ögelerini kendilerine en yakın duran kavramlara yansıtırlar. Öte yandan ilkörnekler kavramlar oluştukça eriyip gitmek yerine kendilerine bilincin kuytu yerlerinde barınaklar bulurlar, orada değişerek ve dönüşerek bir ömür boyu bilinci etkileyecek biçimde varlıklarını sürdüreceklerdir. Böylece 0-3 yaş arasını kapsayan ilk çocukluğun hemen tümü önbilincin oluşum serüvenleriyle geçer. İkinci yaştan sonra başlayan kavramsal düşünceye geçiş döneminde çocuk cümle yapmayı beceremese de sözcükleri cümle yerine kullanabilir, örneğin "anne bana su ver" yerine "su" diyebilir. Onun anlığı henüz tam anlamında oluşmuş olmayan kavramları birbirine ulamaya, geniş çerçeveli bir sezgiye ulaşmaya ya da çıkarımlar yapmaya yatkın değildir, zaten elinde bunları yapabilmesi için yeterli gereç yani kavram da yoktur. Bu anlık henüz içlem ve kaplam ilişkilerini düzenleyecek kadar gelişmiş değildir. Böylece bilincin gelişimi *khaos*'dan *kosmos*'a doğru inişli çıkışlı bir yolda gerçekleşir.

Kavramlar ilkörneklerin nesnel açıdan yoksul da olsa heyecanlar açısından verimli toprağında büyür ve gelişir. Herbirinde ilkörnekler-

den bir kırıntı bir küçük iz bulmak olasıdır, gelgelelim zihin kendindeki bu ayrıntıları sezebilecek yapıda değildir. Bu ayrıntı duygusallıklar içten içe kendilerini duyururlar hatta beklemediğimiz bir anda karşımıza çıkıverirler. Yanan otları gözlemlerken duyduğum şu duygu bendeki çok eski bir yangın ilkörneğinin taşıdığı duygularla sarılıverir. Dış dünyadan gelme izlenimlerin ve onların yarattığı bulanık duygulanımların sağladığı ilkörneklerle dolu olan önbilinç dış dünyayla ve kendisiyle ilişkisini geliştirerek tam güçlü bir mantık düzeninde yetkin bir kavramlar dizgesi oluşturmaya yönelir, böylece giderek bilinç olma özelliğini kazanır. Yeni düzenin tutarlı mantığı eski düzenin kaygan mantığından iyiden iyiye uzaktır. Bir kavram bir kavramı aydınlatır, bir kavram duyumsal verilerin katkısıyla ya da ussal verilerin belirleyiciliğiyle dolgunlaşır ya da yetkinleşir. Bir kavramlar bileşiminden başka bir şey olmayan bir fikir bir ya da birkaç kavramı değişikliğe uğratırken ya da dönüştürürken yeni fikirlerin oluşumunu sağlar.

Her kavram ussal yükünü de duygusal yükünü de bu içsel-dışsal etkinlikler çerçevesinde kazanır ve geliştirir. Bir kavram bilinçte çok uzun deneylerden sonra olgunlaşmış bir bilgi birimidir, bilginin yapı taşıdır, temel taşıdır. Her ne kadar özerk bir yapı ortaya koysa da ancak öbür kavramlarla ilişkisi içinde bir önem taşır. "Elma" kavramının duygusal içeriği de düşünsel içeriği de herbirimizde zorunlu nesnel ortaklıkları dışında başka başka olacaktır. Bir bahçecinin "elma"sı başkadır, bir botanikçinin "elma"sı başkadır. Bir kavram bende oldukça dolgun bir başkasında boşa yakın bir dolulukta olabilir. Bir kavram bende şu yanıyla bir başkasında bir başka yanıyla dolgun olabilir. Ancak bir kavramın nesnel içeriği bireylere göre değişen bir yapı ortaya koymaz, koymamalıdır, böylesi bir durum yanlışa işarettir. Bir kavramın nesnel içeriği üç kişinin bilincinde başka başkaysa bunlardan enaz ikisinin kökel olarak yanılsamalı olduğu kesindir. Kavramların bazı içerikleri hatta tümüyle bir kavram gerçeklikle uyuşmaz olabilir. Yanlış bilginin özü bu uyuşmazlığa dayanır. Öte yandan bir bilinçte ve bilinçler arasında kavramların duygusal içerikleri birbiriyle uyuşmayacaktır. Bir bilincin nesnel tutarlılığı bir gereklilikken duygusal tutarlılığı bir düştür. Duygusallıkta tutarlılık aramak boşunadır. Bilinçler arasında nesnel uyuşum sözkonusuyken öznel uyuşum sözkonusu değildir. Kavramlar nesnel içerikleriyle de öznel içerikleriyle de yaşam deneylerinin sonuçlarıdır: en nesnel bir bilgiyi alırken yaptığımız yaşam deneyleri bile birbirine benzemeyecektir. Bir bilinci öbürleri karşısında renkli kılan işte bu öznel ayrılıktır.

Yaratıyı vareden bilinç etkinliği oldukça karmaşık bir etkinliktir. Biz böylesi bir etkinliği en genel sezgisinden giderek kavramaktayız. Özenle yapılmış bilinç gözlemlerinin bu etkinliği saptamakta en önemli kaynağı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bilinç yabancısı olduğumuz şey değildir, yaşadığımız şeydir. Ruhbilim oldukça gelişmiş yöntemleriyle bizi kendimiz üzerinde bilinçlendirdikçe bilinçle ilgili sorunlarımıza biraz daha yaklaşma kolaylığını edindik. Ancak bilinç etkinliği en genel çizgileriyle görüp gösterebileceğimiz bir etkinliktir, onun ince yerlerine, kılcallarına girme gücüne ulaşmış değiliz. Bilinç etkinliğinin karmaşık süreçleri ortaya konuldukça yaratma etkinliğinin gizleri de çözülecek ya da azçok çözülmüş olacak. Yaratma etkinliğinin gizlerle sarılmış bir etkinlik olduğunu unutamayız. Yaratma etkinliğinin gizlerle sarılmış olması onun girilemezliği anlamına gelmez elbet. Bilincimiz her şeyden önce nesnel ögeleriyle iletişimi güvence altında tutacaktır. Sanatsal edimin koşullarını kavramakta en tutarlı yol bilinç etkinliklerini olabildiğince izlemektir. Bu izlemeyi sürdürelim.

Kavramlar da kavram öncesi yaşamın ilkbilinç ürünleri olan ilkörnekler de sanatsal yaratıya tüm nesnel ve duygusal yükleriyle katılırlar. Ben'in bilinçdışı koşullarda dünyayla ilişkisinden doğmuş olan ilkörneklerimiz kavramlar kadar saydam ve iyi sınırlanmış değildir, bununla birlikte bunlar duygu yükleriyle ve enaz nesnellikleriyle, daha da önemlisi sınırsız denilebilecek içerikleriyle sanatsal yaratıda birinci planda etkin olurlar, kendileri başlıbaşına simge özelliği gösterdiklerinden özellikle simge oluşturma edimine tam bir tutarlılıkla katılırlar. Hayvanat bahçesinde bir yırtıcıyı örneğin bir aslanı gözleyen bir çocuk oldukça karmaşık izlenimler alacaktır ve bu izlenimlerin başlıca etkisi korku duygusu olacaktır. Oysa küçük çocukta belirgin bir korku kavramı oluşmamıştır, onda yırtıcı kavramı da yoktur, parçalanarak ölmek fikri de sözkonusu değildir. Ancak küçük çocuk vahşi hayvanla yüz yüze geldiğinde, daha çok göz göze geldiğinde son derece olumsuz bir şeylerin eşiğinde olduğunu sezer ve parçalanarak ölmenin deneyimini yaşamamış olmakla ve böyle bir şeyin bilgisine sahip olmamakla birlikte korkuya kapılır. Yırtıcı imgesiyle ve korku duygusuyla belirgin bu ilk izlenim ussal içerikleri son derece zayıf olan hemen hemen baştan sona sezgisel bir görüntü biçiminde zihne yerleşir.

Çocuk nedenini bilmeksizin yırtıcıdan korkar. Böylece somut ortamın renkleriyle ve biçimleriyle örülmüş hatta sesleri ve kokularıyla örülmüş bir yırtıcı ilkörneği oluşmuştur. Yırtıcı ilkörneği basit ve boş bir imge değildir, raslantıyla oluşmuş ve yakında geçecek olan bir imge

değildir. O, tersine, biçimiyle ve içeriğiyle son derece karmaşık, dönüşüme her zaman açık olmakla birlikte her zaman kalıcı bir imgedir ya da daha doğusu bir ilkörnektir. Aslanı gören çocuk onu yalıtık bir varlık olarak tek başına algılamamış, davranışlarıyla kafesiyle bakıcısıyla kükreyişiyle algılamıştır ve bütün bu şeyler ilkörneğin yapısına katılmışlardır. Çocuk bundan böyle düşlerinde ve düşlemlerinde bu edinilmiş eşsiz imgeyi dönüştürerek yaşayacaktır. Gaston Bachelard şöyle der: "Çocuğun düşleminde imge her şeyi önceler. Deneyler sonra gelir. Deneyler tüm gelişim düşlemlerinin koruyucu engeline çarparlar. Çocuk büyük görür, çocuk iyi görür. Çocukluğa doğru gelişen düşlem bize ilk imgelerin güzelliğini verir." Böylece "yırtıcı aslan" ilkörneği ileride oluşacak olan "yırtıcı" ve "aslan" kavramlarının hem kurucu ve koruyucu temelini oluşturur, onlara kendinden bir şeyler katar, hem de biçimiyle ve içeriğiyle her zaman bu kavramlarla tersleşecek olan bir düş ürünü gibi kalır.

Buna göre bizde ilkörneklerden kurulmuş olan bir ilk çocukluk bilinci, bir önbilinç her zaman düşlerin ve düşlemlerin, dolayısıyla sanatsal yaratının verimli kaynağı olarak varlığını sürdürür. Bu kaynak bizi düş görmeye, düşlem kurmaya iter, bu arada düşlerimizin ve düşlemlerimizin gerecini ya da itici gücünü oluşturur, her seferinde azçok değişik bir biçimde de olsa sık sık kendini yeniden yaşamamız için bizi çağırır. Gaston Bachelard şöyle der: "Bizde gizil bir çocukluk vardır. Bu çocukluğu biz düşlemlerimizde, gerçekliğin ötesinde bulmaya kalktığımızda onu tüm olasılıklarıyla yeniden yaşarız. Onun tüm olabileceği şeyi düşleriz, öykünün ve efsanenin sınırlarında düşleriz. Yalnızlıklarımızın anılarına ulaşabilmek için yapayalnız çocuk olduğumuz dünyaları ülküleştiririz." Böylece çocukluk hep yeniden yaşanılan bir kaynak olur, durmadan dönüştürülerek yaşanılan, zaman zaman sığınılan zaman zaman da sanatsal yaratı için başvurulan bir kaynak olur. Bu başvuru bilinçli bir edim olmaktan çok kendiliğinden bir etkinliktir.

İçsel ya da dışsal bir uyarı bir kavramı bir fikri bir düşünceyi bir anıyı bir ilkörneği bilinç alanına çıkarabilir. Elbette bir ilkörneğin bilinç alanına çıkışı tam bir bulanıklık içinde, sezgisel düzeyde ya da izlenimler çerçevesinde gerçekleşecektir. Karşımda duran lamba, kendisiyle ancak bazı yakınlıkları olan hatta hiçbir ilişkisi bulunmayan bir bilinç nesnesini, örneğin bir ilkörneği bilince getirebilir. Bilinç düzeyinde etkiyle sonucun çelişkili ya da hatta ilgisiz olduğu durumlar vardır. Çağrışımın yasaları kolay kolay girilmez yasalardır. Çağrışım dediğimiz şey koşulları çok gizli bir bilinç oyunudur. Çağrışım düzeni bilinç alanımıza

herhangi bir ilkörneği çıkarabilir. İlkörneğin bilinçteki görünümü son derece kaygandır ve duygu yönünden hem bulanık hem karmaşıktır. Henüz kavramların oluşmuş olmadığı dönemde kavram yerine geçen bir ilkörnek kavramların oluşmasından sonra imge kurucu bir kaynak olarak varlığını sürdürür. Hemen tüm düşler ve düşlemler bir takım karmaşıklardan sorulmuyorsa kendi de bir karmaşık olan ondan sorulacaktır. Hatta bir ilkörnek bilinçte yönlendirici ya da güdücü bir etkiye sahip olabilir. Bir yangın karşısında edinilmiş bir ilkörnek dikkatsizce yakılan bir ateşin tehlikelerini önlemekte bir güvence oluşturabilir. İlkörnek her zaman çokdeğerlidir çokişlevlidir hatta çokbiçimlidir. Sunumsal yapısı içinde her ilkörnek bir simgedir ya da simgeler bütünüdür.

İlkörnekler gerçekte karmaşıklardır. Bleuler'in ortaya attığı ve Freud'un geliştirdiği "karmaşık" kavramıyla Jung'un ortaya attığı ve özellikle toplumsal düzeyde ele aldığı "ilkörnek" kavramını birbirine oldukça yakın kavramlar olarak düşünmek yanlış olmaz. Karmaşıklar ve ilkörnekler bilincimizin tam anlamında nesnel bir edimle ortaya koyduğu ürünler değillerdir. Tersine onlarda bilincin bilinçdışı etkinliği belirleyicidir. Onlar her zaman bir kayganlıkta kendilerini koyarlar, her zaman çelişkili ve sorunlu içerikleriyle vardırlar. Karmaşıkların ve birer karmaşıktan başka bir şey olmayan ilkörneklerin herbiri insandaki sorunlu bir duruma karşılıktır. Jung'un aldığı anlamda ilkörnekler insanlığın ortak sorunlarıyla ilgilidir. Bizim ilkörnekler diye adlandırdığımız şeyler bir tür önkarmaşıklardır, yoğun biçimde heyecanlarla sarılmış imgelerdir, bilincin dışında yerleşmiş olmakla birlikte bilinci alttan alta etkilerler. Herbiri çocukluğun ortama uyma açısından son derece güç koşullarında elde edilmiş olmakla bilinçte sorun yaratmaya eğilimlidirler. Antoine Porot, Juliette Boutonier'nin bir çalışmasına dayanarak, karmaşıklarla ilgili şöyle bir belirlemede bulunur: "Çocukta duygusal yaşamın olağan gelişiminin evrelerini belirleyen karmaşıklara ayrı bir yer vermek gerekir. Karmaşıklar ortama uyumun güç anlarına ya da aynı zamanda çocuğun büyümesinin ve duygusal evriminin belirlediği bunalımlara karşılıktır." Gerçekte çocuk zihinsel gelişimini ortama uyumun zor koşulları içinde gerçekleştirir, bu yüzden onun bu dönemdeki tüm bilinç edintileri sorunlu bir yapı ortaya koyacaktır. Karmaşıklar ya da ilkörnekler insan türünün özelliklerine göre bir takım toplumsal ve hatta evrensel özellikler gösterseler de ortamın ve bireyliğin koşulları gereği kişisel özelliklerle yüklü olacaklardır. Jung'un yaptığı gibi, ilkörnek'i bir bakıma ortak bilinçdışı ya da toplumsal bilinçdışı diye belirlemek olası olsa da onun kişisel özelliklerini unutmamak gerekir. İlkörnekler

ya da karmaşıklar sonunda arzuların heyecanların düşlerin düşlemlerin oluşumuna katılan ya da oluşumunu kışkırtan bilinç ögeleridir.

Bazı karmaşıklar insan yaşamı için temel belirleyici özelliği gösterirken insanlığın ortak bilincinin ilkörneklerini oluştururlar. Bazı karmaşıklar buna karşılık tümüyle kişisel düzeyde ortaya çıkar. A. Porot gibi biz de "Karşıt ve uyarsız duygusal tutumların sayısınca karmaşık vardır" diyebiliriz. En genel karmaşıklar ya da ilkörnekler ruhbilimci ve ruhayrıştırmacısı kadar kültür araştırmacısını ilgilendirecektir, çünkü her kültür etkinliğinde geriye gittikçe bu temel karmaşıklarla karşılaşmamız olağandır. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Ateşle ilgili ruhayrıştırması) adlı yapıtında ilk çocuklukta elde edilen ateş imgesinin önemini şöyle belirtir: "Ateş ve sıcaklık çok değişik alanlarda anlatım olanakları oluşturur, çünkü onlar bizim için unutulmuş olanlara, basit ve belirgin kişisel deneylere olanak sağlar. Ateş böylece her şeyi açıklayabilen ayrıcalıklı bir olgudur. Yavaş değişen her şey yaşamla açıklanırsa çabuk değişen her şey ateşle açıklanır. Ateş üst düzeyde canlıdır. Ateş içtendir ve evrenseldir. Yüreğimizde yaşar. Gökte yaşar. Varlığın derinliklerinde yükselir ve kendini bir aşk gibi sunar. Yeniden maddeye iner, kin ve intikam gibi örtülü bir biçimde içerilmiş olarak gizlenir. Tüm olgular arasında gerçekten iki karşıt değeri, iyiyi ve kötüyü böylesine belirgin bir biçimde taşıyabilen yalnızca odur. Cennette parlar. Cehennemde yakar. Yumuşaklık ve işkencedir. Mutfaktır ve kıyamettir. Ocağın yanında uslu uslu oturan çocuk için hazdır; buna karşılık alevleriyle çok yakından oynamak istendiğinde tüm dikbaşlılıkları cezalandırır. O iyiliktir ve saygıdır. Koruyucu ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrıdır. Kendisiyle çelişebilir: öyleyse evrensel anlatım ilkelerinden biridir."

Ateşin asıl yeri insan ruhudur diyebiliriz. "Ateş bir ruhta külün altında olduğundan daha güvenli yanar" der Bachelard. İnsan ateş deneyimini ilk çocukluğunda yapar ya da ateşle erkenden tanışır: "Aleve karşı kaygının gerçek temeli şudur: çocuk elini ateşe yaklaştırdı mı babası parmaklarına cetvelle vurur. Ateş yakma gereği duymadan vurmaktadır. Bu ateş alev de sıcaklık da olsa lamba da fırın da olsa anababanın dikkati hep aynıdır. Böylece ateş başlangıçta bir genel yasaklama konusudur. Buradan şu sonuç çıkar: toplumsal yasaklama ateşle ilgili ilk genel bilgimizdir. Ateşle ilgili olarak ilk bilinen, ateşe dokunulmaması gerektiğidir. Çocuk büyüdükçe yasaklar soyutlaşır: cetvelle vurmanın yerini öfkeli ses alır, bu öfkeli ses yangın tehlikesi öyküleri, göksel ateş efsaneleri anlatır. Böylece doğal olgu, dolaysız bilgiye hiç yer bırak-

mayan karmaşık ve karışık toplumsal bilgilere hızla katılır." Ateş deneyi çocuk için aynı zamanda bir gizlilik deneyidir: "Çocuk babası gibi yapmak ister, babasının gözünden uzakta küçük bir Prometheus gibi kibritleri aşırır. O zaman tarlalara koşar ve bir hendeğe girer, arkadaşlarının yardımıyla bir okul kaçakları yuvası kurar. Kent çocuğu üç taşın arasında yanan ateşi hiç tanımaz, ne közlenmiş yaban eriğinin ne de kırmızı korlar üzerine yerleştirilmiş yapışkan salyangozun tadını bilir."

Tüm ilkörnekler gibi ateş karmaşığı da düşlerimiz ve düşlemlerimizin verimli kaynağıdır. İnsan zihni her zaman sunumdan gerçekliğe gerçeklikten sunuma yollar açar, sunumlar böylece gerçekliğin anlatım olanaklarını kendilerinde taşıyan güçlü simgeler olurlar. Bir düş ya da bir düşlem gerçekliğin karmaşıklara dayalı karmaşık bir sunumu olarak yaşamımızı açıklar. Bachelard ateşle ilgili düşlemi bize şöyle anlatır: "Ocağa kapatılmış ateş insan için kuşkusuz ilk düşlem konusu, dinlenmenin simgesi, dinlenmeye çağrı oldu. Yanan odunlar karşısında bir düşlem olmadan bir dinlenme felsefesi düşünülemez. Bize göre de ateşin karşısında düşlemin yitirilmesi ateşin ilk ve gerçek insani kullanımının yitirilmesidir. Elbette ateş ısıtır ve güç verir. Ama bu güçlenmenin bilincine ancak uzun uzun düşüncelere dalıp gidişle varılır, ateşin iyiliği ancak dirsekler dizlere baş eller arasına konulduğunda anlaşılır. Bu tutum uzaktan gelir. Ateşin yanında çocuk doğal olarak bu tutumu alır. Onun tutumu Düşünür'ünkiyle hiç ilgisiz değildir. Çok özel bir dikkati belirler, bunun gözetleme ya da gözlememe dikkatiyle hiçbir ortaklığı yoktur (..). Ateş ona bakan insan için geldigeçti bir oluşuma değil ayrıntılı bir oluşuma örnektir. Akan sudan daha az tekdüze ve daha az soyut olan, yine de çalılıkta her gün yuvasında gördüğümüz kuştan daha hızlı çoğalan ve değişen ateş değişme, zamanı hızlandırma, tüm yaşamı sınırına hatta ötesine taşıma isteği duyurur. Öyleyse düşlem geçekten büyüleyici ve dramatiktir, insan yazgısını güçlendirir, küçüğü büyüğe, ocağı volkana, bir odunun yaşamıyla bir dünyanın yaşamını birbirine bağlar. Büyülenmiş varlık odunların çağrısını duyar. Onun için yıkım bir değişmeden daha çok bir şeydir, bir yenilenmedir. Çok özel ve gene de çok genel olan bu düşlem ateş aşkıyla ateş saygısının, yaşama içgüdüsüyle ölme içgüdüsünün birleştiği gerçek bir karmaşığı belirler."

Düşler ve düşlemler Rimbaud'nun "toprağın derinliklerine gizlenmiş zenginlikler" dediği zenginliklerin ürünüdür. Gerçekte karmaşıkların ya da ilkörneklerin verimini canlandıran ve simgeleştirerek sanata taşıyan düşler ve düşlemlerdir. Sanatsal simgelerin ilk biçimleri ilkörneklerde, onların daha etkin bir anlatım kazanmış biçimleri düşlerde

ve düşlemlerde belirir. Düşler ve düşlemler ilkörnekleri canlandırırlar, ilkörnekler de düşlere ve düşlemlere yaşam verirler. Düşler ve düşlemler ilkörneklerle yapıtlar arasında basit bir aracı değillerdir, onlar yaratmanın ilk gerçek koşullarını kendilerinde taşırlar. Düş ya da düşlemde biçimlenmiş anlamı sanat yapıtına götürmek için yalnızca daha yetkin anlatım biçimleri yaratacak ustalık gerekmektedir. "Sanat elbette büyük ölçüde düşlemin esinleyicisidir. Elbette düşlemin belli bir biçimi sanata yönelir." Böyle der Delacroix. Bilinçdışı her insanda her an etkindir, düşler ve düşlemler de bu etkinliğin somut ürünleridir. Bilinçdışını sanata taşımak ya da sanat yaparken bilinçdışının zengin üretiminden yararlanmak sanatçının işidir. "Bilinçdışı sürekli mırıldanır ve insan bu mırıltıları dinleyerek kendi doğrusunu anlar" der Bachelard.

Düşü ya da düşlemi yaşamak elbette bir bilinçlenme biçimidir. Düşte ve düşlemde kendi derinliklerimize ulaşırız, kendimizde varlığı kavramaya yöneliriz. İnsan bütünsel varlığın bilincine en yoğun biçimde düşte ve düşlemde varır. Bachelard şöyle der: "Düşlemlerimizde bir dünya biçimlenir, bu dünya bizim dünyamızdır. Ve bu düşlenmiş dünya bizim olan bu evrende varlığımızı büyütme olasılıklarını bize öğretir." Henri Delacroix da düşlemi düşünsel-duygusal yaşamın etkin bir ögesi olarak belirler: "Düşlem yaşamı bütünler. Düşlem bastırılmış eğilimlerin ve doyurulmamış gücüllüklerin açılmasıdır. Düşlem düşçüye kendisini dingin duyacağı bir başka dünya açar. Düşlem bazen yaşamı soğurur ve yıkıp götürür." Delacroix'ya göre düşlem heyecanların etkin kaynağından beslenir: "Kişi elbet heyecanları üzerine, aynı zamanda imgeleri üzerine düş kurar ve imgeleri çok zaman heyecanlarının bir simgesinden başka bir şey değildir. İmgenin çok zaman ikincil bir önemi vardır: ateşli ve yeni duygular basit belirsiz genellikle kabasaba imgelerle açıklanırlar. (..) Duygusal yaşam kendi bilincine imgede ulaşır." Gerçekte düşsel ya da düşlemsel etkinlikle düşünsel etkinliği birbirinden ayırmak olanaksızdır. Şöyle der Delacroix: "Çok zaman düşüncemize sürekli bir düşlem sessiz sessiz eşlik eder. Aralıksız düşlemler kurmasaydık düşünebilir miydik?" Düşler ya da düşlemler kadar anılar da düşünce dünyamızda etkindirler ve yaratmada ağırlıklarını duyururlar. "Anımsayarak düşleriz, düşleyerek anımsarız" der Bachelard. Delacroix bu çerçevede anıyı şöyle tanıtlar: "Bir anı kendini kendi için ve kendi gücüyle koruyan yalıtık bir varlık değildir. Anılarımız sonsuz bir ilişkiler ağında ortaya konulmuştur, onlar çağrışımın dokularıdır, zihinsel bir mimari üzerine kurulurlar. Zamanın ve belleğin kütlesi, anıların bütünü her anıyı sarar ve her anı gelişimi boyunca kişiliğin artan genişliğine bürünür."

Düş ve düşlem sanatsal yönelimde başlıca itici gücü ya da kurucu etkinliği oluştururlar. Buna göre sanatçı çok zaman kendini düşler dünyasının bir yorumcusu bir açınlayıcısı olarak görür. Hebbel "Giderek düşle şiirin aynı şey olduğuna inanıyorum" der. Alfred de Vigny "Benim gerçek yaşamım düştür, yaşam düşten bir ayrılmadır" der. Novalis düşü şu sözlerle yasallaştırır: "Yanılsamayla doğru arasındaki ayrım onların yaşamsal işlevlerindedir." Ancak düşü düşlemden ayırmak, bir anlamda düzenlenmiş düş olan düşlemi sanatsal yaratıda daha belirleyici saymak gerekir. Düş uykuda görülen ya da yaşanılan imgeler dizisidir. İmgeler arasında mantıksal bir tutarlılığın bulunmayışı düşü olağandışı görünümlerle bezer. Düşte, özgür çağrışımın oluşturduğu dramatik yapıda bilincin ya da istemin denetimi sözkonusu değildir, onun yerini ruhsal ve bedensel gereksinimlerin koşullayıcı gücü, yoksunlukların belirleyici etkinliği almıştır. Düşte bir ölçüde doygunlukların sağladığı denge durumu etkili olmaktadır. Kavramsal düşüncenin hemen tümüyle geriye çekilmiş olduğu düşte hemen tümüyle imgeler özellikle de görsel imgeler egemendir. Bu da düş görenin gerçekliklerden iyiden iyiye uzak düştüğünü gösterir: tüm gerçekliğin yerini anlaşılması güç bir mantık düzeninde bir araya gelen imgeler topluluğu almıştır. Düş gören bilinç gerçeklik kavramını hemen tümüyle yitirmiş gibidir.

Ruhayrıştırması bilinçdışının kavranılmasında düşlerin incelenmesine büyük önem verirken düşsel görünümlerde karşımıza çıkan görünür anlamların altındaki gerçek belirleyici anlamları arar, bir başka deyişle saçmanın altındaki anlamı bulup çıkarmaya, görünür içerikten giderek gerçek içeriği kavramaya çalışır. Bilinçdışı elbette en dolgun biçimde düşlerde, düşlerin garip aynalarında yansımaktadır. "Bir düşün garipliği öylesine büyük boyutlardadır ki bir başkası bizde düş görür gibidir" der Bachelard. Toplumsal bilincin baskısıyla dibe itilmiş olan istekler düşlerde kılık değiştirmiş olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan yetişkinin düşünü çocuğun düşünden ayrı tutmak gerekir. Karnı acıkan ya da canı süt isteyen çocuk düşünde kova kova süt içerek yapay bir doygunluk durumu yaratır. Burada arzu kendi kılığında görünmektedir. Oysa yetişkinin düşünde çözülmesi gereken şifreler vardır. Ancak bu arada duyumsal etkenin gördürdüğü düşleri de unutmamak gerekir (ayağın sıcak radyatöre değmesinde, telefon ya da kapı zili çaldığında olduğu gibi). Her ne olursa olsun düşler kısa süren ve uçup gitmeye yani unutulmaya hazır olan şeylerdir, çoğu uyandığımızda kaçıp gitmiş olur. "Çektiğim acı bir düş gibi kaçtı gitti" der Alfred de Musset.

Düşleme gelince, düşlemde insan uyanıktır ya da en azından bir yarı

uyanıklık durumundadır. Yoğun dikkatin geriye çekildiği yerde düşlem başlar. Onda bilinç kendini kendine tam bir sereserpelikte bırakmıştır, bir bakıma gelişigüzel bırakmıştır. Dikkatin olmayışı bir takım imgelerin ya da ilkörneklerin bilinçte görünür kılınmasına olanak verir. O durumda düşte olduğu gibi bir kendiliğinden anımsama ya da bir özgün çağrışım düzeni kurulur: anılar imgeler duygular birbirini izler. Ancak burada bilinç belli bir kurucu etkinliği korumaktadır. Düşlem biraz da insanın bile bile düştüğü dağınıklıktır, bu dağınıklıkta bir takım yanılsamalar kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak düşte olduğu gibi düşlemde de yoksunluk gibi, isteklerin doyurulmamış oluşu gibi belirleyici etkenler sözkonusudur: çok sıcak bir günde susuz ve yalnız kalmışsak, bize renk renk soğuk şerbetler sunan bir güzel kız düşlemini yaratabiliriz. Düşlemde karşımıza çıkan yanılsamalar da kökü ruhsallığın derinlerinde bulunan açıklayıcı ögeler özelliği gösterirler. Düşlemde düştekinin tersine belli bir düzen kaygısı vardır. Gaston Bachelard şöyle der: "Düş koşarken yolunu unutarak bir çizgi üstünde gider. Düşlem yıldızlarla çalışır. O yeni ışıklar yaymak için merkezine döner." Bu açıdan baktığımızda düşlemde daha belirgin bir açıklayıcı güç, daha açık bir anlatımcılık kaygısı bulunduğunu görürüz. Düşlem daha ussal hatta azçok mantıksaldır.

Düşler ve düşlemler kavramlardan çok bilincin kavramdışı ögeleriyle, özellikle de ilkörneklerle ya da tüm öbür karmaşıklarla kurulurlar. İlkörnekler ve öbür karmaşıklar düşlerin ve düşlemlerin başlıca kurucu ögeleridir. Düşte ve özellikle düşlemde bilincin kavramdışı ögeleri özel bir etkenin varlığını gereksinmeden kendi kendilerine ortaya çıkarlar. Gene de bu ortaya çıkışı kışkırtan gizil bir yönlendirici etken her zaman vardır. Ne olursa olsun düş de düşlem de kendilerini açıklayacak ögelerle birlikte görülmezler. Gérard de Nerval bunu şöyle açıklar: "Düşlerde hiçbir zaman güneş görülmez, çok zaman daha canlı bir aydınlığın algısı bulunsa da. Orada nesneler ve bedenler kendiliğinden canlıdır." İlkörneklerle düşler ve düşlemler arasındaki ilişki çocuklukla sanat arasında bir doğal alışveriş düzeni oluşturur. İlkörneklerin yaratıcı ortamı olan çocuklukla düşlerin ve düşlemlerin verimli kaynağından beslenen sanat birbirini vareden iki alan gibidir. Kavramsal düşünceyle yetinmeyen, bilincin kavramdışı ögelerine de bağlanan sanatçı için düşler ve düşlemler dışlaştırma koşullarının tümünü olmasa da büyük bir bölümünü sağlarlar. Sanatçının çocuksu yapısıyla çocukluğun sanata benzeyişi bu yakınlığın apaçık kanıtıdır. Burada insanlık her kişinin çocukluğunu kavrayan ortak bir çocuklukta bir araya gelir gibidir. Mitoloji bu

ortak çocukluğun en yetkin anlatımını kurar. "Mitoloji ilkörnekler dünyasının tarihini içerir: geçmişi şimdiyi geleceği kendinde barındırır" der Novalis. Bu yüzden her sanatçı yapıtını ortaya koyarken çocukluğa, çocukluğuna başvurur; öte yandan her kişi sanat yapıtında çocukluğu, çocukluğunu bulur. Jean-Paul Weber şöyle der: "Her sanat izleyiciye çocukluğundan bir şeyler verir. Her yapıt biri ve öbürüdür, ben ve başkasıdır, teki ve tümüdür." Bachelard da şöyle der: " Şairler tüm çocuk düşlemlerimizin yeniden yaşanmaya değer olduğuna bizi inandırırlar."

Böylece sanatın temel kurucu ögesi olan düşlem insanın en genel bilgisine ulaşmada bize en büyük desteği sağlar. Düşlemin sanat çerçevesinde ortaya koyduğu en genel bilgide biz insanı buluruz, tüm insanlığı buluruz, doğrudan doğruya insan değerlerini en etkin biçimde koruyan ve açıklayan evrensel altbilince ulaşabiliriz. Bachelard bunu şiir çerçevesinde şöyle dile getirir: "Şiirsel düşlem bize dünyaların dünyasını verir. Şiirsel düşlem evrenle ilgili düşlemdir. Güzel bir dünyaya, güzel dünyalara açılıştır." Bu açılış çocukluğun el değmemiş duruluğunda gerçekleşir. Düşlemde evrensele ulaşan güç çocukluğun gücüdür, çocuk olmanın gücüdür. Çocukluğu Nietzsche'nin yaptığı gibi yaratma oyunu için zorunlu bir koşul diye belirleyebiliriz: "Çocuk masumluk ve unutuştur, bir yeni başlangıç ve bir yeni oyundur, kendi üstünde dönen bir tekerlektir, bir ilk devinimdir, bir kutsal 'evet'dir. Evet, yaratma oyunu için bir kutsal 'evet' gerekir." Çocukluk bizi bu dünyaya açan büyülü bir dünyadır. "Düşlem ve oyun bir başka dünyadır" der Delacroix. Oyunu kuran ve geliştiren de sanatı kuran ve geliştiren de "çocuğun simgeci kafası"dır (Delacroix). Çocuk oynarken yaratır, henüz tam oluşmamış bilincinin ilkörnekleriyle kendine düşsel dünyalar kurar, durmadan bir şeyleri biçimler ve en basit biçimlerden en yetkin biçimlere ulaşır, en basit gereçlerle gelişmiş imgeler yaratır. "Çocuk seçer ve şemalaştırır" der Delacroix.

Her çocuk, oyununda ya da oyunuyla düş ve gerçek bütünleşmesini sağlar. Gerçeklik belki de en yoğun ve en doğru biçimde düşlerde açınlanır. Düş gerçeğin bir başka biçimi olur, gerçek de düşten süzülmüş, düşten getirilmiş gibidir. Gerçeklik nasıl düşü koşullarsa düş de gerçekliği kendine göre biçimler. Delacroix şöyle der: "Oyunda düşlem yaşama kavuşur, yaşamın içine işler. Çocuk düşlerden kurulu bir sis içinde yaşar. Gerçek düşte yitip gider. Düş garip bir biçimde gerçekliği biçimler." Oyunda çocuk düşlerle ve düşlemlerle bir etki gücü yaratır. Oynamak dünyaya kavuşmaktır. Birey dünyada ilk gerçek ve ciddi ilişkilerini oyunda ya da oyunla kurar. Oynamak dünyayı öğrenmenin

dünyaya yerleşmenin verimli bir biçimidir. Oyun dünyaya kavuşmanın ilk biçimidir ve en köklü biçimidir. Özünde herhangi bir yarar adına düzenlenmiş olmayan oyun insana en yararlı deneyleri kazandırır. Oyunda çocuk kendini hem dünyaya açar hem kendine dünya karşısında bir sığınak oluşturur. Şöyle der Delacroix: "Çocuğun oyunu büyük insanın oyunu gibi hem bir dünyayı etkileme hem bir dünyadan kaçma edimidir. O dünyayı ele geçirmeye çalıştığı anda dünyadan kaçar, dünyanın üstünde bir dünya kurar, orada güçlülük kuruntusunu geliştirir." Bu aynı zamanda dünyaya bağlanış ve dünyadan kaçış hem toplumsallaşmanın hem bireyselleşmenin koşullarını sağlar. Öte yandan büyük insanın da çocuk kadar oyun oynamaya eğilimli olduğu her kişinin kendi yaşam deneyleriyle belirgindir. Sanatı da en yetkin düzeyde bir büyük insan oyunu ya da büyük insanın oyunda çocuklaşması olarak düşünebiliriz. Yalnız çocuk için değil büyük insan için de oyun verimli bir yaşam deneyidir. Delacroix şöyle der: "Büyük insanın oyunu genellikle çocukluğa dönüştür, çocuğun yeniden doğuşudur, çocuklukla ilgili karmaşıkların canlandırılmasıdır. Bu karmaşıklar üst bir düzeye ve ayrı bir yaşam biçimine geçişle sönmüş olan karmaşıklardır."

Bebeğin nesnelere yönelişi oyunun ilk biçimini oluşturur. Bu yöneliş kurallı ya da en azından tasarlanmış bir yöneliş değildir, tersine kendiliğindenlikle belirgindir. Bebeklikten çocukluğa geçişte ilkörneklerin oluşumuyla birlikte düşgücü ortaya çıkar, gelişen bilinçte oyunun koşulları değişir, bundan böyle oyunun kuralları ya da kurgusu olacaktır. Düş bir yandan oyunun kurallarını belirlerken bir yandan bu kuralları zorlar: çocuk kurgusal bir serüvende bir eşsizi, bir benzersizi yaşamaya eğilimlidir. Kurallara sıkı sıkıya uyuş serüven duygusunu zedeler, yinelemeleri getirir. Her oyunda kuralların boş bıraktığı bir yer vardır ya da olmalıdır. Düşle kural birbirini tümleyen ve birbiriyle karşıtlaşan şeyler olarak içiçe geçerler. Sanatta olduğu gibi oyunda da eylemi koşullayan kurallar ve eylemi canlandıran bir düşsellik vardır. Düş kurallardan kaçmaya bakar. Saklambacın kuralları bellidir ama çocuk saklanırken saklanmaktan çok ötede bir şeyin peşindedir.

Çocuk her oyunda dünyayı yeni baştan kurar. Sanatçı her ediminde dünyayı yeni baştan kurmakla kalmaz, aynı zamanda onu açıklar. Her zaman sanatta oyuna oyunda sanata benzeyen bir şeyler vardır. Sanatçı da çocuk gibi hep yeniyi arar, bunun için serüvenler oluşturur. Sanatçı sanatını çocukluğuyla kurar hatta sanatında çocukluğunu kurar. Her yaratma çocukluğa bir yeniden dönüştür. İlk çocukluğun önbilinç olguları yaratmada her zaman işe karışır. Çocuk oynayarak tanır dünyayı, oy-

nayarak dünyaya yerleşir, oyun çocuk için en köklü yaşam deneyidir. Sanatçının bu deneye, bu köklü ve açıklayıcı deneye gereksinimi vardır. Bu yüzden sanatçı çocukluğunu özenle koruyan kimsedir. Başkaları için hiçbir işe yaramaz görünen şey sanatçı için yaşamsal bir önem taşır. Çocukluk sanatçıda bir bakış biçimidir, ona en güçlü anlatım yöntemlerini kazandırır. Yaşamla ilgili en güçlü en köklü açıklamalara çocukluğun gereçleriyle ulaşılır. Anlamı dışlaştıracak en güçlü simgeler çocukluktan kalanlarla kurulur. Çünkü çocukluktan kalanlar, özellikle de ilkörnekler geniş çerçeveli birer simge özelliği gösteren dolgun imgelerdir. Onlar sanatçının kendinde hazır bulduğu, yeni biçimler bulmak için bilincin özel olarak zorlama gereksinimi duymadan hazırdan kullanabildiği özgün biçimlerdir.

Düşlerde canlandırılan ve yeni biçimlere götürülebilen bu şeyler dış etkilerle olduğu kadar oyunda elde edilmiştir. Çocuk bir gerçeği oyununda aramış, saptamış, doğrulamıştır. Bilinçlenme için çocuğun dünyasında bir yangın da bir yangın oyunu da aynı ağırlıktadır. Yangın oyununda düşlem bilinci yangında olduğu kadar hatta daha çok canlandırır. Yangının sınırı vardır düşlemin sınırı yoktur. Gene de yangın gibi düşlem de kendi koşullarına göre gelişir. Oyun düşlemle kurulur, düşlem oyunla kurulur. Çocuk da sanatçıda düşlemlerle zenginleşen bir oyunun içindedir. Düşlem de oyun da gerçekliğin şemalarına ulaşmaya çalışır. Deha çocuksu bir güçtür, oyunda varolmuştur ve hep oyun oynar, alışılmamışa yönelir, kendinde alışkanlıklarla çekişir. Deha da çocuk gibi varlığını oyunda kazanır. Dehanın oyunu bir tür çocuk oyunudur, çocuklukla oynayıştır. Buna göre gerçekliği açınlayan en güçlü simgeler çocukluğun gereçleriyle kurulur. Hiçbir deney çocukluk deneyleri kadar canlı, kavrayıcı ve açıklayıcı değildir. Sanatın çocuğa, çocuğun sanata benzemesi bundandır.

Dokuzuncu bölüm

Doğada güzel deneyi

İnsan en genel anlamda doğadaki varlıktır, daha özel bir anlamda dünyadaki varlıktır. Dünya, insanı içeren doğadır. Bilincimiz bizi de içeren dünyanın bilincidir. İçle dışı, kendimizle dünyayı birbirinden ayıramayız. Dünyada olduğumuzu biliriz ve kendimizde dünyayı buluruz. Ben varolduğuma göre salt doğa diye bir şey yoktur. İçsellik dışsallığın, dışsallık da içselliğin bir görünümü ya da uzanımı gibidir. Dünyadan biz görünürüz, bizden de dünya görünür. Doğa en temeldeki varlık tabakasıdır, dünya onun üstünde kurulmuştur, biz de dünyanın içindeyizdir. Dünya doğayı ve insanı ya da doğadaki insanı içerir. Dünya bizden ötürü dünyadır. Doğadan ayrı bir dünya düşünemeyiz. Duyularımızla doğaya açılırız. Duyumsallık bizi doğaya bağlar ya da dünyaya bağlar. Duyumsayan bir beden olmak doğada ya da dünyada olmaktır. Lalo şöyle der: "Bu çok kaygan doğa sözcüğüne estetikçi ne anlam vermeli? Bu sözcüğün kavramı bilgin için dinci için eylem adamı için ya da sanatçı için hatta ressam için, şair için, müzikçi için iyiden iyiye değişiktir. Bu apayrı bakış açılarının aşağı yukarı tümünü çok kapsayıcı bir tanım belki de birleştirebilir. Doğa öznel açıdan imgelemlerimizin istemlerimizin ya da usavurmalarımızın etkinliğine karşıt olarak duyumların ya da duyarlık durumlarının alırlığı'dır: nesnel açıdan kendi kişiliğimize karşıt olarak evrendeki varlıkların toplamıdır."

Doğa dışımızdaki uçsuz bucaksız devingen maddesel bütünlük'ün kendisidir. Biz de Maurice Merleau-Ponty gibi "Şeyler üzerinde bir bakış açısı durumunda olan bedenimiz ve tek bir dünyanın soyut ögeleri durumunda olan şeyler bir dizge oluştururlar" diyebiliriz. Ben dünyada bir varlık'dan başka bir şey değilimdir, bedenimle, yalnızca onunla dünyadayımdır. "Dünya üzerine bir bakış açısı olan bedenimi bu dünyanın nesnelerinden biri olarak ele alıyorum." Merleau-Ponty'nin böylece pek güzel belirttiği gibi bedenimle bir nesne oluştururken özne olarak bir görme gücü bir bakış açısı oluşturmaktayım. Doğa bir maddesel nesneler alanıdır, benim bedenim de bu nesneler arasında yer alır. Bilinçli bir varlık olan ben bilincimle dünyaya kavuşurum. Doğanın ya da dünyanın gerçekliği bizim bireysel gerçekliğimizi sarar ve koşullar.

Doğada doğayla doğadan ötürü varolduğumuzu biliriz. Doğa sonsuz bir bütünlüktür, bizimdir, biz ondayızdır. O bizim için vazgeçilmez bir kaynak oluşturur. Her şeyimizi borçlu olduğumuz temeldir o. Doğa bir yarar ortamıdır. "Doğada yararsız hiçbir şey yoktur, yararsızlık da yoktur" der Montaigne. Bu da insanla doğa ilişkisinin nasıl köklü bir ilişki olduğunu gösterir. Doğa bilgilerimizin kaynağıdır, biz onu duyumsarız, o bizi düşündürür ve duygulandırır.

Güzel deneyine biz her şeyden önce onda ya da onunla ulaşırız. Güzel ilkin doğadadır, doğada açınır ya da kendini gösterir. Güzel önce doğada gerçekleşir ve bizi yakalar. Doğada sanat yoktur ama güzel vardır. Doğadaki güzel doğal güzeldir, sanatsal güzel değildir. Doğa bize kendindeki bütün güzellikleri gösterir: biz güzelliğe, ilk güzel deneyine doğada ulaşırız, giderek güzeli doğada kurmaya başlarız. Ne olursa olsun doğadaki güzelle sanattaki güzeli bir tutmamak gerekir. "Sanattaki güzelin açıklamasını yalnızca sanatta aramak gerekir" der Lalo. Doğadaki güzel insanın yarattığı güzel karşısında ikincil bir önem taşır. Doğadaki güzelin nitelikleriyle insanın yarattığı güzelin yani sanatsal güzelin nitelikleri değişiktir. Ancak güzel nerede varsa bizden ötürü ya da bizimle vardır.

Doğa karşısında bir kesin bakış olmaktan çok bir bakış biçimiyizdir, bir bakış açısıyızdır. Doğaya bakış biçimimiz onda ne bulduğumuzla ya da ne bulmak istediğimizle belirgindir. Doğaya bakan, onu gözlemleyen, onda güzel olanı gören biziz. Bu biraz da doğaya kendimizi yansıttığımız anlamına gelir. Doğanın bizim dışımızda anlamları yoktur. O anlamlarına bizimle ulaşır bizimle kavuşur. O anlamlıysa bizimle anlamlıdır. Dinsel bir bakışla baktığımızda doğa bizi bir takım gizlere açmaya hazır gibidir, derininde bir takım gizler barındırıyor gibidir. Onun bir dışı bir de içi, bir görünen yanı bir de görünmeyen yanı var gibidir. Gizemci bir göz doğada pekçok şey görmeye yatkındır. Gizemcinin gözleri hep derinleri, görünmeyenleri arar, onun bulmak istediği şey el altında değildir, kat kat derinlerdedir. Onun gözünde doğa gizli harflerle yazılmış bir kitaptır, arkasında en gerilerinde ya da en üstünde tanrısallığı bulabileceğimiz bir yapı ortaya koyar. Gizemci için doğa engin bir anlamlar ortamıdır, varolmanın en üst anlamlarına onda ulaşabiliriz. Dindışı bakmayı bilen bir göz için doğa tam tersine her şeyden önce bir yarar ortamıdır, insana yaşamını sağlayan kaynaktır, ana'dır, ayrıca da bir doğal güzellikler ortamıdır. Dinci bakış doğada tanrısalı bulur, doğayı Tanrı'nın bir ürünü, bir yapıtı olarak görür, onda Tanrı'ya

ulaşmanın sonsuz deneyimini yaşamak ister. Doğa yetkindir, onu vareden Tanrı kadar yetkin olmasa da onun yetkin bir ürünü olmakla belli bir değer ortaya koyar.

Dindışı bir göz için doğa duyumsanabilen ve duyumsananın uzantısı olarak düşünülebilen şeydir. O görebildiğimiz ve göremediğimiz her türlü maddi nesneler toplamıdır. Dinsel bir bakış doğayı her zaman hep'le hiç arasında bir yere yerleştirir. Dinci Pascal şöyle diyordu: "Doğanın Tanrı'mn imgesi olduğunu ortaya koyacak yetkinlikleri ve Tanrı'nın bir imgesinden başka bir şey olmadığını ortaya koyacak eksiklikleri vardır." Bu dinci görüşü Aziz Dionysios Areopagites (M.S. I.yy.) şöyle formüllemişti: "Gerçekte görünür şeyler görünmez şeylerin imgesidir." Bu görüşe göre Tanrı bir takım örneklerden ya da İdea'lardan giderek bu dünyadaki nesneleri yaratmıştır, dolayısıyla bu dünyadaki nesnelerden tanrısalın bilgisine ulaşabilmek gerekir. Demek ki biz doğaya kendimize göre eğilimlerimize göre bir anlam vermekteyiz. Bir başka deyişle doğa bize biraz da kendinden beklediğimiz şeyi verecektir. İnsani güzelin ya da sanatsal güzelin yalnızca gerecini değil esinini de doğada bulabiliriz. Gene de doğa gördüğümüz şey olmanın ötesinde görmek istediğimiz şeydir. Doğa bakmayı bilen için sonsuz bir kaynak, ilgisiz biri için de basit bir görünümler ortamıdır. Yalnızca gizemci göz için değil en genel çerçevede insanın bilgisine yönelen herkes için doğa insanla ilgili düşünselliğin ve duygusallığın temelidir. Öte yandan doğa estetik nesnenin göründüğü yerdir: estetik nesne ya doğada doğar, doğa temelinde kendini gösterir ya da bizim içimizde oluşur. İçimizde doğa temelinde bütün bir dünya özel bir yoruma kavuşmuştur.

Doğaya bakış biçimimiz sanat anlayışımızın özünü oluşturur. Sanat anlayışımız kabaca ya dinsel ya dindışı, ya gizemci ya gerçekçi olacaktır ve bu çerçevede kendi özgün yapısını özel özelliklerini kazanacaktır. Buna göre doğa insana gizemciliğin de gerçekçiliğin de kapısını açabilir. Gizemci bakış özellikle sezgisel kavrayış içinde maddeden maddedışına, bu şeyler dünyasından görmese de varsaydığı bir üst dünyaya yönelir, görünürden yola çıkıp görünmezin ülkesine açılır. Buna karşılık gerçekçi bakış yalnızca doğanın kendini, doğada olanı konu edinir, doğalın arka planına geçmeyi düşünmez, çünkü böyle bir arka plan yoktur. Gerçekçi bakış insansız hiçbir anlamı olmayan doğaya insanı katmak ister, insanı doğada yansıtmak ister ve insanı anlatırken doğal gereci yani doğanın nesnelerini kullanır. Gizemci doğanın derinliklerinde ya da arka planında doğaüstünün aşkın dünyasını bulur,

gerçekçi doğayı bir maddesel çeşitlilikler alanı bir şeyler ortamı olarak ele alır. Bu yüzden gizemcilik bizi çok zaman aşkını buldurmak üzere doğaya götürür, bizi tekçiliğe bireyselliğe kapar, doğruyu ben'le aşkın varlık arasındaki ilişkide arar bulur; gerçekçilikse özneyle dünya ilişkisinde bir dünya araştırmasını ya da ayrıştırmasını öngörür, bireyselliğin mutlaklığından kaçarak dünyanın göreli ilişkilerine yönelir. Gizemci doğaya kendini koyar, dileklerini öngörülerini kaygılarını bunalımlarını özlemlerini sanki doğanın ağzından dile getirir ve aşkınlığı doğanın nesneleriyle açıklamaya girişir; buna karşılık gerçekçi dünyadaki bütünsellikte kendini bütünün bir parçası ama özellikli bir parçası olarak araştırır ve buradan genel insan araştırmasına yükselir. Duyguculuk da gizemciliğin bir biçimi ya da türü olarak doğaya yönelimi gerektirir: kişi duygularının yansılarını doğada bulur hatta doğanın nesnelerini kendi duyguları çerçevesinde kişileştirir, dağların onun için ağladığını, ormanların ona bakıp inlediğini söyleyebilir.

Bu noktada bir doğa ve dünya ayrımına gitmek gerekir. Doğa fiziksel evrendir, gizemcinin tanrısallığa, duygucunun öznelliğe açıldığı ortamdır. Dünya hem fiziksel evreni hem ondaki insanı içerir, başkaları'nı içerir. Dünya bir doğa-insan bütünlüğü olmakla azçok karmaşık bir görünüm ortaya koyar. Dünya doğallıkları yanında insan eliyle oluşmuş yapaylıklarıyla belirgindir. O her şeyden önce başkalarıyla örülmüş olan ve belli bir tarihi olan bir kültür ortamıdır. Gizemci ya da duygucu, dünyanın oluşturduğu kalabalıklar ortamından doğaya kaçma eğilimindedir. Onun gözünde her türlü iyilik doğadadır ya da doğadan gelir. Shakespeare'in *As you like it*'inde şu sözlerle karşılaşırız: "Bu ormanlar kıskanç bir saraydan daha güvenilir değil mi? Burada yalnızca Adem'in sıkıntılarını, mevsimlerin değişimlerini, buzların yırtıcı tırnaklarını, kış rüzgarının katı dokunuşlarını yaşıyoruz; kış rüzgarı tenimi ısırışlarıyla ve soluğuyla acıtırken ben titreye titreye gülümsüyor ve haykırıyorum: burada dalkavuklar yok, bu öğütler beni inandırıyor ve kim olduğumu bana katı bir biçimde anlatıyor. Düşmanlık bana çok değerli yararlar sağlıyor, başının üstünde bir mücevher taşıyan korkunç ve zehirli bir yengeç gibi. İnsanların elinden kurtulmuş olan yaşamım, ağaçların konuşmasını dinle, coşkun ırmakların öğütlerini dinle ve her şeyde bir iyilik yakala. Bunun değişmesini istemiyorum." Ronsard da şöyle diyordu: "Dağlar, ormanlar, sular beni kral saraylarından / Daha çok sardığında henüz on beşimdeydim."

Doğaya aşırı bağlılık doğalcılığı getirir ve elbette doğayı yüceltme eğilimiyle belirgindir. Dünyaya aşırı bağlılık da bir başka biçimde do-

ğalcılığı getirecektir. Buna göre doğalcılığın kabaca iki ayrı biçimi vardır diyebiliriz: gizemcilik ve kaba gerçeklilik. İnsanın doğallık adına kendini elden kaçırmaya, bir bakış açısı olmaktan çıkmaya, öznelliğini geriye itmeye ya da öznelliğini tek gerçeklik olarak sunmaya başladığı yerde doğalcılık başlar. İster gizemci ya da duygucu bir bakışla doğaya yönelelim ister kaba gerçekçi bir bakışla dünyaya yönelelim, özne ve nesne dengesini bir yana bırakıp öznelliği ya da nesnelliği mutlaklaştırmaya başladığımız yerde doğalcılığın çemberlerine sıkışıveririz. Her iki tutumda da ben'in kendini aşan bir yerde erimesi sözkonusudur. Tanrısallıkla ya da dünyayla ilgili doğrular adına ben'in geriye çekilmesi her durumda doğalcılığı getirecektir. Doğalcılıkta ben bir başka şey adına kendini geriye çekmiştir hatta bir bakıma silip yoketmek istemiştir. Dünyada varolabilmek bir zihin yetkinliğini gerektirir. Yetersiz bilinçlerin çabucak doğalcılığa düşmeleri doğaldır. Doğalcılık, duyguculuk düzeyinde kaldığı zaman yalnızca doğaya ağırlık verir, durmadan doğayı işler, bireyselliğin özelliklerini doğada bir yasa bulur gibi doğaya yansıtır. Doğalcılık, gerçekçilik anlamı kazandığı zaman dünyayla ilgili gerçeklikleri ben'in süzgeçlerinden geçirme gereğini duymaksızın ayrıntılarıyla görmeyi ve göstermeyi amaçlar. Doğalcı bakışa göre doğada ya da dünyada her şey güzeldir, en azından sanat açısından olduğu gibi görülmeye değer durumdadır, ona özel bir yorum katmak gerekmez. Bu yüzden doğalcı doğada ve dünyada varolan her şeyi ayrıntılarıyla ya da hiç bozmadan anlatmayı ya da yansıtmayı amaçlar.

Bu tutum seçici ayıklayıcı özelleştirici bir tutum değildir. Buna göre anlaşılması ya da anlatılması gereken belli bir şey vardır. Demek ki doğalcının gözünde her şey asıl görünümüyle ya da aslına uygun olduğu ölçüde sanatsaldır. Bu bizim duygularımız da olabilir dünyanın özellikleri de olabilir. Çünkü doğalcıya göre güzel doğada ya da dünyadadır yani hazır olarak vardır ve biçimlerle ilgili olmaktan çok tanrısal ya da insani anlamlarla ilgilidir. Bu yüzden doğalcının güzel anlayışı doğru'ya yakındır. Doğalcıya göre doğada ya da dünyada güzel-çirkin ayrımı yapmak olası değildir. Böylece doğalcı sanatçı gerçeğe, gerçekliğin ta kendisine yönelmeyi amaçlarken kendi doğruları çerçevesinde kurgusalın çemberleri arasına sıkışır. Estetik nesne diye belirlediği şey kabaca dinsel ya da kabaca toplumsal bir imgedir, bir kurgudur çok zaman. Gerçekte nesneye ağırlık veren estetiklerin uyarsızlığı da özneye ağırlık veren estetiklerin uyarsızlığı da buradan gelir. Sanatsal edimde öznenin etkinliğini azaltmak da öznenin etkinliğini mutlaklaştırmak da bizi ister istemez şemacı bir anlayışa itecektir. "Yaratıcı sanat doğruya

ve gerçeğe yönelir, kurgusala yönelmez" der Bayer. Gerçek sanatsal arayış özne ve nesne diyalektiğinin verimli karşıtlığı içinde gerçekliği bir bütünsellikte ele geçirmeye çalışır.

Doğal güzel'le sanatsal güzel'i birbirinden ayırmak gerekir. Doğada sanat olup olmadığı sorunu estetiğin en eski sorunlarındandır. Gizemci doğalcılar sanatın doğada olduğunu, onun işinin özellikle doğal olanla olduğunu, sanatçıya doğadaki güzeli saptamak görevinin düştüğünü benimsiyorlar. Daha XVI. yüzyılda René Belleau "Doğa bir ressam mıdır?" diye soruyordu. Buffon iki yüzyıl sonra şöyle dedi: "Sanatlarla ilgili tüm fikirler doğanın ürünlerini örnek alırlar: Tanrı yarattı insan öykünüyor." Gizemci ya da öznelci doğalcıya göre doğa doğrunun da güzelin de ortaya çıktığı yerdir. Ruskin geçen yüzyılda "Yetkin sanat doğanın bütününü görür ve gösterir" diye düşünüyor, şöyle diyordu: "İnanın, Tanrı'nın yaptığı her şey güzeldir ve doğanın bildirdiği her şey doğrudur." Çağdaş sanat kavrayışı çerçevesinde bu görüşün eskidiğini söyleyebiliriz. Doğada sanat yoktur ve doğada karşılaştığımız güzel sanatsal güzel değildir. Renouvier şöyle der: "Doğa ancak bir sanat çerçevesinde görüldüğü zaman, bir teknikle biçimlenmiş bir ruha özgü yapıtların dilinde açıklandığı zaman estetik bir değer taşır."

Güzel'le ilkin doğada karşılaşıyoruz. Sanatla hiç ilgisi olmayanlar bile doğadaki güzelle ilgilenirler. Güneşin batışı, bir orman ya da bir deniz görünümü güzel'dir, bizde belli bir heyecan yaratır. Bu heyecan bize güzelle karşı karşıya olduğumuzu duyurur. Ne var ki güzel dediğimiz şey doğada bulunan ve bizimle ortaya çıkan şeydir, o ne salt doğayla ne salt bizimle ilgilidir. Ayrıca, unutmayalım, doğal güzelle sanatsal güzelin nitelikleri başka başkadır. Doğadaki güzelle gerçek güzeli birbirinden ayırmak gerekir. Jean-Paul Weber şöyle der: "Şafak Çinliyi ya da Hintliyi Batılı kadar heyecanlandırır, bu durumda her şey eşittir, oysa Bach'ın bir konçertosunun tadına varabilmek için bir eğitim gereklidir." Güzel kendinde bir şey olmadığına göre benim algıma ve yargıma gereksinim gösterecektir. Her şeyden önce bir görü ya da bilinç sorunu ortaya koyacaktır. Lalo'nun dediği gibi "Güzel, sanatta olsun doğada olsun, dışarıdan benimsetilmiş edilgin bir veri değildir, tüm öbür düzeylerde olduğu gibi bir olgu değildir, o bir değer yargısıdır, kişisel bir onaylama edimidir." Buna göre doğa bir uyaran olarak, bir çıkış noktası olarak, beni bana ve tüm insanlığa açan bir temel olarak vardır. O her şeyin temeli olduğu gibi sanattaki güzelin de temelidir, ama hiçbir zaman kendisi değildir.

Doğa en ilginç görünümlerinde bile yeni değildir, bildik bir şey olarak durur karşımda. Onun değişik görünümleri beni heyecanlandırır ama beni şaşırtmaz. Doğa görünümleri karşısında şaşkınlığa düşmek biraz da yapmacıklı bir duygusallığı gerektirir. Doğa beni bana duyurur, öznelliğimi deşer, anılarımı kımıldatır, giderek beni insani bütüne bağlar, ondan yola çıkarak insana insanlığa doğru açılırım. Bu yüzden doğal güzelliğe her yöneliş bir duygulanımı hatta aşırı bir duygusallığı kendiliğinden getirir ya da hatta gerektirir. Buradan düşünceye, insanın genel bilgisine doğru açılabilirim. Ne var ki bir doğa görünümüyle karşı karşıya kalış düşünceden çok duyguyu kımıldatacaktır, usavurmadan çok çağrışıma geçit verecektir. Doğanın karşısında çözüldüğümü duyarım hatta bir ele geçirilme duygusuna düşerim. Buradaki kımıldanış buradaki duygu-düşünce oluşumu sanat yapıtı karşısında elde ettiğimden çok ayrıdır. Ne olursa olsun bir sanat yapıtının ortaya koyduğu gerçeklik bir doğa görünümünün bana sunduğu gerçeklikten çok ötededir. Henri Delacroix şöyle der: "Sanatın gerçekle karışması kabasaba ve estetikdışıdır. Sanat, nesnelerinin yokluğuna bizi inandırdığı yerde başlar. O bir anlaşmadır yalan değildir." Ressam Eugène Delacroix daha da ileriye giderek "Bende en gerçek olan şey yarattığım yanılsamalardır" der. Yapıt bizi yoğun insani gerçeklikle ya da gerçekliğin özüyle karşı karşıya getirecektir. Sanat yapıtında karşımıza çıkan şey gerçekliğin kabasaba görünümler altında karşımızda duran kendisi değil yoğun anlatımıdır ya da anlamıdır. Henri Delacroix'nın dediği gibi "Sanat yapıtına dalarız ve gerçekliği unuturuz". Bu unutuş bir bakıma görüntülerden kurtulmak ve gerçekliğin ortasına dalmaktır. Kaba gerçeklikten süzülmüş ya da soyutlanmış en yetkin gerçekliği ele geçirmektir bu. Sanat yapmak soyutlamaktır.

Sanatçının doğaya yönelişi incelikli bir yöneliştir. Sanat düzeyinde doğaya yöneliş her zaman bir sanatsal bakışı bir sanatçı inceliğini gerektirir. Bunun dışında doğaya yöneliş sanattan uzak bir ülkücülük anlamı taşıyacaktır. Doğayı kendisi olarak yüceltmek bizi doğalcılığın sınırlarına götürüp bırakır. Henri Delacroix bunu şöyle belirler: "Doğalcılar kendilerine göre ülkücüdürler. Doğa hiçbir zaman kölece, sanatçının imgelemine başvurmadan kopya edilemez. Sanatçı doğanın uyandırdığı izlenimleri ve heyecanları dışlaştırabilmek için her zaman doğanın sağladığı araçlardan daha başka araçlara başvurur." Duyucunun doğaya tutkuyla yönelmesi, doğayı bir sanat yapıtı gibi görmesi, giderek doğada sanat vardır demesi ülkücülüğündendir. Doğa gizemciyi

ya da duygucuyu varolan ya da varolmayan derinlerine çeker. Gerçekte insanın kendi derinlerine bireyselliğinin derinlerine çekilmesidir bu. Bu durumda ben mutlak bir anlam kazanır ve dışlaşabilmek için doğanın çeşitli görünümlerini gereksinir. Gizemcinin ya da duygucunun duyurduğu doğa derinlerinde büyük gerçeklikler saklayan kat kat bir doğadır sanki, sanki herbir katı kaldırışımızda biraz daha açılacaktır bize. Böylesi bir doğa kavrayışı çabucak görünmeze bağlanır, aşkın olanı arar bulur, doğaüstüne açılır. Duygucu için en önemli şey doğanın derinlerinde tanrısallığa kadar uzanan ruhsallığı sezmektir. Ona göre Tanrı'nın bir yaratısı olan evrende yaratıdan giderek Tanrı'ya yönelmek olağandır ya da olasıdır. Doğa deneyi bu yüzden özellikle bir gizemcilik deneyidir.

Oysa doğa kendi başına hiçbir anlam taşımaz. Onun anlamı bizimle ya da bizden ötürü vardır. Lalo şöyle der: "Kaba doğa aynadaki imgedir ya da fotoğraf kalıbıdır. Sanat Rafaello'nun tablosu ya da Rembrandt'ın gravürüdür. Görsel imge ya da fotoğraf imgesi ne güzel ne çirkindir, o yalnızca iyi ya da kötü yapılmış bir şeydir: bir ustalık konusudur. Sanat yapıtı her zaman ya güzel ya çirkindir: teknikle ilgili bir konudur." Doğa da dünya da kendine göre güzellikler taşır. Buna göre, genel anlamda estetikle karıştırmamak koşuluyla doğanın kendi doğal estetiği diyebileceğimiz bir estetikten sözedebiliriz. Doğadaki güzelle sanattaki güzel apayrı nitelikte de olsa verdikleri heyecanlar birbiriyle tersleşmez. Ancak doğadaki güzel düşünsellik açısından kısırdır. Doğal estetiği Jean-Paul Weber şöyle açıklar: "Doğada şiir yoktur, çünkü şeyler de insanlar da kendilerini doğal olarak dizelerle anlatmazlar. Doğada müzik de yoktur, birkaç özel ve ayrı durumu (müziksel ses, kuşların şarkısı) saymazsak. Buna karşılık uzamda sanattan bağımsız olan ve sanatı önceleyen bir doğal estetik vardır, öyle ki sanat bir noktada doğanın öykünülmesi gibi anlaşılabilir, oysa gerçekte doğadaki estetik ve sanattaki güzel ortak bir kaynaktan gelirler, bu kaynak da dünyanın çocuk gözüyle görülmesidir. Doğal estetik olgularının alanında en başta ilgi uyandıran şey bazı estetik izlenimlerin sürekliliğidir. Sanatçıların birçok defa başarısızlığa uğraması bu süreklilikle karşıtlaşır. Böylece denilebilir ki estetik olmayan bulutlar yoktur, karanlıkta oynaşan her alev estetiktir, tüm şafaklar heyecan verir, uzaklarda görünen her nesnenin estetik bir niteliği vardır."

Doğada sanat yoktur demek belli bir doğal estetikten sözetmemizi engellemez. Ne var ki az önce de belirttiğimiz gibi bu doğal estetik hiçbir zaman gerçek anlamda estetikle buluşmaz. Güzeli güzel kılan bakışımızdır, bakışımız doğaya belirleyici bir tutumla yönelerek ger-

çek anlamda güzeli yaratır. Lalo da bu konuda şunları söyler: "Gerçek anlamda doğa duygusu denilen şeyde ne güzellik ne çirkinlik vardır: bu duygu estetikdışıdır. İnsan açısından olası olduğu ölçüde her türlü değer kavramına ters düşer. Buna karşılık doğa duygusundan ayrı tutulması gereken doğanın güzelliği duygusu özünde değerlerle ilgili bir varsayımdır. Ancak bu değerler gerçek anlamda estetik değerlerle özdeşleşmeksizin yalnızca onunla belli bir yakınlık gösterirler. Bu yüzden gerçek anlamda sanat değerlerine karşıt olarak, teknik değerlere karşıt olarak onlara sözde estetikler demek doğru olur." Devingen doğa her zaman estetik bir kılığa bürünerek estetik bir anlam kazanmaya hazır gibidir. Doğanın değişime hazır çeşitlilikleri içinde nesneler her zaman birer estetik nesne olmaya eğilimli dururlar. Zaten estetik nesne de bizim doğayla dokunuşmamızdan doğmuyor mu? Jean-Paul Weber bunu şöyle açıklar: "Doğal gerçeklikler yoğunluklarını sınırlarını dengelerini apaçıklıklarını her yitirişlerinde, buna göre her belirsizleştiklerinde ve gerçekdışı bir görünüm aldıklarında estetik bir nitelik kazanırlar. Bir ev içinin alacakaranlıkta, bir tepenin sis altında, bir ağacın bir köprünün suya yansıdığında edindiği güzellik böyle bir güzelliktir. Ayrıca geceleyin aydınlıkla karanlık arasında sert karşıtlıklar yaratacak kadar canlı bir ışık -yangın, kamp ateşi, fener alayı- en bildik nesneleri ve yüzleri dönüştürerek ve yetkin bir sanatın yapıtlarına şiir ve giz ekleyerek bir estetik etki yaratabilirler."

Doğaya yöneliş duygucu için bir özgürlük atılımıdır. Rousseau'nun doğaya yönelişi, doğal durumu özlemle anışı da gerçekte bir özgürlük istemini duyuruyordu. Ne var ki duygucunun özgürlüğü her şeyden önce bir kaçış özgürlüğüdür, özellikle toplumsallaşmışlığın ya da uygarlaşmışlığın kıskaçlarından kurtulma istemidir. Böylesi bir özgürlük deneyi zorunlu bir yalnızlık ya da yalıtıklık deneyi olacaktır. Victor Hugo açık açık duygusuluğun özgürlük olduğunu söylemişti. Duygucunun dünyasında sanat adına dile getirilenler her zaman doğanın bağrında sürdürülen ya da sürdürülmek istenen bir münzevi ya da yarı münzevi yaşamıdır, bu tür bir yaşamın getireceği esenlikle ilgilidir. Duygucunun yaşayacağı en uygun ortam toplumsal yaşamın yalnızlığı bozmayacak biçimde enaza indirgendiği bir ayrı yer, örneğin bir ada olabilir.

Duygucu gerçek özgürlüğünü toplumsal bağların dışında ararken karmaşık bir toplum düzeninde sıkıntılara uğrar. Flaubert'in duygucu kahramanı Madam Bovary özgürlük istemini başıboş bir aşma tutkusuna dönüştürür ve sonunda kendini öldürür. Flaubert bize anlamlı bir biçimde onun *Paul ve Virginie*'yi okumuş olduğunu bildirir, böylece

ondaki duygucu eğilime dikkatimizi çeker. Madam Bovary vardır, daha doğrusu olmalıdır. Şöyle der Flaubert: "Tüm tasarlanan doğrudur, inan bana. Benim zavallı Bovary'm şu an bile Fransa'nın yirmi köyünde acı çekip gözyaşı döküyor." Yazarın bir mektubundan aldığımız bu satırlar onun bir başka mektubundan aldığımız şu satırlarla bütünlenir: "Büyük dehalar insan türünün bilincine yeni kişilikler katarlar. Sezar'ın varlığına inandığımız gibi, Don Kişot'un varlığına da inanamaz mıyız?" Madam Bovary vardır ve neredeyse çağdaş duygucu insan tipinin bir simgesi olarak vardır, aramızda yaşamaktadır. Onu ölüme gönderirken Flaubert onun kişiliğinde bir çağın duygucu eğilimlerini öldürmektedir. *Paul ve Virginie*'nin yazarı Bernardin de Saint-Pierre bilim çağında güneşi dünyanın çevresinde döndürecek kadar düşçüdür, düşlediği mutluluk adasını bulmak için beş parasız yollara düşer. Doğanın gerçek yasaları fizikçinin ilgilendiği yasalar değil gönlümüzün ortaya çıkardığı yasalardır diye düşünür. Duyguculuğun olduğu yerde gönül baskındır. Bernardin de Saint-Pierre'e göre Tanrı tüm doğayı insanın mutluluğu için kurmuştur. Bu yüzden "doğanın ahlaki yasaları"ndan sözeder o, bu yasaları toplumdaki kötülüklere uygulamaya kalkar. Gençliğinde Robinson'un düşsel dünyasıyla beslenmiştir. Robinson da doğanın bağrındaki insandır hatta doğanın bağrındaki tek insandır ve bir adada kendi isteğiyle beş yıl tek başma kalmış olan Alexander Selkirk adlı denizcinin düşsel örneğidir.

Toplumsal kaçış eğilimi duygucuya her zaman uzak yerler, görülmedik bilinmedik ülkeler özletir. Bu özlem içinde duygucunun ruhu çok zaman dengeleri bozmaya, toplumsal gerekleri hiçe saymaya hazır bir serüvenci ruhudur. Bu ruh her zaman yeniyi ya da benzersizi özler. Her şey bilinmedik görülmedik bir yeniyi ele geçirmeye adanmıştır. "Dalalım ister cennet, ister cehennem olsun / Yeniyi bulmak için bilinmezin dibine" der Baudelaire. Bir özgürlük arayışıdır bu, benzersizde özgürlüğü gerçekleştirme dileğidir. Alışılmış olan her şey özgürlüğü bozar, zedeler. Böylesine gerçeklikten kaçış dünyada olmasa bile en azından iç dünyasında tam bir gezgin kılar duygucuyu. "Ben nerede değilsem orada iyi olacakmışım gibi gelir" der Baudelaire. Gerçekte bu arayış bu doğada yeniyi bulmak serüveni insanın ölçüsüz dileklerini doğaya yansıtmasından başka bir şey değildir. Biricik olanı yakalamak, aşılmaz yeniyi, mutlak teki bulup çıkarmak tutkusu kendini doğaya yansıtmakla kurulabilir ancak. O durumda doğa öznelliğin dayanağı ya da aynası olabildiği sürece doğa olacaktır. "Özgür adam denizi seveceksin her

zaman / Deniz aynandır senin ruhunu seyredersin" derken bunu anlatır Baudelaire.

Buna göre duygucu doğaya açılmak ve böylece uzak gerçekliklere ulaşmak tasarısı içinde bizi kendi öznelliğine kendi tekliğine kapatır, orada bize bir takım benzersiz şeyler göstermek ister. Bu durumda benzersiz gerçekliklere doğru kanat açarken benzersiz düşlerde takılıp kalırız. "Böylece güzele açılan her şey özel bir durumda donup kalarak bir düşselliğin hiçliğine kapanıverir" (R. Bayer). Öznelliğin böylesine belirleyici olması bireysel ögeyi neredeyse ortadan kaldırır: bireyselin yerini imgelemsel almıştır. Tek'in her şeyi kapladığı yerde bireysel öge tüm evrenselliği içinde geriye itilir ve hatta görünmez olur. Böylece doğa duygucuya vazgeçilmez bir dayanak sağlar. Hugo doğada ne varsa sanatta da o var diye düşünüyordu. Oysa Jean-Paul Weber doğadan sanata olmaktan çok sanattan doğaya bir geçişi varsayar: "Sanat doğanın bazı görünümlerini öykünür, oysa doğal estetik tümüyle sanatı öykünür gibidir." Malraux'nun belirlediği gibi duygucunun yönelimi insanüstüne doğrudur: "Duyguculuktan giderek ressamlar şairler müzikçiler sanattan bekledikleri insanüstü evreni topluca kurmaya çalışıyorlar."

Doğada sanat olduğu görüşü sağlam bir görüş değil elbette. Doğada sanat yoktur, ancak doğa insanda güzel duygusunu, sanat istemini uyandırabilir. Doğadaki güzel sanattaki güzeli kurmaya yeterli değildir. Lalo sanatsal güzelin açıklamasını sanatta aramak gerekir diye düşünüyordu. Doğayla her karşılaşmamız estetik bir ilişkiyi getirmez. Estetik görünün temelinde elbet doğa deneyleri de vardır ama bu bize bir nesnede sanatı buluvermeyi düşündürmeyecektir. Her estetik nesne doğayla binbir buluşmanın bir ürünüdür ya da Maine de Biran'ın dediği gibi "Bir demet menekşe binbir ilkyazın kokularını taşır". Doğada güzelden başka şeyler de buluruz. Güzel doğada yalnızca bir ögedir. Ancak bir doğa görünümü bir estetik nesne oluşturacak biçimde özel olarak ilgimizi çektiği zaman estetik ilişki başlamış demektir. Doğada sanat yoktur, ayrıca bir sanat yapıtı doğadan ayrıldığı ölçüde sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı doğadan özgünlüğüyle ayrılır. Doğa tüm çeşitliliklerine karşın özgün değildir. Doğayı gözlemlerken kendimizle başbaşa kalırız, bir sanat yapıtını gözlemlerken dünyaya yöneliriz.

Buna göre doğalcılık, ister doğaya ister dünyaya yöneliyor olsun, temelsiz ve verimsiz bir anlayıştır. Şöyle der Lalo: "Sonunda tek bir olgu, ancak evrensel ve sugötürmez bir olgu bu dar doğalcılık anlayışını yıkmaya yetecektir, bu da hiçbir biçimde doğayı yansıtmayan en az iki sanatın varolmasıdır. Müzikte ve mimarlıkta, heyecanlı çığlıklarda

ortaya çıkan ses değişikliklerinin öyükünülmesi ya da ormanların doğal kubbelerinin ve dayanaklarının yansıtılması gerçek de olsa öylesine önemsiz bir ögedir ki tam anlamında tüm sanatsal gelişim gerçekte onlardan uzaklaşmaya dayanmakla onların dışında gerçekleşmiştir." Doğa güzellikleri özel güzellikler değildir, onlar çok zaman türle ilgilidir. Doğal güzellikler bize doğal uyumu duyurur. Bir martının yaptığını bir başka martı da yapar ve kırlangıç yuvaları hep birbiçimdir. Doğada bireyler ayrımı güzellik ayrımı olmaktan çok güçlülük ve sağlıklılık ayrımıdır. Güzel birey güçlü ve sağlıklı bireydir yetkin bireydir. "Doğada canlı varlıkların güzelliği türlere uygun olağan ve belirgin özelliktir ve buna bağlı olarak uyumdur, bedensel ve ruhsal yetilerin tam gelişmesidir, fışkıran sağlıktır ve sonunda bunlardan gelen üstün güçlülüktür" (Lalo). "Çiçekli iki çayırdan en gür olanı, iki kayalıktan en sağlam en iri en korkunç olanı, iki duru gökten en parlak en görkemli olanı, iki fırtınadan en ürkütücü olanı, iki çölden en umut kırıcı en vahşi en tekdüze olanı bize kendi ölçülerinde en güzel görünür. Her türde en belirgin biçimde olağan, sağlıklı ya da güçlü tip: işte doğa güzelliği her şeyden önce budur" (Lalo). Buna göre çirkinlik türsel bir ya da birkaç özelliğin bireyde tam olarak gerçekleşmemiş olmasından gelir. Bunda kalıtımın da edinilmiş eksikliklerin de payı vardır. Çirkin bireyler sağlıksız bireylerdir. Ayrıca insan için bedensel çirkinlikler yanında ruhsal çirkinliklerden de sözedebiliriz. Kaba bir adam da kel bir adam gibi çirkini duyurur bize. Ancak gene de doğal güzellikle insan güzelliğini karıştırmamak gerekir. Her ne olursa olsun çirkinlik bir eksiklikle bir uyumsuzlukla belirgindir.

Doğa uçsuz bucaksızlığıyla doğadır, özel'den ya da öznel'den kaçar. Yapıt sınırlandırılmışlığıyla yapıttır, sınırlarıyla kişiliklidir. Kişiliklilik sınırlılıktır. Her yapıt çerçevelenmiş bir bütündür, kendi çerçevelerini kendinde taşır. Doğanın ilgimi çeken bir bölümü bir bütünün ayrılmaz bir ögesinden başka bir şey değildir. Doğada ilgimi çeken büyükçe bir görünüm bile, kocaman bir dağ, bütün bir deniz görünümü bile sınır göstermeden bütüne bağlanır. Doğada sınırlar yoktur, bir şeyleri bir şeylerden ayıran ya da bir şeyleri bir şeylerle birleştiren çizgiler vardır. Bakışımı her kaydırışım, açımı her değiştirişim beni yeni bir görünüme açarken bende kesinliksizlik duygusu yaratır. Denizi karadan ayıran çizgi bir sınır çizgisi değil bir ögedir, bir geçiş yeridir. Doğada geçişler vardır çerçeveler yoktur. Doğa kesinliksizliğiyle durur karşımda. Önümde uzanan uçsuz bucaksız doğa görünümünün neresi güzeldir? Sınırsızlık belirgin bir güzelin varlığını olanaksız kılar. İzlemeye

yetişemeyeceğim çeşitlilikler gösterir bana doğa. Doğada bakış açımı her değiştirişim beni yeni bir görünüm karşısında bırakırken yeni duygulanımlara iter. Öte yandan ışık oyunları, hava değişiklikleri, mevsim özellikleri karşımdaki çeşitliliğe çeşitlilik katar. Tam bir renk dürbünü karşısındayımdır. Açık bir alan olan, bir sınırsızlıklar alanı olan doğa beni kendime götürür, beni kendimle sınırlar, beni duygularımla başbaşa bırakır, onda yoğun bir düşünselliğe ulaşamam, şu ya da bu koşulda beni insana ulaştıracak gibi olurken nice belirsizliklere atar, en sonunda döndürüp dolaştırıp kendime bırakır. Onunla oluşum ya bir yalnızlık deneyidir, beni özel olarak anılarımla bütünleştiren bir *tek kalmışlık* deneyidir ya da beni insanüstüne kadar götürebilecek bir düşsellik deneyidir. Duygucu sanatçının yapıtı da bir doğa parçası gibi belirsiz ve kesinliksiz bir yapı ortaya koyar.

Buna göre doğa gerçekçinin ne vazgeçebileceği ne koşulsuz bağlanabileceği bir şeydir. Gerçekçi sanatçı doğadaki güzeli ne kadar önemsese de doğayla sınırlanmayı düşünmez. İnsansız doğa bir hapishanedir onun için. Bu yüzden güzel sorunu onun gözünde doğayla ilgili olduğu kadar ya da ondan daha çok insanla ilgilidir. Duyguculuk bir sanat anlayışı olarak kurulup gelişmeden önce de bir eğilim olarak vardı. Michelangelo henüz duygucu sanatın ufukta görünmediği bir dönemde şunları söylüyordu: "Her sağlıklı zekayı heyecanlandıran ve göklere doğru yükselten güzelliği atılgan ve kaba ruhlar duyumsal bir nedene bağlayıp çıkarlar." Yaşamda ve sanatta duygucu eğilimler ne kadar eskiyse gerçekçi eğilimler de o kadar eskidir. Tarihöncesinin mağara ressamları da tüm düşçülüğü içinde Homeros da gerçekçidir. Gerçekte duygucu da bir tür gerçekçidir. Kimse gerçekdışı adına sanat yapmak istemez. Öte yandan duyguculuk klasiklik denilen gerçekçilikten doğmuştur. Duyguculuk bir sanat anlayışı olarak kurulmadan önce gerçekçilik klasiklik adı altında ilk büyük çıkışını yapmıştır. Klasikliğin evrensel gerçekçilik diye tanımlanması elbette boşuna değildir.

Duygucu sanatçıyla klasik sanatçının dünyaya bakışı ayrıdır. Bu ayrım klasik sanatçının duygucu sanatçıya karşıt olarak bir orta yer ya da bir ortak anlayış düşünmesi, yapıtını buna göre kurmasıdır. Klasik sanatçı yapıtını insan boyunda kurar, iç'le dış'ı dengeler, iç adına dış'ı dış adına iç'i gözden uzak tutmayı düşünmez. O bütün insanı evrensel insanı anlamaya ve anlatmaya çalışır. Duygucu sanatçının tek'i mutlaktır, klasik sanatçının tek'i herkese açık olan tek'dir. Klasikliğin ayırıcı tanısını belki de bize en iyi Paul Valéry verir: "Klasik yazar, kendinde bir eleştirici taşıyan ve onu işlerine sıkı sıkıya bağlayan yazardır." Kla-

sik yazarın en büyük amacı evrensel doğruyu özellikle ahlaki düzeyde yakalayabilmektir. Bu evrensel doğru her zaman güzelin aracılığıyla sağlanacak ya da dışlaştırılacaktır. Klasiklikte doğruyla güzel birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Klasikliğin dağılması doğruyla güzelin ayrılmasıyla olmuştur. Böylece klasik sanatçının öngördüğü insan evrensel ve toplumsal insandır. Klasik yazar gözlerini tüm dünyaya çevirmiştir. O dünyayla barışıktır, ben'i değil biz'i öngörür, ben'lerde biz'i yakalamaya çalışır, ben'i biz'e ulaştıracak yolları arar.

Duyguculuk deneyi demek ki tam tamına bir kendine kapanmışlık deneyiyken gerçekçilik deneyi dünyaya açılma deneyi olur. Gerçekçi resimde tuvale taşınan doğa ya da doğa parçası doğallığından bir ölçüde ya da büyük ölçüde sıyrılır, bu dönüşümle doğal olandan kalkarak insani olana geçilmiş olur. Bu geçişte doğanın düzeni yeni bir düzene dönüşmüştür: o bundan böyle doğadır ve doğa değildir, kendidir ve kendinden başka bir şeydir. Artık deniz o deniz değildir, sular bambaşkadır, deniz taşmış ya da donmuş, ağaçlar koşmaya başlamıştır. Braque şöyle diyordu: "Nesne alışılmış düzenini yitirsin istiyorum, ancak o zaman sanat o nesneye evrensel bir özyapı kazandıracaktır." Işık düzeni, oranlar ve konumlar değişmiştir baştan sona. Gerçekçi sanatçı bize doğadan giderek yeni bir doğa ya da yeni bir dünya yaratmıştır. Bu yeni dünya kurgusal dünyadır, yapaydır, neredeyse bizi gerçek olmadığına inandırmaya hazırdır. Bu dünyada güzelin anlamı değişmiş, güzelle çirkin neredeyse Baudelaire'in "güzel her zaman gariptir" sözünü doğrulayacak biçimde özdeşleşmiştir ya da en azından birbirini tümler duruma gelmiştir. Bu yeni dünya elbette yadırgatıcıdır, ancak sanatçının duygu ve düşünce düzeyinde kurduğu ve savunduğu yeni bir dünyadır. Manet portresini yaptığı arkadaşını düşkırıklığına uğratınca şöyle demişti: "Moore patlamış yumurta sarısına benziyorsa, yüzünün bir bütünlüğü yoksa benim suçum mu?"

Bu yeni dünya gerçek dünyanın içinde, ondan ayrı bir dünyadır, ona gerçekliğin içindeki gerçeklik diyebiliriz. Yine de o gerçekliği açıklamak için vardır. Tam onun gerçek olmadığına inanmaya başlayacağımız yerde ona yakalanıveririz. Onda gerçeklik özel biçimler altında dışlaşır. Başlangıçta sırtımızı dönmeye hazır olduğumuz bu şey kısa zamanda bizi içlerine kuytularına çeker, gizlerine çağırır, bizi gündelik yaşamda alışık olmadığımız bir güzel deneyiyle karşı karşıya bırakırken bize yasalarını kurallarını öğretir. Bu yeni güzel bir başka güzeldir hatta belki de çirkindir. Şöyle der Picasso: "Çirkinlik güzeldir. Biçimi bozma yeni bir biçimleme için olanaktır. Yaratmak doğurmaktır. Dünyaya herhangi

bir şey getiren, bir insan bir yapıt ya da daha başka bir şey getiren herkes gibi ben de doğuruyorum." Buna göre yapıtla karşılaşmamız yeni bir dünyayla karşılaşmamızdır. Yapıtla karşılaşınca ona yakınlaşmayı isteriz, bu yolda bir ayrıştırma bir çözümleme isteğiyle sarılmış duyarız kendimizi. Karşımızda çok özel yasalara göre kurulmuş nitelikler vardır, biz bu nitelikleri kavrayabilmek, bu çerçevede onların temelinde yatan yasaları görmek için yola çıkarız.

Bu bir nitelikler araştırmasıdır, daha genel çerçevede bir anlam araştırmasıdır. Niteliklerde anlam yansır, biz niteliklere anlamı bulmak için yöneliriz. Güzel araştırması budur. Bu araştırma en başından başlayarak tüm süreçlerinde uçsuz bucaksız bir serüven gibi görünür. Kavuşabileceğimiz bir mutlak güzel yoktur. Mutlak güzel ya olmayan ya kavuşulmayan şeydir. Güzel araştırmacısı olmak her zaman güzele doğru bir yönelim içinde olmaktır ya da yarı yolda olmaktır. Güzelin ardında olan kişi bütünsel açıklamaya ulaşamayacağını baştan sezmiş kişidir. Doğanın bağrında insan eliyle yaratılan her güzel kendi içinde bir sonsuzu gizler, bir sonsuz çeşitlilikler alanı oluşturur. Ancak her güzel deneyi doğada gerçekleşir. Ne olursa olsun her insan gibi sanatçı da doğadaki varlıktır. Sanatçı doğada kendi doğasını kurar, özel doğasını gerçekleştirir, güzel bu doğanın en genel ve haz veren anlamıdır. Doğasını doğanın bağrında kuran sanatçı için her şey dünyayı açıklamakla, insanla ilgili anlamları ortaya koymakla ilgilidir. Sanat yapmak o sınırsız doğada insanı açıklayan özel bir doğa kurmak serüvenidir. Bu serüvende sanatçı bir benimseyici ya da yadsıyıcı olduğu kadar bir ayrıştırmacı ve bir bileştirmecidir. Klee bu konuda şunları söyler: "İnsan şeyleri çeşitli biçimlerde ayrıştırır ve böylece her seferinde bir başka iç görünümü algılanır duruma getirir. Her durumda zorunlu olan bu ayrıştırmaların sayısına ve cinsine göre, ele alınan nesnenin bir anlamda özel özyapısı çıkar ve düzenlenir."

Her sanatçının doğaya ya da dünyaya ayrı bir yönelimi vardır, buna göre ayrı bir sanat anlayışı vardır. Gaugin güzeli ilkelle ve barbarla özdeşleştiriyordu. Kandinsky için güzel hep naif ya da çocuksudur. Picasso güzeli her zaman bozulmuş biçimlerde, çirkinde ya da biçimsizde bulur gibidir. Her kişi dünyayı kendi bilinç koşullarına göre, kendi kişisel tarihinin özellikleri çerçevesinde görür ve gösterir. Bu tarih elbette genel olarak tarihle sarılmış ve belirlenmiştir. Bununla birlikte bize sanatta evrimin varlığını düşündüren, en azından toplumsal gelişimin sanattaki belirleyici gücünü ortaya koyan dönüşümler vardır, bu çerçevede benzeşmeler etkilenmeler karşıtlıklar vardır. Buna göre bir

sanatçı bir başka sanatçı için bir deney alanı bir çıkış noktası ya da kaynak oluşturur. Alfred de Vigny bunu pek belirleyici bir örnekle ortaya koyar, "Verlaine ve Rimbaud, Baudelaire'i duygu ve seziş düzeyinde sürdürürken Mallarmé onu yetkinliğe ve şiirsel arılığa kavuşturdu" der. Gene de özgün ya da gerçek sanatçı kendi özellikleriyle ilgimizi çeker. Özgünlükte yaşam koşullarının ayrılığı da belirleyicidir. Bir ingiliz ressamının göğüyle bir afrikalı ressamın göğü başkadır. Doğanın güçlü verimli çarpıcı olduğu yerde ressamlar doğanın tekdüzeleştiği yerlerdeki ressamlardan çok daha başka görürler doğayı. Herkes dünyayı kendine göre algılar gene de. Bayer şöyle der: "Çocukların kadınların ve ilkellerin her şeyden önce koyu ve canlı renklere duyarlı olduklarını söyleyebiliriz. Aynı tepki kırsal kesim insanlarında da hatta kültürlü insanlarda da görülmektedir. Bazı renkler örneğin kırmızı çocukların ve ilkellerin özellikle dikkatini çekiyor. Buna karşılık Çinlilerde maviyi ve yeşili aynı sözcük belirlemektedir." Kısacası doğayı güçlü bir kaynak sayan sanatçı için doğa bir hazinedir, onu amaç durumuna getiren duygucu için bir gizler ve kesinliksizlikler alanıdır. Bu hazineyi herkes kendi gözüyle görür kendi gözüyle sanata götürür.

Onuncu bölüm

Dış dünya deneyi ve estetik nesne

Sanatçı durmayan bir arayıcıdır, iyileşmez bir gözlemcidir, sürekli bir iç dünya ve dış dünya deneyi içinde insanı arar. Sanata yönelmek tuvale kağıda alçıya yönelmeden önce dünyaya yönelmektir. Sanatçıyı sanata yönelten, bu çerçevede kendini ve dış dünyayı araştırmaya yönelten güç onun ustalığıdır, bu ustalığın temelindeki belirleyici de yatkınlıktır: estetik çabanın temelinde yatkınlık vardır. Sanatçı sanata yatkınlığıyla ustalaşır, ustalaştıkça sanata yatkınlığını geliştirir, bir süre sonra bir itici güç olarak yatkınlık sanki görünmez olur ve ustalık bir yapabilme ya da yaratabilme gücü olarak öne çıkar. Sanatçı daha baştan sanata eğilimlidir, onun kişilik özellikleri bu yönde gelişmiştir, o başkalarından bu özelliğiyle ayrılır. Ancak o çok zaman sanıldığı gibi bir üstinsan değildir, üstün insan da değildir, bir insandır. Üstün bir varlık olarak algılamaz kendini. Böyle bir algılama yaratıcılığın bütün büyüsünü bozacaktır. Gide'in Dostoyevski için söyledikleri tüm sanatçılar tüm gerçek sanatçılar için söylenmiş gibidir: "Dostoyevski'de hiçbir kurum hiçbir çalım yoktur. O hiçbir zaman bir üstinsan olarak belirlemez kendisini. Ondan daha alçakgönüllü bir biçimde insani olan hiçbir şey yoktur. Ayrıca ben gururlu bir insanın onu iyi anlayabileceğini düşünemem. (...) Gerçek sanatçı üretime girdiğinde kendi kendisinin bilincinden oldukça uzaktır. Tam olarak kim olduğunu da bilmez o." Tam anlamında tüm üstünlük duygularının tüm ayrıcalılık duygularının üstünde yaşayan Dostoyevski bizi şaşırtıcasına "Basit adam karmaşık adamdan daha korkulasıdır" diyecektir. Buna hiç şaşmamamız gerekir. Gerçek insan basit ya da yalın insandır. Her gerçek sanatçı gibi Dostoyevski de derin bir basitlik içindedir. Sıradanlık sanatçının bir oyunu değil doğallığının bir koşuludur. Sanatçı bu doğallıkta kendi görü'sünü, görme gücünü oluşturur.

Sanatta yeteneğin anlamı ne ya da sanata yatkın olmanın anlamı ne? Sanata yatkın olmak en genel anlamıyla özel bir bakış açısı olmaktır, özellikli bir bakış açısı olmaktır. Sanatçıyı özellikli kılan işte bu yanıdır. Sanatçı dünyaya kendi gözüyle bakabilen kimsedir. Bu da yetkin ve özgün bir bilince sahip olmak anlamına gelir. Sanatçı sıradandır ama

yetkin bir görme gücüdür. Sanatçının bir *oldukça değişik adam* imgesi oluşturması yadırganmaz, çünkü o gerçekten apayrı özellikleriyle vardır. Boş büyüklükler yanında sanatçının büyüklüğü anlamlı bir büyüklüktür. La Bruyère iki ayrı büyüklüğü şöyle tanıtlar: "Boş büyüklük yırtıcı ve ulaşılmaz büyüklüktür: zayıflığını sezdikçe gizlenir ya da en azından kendini olduğu gibi göstermez. O yalnızca gücünü benimsetmek ve ne olduğunu gizlemek gerektiğinde kendini dışa vurur. Kısacası gerçek bir küçüklüktür. (..) Gerçek büyüklük özgürdür yumuşaktır dosttur sevgilidir, dokundurur kendine, kendine el sürdürür, yakından görülmekle hiçbir şey yitirmez, onu ne kadar çok tanırsanız o kadar çok seversiniz. Kendinden aşağı durumda olanlara iyilikle eğilir, sonra hiçbir çaba göstermeden doğal yerini alır, bazen kendini kaptırır, kendini salıverir, çıkarlarına ilgisiz kalır, ama her zaman onları yeniden ele alacak ve değerlendirecek güçtedir."

Estetik çaba belli bir yatkınlığı gerektirdiğine göre yaratıcılık basit bir istekle gerçekleştirilebilecek bir şey değildir. Yaratmada yatkınlığın belirleyici bir ağırlığı vardır: yatkınlık yeterli değilse de gereklidir. Yatkınlık dediğimiz kalıcı eğilim sanatçının kişilik özelliği durumuna gelmiştir. Yetenek dediğimiz o gizemli özellik bu eğilimin parıltılı adıdır. "Yetenek" terimini kullanmaktan belki de kaçınmak gerekir, çünkü onun belirlediği kavram köksüz hayranlıklarla yıpratılmış bir kavramdır. Yeteneği edinilmiş yerleşik bir eğilimden çok bir Tanrı ya da doğa vergisi saymak insanların eski bir alışkanlığıdır. Özellikle kalıtımın mutlak belirleyici gücüne inananlar doğuştan sanatçı ya da aileden sanatçı imgesine çokça ağırlık verirler. Bach gibi Mozart gibi adlar yatkınlığın ya da yeteneğin doğuştan olduğunu ya da aileden geldiğini pek güzel düşündürebilir. Yatkınlıkta soyaçekimin ne ölçüde etkili olduğunu bilemiyoruz. Yatkınlığın aileden geldiği fikri azçok sağlıklı bir fikirdir. Aile ortamında sanat havasını soluyarak büyümüş bir kişi bir takım yatkınlıklar edinmiş olabilir. Ancak bu etkiyi çokça abartmamak gerekir. Ailesinde sanatçı bulunmayan pekçok büyük sanatçı vardır. Pekçok sanatçı sanata yöneldiğinde aile büyüklerince engellenmiştir. Yatkınlık daha ilk çocukluğumuzun ve daha sonraki erken zamanların dünya deneyleri içinde sessizce ve elbette bilinçsizce kazandığımız bir özellikler bütünüdür ki onda ortamın payı kadar kendini yaşamaya hazırlayan küçük bireyin dünyayla ilişki kurma biçiminde kendini gösteren ve bu ilişki içinde edinilmiş olan bir takım sezgilerin payı vardır.

Sanatta yaratıcı gücün kaynağını buna göre insanın dışla dokunuşmasında aramak gerekir. İnsan estetik duyuyu çocukluktan yetişkinliğe

geçişin karmaşık süreçleri boyunca dış dünya deneyleriyle gizlilikler ya da belirsizlikler içinde kazanır. Ayrıca çocukluk sanata yatkınlığın ilk ocağı ilk yuvasıdır. Yatkınlık bireyliğimizin en kaygan dönemlerinde sessizce kazanıldığı için çoğumuza doğuştan gelen bir güç gibi görünür. Sanatta dış dünyaya açılmanın, dış dünyayla içli dışlı olmanın, dış dünyayı görülemez gibi duran tüm özellikleriyle duyumsamanın büyük bir yetiştirici güç ortaya koyduğu, buna göre büyük bir önem taşıdığı kesindir. Dış dünyaya yöneliş biçimimiz bilincimizin renklerini ya da özelliklerini oluştururken bizi sanata yatkın kılabilir, sanata uzak da düşürebilir. Estetik çabayı koşullayan yatkınlıksa estetik duyuyu sağlayan da dünya deneyidir, iç dünya ya da dış dünya deneyidir. Sanatçı kendini ve dünyayı gözlemlemeyi iyi bilen kişidir. Sanatçı iç dünyaya açık olduğu kadar dış dünyaya açıktır, dış dünya karşısında dikkatli ve tutkuludur. Kendiyle ve dünyayla sorunlu olmak da diyebiliriz buna. Dünya sanatçının tek ve sonsuz laboratuarıdır. Bu laboratuar onun iç dünyasını da içermektedir. Bir ressamın bir nesneye ya da onun bir konumuna dikkatle yönelmesi, bir romancının bir olaya ya da bir insanlık durumuna özel bir ilgi göstermesi buradan gelir. Sanatla ilgilerimiz başka başkadır. Yetenek ya da yatkınlık bu yönelgenlikte kendini gösterir ve bu yönelgenlikte güçlenir.

Sanatçı her şeyden önce bir dünyalıdır bir dünya insanıdır. Sanatçı olmak bir şeyleri belli bir açıdan görme konusunda deneyimli olmak demektir. Bizler dünyaya sanatçılar kadar yakından bakamayız. Sanatçı bizim göremediğimiz çok şeyi görür. O çok özel bir görme gücüdür. Önümüzden bizi hiç etkilemeden geçen bir nesne, hiç mi hiç dikkat etmeyeceğimiz bir ayrıntı onun gözüne takılıverir hatta bir estetik nesne oluşturacak biçimde takılıverir. Buna göre deneyimlilikle yatkınlık birbirini yaratan birbirini tümleyen iki ayrı durumdur. Bu iki öge biri öbürünü öncelemeksizin birbirini destekler hatta birbiriyle bütünleşmeye doğru gider. Deneylerimiz yatkınlığımızı artırır, yatkınlığımız deneylerimizde kolaylık sağlar. Yatkınlık öncesel gibidir. Onun bir takım ilksel deneylerle oluşmuş olduğu gözümüzden kaçar. Yatkınlıklarımızı belki de çocukluğumuzun karmaşık etkinlikleri içinde bir kayığı suda yüzdürürken, bisiklete binerken, bir kibrit kutusundan bir transatlantik oluştururken kazanmışızdır. Oyun her türlü yatkınlığın başlıca kaynağıdır. İlksel deneylerimiz kendiliğinden deneylerdir, bunlar gözden kaçan bir örgütlenme içinde gerçekleşirler. Bir bireyi erken zamanda müziğe iten şeyin ne olduğunu bilemeyiz. Buna göre sanatta başlangıç için yatkınlığın deneyimlilikten önce geldiğini söyleyebiliriz. Yatkınlık her

şeyden önce isteklilikiktir, kendine güvenmedir, kurucu etkinliğe girişmedir. Yatkınlık başlangıçta bir istektir bir yönelimdir. Amatör ya da hevesli, yatkınlığı olsa da deneyimleri olmayan kişidir. Kısacası önce kendiliğinden gerçekleşen, gerçekleştikleri sırada bilincine varılamayan ilksel deneyler vardır, yatkınlık bu deneylerle oluşur. Bu deneyler sanat deneyleri olmaktan çok sanat değerlerine temel hazırlayan yaşam deneyleridir, özellikli yönelimlerle kurulmuştur. Daha sonra bu yatkınlığa dayanarak gerçek sanat deneyimlerimizi gerçekleştiririz.

Amatör sanatçıda gözden kaçmış ilksel deneylerin ürünü olan yatkınlık sanatsal deneyimler için bir olanaklar temeli oluşturur. Bu yatkınlık sanatçı adayına bir yapabilme gücü verir. Sanatçı kendini amatör gördüğü yerde tedirginliğe düşer, yetersiz bulur, bu tedirginlikle deneyimsizliğinin dar koşullarını aşmaya çalışır. Büyük ustaların yapıtları ona umutsuzluktan çok isteklilik aşılar. Sanatçı bir yatkın kişidir, yatkınlığını deneylerle geliştirecektir. Dünya denilen laboratuarda becerikli ama yetersiz bir araştırmacıdır o. Bir tiyatro heveslisinin hiçbir köklü bilgiye ulaşmış değilken bir sarhoşu ya da bir vurguncuyu çok iyi öykünebilmesi erkenden kazanmış olduğu yatkınlıkla ilgilidir. Zaten yatkınlık geç vakitte elde edilebilecek bir şey değildir. O insanın öğrenmeye çokça eğilimli olduğu dönemlerin ürünüdür. Hevesli ilksel deneylerle elde etmiş olduğu bakış keskinliğini yani kendindeki henüz olgunlaşmamış gücü sezmez çok zaman. O her şeyden önce bir isteklidir. Kendini çok zaman yetenekli duymaz bile. Yeteneklilik duygusu daha çok yeteneksizlere özgüdür. İstektir yeteneğe el veren. Bu yüzden sanata çok zaman ya kendiliğinden çıkışlarla ya da raslantısal nedenlerle başlarız. Hevesli uzun zaman bilinçsizce yaptığı ilksel deneylerin kazandırdığı yatkınlığı bilerek bilmeyerek dışa vurur. Bulanık bir belirti, yanıltmaya hazır bir göstergedir bu. Her öykünmeci genci bir oyuncu adayı sayabilir miyiz? Yerinde dönüp duran her kız çocuğu baleci adayı mıdır? Gene de bir şeyleri kımıldatmak gerekebilir. Hele müzik gibi erken başlamayı gerektiren sanatlarda yatkınlık belirtileri beklemek geç kalmak olur.

Sanat deneyi bir dünya deneyidir, bizi güzele ulaştıran duyumsamadır. Bu duyumsamada haz ögesi birinci planda belirleyicidir. Haz bitti mi sanatsal yönelimin bir anlamı kalmaz. Estetik hazzın kökeninde her zaman duyu deneyi bulunur. Estetik hazzın güçlülüğü her şeyden önce sağlıklı bir duyum alma gücüyle belirgindir. Her sanat yapıtında bir hazlar karmaşığının billurlaşmış biçimini buluruz. Bu billurlaşmış haz duyumsamada kendini gösterir. Genel olarak hazla estetik hazzı

birbirine karıştırmamak gerekir. Genel olarak haz duyumsalda başlar ve duyumsalda biter, en çok duygusala kadar uzanır. Hazzı duyumsalın uyandırdığı doyum ya da duyumsalın uyandırdığı hoşluk duygusu diye tanımlayabiliriz. Haz bir duyulur nesneden kaynaklanır, bir imge ve fikirden de kaynaklanabilir. Estetik nesne ya da sanat yapıtı her şeyden önce duyumsanabilen şeydir. Hazzın dış duyum ve iç duyum olmak üzere iki kaynağı vardır. Duyarlığımız içten ve dıştan hazlar toplayan bir alıcıdır. Bu hazlar tümüyle estetik hazzın temelini oluşturur. İç duyum bilincimizin nesnelerine, dış duyum dünyanın nesnelerine yönelir. İçe ve dışa yönelişimiz salt duyum düzeyinde kalmadığı zaman, duygusal ve düşünsel bir derinliğe ulaştığı zaman estetik hazzın temelleri atılmış olur. Duyum düzeyinde kalan hazlar sıradan hazlardır, duygu ve düşünce yükü taşıyan hazlar gelişmiş hazlardır. Bu gelişmiş hazların başında estetik haz vardır. Buna göre estetik haz genel hazdan ya da sıradan hazdan daha karmaşıktır: duygu düzeyini aşarak düşünselliğe açılır. Genel haz estetik hazzın temelinde yer alır: duyumdan geçmeden duyguya ve düşünceye ulaşamayız. Duyum düzeyinden çabucak duygu düzeyine geçilir: haz çok zaman belli bir duyumla ya da duyumlar dizisiyle elde edilen bir duygular karmaşığıdır. Uyaranların karmaşıklığı ölçüsünde karmaşık duygulara ulaşırız: gerçekte tek yalın apaçık bir duygu pek olmaz. Duygu her zaman karmaşıktır, özünde karmaşıktır.

Estetik haz duyumsallıkla sarılmış olan düşünülmüş hazdır. Bir elmayı tanıtlayan bir tablodan aldığım haz elbette bir elmadan aldığım hazza benzemez. Önce duyum vardır, önce tabloyu ya da resmedilmiş elmayı algılarım, bu algı bana bir duygusallık çerçevesinde bir düşünselliği getirir. Estetik algılamada duyum önceseldir ancak ağırlık duygusallıkla ve düşünsellikle olacaktır. Bir tabloda tanıtlanan elmanın duyumsal hazlarla ilgili yanı hemen tümüyle ortadan kalkmıştır. Ancak bir elmayla ilişkim de bir elma tablosuyla ilişkim de her şeyden önce duyumsal bir ilişkidir. Böylece tüm ruhsallığımızın temelini oluşturan duyum estetiğin temeline de belirleyici olarak yerleşir. O zaman bedenimiz estetik hazzın tek dayanağı olur. Bir estetik yönelimde duyumsaldan duygusala ve duygusaldan düşünsele kesintisiz uzayan çizgi üzerinde her şey ben'le nesne'nin buluşması açısından önemlidir. Duyumsalda başlayan haz serüveni düşünselde son bulur, bir başka deyişle tüm duyumsal ve duygusal gereç düşünsellikte bir anlam kazanır. Demek ki düşünce de bedende gerçekleşir, ancak o duyumsaldan oldukça uzaktadır ya da ileridedir, bir üst bedensel etkinliktir, duyumsalı ve duygusalı içerecek biçimde kendini ortaya koyarak estetik yargıya

olanak verir ya da estetik yargıya temel olur. Bir haz yaşanılır ve geçer, sıradan bir hazzı yaşar ve geçeriz. O bizde bir hoşluk duygusu bırakarak söner. Düşünce katına yükselen haz sanatın özünü oluşturur. Düşünülmüş her şey gibi kalıcı bir yanı vardır onun, en azından dönüşerek varlığını sürdürür.

Ancak estetik düzeyde kavramayla ilgili haz değil algılamayla ilgili haz baskındır. Bilimsel düşünceden ve felsefi düşünceden sanatsal düşünceye geçmek büyük ölçüde gidimli düşünme biçiminden sezgisel düşünme biçimine geçmektir. Bir geometri problemini çözerken duyduğum haz bir elma resmini izlerken duyduğum hazdan ayrıdır. Estetik hazda salt kavramsal bilgi geçerli değildir, bu yüzden kavramsal düzeyde kavramanın kesinliği de sözkonusu değildir. Sanatta düşünsellik kavramların dışında gerçekleşen herhangi bir düşünsellik değildir: kavramların bittiği yerde her türlü düşünsellik biter. Sanatsal düşünsellikte kavramlar özel bir bileşim oluşturmak üzere bir araya gelirler, bu özel bileşimler bizden sezgisel bir düşünce yönelimi beklerler. Bu yüzden bir geometri problemini çözmeye çalışan birinin dikkatiyle bir şiiri dinleyen ya da okuyan birinin dikkati uyuşmaz. İzleyici her şeyden önce bir algılayıcıdır, oysa bilimsel yöneliş doğrudan doğruya düşünsel etkinliğin işlemci tutumunu gerektirir. Algılamadaki edilginliğin yumuşaklığı kavramadaki etkinliğin kesinliğiyle karşıtlaşır. Estetik haz özneyle nesne arasındaki ya da izleyiciyle yapıt arasındaki duyulur ilişkinin ürünüdür. Bu ilişkide duyumsaldan duygusala duygusaldan düşünsele ulaşıldıkça estetik hazza ulaşılır. Kavramsal düşünce tek başına estetik haz oluşturmaz. Estetik haz duyum düzeyinden başlayarak tüm ruhsallığı sarar: onda ne duyumsalın ne duygusalın ne düşünselin görünür bir önceliği vardır. Duygusallık duyumsalla düşünsel arasında bir köprü gibidir. Ama haz süresince duyumsal duygusal ve düşünsel ayrılmaz bir biçimde birbirlerine karışırlar, bir bütün oluştururlar. Özne-nesne ilişkisi buna göre diyalektik bir ilişkidir yani karşılıklı ilişkidir: sanatsal izleme özneyi nesneye bağlarken nesneyi de öznele bağlar. Bir anlamda öznenin nesnelleşmesi ve nesnenin öznelleşmesidir bu. Estetik hazzın oluşması özneyle nesne arasında bir duygudaşlık yaratır. Düşünselliği zedelemeyecek bir duygudaşlıktır ya da olmalıdır bu. Özne nesneyle bütünleşmeye kaynaşmaya bir olmaya eğilimli duyar kendini. Bu noktada alman estetikçilerinin *Einfühlung* dediği bağlaşım sözkonusu olabilir.

Henüz yapıta dönüştürülmemiş bir estetik nesne özel özellikleri olan bir yapı ortaya koysa da bu özel özellikler henüz çok kaygan ve

hatta uçucu olduklarından bu estetik nesne bize kişilikli bir bütün olarak görünmez, onu izlemek olası olsaydı onun sanatsal bir yetkinlik göstermediğini görecektik, ona sanat yapıtına bağlandığımız gibi bağlanamayacaktık. Yapıt oluştukça kişiliğini kazanır, kendi olur, onu kendi öznelliğimizin karşısında bir başka öznellik olarak duyarız. Estetik nesne bir sanat yapıtı olduğu zaman onunla ilişkimiz özneden nesneye bir ilişki olduğu kadar özneden özneye bir ilişki olacaktır: gözlerimiz onu bize tam bir duygu yakınlığı içinde kendimizinmiş hatta kendimizmiş gibi duyurabilir. Bu gerçekte en basit anlamıyla bizim yapıttan etkilenmemiz ve yapıta koşulsuz bağlanmamızdır, bir anlamda kendimizi ona bırakıp çıkmamızdır. Alman estetikçilerinin *Einfühlung* dediği işte bu bağlanmanın aşırı ya da abartılmış bir biçimidir, estetik nesneye karışmayı onunla bütünleşmeyi öngörür. Bu karışma elbette bilgiyle ilgili ya da salt düşünsellik düzeyinde bir karışma değil tümüyle duygusal düzeyde bir özdeşleşmedir. *Einfühlung* tek bir yürekte birleşmek gibi bir şeydir, olası da değildir. Buna göre onun duygucu ya da gizemci düzeyde bir özdeşleşme deneyi olduğunu söyleyebiliriz. Bu özdeşleşme sanki iki kutupta hiçbir şeyi dışarda bırakınamacasına tam bir özdeşleşmedir. Bilincimizle dünya arasındaki bu dolaysız ilişki Volkelt'in deyişiyle özneyle nesnenin ya da ben olanla ben olmayanın birbirine karıştığı ilişkidir.

Einfühlung özne-nesne ilişkisini belirlemeye yetmez. Estetik nesne bir duygu-düşünce bütünüdür. Onu sevmek yetmez, tüm düşünselliği ve duygusallığıyla algılamak gerekir, anlamlarına girmek gerekir. Onu sevebilmek için anlamak gerekir. Anlaşılınadan sevilemeyecek olandır o. Estetik nesne karşısında duyduğumuz haz bizi her zaman bir düşünce araştırmasına itecektir. Buna göre her zaman bu sevdiğimiz şeyin, bu bizi yüksek düzeyde duygulandıran şeyin düşünsel yapısını tüm ayrıntılarıyla kavramaya çalışacağız. Estetik hazzın çıkış noktası duyum da olsa yöneldiği yer insanın bütünsel bilgisidir, uzamda ve zamanda insanın en geniş bilgisidir. Estetik hazzın bizi yönelttiği insan araştırması en genel anlamda bütün insana dönüktür, insanın evrensel bilgisini öngörür. Estetik yönelim her zaman etkin bir algılamayı gerektirir, estetik algı sıradan algı gibi edilgin değildir. Bir yapıt karşısında bilincimiz tüm alıcı güçlerini işleme koyar. Bir yapıtın anlamını algılamak uçan bir kuşu algılamaktan daha çok bir şeydir. Algı yapıtı bize açar. "Algıda şeyler bize sunulmuştur, şeylerle aramızda ekran yoktur, onlar bizimle aynı soydandır" (Dufrenne). Önümüzde duran kuş resmi algıladığımız yani düşündüğümüz şeydir, algılama sürdükçe düşünme edimi de sü-

rer. Algılama bittiğinde düşünme bitmeyebilir: okuyup bitirdiğimiz bir romanı daha sonra uzun uzun düşündüğümüz olur. Sanatçı algıyı izleyen düşünme evresini ya da algılama süreçleri boyunca süren düşünme evresini tam bir ayrıştırmacılıkta kullana kullana bir görme ustası olmuştur, estetik nesnenin özelliklerini bulup çıkarmada özel bir yatkınlık kazanmıştır, alıcılığını kuruculuğuyla güçlendirmiştir. Heveslilikten ustalığa geçiş alırlığın ayrıştırmacılığa doğru gelişmesiyle gerçekleşir. Ustalık alışkanlıklarla kurulur, alışkanlıklarda yitip gidebilir. Ustalık biyolojik alışkanlıklar temeline oturtulmuş düşünsel alışkanlıkları gereksinir. "Alışkanlık araçlardan amaca kapalı bir dizgedir. Doğal yapı temeli üzerine giderek daha belirgin ve karmaşık, giderek daha geniş, giderek verimi daha büyük, giderek eyleme geçirilmesi daha kolay düzenekler kurar" (H. Delacroix). Ustalaşma bu çerçevede alışkanlıklar edinmek ve bu alışkanlıkları yeni alışkanlıklara doğru aşmakla gerçekleşir. Us her zaman daha az yetkini dışlayarak, onun yerine daha yetkini koyarak ustalaşır. Buna göre ustalaşma unutmalarla gerçekleşir. "Unutmak her şeyden önce kendini unutmaktır" der Delacroix. Bu kendini unutuş daha yetkin bir kendi'ni kurmanın itici gücü olur. Alışkanlık doğaya yönelişle, dış dünyaya açılışla, yenilerle karşı karşıya gelişle sarsılır. Sanatçı eski alışkanlıklardan onlara iyiden iyiye yabancı olmayan yeni alışkanlıklara geçer. Onun bilinci sora sora ilerleyen bir bilinçtir. Kılı kırk yaran bir bilinç etkinliğidir bu. "Bir cerrah bir kadavrayı nasıl keserse bir Picasso da bir nesneyi öyle inceler" der Apollinaire.

Sanat alışılmışın aşıldığı yerde başlar. Sanatçının özgün'ü arayışı alışılmışın dışına çıkma deneylerini gerekli kılar. Sanatçı özgünü yenide yeniyi özgünde kurar. O alışılmışı dile getirirken de alışılmadık biçimler kurmaya özen gösterir. Estetik yeniyi arayışın getirdiği ürünlerin bilimidir. Bununla birlikte her kişi gibi sanatçı da alışkanlıkların insanıdır, alışkanlıklar onun yaşamına ve sanatına dayanak oluşturur. Alışkanlıklarımız olmasa yeni'miz olmayacaktır, yeni'mizi alışkanlıklarımız üzerine kurarız. Herkes için geçerli olan iyi ki alışıyoruz ve yazık ki alışıyoruz ikilemi sanatçı için de aşılmaz bir biçimde geçerlidir. Güzel araştırması alışılmışlıklarla alışmamışlıklar arasındaki dengede gerçekleşir. Sanatçının alışkanlığı onun yapıp etmelerinde yetkin bir anlama kavuşur. Sanatçının ustalığı düşünülmüş kurulmuş geliştirilmiş inceltilmiş alışkanlıktır ya da alışkanlıklardan oluşmuştur. Alışkanlığı açıkladığımızda ustalığın temelini açıklamış oluruz. H. Delacroix, *Les grandes formes de la vie mentale* adlı yapıtında "alışkanlık kendini düşünmeyen düşüncedir" ve "kendini düşünen düşünceye bağlıdır" der.

Bir kısaltma ve kolaylaştırma gücü olarak alışkanlık anlama ve öğrenme süreçleriyle kurulur. Bu durumda hem bir düşünsel alışkanlıktan hem bir mekanik ya da biyolojik alışkanlıktan sözedebiliriz. Hayvanda öğrenme sözkonusuyken insanda anlama öne geçer. Gene de insanda bu iki yordamın bir arada işlediğini unutmamak gerekir: insanda anlama öğrenmeyle öğrenme de anlamayla bir arada olur. İnsanda alışkanlık edinmeye usun belirleyiciliğinde bellek etkin olarak katılır, onda alışkanlık süreçleri edilgin değildir. Anlama-öğrenme süreçleri boyunca birey kötü yanıtları dışlayarak ve iyi yanıtları tutarak alışkanlığın sınırına ulaşmaya çalışır. Bisiklete binmeyi öğrenmek isteyen kişi ilk gün çok bir şey yapamaz ama bu kısa sürede gene de çok şey edinmiştir. Bu edinmede bir kavrama gücü olarak zekanın rolünü unutmamak gerekir. Zeka güçlükleri ayrıştırmada ve gidermede belirleyicidir.

Bir doğa parçası karşısında bir insanlık durumu karşısında sürekli sorular sorar sanatçı. Gözlemlediği şeyde bir ögeden öbürüne geçerek zaman zaman sıkıntılı zaman zaman heyecanlı araştırmalara yönelir. Sanatçının gözlemlediği şey küçük renk ayrımları, gözden kaçmaya yatkın çizgiler, çeşitli davranış biçimlerinin en ince özellikleridir. Sanat alanı bir ayrıntılar alanıdır, yapıt ayrıntılarda gerçekleşir. Nesneler kabataslak görünümleriyle ya da en genel çizgileriyle pek bir şey söylemez sanatçıya: estetik nesne ayrıntıda görünür, özgün'ü sağlayan ayrıntının kendisidir. Sanatçı sanatında ayrıntılar üzerine tam bilinçlenmişlik içindedir, bir bakıma bir ayrıntılar ustasıdır. Bir renkten bir renge geçiş, bir sesin bir sese ulanması, bir davranışın yumuşak bir akışla bir başka davranışa dönüşmesi sanatçıyı bağlar. Genel çizgiler hep vardır, onlar insan yaşamının şemalarını oluştururlar. Estetik nesne ayrıntıları gereksinir. Şema bir sanat yapıtında en genel imge olarak yapıyı ayakta tutar, iskeleti ya da çatıyı sağlar. O kendi başına hiçbir şey değildir, estetik nesnenin silik ya da kaba bir kopyasıdır. Sanatçı dış dünya deneyi içinde ses söz biçim renk ayrımları bulmaya yönelir. Anlam bu ayrımlar, bu ayrımların ortaya koyduğu çeşitlilikler arasından sezilecektir. Bu arayış görünenle ilgili olduğu kadar görünmeyenle ilgilidir. Sanatçı estetik nesneyi bulup çıkarırken kendini de bulur. Böylece gerçek olandan olasıya uzanan, olası olandan gerçeğe uzanan bir gidiş gelişte insani anlamlar ortaya konulur. Olası da olan kadar önemlidir, gerçekliğin görünümleri yalnız olanda değil, olasıda da ortaya konulacaktır. Olan renkler arasından olmayan renkleri olabilecek olan renkleri sezebilmek gerekir.

Gerçeklik olanın sınırlarında bitmez, kendini olasıya doğru aşırır,

olasıda kavramsal genişliğinin anlamlarını bulur, ayrıca geleceğini irdeler. Bir şeyin kavramı o şeyle ilgili tüm olasılıklara açık olabildiği zaman dolgundur ya da zengindir. Özetle, gerçeklik olanı duyurduğu kadar olumsalı duyurur, neyin olduğunu gösterdiği gibi neyin olabileceğini de gösterir. Elbet bu noktada sanatçının ülküleri ya da dilekleri de söze karışabilir. Ülküler ya da dilekler insanın ayaklarını yerden kesseler bile tüm olanlar kadar gerçektirler. Böylece sanatçının ortaya koyduğu dünya çok yönlü, ona bağlı olarak çok renkli ya da çok ayrıntılı, bu yüzden anlamlarla dolu bir dünya olur: insanın en gerçek dünyasıdır bu. Sanatçının ortaya koyduğu çok özel şeyler bize yaşamın görülmedik yüzlerini gösterirken dünyamızda ya da bilincimizde dönüşümler yaratırlar. En gerçekçi ressam en beklenmedik ama gerçeğe en uygun şeyler çizer, çizdikleriyle bakışları keskinleştirir, beğenileri geliştirir, görüşleri belirginleştirir, dolayısıyla yaşamı değişikliğe uğratır.

Dış dünya güzelin birinci belirleyenidir diyebiliriz. Güzel araştırmasının özü dış dünya araştırmasıdır. Ancak bu dış dünya iç dünyaya sıkı sıkıya bağlıdır. İç'siz bir dış bir kabuktan başka bir şey değildir. Bu araştırmada usumuz sürekli olarak ayrıştırmalara ve bileştirmelere yönelir. Bu yüzden sanat ayırabilen birleştirebilen karşılaştırabilen işlek bir düşünce yapısını gerektirir. Bu da sanatçıyı yaşamın en ince noktalarını sezebilen bir gözlemci olma durumunda bırakır. Sanat yapmak her şeyden önce gözlem yapmaktır: sanatçının işi tuvalden kağıttan kilden önce dünyayladır. Sanatçı sezgisi gözlemleme edimlerinde oluşur, gözlemleme süreçleri estetik nesnenin alttan alta oluşma süreçleridir. Bir estetik nesne nice öncesel gözlemin izlerini taşıyacaktır. Sanatçının belleği görme açısından deneyimli bir bellektir. Sanatçı sezgisi gerçek sanatçıyı ya da usta sanatçıyı sanatçı heveslisinden ayırır. Heveslinin gözü yaşamı parçalayamaz, heveslinin gözünde yaşam biryapılıdır, özel olarak sezilesi özellikleri bulunmayan düz bir alandır. Hevesli bizler gibidir: ancak gözünün önündekini görür. Hevesli nesneyi estetikleştirmekte, onu estetik nesneye dönüştürmekte güçlük çeker. Acemi sanatçı özgünü bulamaz, çok zaman özgün diye kabasabayı yakalar, varlığı herkese görünür olanı özgün diye göstermeye kalkar, bizi onun özgünlüğüne inandırmaya çalışır. Örnek tipler çizer, çarpıcı görünümler ortaya koyar, böylece zaten göz önünde olduğu için kimseyi ilgilendirmeyen şeylerle iş görür, bazen de çok bilinir olanı özgün kılmak için can sıkıcı oyunlara girer, tutarsız bileşimler kurar. Onun sanatına bağlananlar yetkin sanat kavrayışı olmayan, şemalarla yetinmeyi bilen, sanattan çok zaman kaba bir ahlaki belirlemecilik bekleyen kötü alıcı-

lardır, kabataslak olanın dışında bir şeyler bulmaya çalışmayan, yaşamın özüne girmek istemeyen kimselerdir.

Uzun ve sancılı bir yetişme dönemi sanatçı olabilmek için zorunludur. Yaratmanın koşullarını ya da verimli kolaylıklarını ancak bu sağlar bize. Çehov şöyle der: "Soylu yazarların babadan oğula kendiliğinden elde ettiği şeyi soylu olmayanlar gençlikleri pahasına elde ediyor." Gerçekte kendiliğinden elde edilen pek bir şey yoktur, bu alanda babadan oğula geçecek çok az bir şey olmalıdır. Aynı Çehov ustalığın getirdiği kolaylığı şöyle duyurur: "Öykülerimin herhangi biri için bir günden çok çalıştığımı anımsamıyorum." Hazıra konamayan adamdır sanatçı. Sanatçı için önemli olan yaşama etkin bir arayıcı bir araştırmacı olarak yönelmektir. Güzeli yaratmanın ya da bulup çıkarabilmenin baş koşuludur bu. Belki de dünyaya yönelik tek gerçek ilgi sanatçının ilgisidir. Bu ilgiyi şöyle açıklar Dufrenne: "Lokomotifin gürültüsü Honegger'i ilgilendirdiği kadar ilgilendirmez makinisti, denizin gürültüsü de denizciyi Debussy'yi ilgilendirdiği kadar ilgilendirmez." Demek ki yaşama etkin olarak katılmak yaratmanın baş koşuludur. Sanatçı için yaşamak yaratmaktır yaratmak da görmektir. Bayer'in belirlediği gibi "Sanatçının bize gösterdiği o görünmez dünya çok zaman gözlerimizin önündeki dünyadır".

On birinci bölüm

Estetik nesnenin belirlenmesi

Her durumda nesneleri estetikleştiren bizim bakışımızdır. Kendiliğinden estetik ya da kendi kendine estetikleşmiş nesne yoktur. Bakışımızla estetikleşen ya da estetik nesneye dönüşen bir nesne, nesne olmaktan çıkmaksızın estetikleşmiştir. Bu nesne dış dünyada bir vazo bir kalem bir çiçek demeti, iç dünyada bir anı bir duygu bir izlenim olabilir. Sanatçı nesneyi estetikleştiren adamdır. Bir nesneyi estetikleştirmek her şeyden önce ona insana uygun bir biçim, insani bir anlam kazandırmaktır. Estetikleştirme elbette sanat türünün özelliklerine göre olur. Şairi yaratıcı kılan teknik koşullar müzikçiyi yaratıcı kılan teknik koşullardan ayrıdır. Şöyle der Lalo: "Bir heyecanın doğal dışlaşışı bir şairde yalnızca şiirsel bir müzikçide yalnızca müziksel bir ressamda ya da yontucuda yalnızca plastiktir. Sanat açısından iyi donatılmamış bir kişide bu dışlaşma müzikle ilgisi olmayan bir çığlık, biçimsel uyumu olmayan bir davranış biçimi ya da sözden uzak bir diş gıcırdatmasıdır." Estetik nesnenin belirlenmesinde gene de hiçbir zorunlu koşul yoktur. Yaratıcı deney önkoşulsuz deneydir. Sanatçı şu ya da bu nesneye bir ön hesapla yönelmez. Özneyle nesnenin diyalektiği içinde estetik nesne bir gerçeklik olduğu kadar bir kurgudur. Özne, gözüne uygun düşen bir nesneyi hızla izler, ondaki özellikleri bulur çıkarır, bu arada onu kendine göre yeniden kurar. Bu bir tür duygu yakınlığıdır gönülden buluşmadır. Bu yeniden kuruş nesneyi nesne olmaktan çıkarmaz. Estetik nesneyi belirleyerek insanı doğaya katar sanatçı. Estetik nesne insanın doğayla buluştuğu yerde parıldar. Bacon'ın "Sanat doğaya katılmış insandır" sözü bize bir bütünleşmeyi duyurur.

Sanatçının estetikleştirme deneyinden eli boş döndüğü olur. Her yaratma girişimi bir yapıtla son bulacak değildir. Nesneye yöneliş her zaman bir estetikleştirmeyle son bulmadığı gibi bir estetik nesne kurmak yapıtın oluşumunu güvence altına almak da değildir. Nesneyi estetikleştirmeye yönelen özne nesnede istediği dönüşümü gerçekleştiremediği zaman yaratma serüveninden eli boş dönecektir. Yapıt oluşana kadar hiçbir şey güvence altında değildir. Sanatçı bir bakıma bozup bozup yeniden yapan adamdır. Öznenin aradığı şeyle nesnenin verdiği şey

arasında beliren estetik nesne dünyayla dokunuştuğumuz yerde bir giz olarak parıldar. Estetik nesne bir kere belirlendi mi yaratı ortaya çıkmış demektir görüşü doğru değildir. Estetik nesnenin belirlenmesi esine karşılık olan anlık bir edimi duyurduğu gibi onu izleyen bir takım ussal arayışları da gerektirir. Burada gelişmiş sanatçı bilincinin yani deha'nın olağanüstü kurucu gücüne gereksinim vardır. Bununla birlikte dehayı bir gizil güç gibi algılamamak gerekir. Deha buralıdır, olabildiğince dünyalıdır. Buffon'un "Deha uzun bir sabırdır" sözü bu dünyalı oluşu duyurur, ayrıca yaratma ediminin ne kadar karmaşık olduğunu gösterir. Deha evrensele açılan bireysel bir yetkinliktir, dünyanın anlamına yönelik bir kavrayıcı güçtür. Kendi olarak son derece özelliklidir ancak onun işi kendiyle olmaktan çok dünyayladır. "Deha insani bir olgudur ve hem tek hem evrensel olmak gibi ikili bir özellik gösterir" der Bayer. Deha sözü gene de gerçekçi eğilimlerden çok duygucu eğilimlere yakın görünür. Malraux şöyle diyordu: "Duyguculuk edim gücünün bulunduğu dünyaya karşılık deha dünyası fikrini getirdi. XVIII. yüzyıl deha sözcüğüne bizim verdiğimiz anlamı vermiyordu. Stendhal için de dahi bir kişi üstün nitelikli bir insandı ya da güçlü bir biçimde özgündü. Sözcüğün ciddi ve gizemli tınısı hatta deha dünyası fikri duyguculuktan doğmuştur." Deha kavramının gerçekçi içeriği bize daha çok kendini sonsuz bir çaba içinde yaratıcı bir güç olarak varetmiş olan ve böylece üstün bir görme ya da kavrama gücüne ulaşmış olan yetkin kişiyi, özellikle yetkin sanatçıyı düşündürür.

Sanatçının duyarlılığı hem kapsayıcı hem köktencidir. Bütün bir dünyaya yönelirken derine iner, temeldekini görmeyi ve göstermeyi amaçlar. Nietzsche bu köktenciliği "Bütün yaratıcılar katıdır" sözleriyle dile getirir. Nietzsche "Değerler değişimi yaratıcıların değişimidir. Yaratmak zorunda olan her zaman yıkar" diye düşünür. Sanatçının duyarlığı kapsayıcı ve köktenci tutumuyla bütüne kavuşmaya çalışırken irdeleyici olur, bu yüzden sanatçının dünyası süzen ayıran ayıklayan bir dünyadır: büyük ölçüde kavrayıcı olduğu kadar büyük ölçüde yadsıyıcıdır. Dufrenne'in belirttiği gibi estetik nesne de en yüksek düzeyde estetik nesne olan sanat yapıtı da hem olmak istediği şeyle hem olmaya karşı olduğu şeyle belirlenir. Estetik nesnenin belirlenmesi bir seçme edimidir. Sanatçı kendi kendine aralıksız güzellikler derleyen biri olmaktan çok tartışmaya eğilimli bir uyarsızdır bir kavgacıdır. Sanatçının dünyasında uyarlıyla uyarsız bir bütün oluşturur, ortak bir düzenek oluşturur. Estetikleştirme bir seçim işidir, bir şeyi bir şeye yeğ tutmakla

gerçekleşir. Bir estetik nesne kurmak bir şeyleri özel olarak görmeyi ve bir şeyleri de özel olarak görmemeyi gerektirir. Bunu yaparken sanatçı nesneyi kendine göre yeniden biçimler, gerektiğinde onun biçimini iyiden iyiye bozar. Sanatçı zorunlu olarak seçicidir. Biçimbozma ya da yeni oranlar getirme işi köklü bir seçme etkinliğidir. Seçmeler yapmak aynı zamanda varolana karşı ya da alışılmış olana karşı bir tutum içine girmek demektir, Nietzsche'ci anlamda yıkıcı olmak demektir. Burada karşıtlık kargaşacı bir karşıtlık değildir, bir başka uyarlılığı kurma adına genelgeçer bir uyarlılığı dönüşüme uğratmayla ilgili bir karşıtlıktır. Dağıtmak kurmak içindir, karşıt duygu sanatsal yaratının zorunlu bir ögesidir. Sanatçı karşıt olanı ya da karşıt saydığını dışa atarak ya da karşısına alarak kendine yakın olanı benimser, öne çıkarır. Gerçekte karşıtın bir başka anlamda benimsenmesidir bu: karşısavın gerekliliği kendini burada duyurur. Örneğin bir yüzde tek gözle karşılaşmak bizi hemen öbür gözle, görünmeyen gözle ilişkiye koyar, bu görünmezliğin anlamlarını aramaya yöneltir. Anlamı sunmak adına tek gözün yokedilmesi sanatçı için bir yükümlülüktür. Sanat yapmak duygusal ve düşünsel düzeyde bir yükümlenmeye koyar insanı. Kısacası sanatçıyı yaratmaya iten şey bir haz olduğu gibi bir nefret de olabilir. Ayrıca her sanat yapıtı görünür yanıyla olduğu kadar görünmez yanıyla da sanat yapıtıdır.

Karşıtlık duygusuyla ilgili olarak Bayer bize şunları söyler: "Sanatta duygu karşıtlığı kavramını aydınlatmak gerekir. Estetik duyarlık bir takım tipler bir takım tip yakınlıkları varmış gibi iş görür. Estetik duyarlık yalnızca benimseyişiyle değil aynı zamanda yadsıyışıyla önemlidir. Eleştirici elbette karmacı olabilir, sanatçı hiçbir zaman karmacı olamaz. Sanatçı büyükse büyük olmak istediği için büyük değildir. Bir ustanın duyarlığı seçicidir, tiksinti olmadığı zaman kalıcı hiçbir şey yapılamaz. Yani estetik duyu seçmeyle iş görür. O en yüksek düzeyde seçme ve yeğlemedir. O bir eğitimdir. Sanatçı karşıtlık duygularıyla kendini korur." Gerçekte karşıtlık duygusu sanatçının belli bir bakış açısı edinmesini sağlayan duygudur. Sanatçı bu duyguyla yaşamı bir çatışkılar alanı olarak belirler ve yaşamın karşıtlıkları içinde kendi yerini belirler, bakış açısını ortaya koyar. Sanatçı olmak her şeyden önce bir açı olmaktır. Böylece o kendine karşıt olan şeyi dışa ata ata kendisine uyarlı olanın alanını oluşturur.

Açı olmak biraz da herkes gibi olmamaktır. Bu yüzden yalnızlık sanatçının yaşamında bir yazgı olur neredeyse. Baudelaire annesine yazdığı mektuplardan birinde şöyle diyordu: "Eğitimimi anlatırken, dü-

şüncelerimin ve duygularımın nasıl oluştuğunu anlatırken hep kendimi dünyaya ve onun inançlarına ne kadar yabancı duyduğumu belirtmeye çalışıyorum." Dostoyevski de Sibirya'dan yazdığı bir mektupta şöyle der: "Atılmış bir taş gibi yapayalnızdım." Sanatçı için yalnız olmak elbette son derece özgün bir bakış açısı olmakla ilgilidir, yapıtın özgünlüğü de buradan gelir. Duyumla, giderek duyguyla, duygu yakınlığı ve duygu karşıtlığıyla işe başlayan sanatçı sonunda kendi sanatının filozofu olmak durumunda kalır. O, nesneyi estetik kılarken bir fikrin gerçekleştiricisi olur. Çehov'un *Martı*'sında Yevgeni şöyle der: "Her yapıt açık ve belirgin bir düşünce ortaya koymalı. Neden yaptığınızı bilmelisiniz. Bu nereye vardığı pek belli olmayan yolu izlerseniz yitip gidersiniz, yeteneğiniz de sizi bırakır." Benzer bir düşünce Dostoyevski'de şöyle anlatılır: "Bir işi yarım yapmayı sevmiyorum. Bir doğrunun yarısını söylemek hiçbir şey söylememektir benim için." İşte bu noktada bir gerçekle yüzyüze geliriz, o da sanatsal etkinliğin felsefi bakış açısını gerekli kıldığıdır. Deha dünyaya ve kendine filozofça bakar. Gerçek sanatçılar felsefenin yöntemleriyle düşünmeyen, felsefi bir görü kazanmış olan kimselerdir. Filozofça yönelmediğimiz zaman hiçbir şeyi kökten kavrayamayız. Felsefi görü sanatçıya insanı derinden kavrama yatkınlığı sağlar. Sanatta felsefe vardır, ancak sanattaki felsefe felsefedeki felsefeden ayrıdır.

Baudelaire sanatın temelini oluşturan felsefi etkinliği çok önemser. Mektuplarından birinde şöyle der: "Felsefenin her şey olduğuna siz de yavaş yavaş kendinizi inandırın benim gibi." Bir başka mektubunda şunları söyler: "Bana her şeyi açık açık gösteren felsefi bir kavrayışım var." Baudelaire felsefesini sanatının tek sağlam dayanağı olarak görmektedir: "Felsefe kavrayışımın doğruluğuna hayran oluyorum kendimde." Bu felsefe gerçek anlamda felsefe gibi, dizgesel bir felsefe gibi tümleyici ya da toparlayıcı, her şeyi açıklamaya çalışan bir felsefe değildir, deyim yerindeyse özel bir felsefedir, bir dünya görüşüne ama sağlam bir dünya görüşüne ulaşmış olmakla belirgindir, genel bir bakış biçimidir, her şeyi kendi penceresinden kendi bilinç koşulları çerçevesinde görmekle eşanlamlıdır. Bu felsefe genele yönelik özelleşmiş bir bakış biçimidir, dünyaya özel bir bakış açısı olarak yerleşmiş olmanın açık ve tutarlı bilincidir. Bu felsefe yapıtın özünü Çehov'un deyişiyle "açık ve belirgin bir düşünce" olarak aydınlığa kavuşturur. Bazı sanat yapıtlarının tutarsızlığı ya da bulanıklığı, belirgin bir düşünce ortaya koyamaması, belli bir bakış açısı oluşturamaması böylesi bir felsefenin yokluğundan ya da yeterince oluşmuş olmamasındandır. Sanatçı her

şeyden önce neden yana ve neye karşıt olduğunu bilmek zorundadır. Sanat yapıtının dünyayla ilgili bir sunum olmasını sağlayan şey bu felsefenin açık ve seçikliğidir.

Ancak sözkonusu felsefe hiçbir zaman yapıtta kendini apaçık ortaya koyan, felsefi kavramların belirleyiciliğinde apaçık kavranılabilen bir felsefe olmayacaktır. Yapıtın felsefesi derinlerinde gizlidir, kendini derinden derine ve dolaylı yollardan duyurur. Bir sanat yapıtının felsefesi o yapıtın ortaya koyduğu çeşitli görünümler arasından sezilebilir, yapıtın çeşitli kıvrımlarından dışa vurur. Yapıtın oluşumunu ya da akışını belirleyen genel bir tutumdur o, bir tür *logos*'dur, bir dünya görüşü çerçevesinde özelleştirilmiş bir bakış biçimidir, hiçbir zaman bir katılığı duyurmaz, kimseye bir şey öğretmeye kalkmaz, ders vermeye yeltenmez, bir takım kesinliklerin sessiz anlamlarını içerir. Sanatçı yapıtında en koyu tartışmaları ortaya serebilir, bu tartışmalarla ilgili son derece belirleyici görüntüler ortaya koyabilir ama kendisi doğrudan doğruya işe karışmaz. Her sanatçı yapıtında bir gizilgüç olarak yer alır: sanatçı yantutmaz görünmeyi çok iyi beceren yanlı bir kişidir. Onun yansız olmasını beklemek boşunadır. O da her bilinçli kişi gibi bir yandaştır, bir şeyin bir şeylerin yanındadır. Sanatta ve her şeyde yansızlıktan kargaşaya çıkılabilir ancak. Yansızlık kişiliksizliktir. Ancak hiçbir şeyi doğru dürüst kavrayamayacak durumda olanlar yansız olabilirler. Sanatçı elbette böyle biri değildir. Ama ne olursa olsun yapıtında kendi adına konuşmamayı ilke edinmiş kişidir o. Yapıtındaki felsefi bakış açısından sorumludur. Çehov bu konuda şöyle der: "Tanrı gibi kötümserlik gibi sorunları çözecek olanlar yazarlar değildir. Yazarın rolü kişileri, durumları, kişilerin Tanrı'dan ya da kötümserlikten sözediş biçimlerini yansıtmaktır. Sanatçı ne kişilerini ne onların söylediklerini yargılar. O yansız bir tanıktır yalnızca. Yargılayacak olanlar juri üyeleridir yani okuyuculardır."

Sanatçı yansız da olsa ortaya koyduğu durumlar görünümler kişilikler olaylar yansız değildir. Bir yapıtın anlam düzenini oluşturan düşünce ögeleri hiçbir zaman bir yansızlığa tanıklık etmezler. Yansız olmayan bir dünyada sanatçının yansız olması olanaksızdır. Sanatçı seçerken yanlı, yansıtırken ya da sunarken yansız olacaktır. O özellikle insana göstermek istediği şeyi tam bir yanlılıkla seçer, tam bir yansızlıkla yapıtında sergiler. Bütün bu olanları görün, bu insanlara bakın ve karar verin der gibidir. Sanatçı yapıtında özlemi duyurur ama özlemin ne olduğunu anlatmaz. Güzele güzel demekle bir yere varılamayacağını bilir, güzeli kurar ve gösterir. Yapıtını oluştururken neredeyse ortadan

çekilmekte, belki de yapıtının arkasına gizlenmekte, yalnızca seçtiği şeyleri konuşturmaktadır. Yargılamak izleyicinin işidir. Bu adam elbette böyle davranacaktır, bu tür duygular böylesi bir kadına ters düşmeyecektir gibilerden görüşler ortaya koyarız bir yapıt karşısında. Önemli olan sanatçının bize yansıttığı kişiliğin ya da duygunun bize uyar olup olmaması değildir, gerçekliğe uyup uymamasıdır. Seçilmiş olan şeylerin karşılıklı ilişkisi ya da konumu sanatçının felsefesine göre derlenmiştir düzenlenmiştir ve bu felsefeyi alttan alta duyurmaktadır hatta doğrulamaktadır.

Böylece sanatçı özelde geneli duyurmaya çalışırken yansızın da yansızı görünümündedir, neredeyse "seçtiğimiz örnek gelişigüzel seçilmiştir" diyecek gibidir. Öyle ya sonunda tek örnektir verdiği ve bu örneğe uymayabilecek başka örnekler, bu örneğe taban tabana karşıt başka örnekler de sözkonusu olmak gerekir. Bu örnek özel olarak ya da domuzuna seçilmiştir diye düşünmek kolay değildir gene de. Bu bir örnektir, nasıl olsa geneli bağlamaz diye düşünmek zordur. Bu örnek bile bile seçilmiştir. Öyle ya neden bir başka örnek seçilmemiştir de bu örnek seçilmiştir? Bazen bir roman kişisi bir oyun kişisi acı bir eleştiriyle çıkar karşımıza. Örnek gelişigüzel seçilmiş, bir hiç için seçilmiş olamaz. O yantutmaz Çehov, Vanya Dayı'yı Serebrikov'la ilgili olarak şöyle konuşturur: "Bak şimdi, tam yirmi beş yıldır sanattan hiçbir şey anlamaksızın sanat üzerine dersler veriyor ve yazılar yazıyor. Yirmi beş yıldır başkalarının gerçekçilik üzerine doğalcılık üzerine başka benzer saçmalar üzerine fikirleriyle geviş getiriyor. Yirmi beş yıldır, akıllı insanların zaten bildiği, ahmaklarınsa hiç mi hiç ilgilenmediği şeyler üzerine dersler veriyor yazılar yazıyor. Kısacası yirmi beş yıldır boşuna vakit harcıyor. Bununla birlikte o ne güven, o ne çalım! Emekliliğini aldı ama bir allahın kulu onun herhangi bir çalışmasını bilmiyor. O kesinlikle tanınmıyor. Böylece yirmi beş yıldır tüm yaptığı kendisinin olmayan bir yere sahip çıkmak oldu. Ama bak, bir yarı-tanrı gibi yürüyor."

Sanat yapıtı dış dünyayla iç dünyanın bir ortakyapımı gibidir. Bu ortakyapım her zaman değer yargıları almaya hazır bir değer yargıları yumağı olarak görünür. Onda geldiği ya da bağlı olduğu dünyanın çelişkileri tutarsızlıkları açmazları kadar yaratıcısının sıkıntıları eksiklikleri yetkinlikleri yansır. Bu yüzden sanat yapıtında koskoca bir dünya içselleşirken bir bireyseli dünyaya taşıyacak belirtiler billurlaşır. Sanatçının dünyasıyla izleyicinin dünyası arasında aşılması pek de kolay olmayan uzun bir yol vardır. Sanatçının duyguları yapıtta insanlığın duygularına

kavuşur. Yapıt insanlığın çeşitli görüşleri sezişleri ya da bakış açıları karşısında bir düşünce bütünüdür hatta oldukça tutarlı bir savdır. Estetik nesne demek ki dış dünya nesneleriyle duyu organlarımızın basit bir dokunuşmasıyla değil bu dokunuşmayı izleyen süreçler içinde dış dünyanın ben'imizde bir anlatıma kavuşmasıyla gerçekleşmektedir. Öyleyse estetik nesne yalnızca duyumsal değil aynı zamanda duygusal ve düşünseldir. Duyumsal gereç iç dünyayla ya da dış dünyayla ilgili bir nesnenin en genel anlamda bir şenia olarak belirmesini ya da kurulmasını sağlar. Duyumsal gereç hiçbir zaman düşünsellikten sorumlu değildir. Sanatta düşünsellik her zaman duygusallıkla örülmüş bir düşünselliktir, her zaman heyecanlarla sarılmış bir düşünselliktir. Bayer şöyle der: "Estetik haz doğası gereği açlık'dır. Hazlarımız zayıflayınca sanatçı içimizde ölür. Açlıklarımız söndüğü zaman sanatçılar onu alevlendirir, ateşi beslerler." Clemenceau, Manet için "O bir gözdür" diyordu. Manet elbette düşünen bir göz'dü. Sanatçı yapıtıyla gören yapıtıyla gösteren kimsedir. Bayer'in dediği gibi sanatçı "yazgımızı aydınlatır, yaşamımızı bulur çıkarır". Böylece sanatçı kendinden giderek bütün insanı açıklar. Flaubert "Fransa'nın kırk köyünde benim Bovary'm acı çekip ağlıyor" demiyor muydu? Kendisini Madam Bovary'yle özdeşleştirerek "Ben Madam Bovary'nin kendisiyim" demiyor muydu?

Bu özellikleri içinde sanatçı her şeyden önce bir düşünürdür ama bir düşünürden daha çok bir şeydir. Düşünür dünyayı kavramsal düzeyde, salt kavramsal düşüncede açıklar. Sanat yapmak eylemde bulunmaktır. Bir yapıt ortaya koymak gerçekte düşünce düzeyinden gerçekleştirme düzeyine geçmektir. Alain gibi biz de "Sanat bir düşünme biçimi değil bir yapma biçimidir" diyebiliriz. Etienne Souriau şöyle der: "Sanatlar insani etkinlikler arasında kesinlikle ve özellikle şeyler üreten ya da daha genel olarak varoluşları amaçları olan özel varlıklar üreten etkinliklerdir." Kandinsky ressamlık deneyimlerini anlatırken şunları söyler: "Sanat alanıyla doğa alanının ayrılması bende yavaş yavaş oldu, sonunda onları tümüyle ayrı alanlar olarak kendinde şeyler diye belirleyebildim. Böylece gerçek sanat alanına giriyordum. Bu alan doğa alanı gibi siyaset alanı gibi bilim alanı gibi öbür alanlar gibi başlıbaşına bir alandır, kendine özgü yasaların egemen olduğu, sonuçta tüm öbür alanlarla birlikte o büyük evrensel alanı oluşturan bir alandır." Kısacası sanatçı yontuları senfonileri tabloları şiirleri üreterek bir yapılmış şeyler alanı olarak sanat alanını oluşturur. Sanat düşünceyle kurulmuş, salt düşünce olmayan, düşünmeye yönelten bir etkinliktir ya da Alain'in deyişiyle "düşündüren eylem"dir.

Sanatsal yaratıyla olan ilişkimiz yaratma düzeyinde de izleme düzeyinde de bir özne-nesne ilişkisidir. Bu ilişki bir diyalektik ilişkidir bir aşkınlık ilişkisidir, özneden nesneye nesneden özneye özellikler taşır. Öznenin nesnede erir gibi olduğu, nesnenin özneyi tümüyle ele geçirdiği ya da ele geçirir gibi duyulduğu *Einfühlung* olgusu olsa olsa geçici bir duygusallığın anlatımıdır. Herhangi bir nesne karşısında kendimizi yitip gitmiş duyabiliriz, kendi dışımızdaki bir şeyde eridiğimizi sezebiliriz ya da sanabiliriz. Ne var ki duygu yoğunluğu sanatsal kavrayışa bir itki sağladığı gibi bir engel de çıkarır. Estetikte duyum-duygu-düşünce dengesini her zaman göz önünde tutmak gerekecektir. *Einfühlung* ancak aşırı ve geçici bir duygusallığın anlatımı olabilir. Bilgide de sanatta da bu iki kutbu, özne ve nesne kutuplarını belli bir uzaklıkta birbiri karşısına koymak gerekir. Onları birbirinde eriterek ya da birbiriyle bütünleştirerek elden kaçırmak sonu belirsiz bir serüvene dalmak olacaktır. Bir sanat yapıtı karşısında yaşadığımız aşırı duygusallık bizi o yapıta girmekten alıkoyan bir engelden başka bir şey değildir. *Einfühlung* gerçek olmayan bir bütünleşmede özneyle nesneyi son derece bulanık ölçülerde birbirine karıştırır. *Einfühlung* bir serüvendir, serüvenciliktir, tatlı ama tehlikeli bir oyundur, azçok çetin yolları izleyerek gidilebilecek bir yere kolayından ulaşma deneyidir. Böyle bir ilişkide bilinç kurucu olmaktan çıkar ve eleştirici gücünü yitirir. Yaratma da yaratıyı kavrama da nesneyle özne arasında belli bir uzaklığı hatta belli bir yabancılığı zorunlu kılar.

Evet estetik deneyin ya da estetik kavrayışın temelinde özne-nesne ilişkisi vardır. Sanatçının dış dünyayla ve kendi dünyasıyla ilişkisi, estetik nesneyi kurarkenki ilişkisi, yapıtıyla ve her şeyle ilişkisi diyalektik ilişkidir. Sanat yapıtı diyalektik ilişkinin ürünüdür sonucudur meyvesidir. Sözkonusu ilişki gizlerle dolu, oldukça kaygan bir ilişkidir, çünkü özne-nesne ilişkisi olmaktan öte öznelliğin karşılıklı açınlandığı, öznelliklerin karşı karşıya konduğu, öznelin nesnelleştiği bir ilişkidir. Bu ilişkide öznel nesnele kavuşur ya da nesnellikte anlatımını bulur. Bu ilişki gelişigüzel bir ilişki olmamakla birlikte her yönüyle kurulmuş tasarlanmış bir ilişki değildir, önkoşulsuz bir ilişkidir. Önceden saptanmış çok belli çok nesnel çok ussal bir amaç adına, her yönüyle belirgin bir tasarıma göre ortaya konulmuş değildir. Sanat düzeyinde öznenin nesneyle ilişkisi tümüyle ön hesapların dışında gelişir. Bir kimyacı ne adına laboratuara girdiğini, neyi bulmak için çalıştığını bilir. Bir gökbilimci nesnede ne bulabileceğini, ne bulmak istediğini önceden saptamıştır. Varsayım bilim adamının zorunlu dayanağıdır. Sanatçı böylesi

bir ön hazırlıktan uzaktır. Sanat düzeyinde özneyle nesnenin buluşması kendiliğinden bir buluşmadır. Sanatçı açısından dışa yönelmek ya da nesneye yönelmek aynı zamanda kendine, kendi öznelliğine yönelmek demektir, kendi öznelliğinin izlerini yansılarını biçimlerini anlamlarını taşıyacak bir nesneye yönelmek demektir. Sanatçı için de sanat izleyicisi için de her türlü estetik nesne, öznelliğin özel özellikleriyle sarılmış bir bütünlüktür, özgün ve özgül bir bütünlüktür.

Estetik nesne ister bir sanat yapıtı olsun ister henüz yapıta götürülmemiş bir nesne olsun, bizden anlaşılmayı bekleyen, ayrıştırılmayı bekleyen, bilincimizle aydınlatılması gereken bir bütünlüktür. Estetik nesne tartışmayla kurulur, tartışmayla kavranılır. *Einfühlung* tartışmayı kesinlikle yoksar ya da olanaksız kılar. Bu yüzden *Einfühlung*'da kalmak yarı yolda kalmaktır, yapıtla bütünleştiğini sanırken yapıtın dışında kalmaktır. Estetik nesne bize güzel görünen ya da en azından şu ya da bu bakımdan özel olarak ilgimizi çeken bir nesnedir, en yetkin biçiminde de sanat yapıtıdır. Biz estetik nesne denilince elbette önce sanat yapıtını anlarız, ancak estetik nesne kavramı sanat yapıtı kavramını çok aşan ya da aynı zamanda önceleyen bir kavramdır. Mikel Dufrenne'in belirttiği gibi "Sanat yapıtı en üstün estetik nesnedir", onda estetik olmanın tüm koşulları yerine getirilmiştir. O bir eylemde yapılmış ya da gerçekleştirilmiştir: doğal değildir, insan elinden çıkmadır. Estetik düzen her zaman yapaylıkla belirgindir, sanat yapıtının ilk belirtisi yapaylıktır. Estetik nesne en kaba tanımıyla bizim güzel bulduğumuz güzel diye belirlediğimiz şeydir. En yetkin estetik nesne olan sanat yapıtıysa güzeli tüm boyutlarıyla gerçekleştirdiğimiz ikinci bir doğadır.

Gerçekte estetik duyuya ulaşmış olan her bireye üst düzeyde güzel'le ilgili haz verebilen her şey estetik nesnedir. Algımız bir nesneyi o nesnede hiçbir şeyi değiştirmeksizin estetik haz konusu olarak belirlediğinde estetik nesne ortaya çıkar. Bir kapı kadar bir pencere de, bir sevinç kadar bir nefret de, güzel bir çocuğun yüzü kadar korkunç bir görünüm de bize estetik nesne olarak görünebilir. Estetik nesnenin baş özelliği haz ya da heyecan vericiliktir. Estetikle ilgili heyecanlarımız bize hoş görünen şeyler kadar bize hoş görünmeyen bize itici gelen şeylerden de kaynaklanabilir. Estetik hazzın kökeninde bir anlamın belirginleşmesi ve bizi duyum düzeyinde etkileyerek duygu ve düşünce düzeyinde ele geçirmesi vardır. Çekicide olduğu kadar iticide de bizim olan, bizi açıklayan, yaşamımızı yansıtan, insan dünyamıza açıklıklar getiren bir şeyler vardır. Aristoteles'çi bir dille söylersek, bize yaşamda tiksinti veren bir ceset bizi sahnede heyecanlandırabilir. Estetik nesne

nesneye bakışımızla nesnede bulabildiklerimizle hatta bulamadıklarımızla kurulur. Bir estetik nesne ortaya koymak bir nesne yaratmak değildir. Estetik nesne yalnızca estetikleştirilmiş nesnedir.

Estetikleştirme öznelliği nesnelliğe yansıtmakla gerçekleşir. Estetikleştirme öznenin nesnede kendine uygun bir özellik ya da bir özellikler demeti bulmasıyla olur. Dufrenne bu konuda bize şunları söyler: "Güzel bulduğumuz nesneler bakışımız altında estetik duruma girdiğinde algımız hiçbir biçimde yeni bir nesne yaratmış değildir, yalnızca nesneyi karşılamıştır, nesnenin de bu estetikleştirmeye hazır olması gerekir. Nesne estetik duruma girdiğinde olduğundan daha başka bir şey değildir, algı ona ayrı bir değer vermiş olsa da." Bir nesneyi estetikleştirmek onun kaba duyumsal etkisini gidermekle ya da daha doğrusu bu etkiyi estetik etkiye dönüştürmekle olur. Bir başka deyişle nesnenin estetik nesne olarak belirlenmesi onun bize sağlayabileceği duyulur hazların dışlanmasıyla gerçekleşir. Estetik nesne olarak belirlediğimiz bir karpuzda bizi çeken karpuzun lezzeti ya da serinletici özelliği değildir. Estetikleştirilmiş bir deniz girmek isteyeceğimiz bir deniz değil görmek isteyeceğimiz bir denizdir. Bu yüzden estetik nesneyi gündelik yarar açısından bir hiç sayabiliriz. Demek ki estetik nesne ya da estetikleştirilmiş her nesne doğallığının dışına çıkıp belli bir yapaylık kazanmış olmakla duyumsal hazzın konusu olmaktan uzaklaşmıştır. Bayer estetik nesneyi "manevi bir olgu" diye anlar ve onunla ilgili olarak şunları söyler: "Estetik nesne bizim belirlediğimiz ve gündelik bakışın belirlediği duyulur şeyden çok ayrıdır. O duyulur olan şeydir, ama ondan bir noktada, kendi amacına uygun araştırma olmasıyla ayrılır." Demek ki o kaba bir nesne olmanın ötesinde nesneyle ilgili bir araştırmadır, bu araştırmadan kalan şeydir, bu araştırmanın nesnede bulduğu özelliktir. Estetik nesnenin belirlenmesi duyulurun düşünülüre doğru aşılmasıyla gerçekleşir. Bayer'in belirttiği gibi "Estetik nesne hiç de duyulur etkinliğin uygulamalı etkinliğin nesnesi değildir."

Estetik nesne doğanın bir parçası ya da yaşamın bir parçası olduğu kadar sanatçının bir gizidir. Çünkü o sanatçının doğayı ya da dünyayı görme biçimine bağlı olarak kurulur: görülmüş bir şey olduğu kadar kurulmuş bir şeydir, vardır ve görülmüştür, görüldüğü yerde kendi olarak ve yeni bir şey olarak belirlenmiştir. Belirleyici özelliği yeniliğidir benzersizliğidir. Kendinden başka hiçbir şeye benzemeyendir o. Ne bir türün ne bir cinsin üyesidir. Estetik nesne buna göre hem kendi yasalarını kendinde taşıyan hem kendi yasalarını dıştan edinmiş olan nesnedir. O yaratıcısının öngördüğü ölçüde nesnel, gene yaratıcısının öngördüğü

ölçüde özneldir. Estetik nesne bir olanaklar sonsuzluğu içinde yaşama kavuşur: onu yaşarlıklı kılan şey hem bilincin özellikleridir hem doğanın özyapısıdır. Bilincin ayrı bilinç çerçevesinde kendini gösteren özgül özellikleri, kendine özgü duyuş seziş kavrayış biçimleri, bireyliğin rengini ve özgül özyapısını kuran özellikler, ortak bilinç diye adlandırdığımız nesnellik temeli üzerinde estetik nesnenin belirlenmesinde ve kurulmasında baş rolü oynar. Ortak bilinç nesnele en yüksek düzeyde ulaşabilecek bir etkinlik olmakla bizi dünyaya bağlarken ayrı bilinç dünyayı özgülleştiren ya da özgün kılan düşünsel etkinliğin kaynağı olur. Estetik nesne bilincin nesneyle dokunuşma süreçlerinde sürekli olarak değişime uğrar. O doğmuş ve doğardoğmaz donmuş değildir: her estetik nesne kaygan yapısı içinde her zaman dönüşüme eğilimlidir. Her estetik nesne şimdi'den geniş zamana, bura'dan evrene doğru açılır. Her estetik nesne olan'ın gerisinde geniş ve bulanık bir temel oluşturan, uçucu bir güç gibi kımıldanan olası'yı duyurur.

Estetik nesnede olası, olan'da içkindir; ince bir tülle örtülür gibi olan'la sarılmıştır ve olan'a göre kendini koyar. Olan'ın ötesini ya da olandan sonrasını görebilmek gerekir, olan'da sınırlanmak her zaman eksikli kalmaktır. Gerçek sanat olanaklara sırtını dönemez: insan olduğuyla olduğu kadar olacağıyla insandır. Olan'ı oluşturan ufuk olası'yı oluşturan ufuktan daha belirgin de olsa daha dardır. Olumsallık yaşamın dönüşüm koşuludur. İnsan yaşamı eğilimleriyle tutkularıyla istekleriyle kaygılarıyla hiçbir biçimde olan'a sığmaz ya da olan'la yetinmez. Her yetkin bilinç her estetik nesnede ya da her sanat yapıtında bir görünmezin peşinde gibidir. Görünmez olan varolmayan değildir. Olan'dan olası'ya olduğu kadar olası'dan olana bakmayı bilmek gerekir. Olan'da her şeyi bütün açıklığıyla göremeyiz: zamansal ve uzamsal engeller vardır her zaman. Gerçeklik olan kadar olasıyı da içerir. Hiçbir insan şimdi'siyle yetinmez, geçmişe ve geleceğe açılmadığımız sürece şimdi bir hiçtir bir mapushanedir bir boğuntu ortamıdır. Geçmiş ve gelecektir şimdiyi anlamlandıran ve verimli kılan. Gelecek biz şimdi'de yaşayanlar için olası'dan başka bir şey değildir. Böylece estetik nesnede nesnellik özneliğe, olan olasıya, şimdi geleceğe hem engel çıkarır hem geçit verir. Onun engel oluşturması her yöne açık yollar işlek kanallar gösteriyor olmamasındandır. Olası'ya giden yollar belirgin olmayan, çaba gerektiren yollardır. Şimdi'den bir kanat çırpışla geçmişe, bir kanat çırpışla geleceğe gidemeyiz: her ikisine girişin özel koşulları vardır. Her şey sanatçı için zorlu bir araştırmanın meyvesi olacaktır. Estetik durum çelişkililik durumudur bu yüzden. Estetik nesne işte bu çelişkililikte bir

çokyönlülük olarak görünür, bir çokanlamlılık olarak kendini gösterir. Demek ki estetik nesne nesnelliğin içine, görünür olana kapatılmış değildir, en geniş çerçeveli, en yetkin olasılığa doğru kanatlanır: canlıdır devingendir çokyapılıdır ayrıca bizimle birlikte değişmeye hazırdır. Bizimle bir kavuşma bir bütünleşme aynı zamanda bir karşıtlık içindedir.

Her bakışımızda yeniden kurarız onu. O her bakışımızda bizi değişikliğe uğratır. Biz onu dönüştürürken o da bizi dönüştürür. Sonsuz olasılıklardan gelmiş, bir gerçeklik, çok özel bir nesne olarak dünyaya yerleşmiştir. Her duyguya ve her düşünceye açılabilecek bir başlangıç gibidir. Ondan giderek bütün dünyayı tanımaya ya da araştırmaya çıkabiliriz. O özgün düşünsel-duygusal yapısı içinde her duygunun ve her düşüncenin kesişme noktasıdır, tüm duygulardan ve düşüncelerden ona çıkılabilir. Açık açık duyurduğu açık açık düşündürdüğü şeyler dışında pekçok şey sözverir bize. Bizi durmadan bir serüvene çağırır. Bununla birlikte o belli bir şeydir, her şey değildir. Kendini eksikli bir şey olarak duyurur, bir taslak izlenimi verdiği bile olur. Kendini ortaya koyarken başka türlüsünü düşündürür sık sık. Ancak başka türlüsü yoktur ve başka türlüsü kendisi değildir. Benzerlerini çelmeye hazırdır, kendi özel özellikleri içinde mutlaktır. Kopyası kendisi değildir, kopyası çıkarılabilse de çıkarılamasa da bir tanedir. Yeniden üretilmiş biçimlerine ve çevirilerine uymaz.

Estetik nesne sanat yapıtı olsun olmasın yapısal bir bütünlük ortaya koyar. O belli bir şeydir, bireyliği içinde özel bir şeydir. Mikel Dufrenne şöyle der: "Estetik nesne bize kendini bir bütünlük olarak gösterir. Dinlediğim sonat, gözlediğim yontu tümüyle sonattır ya da yontudur, ayrışmaz şeylerdir onlar. Onlar karşısında ben yetkin şeyler karşısındayımdır, onlar kendilerini benimsetirler bana, onlarla ben doğrudan doğruya bir ilişkiye girebilirim, onları hiçbir biçimde kesip biçemem." Estetik nesnenin bütünlüğü, özellikle sanat yapıtının bütünlüğü tartışılmaz bir bütünlüktür. Estetik nesne her şeyden önce sınırlarıyla estetik nesnedir. Gene de ben estetik nesneyi parçalı bir şey gibi algılarım. Benim her şeyi birleştirmeye ve ayrıştırmaya yatkın usum zaten parçalı bir görünüm ortaya koyan sanat yapıtını bütünlüğünü yoksamaksızın parçalar. O kendinde bir doğadır. Doğa nasıl sürekliyse yapıt da kendi içinde süreklidir. Ancak ben yapıtı kendimce parçalarım ya da ondaki bazı belirtilerden giderek parçalarım, parçalı olarak düşünürüm hatta onun bir yanıyla daha çok ilgilenebilirim. Ama o her durumda benim parçalayıcı tutumuma ilgisiz kalır, bütünlüğünü sonuna kadar korur.

Çünkü o, Dufrenne'in dediği gibi "duyulur bir bütünlük olmaktan ötede bir anlam bütünlüğüdür".

Gündelik yarar açısından bir hiç olan sanat yapıtı tüm insanların belli bir anlam çerçevesinde bir araya gelmelerini sağlayan bir ortam olabilir. Sanat yapıtında biz sanatçının öznelliğinden kalkarak bütün bir insanlığa kavuştuğumuzu duyarız. Sanatın insana sağlayacağı en büyük yarar budur. Bunun ötesinde onun yararla yararlılıkla bir ilgisi yoktur: estetik algı yararcı olmayan, yarara ilgisiz olan algıdır. İnsanlar dünyaya iki biçimde yönelirler: yararcılıkla ya da içtenlikle. Birinci yöneliş genel yöneliştir, ikinci yönelişte sanatı vareden insan-dünya bütünleşmesi gerçekleşir. Dünyaya yararcı bir tutumla yönelen kişi dünyadan bir çıkar elde etmeye çalışmakta, dünyayı kendi çıkarı için kullanmaktadır. Felsefe de bilim de yarargözetir bilgi alanlarıdır. Sanatta dünyaya içtenlikle yönelen kişi öznelliğin etkin koşulları içinde bir haz deneyi yaşamakta, bu arada dünyayı kendine göre yeniden kurmaktadır. Henri Delacroix şöyle der: "Yararcı algı dünyayı bilmez, dünyayı ancak onu bozan bir bakış açısıyla algılar. Dünyayla ilişkiye girmek için dünyayı canlandırmak gerekir." Gerçekten yararcı algıyla sanata yönelemeyiz ya da yararcı algının sanatla ilişkisi yoktur. Sanata yönelen algı etkin algıdır değici algıdır dönüştüren algıdır kurucu ve hatta yeniden kurucu algıdır. Delacroix'nın "dünyayı canlandırmak" dediği şey ancak nesnelerle canlı bir dokunuşmada ortaya çıkabilir, estetik nesnenin estetik nesne olarak belirmeye başladığı nokta bu noktadır.

Estetik nesne verilmiş bir şey değil kurulmuş bir şeydir, durağan bir şey değil dönüşen bir şeydir. Bu dönüşme en yüksek düzeyde estetik nesne olan sanat yapıtının tam olarak gerçekleşmesine kadar sürer. Özneyle nesnenin dokunuşmasını belirleyen esin anından yapıta son noktanın konulduğu son fırçanın vurulduğu ana kadar estetik nesne aralıksız dönüşür. Sanatçı yapıtı için bitti yargısını verdiği anda yapıtın oluşumu sona ermiş demektir. Yapıtın dönüşüm serüveni böylece son bulmuş olur mu? Bitti yargısıyla en yüksek düzeyde estetik nesne kimliğini kazanmış olan sanat yapıtı izleyicinin varlığında dönüşümünü sürdürecektir, buna göre yapıtın dönüşmesi sonsuza kadar ya da yapıt varolduğu ve insana açıldığı sürece sürecektir. Sanat yapıtı her dokunuşumuzda dönüşen oldukça kaygan bir yapı gösterir. Estetik nesne önce esin diye adlandırdığımız o heyecanlı özne-nesne buluşmasında görünür, dünyaya kavuşmanın içtenlikli etkinliği içinde kendini ortaya koyar, yani ilk taslakta ilk tasarımda gerçekleşir, daha sonra yaratma süreçleri boyunca değişik görünümler kazanır. Tohumdan meyveye

uzanan çizgi boyunca hep ara türler gibi bir şeyler vardır. Alışkanlığın kuruluşunda olduğu gibi estetik nesnenin oluşumunda da her zaman yeni bir biçim kendinden daha az yetkin olan bir önceki biçimi siler götürür.

Bu dönüşüm özneyle nesnenin içtenlikli bütünleşmesinin değişen koşullarıyla olduğu kadar özne-nesne karşıtlığıyla kurulur. *Einfühlung* kuramında öngörülenin tersine, estetik nesneyi vareden ya da nesneyi estetikleştiren temel etken yalnızca öznenin nesnede kendini buluşu değil aynı zamanda öznenin nesneyle şu ya da bu bakımdan tersleşmesidir. *Einfühlung* estetiği ben'i kendinden kolayca çıkararak nesneye yerleştirir. Her şeyden önce Fichte öznelciliğini, özellikle de Fichte'nin "Ben, Ben-olmayan'ı Ben'le sınırlanmış olarak belirler" formülünü düşündüren *Einfühlung* estetiği tam anlamında bir iyimserlik estetiğidir, özneyle nesnenin bütünleşmesinde yalnızca coşkuya sevince özdeşleşmeye benzer bir şeyler bulur, bu bütünleşmede kavgaya çatışkıya karşıtlığa kesinlikle yer vermez. Buna göre *Einfühlung* kuramında özne-nesne bütünleşmesi kendiliğinden olur, duygu düzeyinde tam bir bütünleşme gerçekleşir. Oysa estetiğin alanında böylesi bir iyimserliğin geçerliliği yoktur. Estetik nesnenin belirlenmesine giden yol da estetik nesnenin gözlemlenmesine giden yol da salt bütünleşmeyle açıklanamayacak kadar pürüzlü bir yoldur, ussallığın deşici katılımını gerektirecek kadar çetrefil bir yoldur.

Dünyaya estetik yöneliş salt duygu düzeyinde gerçekleşecek bir yöneliş olmadığı gibi gündelik kolaylıkları kullanan bir yöneliş de değildir. Dünyaya yararcı açıdan yönelenler onda bizi büyük bir güçle kendine çeken ya da bizi kesin bir biçimde iten şeyler görmeyeceklerdir. Estetikdışı bir gözle baktığımızda dünya gözümüze son derece biryapılı görünür. Onda nesneler birbirlerini örtmeyecek birbirlerini çelmeyecek birbirlerini gölgelemeyecek biçimde yanyana dizilmiştir. Kaba bir bakışla baktığımızda nesneler arasında bir uyum eşsiz bir uyum buluruz. Bir dağ görünümü bir deniz görünümüyle karşıtlaşmaz, bir ibrik bir vazoyla itişmez, bir gül resmiyle bir ağaç gölgesi hiç mi hiç tersleşmez. Kaba bir bakışla baktığımızda nesneler arasında hiçbir değer ayrımı yoktur. İktisadi değer ayrımları, kimyasal ya da fiziksel yapı ayrımları nesneler arasındaki biryapılılık dengesini bozmaz. Nesnelerle özel duygusal ilişkiye, haz ilişkisine, estetik düzeyde haz ilişkisine girmediğimiz sürece bu biryapılılık sürer gider. Bir nesne özel olarak ilgimizi çektiğinde biryapılılık dağılıverir. O zaman çokyapılı bir nesneler düzeni karşısındayımdır, yantutmazlıktan yantutarlığa geçmiş durumda-

yımdır. Artık nesnelerin tümüne aynı gözlerle bakamam. Yansızlığımın getirdiği biryapılılık yantutarlığımla çokyapılılığa dönüşmüştür. Karşımda duran sayısız nesne içinde beni çeken biri ya da birileri vardır. Bu nesneler dış duyuma açık nesneler de salt iç duyumla algılanabilir nesneler de olabilir. İşte bu çokyapılılaşmada estetik nesnenin doğumu gerçekleşir. Biryapılılıkta son derece nesnel olan özne-nesne ilişkisi bu biryapılılığm dağılmasıyla belli bir öznel yükümlenme içine girer.

Estetik nesneyi belirlemek bir nesneyi paranteze almaktır. Bir nesnenin yani bir eşyanın bir olayın bir iç duyumun bir anının bir ilişkinin özel olarak ilgimizi çekmesi onu hemen paranteze almamızı, onu başka nesnelerden ayırmamızı gerektirir ya da getirir. Artık tümüyle nesnel özellikleri olan nesneler arasında özel özellikleri olan bir nesne vardır. Böylece benim özel bir yöntemimle doğanın ya da dünyanın biryapılılığını yitirdiği yerde estetik nesne başlamış, benim nesneye öznelliğimden bir şeyler katarak başlattığım bu şey benim için doğar doğmaz sorunlu duruma gelmiştir. Estetik nesnenin kendini göstermesi elbette onun tümüyle saptanması ya da belirlenmesi anlamına gelmeyecektir. Gene de o dönüşmeye hazır olmakla birlikte kendi içinde biryapılıdır. "Güzel biryapılı bir evrendir" der Bayer. Ancak onun biryapılı oluşu sorunlu oluşunu engellemez ya da gidermez. Estetik nesne benden sürekli olarak dönüştürülmeyi bekler. O hem ben'le dönüşecek hem ben'i dönüştürecektir. Yaratıcısıyla estetik nesnenin son derece çatışkılı diyalektiğinde ortaya çıkan ikili ilişki hem bir düşünsel ilişkidir hem bir duygusal ilişkidir her şeyden önce de duyumsal ilişkidir. Çünkü her estetik nesne her şeyden önce duyulur bir varlıktır. Ancak duyumsal düzeyden duygusal ve düşünsel düzeye geçilecektir. "Yalnızca duyumlar veren bir sanat aşağı bir sanattır" der Bayer. Estetik nesnede insan doğaya ya da dünyaya kavuşur, doğa ya da dünya da insana kavuşur.

Onikinci bölüm

Güzel araştırmasında uzam ve zaman kavramları

İnsan için varolmak uzamda ve zamanda olmaktır. Bizim için her nesne uzamda ve zamandadır; her nesne, kendinde her varlık bize uzam-zaman boyutunda görünür. Her özne kendini uzamsalı kavrayan bir zamansallık olarak sezer. Ben her şeyden önce zamandır. Ben'in algısı zaman çerçevesinde gerçekleşir. Özne hem zamandadır hem zamansallıktır hem uzamdadır hem zamansallık çerçevesinde uzamsala kavuşur. Salt zamansallık yoktur, zamanın algısı uzanın algısını getirir. Böylece uzam özne için dışsallığın zamansallıkta sezilen ilkesi olur. Dışsallık içselliğin zorunlu uzantısıdır. "Uzam zamanın çağdaşıdır" der Dufrenne. Zaman iç duyumun biçimi, uzam dış duyumun biçimidir. Ne iç duyumdan ayrı bir dış duyum ne dış duyumdan ayrı bir iç duyum olasıdır. Kant'ın diliyle söylersek çeşitliliğin yanyana geldiği uzamla çeşitliliğin ardarda geldiği zaman bize duyulurun sezgisini sağlayan iki *a priori* biçimdir. Her şey gibi güzel de uzam ve zaman çerçevesinde ya da uzamla zamanın ortak algısında gerçekleşir. Bir başka deyişle güzel deneyi dış duyumla elde edilen bir duyulur dünya deneyi olduğuna göre uzamsallıkta ve zamansallıkta ortaya çıkar. Buna göre yaratmak uzamda ve zamanda uzamsal ve zamansal bir bütünü gerçekleştirmektir. Dufrenne şöyle der: "Uzam kendime çekildiğimde başkasının görünebildiği ortamdır, bu yüzden başkasıyla ilgili her araştırma uzamsal tasarımlara açılacaktır." Her yapıt hem bir nesne olarak uzamda ve zamandadır, dış dünyayla ve nesnel zamanla sarılmıştır, belli bir yerdedir belli bir zamandadır belli bir yaştadır, hem de öznelliği olan her şey gibi bir zamansallık ve uzamsallık bütünüdür.

Dufrenne'in deyişiyle "Uzam ve zaman diyalektiğinde nesnenin ve öznenin diyalektiği kurulur." Yapıt kendisi olma niteliklerine uzamda ve zamanda kavuşmuştur, belli bir uzamsallık ve zamansallık niteliği kazanarak kavuşmuştur. Demek ki yapıt uzamda ve zamanda olması yanında uzamsallığı ve zamansallığıyla yapıttır. Uzamsallığının ve zamansallığının kimyası yapıtın özelliklerinin ya da kişiliğinin temelini oluşturur. Dufrenne'in dediği gibi "Burada sözkonusu olan yapıtın yaşıyla ya da sergilendiği yerle bulunduğu nesnel dünyanın uzamı ve

zamanı değildir, yapıtın kendisi olan bir uzam ve zamandır." Öyleyse uzam ve zaman araştırması estetik araştırmada önemli bir yer tutacaktır. Uzam ve zaman kavramları estetiğin temelinde yatan kavramlardır, öyle ki estetikte her sorun sonunda uzam ve zaman sorununa indirgenebilir. Her güzel deneyi bir duyulur deneydir ve böyle olmakla uzamsallıkla ve zamansallıkla koşullanmıştır. Her yapıta niteliklerini kazandıran işte bu niceliksel temeldir. Bu da estetiğin bilim olabilmesinin ussal dayanağı olarak düşünülebilir. Ancak estetikte niceliksel nitelikseli belirlediği ölçüde ilgimizi çekecektir. Estetik araştırma önünde sonunda nitelikler araştırması olacaktır.

Her yaratma edimi uzam-zaman bütününü, içiçe bir birlik oluşturan bu iki belirleyici etkeni sınırlamakla ve bölümlemekle başlar ve gelişir. Estetik buna göre ve her şeyden önce bir hesap işidir. Uzam ve zaman çerçevesinde estetiğin bir kimyasından sözedebildiğimiz gibi bir aritmetiğinden ve bir geometrisinden de sözedebiliriz. Ya da her sanatın bir mimarisi varsa bu anlamda vardır. Her sanatçı bir yaratma ediminin eşiğinde onlardan ötürü olasılıklarla yüzyüze duyar kendini. O kendini bir zaman ve uzam düzenleyicisi olarak duyar. Kullanacağı şey sözcüklerden boyalardan seslerden önce ya da onlarla birlikte uzamdır ve zamandır. Sözcükler boyalar sesler uzama ve zamana yerleşecekler, uzam ve zaman çerçevesinde bir anlam kazanacaklardır, onların anlamları uzamın ve zamanın yapısına bağlı olacaktır. Gerçekte bizim için ne salt uzam ne salt zaman vardır, duyumsallığın bu iki biçimi ancak içerikleriyle bir anlam kazanırlar. Bir başka deyişle uzam ve zaman bize algımızın biçimini sağlarken ya da algımızı bir biçimsellikte olası kılarken bir arı olumsallık olarak görünmezler, çünkü onların duyumsanması ancak maddi içerikleriyle olasıdır. Ne arı uzam vardır ne de arı zaman vardır: duyumsananın dışında bir arı biçim olarak uzama ve zamana ulaşamayız. Her ikisinin kendileri olarak düşünülmesi bir soyutlamadan başka bir şey değildir. Arı uzam da arı zaman da bir tasarımdır ancak. Biz bu iki şeye ancak içerikleriyle ya da içeriklerinde, içeriklerinden ötürü ulaşırız. Bu içerikler bize nesnelliği sağlayan uzam-zaman nitelikli içeriklerdir. Bu nitelikler uzamsal ve zamansal oldukları için bize her zaman ölçüyü ya da ölçülebiliri duyuracaktır. Bu yüzden her estetik yönelimde Pythagoras'çı bir bakış ya da bir kaygı vardır.

Sanatçıda ve hatta estetikçide yada sanat eleştiricisinde Pythagoras'çı eğilim yani nitelikleri sayılara götürme eğilimi açık ya da örtülü olarak her zaman vardır. Güzeli sağlayacak ya da güvence altında tutacak olan ölçüdür, ölçünün getirdiği biçimselliktir. Gerçekte estetiğin alanı

uyumun alanıdır, buna bağlı olarak estetikte bir ölçü ya da ölçülülük sorunu her zaman vardır. Uyum ölçüde gerçekleşir ya da anlatımını bulur. Pythagoras'çılar güzel arayışının bir hesap işi olduğunu görmüş ve göstermişlerdir. Pythagoras'çı düşünceyi buna göre tarihin ilk estetiği olarak belirleyebiliriz. Sayıları ilk ilke sayan Pythagoras'çılar uyumluyla ussalı özdeşleştiriyorlar, böylece örtülü bir biçimde estetik dünya kavrayışı getiriyorlardı. Pythagoras'çılar müzik akorlarının nitelikleri ve ilişkileri sayılarla ilgilidir diye düşünüyorlardı. Buna göre çekicin örste çıkardığı sesin yüksekliği onun ağırlığına göre değiştiği gibi çalgıda tellerin verdiği sesin yüksekliği onlara uygulanan kütlelere göre değişecektir. Daha da önemlisi Pythagoras'çılara göre bir takım seçkin biçimler sözkonusuydu. Bununla ilgili olarak R. Bayer bize şunları söylüyor: "Onlar için seçkin biçimler vardır: bir piramit yükselen bir aleve benzediği zaman yetkindir, küb de ağır toprak'a benzediği zaman yetkindir, çünkü o zaman herhangi bir konum alabilecektir. Burada örtülü gücül bir estetiğin varlığı kendini göstermektedir, bu da matematikle müziğin birbirine bağlandığı bir tür bilimsel gizemli düşünce demektir. Evrene *kosmos* adını veren Pythagoras olmuştur. Ona göre tüm sayılar bir uyum bir müzik ortaya koyar: tüm evren, müzikçi dünya bir uyuma çağrıdır ve bizim de evrenin yasası olan ritme bağlanmamız gerekir. Uyum çeşitlinin birliği, uyumsuzun uyuşmasıdır."

Sanatı düşünenler Pythagoras'dan bu yana güzeli güzel kılan niceliksel özellikleri aradılar. Bize güzelin özünü verecek özel ya da ayrıcalı bir oran olmalıydı. Bu oran bir tür güzeli güzel kılan ilke olarak düşünülüyordu. Sayıların belirleyiciliğine inanmak insanın en eski uğraşlarındandır. Platon *Timaios* diyaloğunda *Demiourgos*'un evreni sayılara göre düzenlediğini bildiriyordu. Ortaçağ'da simyacılar sayıların gizil güçleriyle ilgilendiler. Daha sonra Ortaçağ'ın bitimiyle rönesans değerlerinin ortaya çıkışıyla ayrıcalı oran olan *altın sayı* kavrayışı ortaya atıldı. Daha doğrusu Eskiçağ'dan bu yana değişik biçimler altında süregiden bu kavrayış Rönesans'da altın sayı ya da altın kesit adını aldı. Altın sayı x/y=y/x+y olarak gösterilir ve yaklaşık 1.618.033.989'a eşittir. Bu oranı kabaca 5/8 olarak belirleyebiliriz. Buna göre bir dikdörtgenin içine bir kenarı küçük kenar kadar olan bir kare çizildiğinde ortaya çıkan dikdörtgen ilk dikdörtgenin benzeri olmaktadır ve bu işlem sonsuza kadar sürdürülebilmektedir. Bu gelişigüzel bir buluş mudur, gerçekten güzelle ilişkili bir oranın belirlenmesi midir? Bunun gelişigüzel bir buluş olduğunu söylemek kolay değil. Deney bize şunu gösteriyor: boyutları yaklaşık 5'e ve 8'e uygun olan bir dikdörtgen gözümüze alanı aynı ama

boyutları değişik başka dikdörtgenlerden daha hoş görünüyor. Bunu deneyle saptamak isteyen Fechner, çeşitli boyutlarda birçok dikdörtgeni birçok insana göstermiş, ölçüler altın kesite yaklaştıkça tercihlerin arttığını, ölçüler altın kesitten uzaklaştıkça tercihlerin azaldığını görmüştür.

Böylesi bir biçimcilik doğada yetkin biçimler bulunduğu, ayrıca bu biçimlerle insan zihni arasında bir özdeşlik bulunduğu inancına dayanır. Buna göre sanat nesnel doğayla insan doğasının kavuştuğu bir alanda olasıdır: nesnellik insan zihniyle onu belirleyen doğanın bütünlüğünde kendini gösterir. Oysa dış dünyayla iç dünya arasında gerçek anlamda bir özdeşlik ya da bir süreklilik bulunduğunu söylemek güçtür. En kaba bir bakışla baktığımızda bile şunu rahatça görebiliriz: dış dünyada ya da doğada yetkin biçimler yoktur ve bizim ruhsallığımız belli ölçülere sığmayacak biçimde canlı etkinlikler gösterir. Doğa yasalarının egemen olduğu dış dünyayla bilinç koşullarının belirleyici olduğu iç dünya arasında bir özdeşlikten çok bilgiyi olası kılan bir karşıtlık, buna bağlı olarak bir diyalektik ilişki vardır. İnsan usuyla doğa arasında tam anlamında bir yapı ayrılığı gören Bacon aralarında herhangi bir doğal yakınlık bulunmayan bu iki şeyden birinin yani usun ancak belli koşullar altında öbürünü yani doğayı tanıyabileceğini söylüyordu. Ne olursa olsun oran sorunu sanatın temel sorunlarındandır ve oranları aşma girişimi her zaman yeni oranlar arama girişimidir. Doğayla zihin ayrılığı sorunu bir yana, bütün insanlara uygun gelecek oranlar sözkonusu olamaz mı? İnsanlar uyarlıyla uyarsız arasında ortak belirlemelerde bulunabilirler ama kesin oranlar saptamak bilinçlerin yapı ayrılıkları çerçevesinde hiç mi hiç olası değildir. Sanat yapmak belli ölçülere uymakla olasıdır. Özellikle mimarlık sanatı sıkı sıkıya yaşama ya da uygulamaya bağlı olduğu için zaman zaman güzeli gerçekleştirmek ya da maddi koşullara uymak açısından getirdiği oransızlıklar bir yana bize bir oran sanatı olarak görünür. Ancak güzeli güzel kılacak belli oranlar düşünmek elbette olası değildir. Her sanatçı yaratma edimlerinde bir oranlama çabası ortaya koyar. Anlatım için, anlamı gerçekleştirmek için bu bir zorunluluktur. Sanatçı oranlarla oynar, her şey olduğundan daha uzun ya da daha kısa, daha büyük ya da daha küçük olabilir. El Greco'nun *İki aziz* tablosunda başla gövde oranları on ikiye bir kadardır. Romancı karşılıklı konuşmaları belli bir genişlikte tutar, oyun yazarı bir diyaloğu belli bir çerçeveye sığdırmak zorunda olduğunu bilir, yontucu kolların uzunluğunu hesaplar.

Gerçekte her sanat oran sanatıdır, ne var ki orandan anladığımız başka başkadır. Sanatlarda oran kaygısı işlevselliğe bağlı olduğu kadar yada işlevsellikten çok güzelliğe bağlıdır. Mimarlıkta işlevsellik güzellikle güzellik işlevsellikle belirgindir. İşlevselle güzeli bütünleştirmeye çalışan mimar zaman zaman oranları işlevselliğin zararına güzelin yararına düzenleyebilir. Oran her şeyden önce güzelin dayanağı olarak düşünülür. Ancak oransızlığın da bir tür oran olmakla güzelin dayanağı olarak düşünüldüğü olur. Sanatlar sözkonusu olduğunda oranların oransızlığından ve oransızlıkların oranından sözedebiliriz. Oranları en çok önemseyen sanatçılar bile zaman zaman oranların dışına çıkarlar. Sanatçı güzelin basmakalıpta gerçekleşemeyeceğini bilir. Sanatçı doğadaki ya da dünyadaki oranları olduğu gibi korumayı düşünmez ve düşünemez. Düşünmez çünkü güzeli gerçekleştirmenin koşulları özel koşullardır, düşünemez çünkü doğayı ya da dünyayı olduğu gibi kağıda tuvale notaya dökmek olası değildir. Bir romancı bütün bir yaşamı bütün oluşumlarıyla romanına sokamaz, o durumda roman insan boyunu aşacaktır: kimse yedi yüz elli ciltlik bir roman okumayı düşünmez. Sanat yapmak ayıklamaktır, bu yüzden sanatçı yaşamdaki ölçüleri aşan ölçüler kullanır.

Gerçek sanat biraz da ölçülerin aşıldığı, hiçbir başlangıç hesabının yapılmadığı yerde belirir. Sanatta oran elbette vardır, ama belli bir oran ya da belli oranlar, daha doğrusu önceden belirlenmiş ölçüler yoktur. Bütün insanlara itici gelebilecek ölçülerin dışında tüm oranlar geçerlidir. Bir oransızlık ya da özel bir oran belli bir anlamı dışlaştıracak yerde hiçbir anlam ortaya koymuyorsa hiçbir işe yaramaz. Daha doğrusu sanatta oran yoktur oranlar vardır. Oran yaratıda kendiliğinden bulunan şeydir, yaratma süreçleri boyunca kendini ortaya koyan şeydir. Orandan yaratıya geçilmez, oran yaratıda kendini gösterir. Oran yaratıda kendiliğinden bulunmuş olan şeydir de diyebiliriz. El Greco başı gövdeye göre çok küçük tutmasaydı azizlerin görünümü görkemli olmayacaktı. Altın sayılar sayılamayacak kadar çoktur, her sanatçının bir altın sayısı değil de birçok altın sayısı vardır. Oran yapıtın ögeleri arasındaki uyumdur. Sanatçı yapıtını oluştururken bütünü değişik oranların diyalektiğinde gerçekleştirir. Sanatçının yaptığı bir tür karşılaştırmadır, sanatçı yapıtının ögelerini birbiriyle karşılaştırır, böylece kimi öge öne çıkar kimi öge geride kalır. Yapıt böylece biçimlemeler ya da biçimbozmalar içinde kendi biçimini kazanır. İnsanda baş bedenin sekizde biridir ya da sekizde biri kadardır, oysa örneğin El Greco'nun *Tapınakta*

satıcıları kovan İsa'sında da başla bedenin oranı 1/11'e yaklaşmaktadır. Modigliani'de bazı yüzler olabileceğinden çok daha uzundur, ayrıca *Mavi gözlü kadın*'da olduğu gibi yüzler genellikle bakışımlılıktan iyice uzaktır. Aynı değişik ölçüleri başka sanatlarda da rahatça gözlemleyebiliriz.

Demek ki altın sayıyı ya da bir takım altın sayıları tek geçerli oran olarak belirlememiz doğru olmaz. Oran sanatçının kendine göre belirlediği şeydir, her şeyden önce yaratısını ortaya koyarken yaşadığı şeydir. Yeni biçimler yeni anlamlar her zaman yeni oranları getirecektir ya da gerektirecektir. Oran bir nesneyle bakışımız arasındaki uzaklıktır, nesnelerin aralarındaki uzaklıktır, nesnelerin göreli büyüklükleridir, onların doğaya uygun olan ya da olmayan azlık ya da çokluklarıdır. Lorca dört aylı geceden sözeder, bir başka şairde iki başlı bir yılan ya da yerden göğe yağan yağmurlar bulabiliriz. Her şey anlamı ortaya koyabilmek içindir. Oran anlam için vardır. Oran nesneler ve konumları arasındaki niceliksel bağıntıdır. Bu niceliksel bağıntının düzenlenmesi yapıtın niteliksel doğasının belirlenmesinde birincil bir önem taşır. Yapıtı yapıt yapan oranlardır diyebiliriz. Olağandan uzun boylu bir adamı çok kısa bir adamla kolkola yürür gösterirken bir şeyler söylemek istemişizdir. Bosch'un çılgınlığı biraz da oranların çılgınlığıdır. Bruegel'i Bruegel yapan oranların çok iyi düzenlenmiş kimyasıdır. Sanat yapmak kendi yasalarını getirir gibi kendi oranlarını getirmektir. Oran zaman açısından da uzam açısından da biçimselliğin temelini oluşturur. Nitelikler oranlarda biçimlenir. Örneğin Bruegel'de son derece çarpıcı nitelikler oranlarda nesnel ölçülerin belli belirsiz aşılmasıyla hatta bazen büyük ölçüde aşılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Onda çok küçük oran değişiklikleri resmi zaman zaman hafifçe karikatüre doğru kaydırır ve resme büyük ölçüde anlatımcı bir özellik kazandırır.

Sanatta bir takım genelgeçer biçimlerin ya da kalıpların kullanıldığı olur. Bunlar bir yapıtta tüm biçimsel ögeyi değil ancak biçimselliği dıştan saran kaba biçimleri karşılarlar. Şiirde belli sayıda hecenin yanyana getirilmesiyle oluşan ölçü bu kalıba örnektir. Şiirde dize sayısının ve uyak düzeninin belirlendiği genelgeçer kalıplar da sözkonusudur. Bütün bu hazır kalıpların anlatım kolaylığı sağlamak açısından geniş bir kullanımı vardır ya da daha çok geçmişte olmuştur. Örneğin sone, lirik anlatım için uygun kalıplardan biri olarak düşünülür. Bir sonede öğretici ya da güldürücü bir temayı işlemek belki de en son düşünülecek şeylerdendir. Bu italyan kökenli on dört dizelik kalıp iki dörtlükten ve iki üçlükten oluşmuştur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde değişik uyak biçim-

leri kazanmış olan bu kalıpla yazılmış pekçok ünlü şiir vardır. Ancak bu yapıtların tümü aynı kalıpla yazılmış olsalar da aynı biçimsel özellikleri taşımazlar. Kalıpla biçim aynı şey değildir. Örneğin Shakespeare'in soneleriyle Baudelaire'in soneleri anlatım için seçilmiş olan ögelerin değişikliğinden ötürü ortaya koydukları apayrı yapılarla birbirlerinden iyiden iyiye uzak dururlar. Gene de her kalıp ritmik özellikleriyle belli bir duyguyu esinlemeye yatkındır. Bizim şiirimizde 7+7'lik hece kalıbı çok zaman duygucu anlatımlar için uyarlı olmuştur. On bir heceli, özellikle 6+5 düzeninde dizelerle abab, cccb, dddb uyak düzeninde gerçekleştirilen koşma biçimiyle de en çok özlemler sevinçler ve acıların anlatıldığı hafif duygulu şiirler yazılmıştır. Öğretici, yergici ya da savlı şiirler daha çok 4+4+4+3 hece düzeniyle yazılmıştır. Bu kalıpların herbiri yarattıkları ritm duygusuyla belli bir duygusallığı karşılamaya hazır gibidir. Ancak gene de duygu yükünün niteliğini içerik belirleyecektir. Kalıplar ancak içeriğe uygun düşecek ritmi sağlayabilir. Bu ritm biraz da ısmarlama bir ritmdir. Ritmin özü kalıpta değil, kalıpla sarılmış olan, bazen tüm kalıpların dışında varolan biçimdedir.

Tüm sanatlarda değişik kalıplar ya da ortak anlatım biçimleri vardır. Bunlardan herbiri bir temaya bir başkasına göre daha yakın ya da daha yatkın olurlar. Bir besteci sonat biçimi altında anlattığını senfoni biçimi altında anlatmayı düşünmeyecektir. Bir tema için rübai bir başka tema için gazel seçilebilir, bunlardan birine uygun düşenin öbürüne de uygun düşebileceği gibi bir kolaylık olmayacaktır. Zaten bu genel biçimler apayrı anlatım gereksinimleri için ortaya konulmuşlardır. Bir sonat bir rübai bir trajedi belli bir mimarisi belli bir ritmik yapısı belli bir plastik yapısı olan bir biçimdir. Bu genel biçimler ya da kalıplar elbette zamanla değişikliğe uğrarlar, doğdukları gibi ölebilirler de. Bazen de bambaşka biçimlere dönüşürler. Yeniçağ'ın trajedisi Eskiçağ'ınkinden dünyalar kadar ayrıdır. Aristoteles trajediyi belli bir uzunluğu olan bazı ciddi ve bütünlüklü eylemlerin öykünülmesi olarak anlıyor, trajedinin işlevini de tutkuları arındırmak için korkunun ve acının kullanılması diye belirliyordu. Filozofa göre trajedinin süslü bir dili olmalıydı yani trajedi şiirsel bir dille yazılmalıydı, bu dil zaman zaman müzikle desteklenmeliydi.

Zamanla trajedi Aristoteles'in belirlediği ya da zatenyunan edebiyatında varolan özelliklerini yitirdi. Zaman ve uzamda birlik Aristoteles'de trajedinin baş koşuludur. XV. yüzyıl sonlarında İtalya'da zamanda birliğe uyan bir oyunla karşılaşırız. Roma'da oynamış olan bu oyun Carolus Verardus'un *Historia Betica*'sıdır ve Aristoteles etkisine tanıklık eder.

XV. yüzyılla birlikte zamanda birlik ve uzamda birlik kuralları gevşemeye başlayacaktır. Bu sırada italyan kuramcıları bu kuralları uzun uzun tartışacaklardır. Bu iki kural hem ayrı ayrı hem birbirleriyle ilişkileri içinde trajedi yazarına güçlük çıkaran kurallar oldular. Dünya bu dar kalıplara sığamayacak kadar büyümüştü çünkü. Uzamsal açıdan ve zamansal açıdan genişlemiş bir yeni dünyaydı bu. İki perdeye sığan bir zaman parçası içinde birinin Mısır'a gidip gelmesi artık gerçeğe uymaz görünüyordu. Sanatlarda gördüğümüz kalıp biçimler varlıklarını ve onu ayakta tutan mimari yapılarını toplumsal dönüşümler içinde yeni anlatım gereksinimlerine göre kazanmışlardır. Bu biçimlerin değişikliğe uğraması da gene toplumsal oluşumlar içinde, toplumsal oluşumların kültür yaşamında dönüştürücü etken durumuna gelmesiyle olmuştur. Longos'un ilk aşk romanı olarak bilinen *Daphnis kai Khloe*'sinden (M.S. III. yy.) *Madame Bovary*'ye, Aristoteles'in tanıtladığı trajediden önce Shakespeare sonra Corneille trajedisine uzanan yol çeşitliliklerle doludur. Corneille'in trajedisi eski trajediden o kadar uzaktır ki onun yazgıcı özünü tümüyle yadsımıştır. Corneille'in *Polyeucte*'ünde Pauline "Duygularımın üstünde güçlü usum var" derken *Cinna*'sında Auguste şunları söyleyecektir: "Ben kendimin efendisiyim." Descartes'ın usçu çizgisini özenle izleyen Corneille'in tüm kişileri usun ışığında istemlerinin gereklerini yerine getirmeye çalışan kimselerdir.

Bazen bir kalıp-biçimin gelişimi bir serüveni andırırcasına çelişkilerle dolu olur. Sonatın ilk gelişimlerine bir göz attığımızda böyle bir serüvenle yüzyüze geliriz. Sonatın XVII. yüzyılda başlayan gelişimi çeşitli halk havalarının belli bir düzen içinde birbiri ardınca sıralanmasıyla oluşmuştur. Bu sıralanma ayrı ayrı topraklarda çiçeklenmiş halk ezgilerinin apayrı renklerini bir araya getiriyordu. Giriş parçası olarak belirleyeceğimiz "prélude"ü alman kökenli, üç zamanlı bir halk dansı olan "allemande" izliyordu. Üçüncü bölümü oluşturan "courante" üç zamanlı bir fransız halk dansıydı. Dördüncü bölüm "sarabande" ispanyol kökenli ve üç zamanlı bir halk dansıydı. Sonuncu bölüm "gigue" bileşik zamanlı ve çok canlı bir danstı, ingiliz kökenliydi. Demek ki belli bir yerde ve belli bir zamanda insanlar, ortak duygu ve düşüncelerini iletilir kılmak için bir takım bileşimlerden giderek bir takım kalıp biçimler yaratmışlardır. Bu kalıp biçimler ölçülebilir nitelikleriyle ortak bir anlama ve anlatma zemini oluştururlar. Onlar biçimi ayakta tutan koruyucu görünümündedirler.

Çok belli oranları ortaya koyan bu kalıp biçimler bize bir yapıtın gerçek biçimini değil de o gerçek biçimin sarındığı dış görünümü ve-

rir. Bu dış görünümle gerçek biçim arasında da elbet bir uyarlılık vardır, en azından bunlardan biri öbürüne yerleşmiş gibidir, en azından birinin ritmi öbürüne ters düşmez. Kalıp geneldir, biçim özeldir yapıta özgüdür, biçimden yapıtın özel özellikleriyle ilgili bir şeyleri anlarız. Kalıp biçimi sarar, biçim kalıba karşın yapıtın kişiliğini oluşturur ve korur. Gerçek biçim yapıtın iç düzeniyle kuruluş özellikleriyle oluşum koşullarıyla ilgilidir. Yapıtta tüm gereci ya da içeriği kucaklayan, yapıtı bütünlüğe kavuşturan, özgül özelliklerle donatan, ona güçlü bir anlatım kazandıran şey biçimdir. Gerçek biçim sanatçının kurallarıyla ya da bir kural değeri taşıyan öngörüleriyle varolur: yaratma edimi sayısız altın kesitin yakalandığı özel buluşlarla gerçekleşir. Bu da bir takım ögelerin zamanda ve uzamda öngörülen yerlerine yerleştirilmeleriyle sağlanır. Sanat zamanın ve uzamın birbiri içinde en uygun biçimde kullanılabilmesi ustalığını gerektirir. Sanatların ya da yapıtların yapısına göre zamanın uzamdan ve uzamın zamandan daha öne çıktığı olsa da genellikle her şey bu iki ögenin doğal bir bütün oluşturucasına ya da oluşturarak birbiriyle örgülenmesinde açıklığa kavuşur. Sanatçı bir uzay ve zaman düzenleyicisidir. Bazı sanatlarda örneğin balede bu iki öge birbirini öncelemeksizin birbiriyle kaynaşacaktır. Buna karşılık müzikte zaman resimde uzam her zaman daha ağır basacaktır. Gene de zaman zaman yanlış olarak belirlendiği gibi müziğe zaman sanatı resme uzam sanatı demek yanlış olacaktır. Müzikte uzamsallık kadar resimde zamansallık belirleyicidir. İnsan için salt uzamsallık ve salt zamansallık yoktur. Debussy'nin *Deniz*'i uzamdışı mıdır? Kandinsky'nin *Duygucu görünüm*'ündeki atlar kıpkırmızı güneşin altında yokuş aşağı koşarken zamanın dışında mıdırlar?

Sanatçının anlatımcı olmak adına ortaya koyduğu olağan biçim kaygısıyla bir tür sanat hastalığı diyebileceğimiz biçimcilik'i birbirine karıştırmamalıyız. Biçim, yaratmada bir araçtır, amaç anlamı ortaya koyabilmektir. Biçimcilikte biçim amaç durumuna gelir. Biçimciler biçimselliğin belirleyiciliğine çokça bel bağladıkları için biçimi birinci planda önemserler hatta ne anlatacaklarını ne anlatmaları gerektiğini unutacak kadar önemserler. Sanatta biçim kaygısı skolastiklerin biçimciliğini andırır bir katılığa ulaştığında artık biçimsellikten amaç en uygun anlatım biçimlerini ya da en uygun simgeleri oluşturmak değildir, belki de hiçbir anlatım özelliği taşımayan bir biçimi, eşsiz bir biçimi gerçekleştirmektir. Biçime gerektiğinden çok önem veren bu tutum sanatı sanat adına yokeden bir tutumdur. Biçimcilik bir tür kalıpçılığa dönüşmeye eğilimlidir, ilgi çekici belli biçimler arayışı sonunda belli

kalıplara ulaşmakla işini bitirir. Biçimci bakış açısının başlıca özelliği maddesel ya da özsel ögeyi bir yana atması, toparlayıcı ya da üst düzeyde açıklayıcı saydığı, bir üst-dil oluşturduğunu sandığı soyut açıklamalara yönelmesidir. Biçimcilik çok zaman verimsiz bir soyutlamacılıktan başka bir şey değildir. Sanat için sanat ilkesi bu tür bir biçimciliğin çok ince görünen kaba anlatımıdır. Biçimcilik hep dış yüzlerde görünümlerde oyalanır, oranların gizemli değişkenliğinde çarpıcılıklar arar. Ayrıca bu anlayış anlamı birinci planda önemsemediğinden hatta hiç önemsemediğinden hatta anlama karşıt bir tutum aldığından sanatla ilgili toplumsal-tarihsel verilere ya da belirlemelere de düşmanca bir anlayışla yönelir. Biçimcinin gözü yapısal özellikler diye belirlenebilecek kaba oluşum koşullarındadır, örneğin bir tiyatro oyununda kişiliklerin ruhsal yapılarıyla değil de onların hangi perdede kaç kere sahneye girip çıktıklarıyla ilgilenir. Sainte-Beuve şöyle der: "Sanatı bir biçim sorununa indirgemek onu ölçüsüz daraltmak ve küçültmektir."

Yaratıda göz kendisine uygun oranları saptayarak işe koyulur. Yaratmak her şeyden önce oranlamaktır, şeyler arasına bize göre sınırlar ya da uzaklıklar koymaktır. Sahnede bir oyuncuyu bir başka oyuncunun şu kadar mı yoksa bu kadar mı uzağına koymak tasarısı oranları saptamakla ilgilidir. Bir sesi bir sesin daha uzağına ya da yakınına almak, bir nesneyi bir nesneye biraz daha yaklaştırmak yaratmanın niceliksel ama gene de niteliksel tasarımıyla ilgilidir. Bir oyuncu bir acılı insanlık durumunu belirlemek için şu sözü söylerken elini şöyle mi böyle mi tutacaktır, şu kadar mı bu kadar mı kaldıracaktır? Oranlar elbette gelişigüzel düzenlenmiş değildir, herbiri bir anlatım kaygısının, açıklayıcı olabilme telaşının ürünüdür. İnsanoğlu yaratısını kendi dünyasını ortaya koymak için gerçekleştirir, bu yüzden de onu kendi boyuna uygun gerçekleştirir. Yaratanlar dev olsalardı yapıtlar birer ucube olacaktı. Oysa bizim algımızı aşan şey sanat yapıtı olamaz. Her görünüm göz için her ses kulak için düzenlenmiştir. İnsan kulağının alamayacağı seslerle müzik yapılamaz. İnsan her şeyi ancak kendi yapısına göre algılayabilir. Bakan insan olduğu için bakılan da insan boyunda olacaktır. Yapıt insan için algılanabilir olanı yansıtır. Mimarlıkta insan için olmak durumu ayrıca bir zorunluluk olarak kendini gösterir. İşlevsellikle güzelliğin birbirini koşulladığı mimarlıkta ölçüler ister istemez tam olarak insan boyuna indirgenmektedir. Mimarlık sanatların doğayla enaz ilgili olanı hatta doğaya tepki olanıdır. Onun bir özelliği de toplumsal ölçülere göre gerçekleşmesidir. Mimarlıkta insan doğanın üzerinde yeni bir doğa kurmaktadır. Müzikte zaman neyse mimarlıkta uzam odur.

Mimarlık zaten uzamın kullanılması gereksiniminden doğmuştur. İlk insanlar mağaraları yani yapay barınakları kurarken ilk mimarlar oldular. Amaçları boylarına uygun bir barınak yapmaktı. Barınak yapan her insan barınağını kendi boyuna göre yaptığı gibi bulunduğu yerin gereçlerini ve iklim koşullarını da göz önünde tuttu. Kısacası her şey bizim için bize göre olacaktı. Bu kaygı içinde uzam ve zaman ilişkileri her sanatın kendi özelliklerine bağlı kaldı. Ama her sanat uzam kadar zamana, zaman kadar uzama bağımlıydı. Karşımızda hiç kımıldamadan duran bir katedralde yüreğimizin atışından yılların birbirini kovalayışına kadar tam anlamında bir zamanlılığın varlığını duyuyorduk.

On üçüncü bölüm

Ritm ve simge

"Zaman" ve "uzam" kavramları bizi estetiğin en temel iki sorununa, "ritm" ve "simge" kavramlarına ulaştırır. Zaman ve uzam bütünlüğünde böylece sanatın iki temel ögesi kendini gösterir. Algı uzamda ve zamanda gerçekleşir, insanda bilinç adına ne varsa uzamsal ve zamansaldır. Ne uzamsız zaman ne de zamansız uzam vardır. Bilinç iç algıda da dış algıda da bu ikili bütünlükten ayrı bir etkinlik ortaya koyamaz, daha açık bir deyişle bilinç kendine bakarken de bir parçası olduğu dış dünyaya bakarken de her şeyi uzam-zaman bütünlüğünde görür. Zamansız uzam ya da uzamsız zaman bir tasarımdan bir soyutlamadan başka bir şey değildir. Bilinç uzamda ve zamanda oluşmuştur, tüm ögeleriyle uzamsal ve zamansaldır. Her sanat yapıtında bir zorunluluk olarak karşımıza çıkan ritmik yapı ve azçok bir kaçınılmazlıkta beliren simgesel yapı zamanda ve uzamda biçimlenmiştir, zamansallığı ve uzamsallığı duyurur. Ritmi zamana simgeyi uzama bağlamak gibi bir yanlışa düşmeden ve her ikisinin de birbiri içinde ya da birbirine açılan iki öge olduğunu unutmadan ritmde simgeyi vareden koşulları aramak, simgede ritmik olanı ya da ritme bağımlı olanı görebilmek gerekir.

Ben'in ve dünyanın kavranılışında elbette zamansallık önceseldir. Bizim için önce zaman vardır, zamandan önce hiçbir şey yoktur diyebiliriz. Ben kendini zaman olarak algılar ve böyle algıladığı anda uzama ulaşır. Zamanda uzam görünür ya da zamansallık uzamsallığı sarar. Bu çerçevede ritm sanatta bir önkoşul olur, belirleyici koşul olur. Ritm tepeden tırnağa zamansal olsa da bizi uzamsala götürecektir. Ritm zamanın, zaman duyumunun bir ürünüdür, simge doğrudan doğruya zamanın bir ürünü değildir. Simge çok yönlü bir tasarımdır. Ritm bilinçle düzenlenmiş zamandır, simgede zaman olmanın ötesinde çok başka bileşenler de vardır. Simge uzamın dolaysız bir ürünü de değildir. Ritm özel zamansallıktır, simgede uzam ve zaman özel olarak biçimlenmiştir. Ritm bizi zamandan uzama açarken simge uzam-zaman bütününde oluşur. Ritm bir duygu bir sezgidir, simge bir gerçekliktir, oradadır, yapıtın somut bir ögesi olarak vardır. Her yapıt uzamsalda ve zamansalda oluşmuş olmakla uzamsalı ve zamansalı özü olarak kendinde taşır. Bu

kendinde uzamsallık ve zamansallık ritm duygusundan başlayarak sezilir. Yapıtın biçimleri arasından önce ritm kendini gösterir. Bu anlamda ritm birincil ögedir, simgeyi de öbür ögeleri de sarar. Ritm öncelikle, simge onunla birlikte yapıtı yapıt kılar. Bu iki öge yapıta yapıt olma özelliği kazandıran iki temel ögedir. Her sanat bize gerçekliği ritmik bir temel üzerinde gösterir. Jean-Jacques Rousseau şöyle der: "Müzik şeyleri doğrudan doğruya ortaya koymaz, ama o ruhta bu şeyleri gördüğümüzde duyduğumuz devinimlerin aynısını yaratacaktır." Debussy'nin *Deniz*'i her şeyden önce ritmiyle, ritmik yapısıyla denizdir.

Bir sanat yapıtı her şeyden önce ritmik yapısıyla ilgimizi çeker, yapıtın duygu yükü önce ritmde anlatımını bulacaktır. Ritm ya da ritmler bileşiği yapıtın ruhunu oluşturur. Bir sanat yapıtında duygu düşünceye aykırı olamayacağı gibi ritm de duyguya ve düşünceye yabancı ya da uzak olamaz. Çok zaman ritm duygunun özünü verir ve düşünceyi kavrayabilmemiz için bir zemin oluşturur. Her sanat yapıtı karşısında biz devinen bir dünyada devingen varlığımızla belli bir devingeni algılamakta olduğumuzu duyarız. Bu devingen soyut bir devingen değildir dünyadaki bir devingendir. Bu devingen bir devingen olarak değil de ritmik özelliği olan bir öge olarak ilgimizi çeker. Ritmde devinim özel bir biçime özel bir anlatıma kavuşmuştur. Devinim kabadır ritm inceliklidir. Devingen dışsal ritmik içseldir. Dünyada devingen olan bizde ritmik olacaktır. Bu ritmik örgü kendinde çeşitli anlam bütünlükleri taşır, bu anlam bütünlükleri özel olarak biçimlenmiştir, herbiri yapay ve kendine göredir. Anlamlar ritmde anlatım olanaklarına kavuşmuşlardır ya da anlamlar ritme yerleşmişlerdir. Anlam kendini ritmik düzende ortaya koyar. Ritmsizlik anlamsızlıktır, en azından anlam açısından yetersizliktir. Ritmde anlam bütünlükleri açınlanır. Bu anlam bütünlükleri ya da simgesel anlam birimleri özellikle birer belirleyen olarak görünürler ya da iş görürler. Bir sanat yapıtında özel bir anlatım gücüne ulaşmış her belirleyen bir simgedir. Evet simge bir belirleyendir, bir anlam taşıyıcısıdır, daha üst bir anlamı dışlaştırmada öbür simgelere kavuşur. Simge her zaman ritmiktir, zamanın kumaşından biçilmiştir, her zaman özel bir dildir, özel bir anlatım gücü ortaya koyar. Ritm bize dünyadaki ve bizdeki devinimlerin bedenimizle ve ruhumuzla algılanmasıyla gelir. Ritmde duyumsal öge belirleyicidir, duyumsal öge hemen duygusal ögeye kavuşur. Ritm önce duygusallığı açıklar, duygusallığın anlatımından sorumludur. Ancak bütün anlatım yükü bir yapıtta onun sırtında gibidir.

Gerçekte hiçbir sanat ayna değildir, hiçbir sanat şeyleri doğrudan doğruya ortaya koymaz: biz ritmik-simgesel yapıdan giderek gerçekliğin özüne ulaşırız ya da yapıtın anlamına gireriz. Uzam ve zaman koşullarında varolmuş olan ritm ve simge yapıtı anlamlı ya da anlatımcı kılan iki ögedir. Ritmin kaynağı dışta da olsa yuvası içtedir. Ritm bilincin bir üretimidir. Simge ritmik yapılı bir bütündür, iç ve dış dengesinde gerçekleşir. Her ikisini de sanatçı iç duyumla kendi ben'inden ve dış duyumla dünyadan süzmüştür ya da derlemiştir. Her ikisine de özel olarak ya da özel koşullar altında düşünülmüş ben'le gene özel olarak ya da özel koşullar altında düşünülmüş dış dünyanın bir ürünü, onlardan böylece elde edilen ögelerin bir bileşimi diyebiliriz. Her ikisinde de gerçeklik dönüştürülerek özel bir anlatım sağlayacak biçime sokulmuştur. Beni ve dünyayı anlatmak ya da ben-dünya bütününü anlatmak, bir başka deyişle dünyadaki ben'i ya da bendeki dünyayı anlatmak onları ritmik ve simgesel biçimlere özgün biçimlere götürmekle olasıdır.Kökü dünyada özü bizde bulunan ritm olmasaydı simge kuru bir şema olacaktı. Simge bir şema diye düşünülebilir ama o kuru bir şema değildir. Sanatta özgünü yakalamak gerçekliği uzam ve zaman açısından dönüşüme uğratmakla olur, bu da her şeyden önce ritm ve simge kurmayı gerektirir.

Bu dönüştürme her şeyden önce çok özel bir dil yaratmakla olur. Önemli olan sanatçının kendi dilini, kendi anlatım olanaklarını yaratmasıdır. Bu dönüştürmede karmaşık ben ve karmaşık dünya belli bir fikir çerçevesinde yalın bir biçimde anlatılır ve anlaşılır duruma girer. Buna göre en yüksek anlatım düzeyi sanatta gerçekleşir ve en yüksek anlatımı ritmin belirleyiciliğinde simge sağlar. Her sanat yapıtı zorunlu olarak simgesel olmasa da zorunlu olarak ritmiktir. Simge sanatsal anlatımın bir koşulu, ritm insan yaşamının bir koşuludur. Simge sanatta en etkin ya da en yüksek anlatım olanağı oluşturur. Simge dışında yetkin anlatım olanakları yaratmak olası değildir. Bergson şöyle der: "Müziksel seslerin bizi doğanın seslerinden daha güçlü biçimde etkilemesi şuradan gelir: doğa duyguları açıklamakta sınırlı kalırken müzik bize bu duyguları açıklamaktadır. Şiirin çekiciliği nereden gelir? Şair öyle bir kişidir ki onda duygular imgelere, imgeler de kendilerini açıklayacak ritme uygun sözlere dönüşür. Bu imgelerin gözümüzün önünden geçtiğini görerek, onun duygusal eşdeğeri diyebileceğimiz duyguyu duyarız. Ama bu imgeler ritmin düzenli devinimleri olmadan gerçekleşemez. Sallanmış ve uyumuş ruhumuz düşünmek ve şairle birlikte görmek için ritmle kendini unutur."

Demek ki her ikisi de, ritm de simge de sanatçının iç duyumla kendinden ve dış duyumla doğadan ya da dünyadan getirdiği belirlenmiş, sınırlandırılmış, özel bir biçime sokulmuş, böylece özgünleştirilmiş biçimlerdir. Ritm herhangi bir devinimin basit bir çevirisi, sıradan koşullarda düzenlenmiş bir biçimi değildir, bir devinim sezgisiyle geliştirilmiş özel bir yapıdır; simge de sıradan bir biçimbozmayla elde edilmiş herhangi bir basit dışlaştırıcı değildir, bir bileşimle gerçekleştirilmiş özel biçimsel bir yapıdır. Her ikisinin de kaynağı yaşamdadır. Her ikisinin görevi de şu ya da bu yanıyla şu ya da bu özellikleriyle şu ya da bu görünür ya da görünmez yanıyla yaşamı açıklamaktır. Ritm simgenin başlıca dayanağıdır. Sanatçı da bir insandır, yaşamdadır. Öbür insanlar gibi çevresiyle bir uyum ve aynı zamanda bir karşıtlık içinde olan kişidir. O da kendini ya da kendi bilincini zorunlu olarak yaşamın özelliklerine göre kurmuştur. Sanatçının anlatacağı şey dolayısıyla yaşamın kendisi olacaktır. Yaşam, yaşamın kendisi bize ritmik yapısıyla görünür, aynı zamanda bir anlamlar bütünü olarak görünür. Anlamların ritmik yapıda dışlaştırılmasıyla oluşan sanat gerçekliğin anlatımıdır, yaşamın görünümüdür, varoluşun dilidir. Gerçek sanat ince bir ritm duygusunu, sağlıklı bir simge oluşturma gücünü gerektirir. Maupassant şöyle der: "Bir sanat yapıtı ancak aynı zamanda hem bir simge hem de bir gerçekliğin eksiksiz anlatımı olduğu zaman yetkindir."

Hiçbir sanat yapıtı gücünü ya da yetkinliğini anlatımcılığının dışında herhangi bir şeyden almaz. O bir mucize ürünü değildir, doğaüstü kaynaklı da değildir, insanüstü bir yaratıcılığı gerektirmez. Gerçekliği en yüksek düzeyde açıklayan yapıt en iyi yapıttır kuramsal olarak. Ancak iyi anlatılabilen sanat yetkin sanattır. Bu çerçevede her zaman birbirinde görünen, her zaman kolayca birbirine açılan ritm ve simge de bütünüyle sanatçının dünyasını bize getirir, sanatçının dünyayı ya da gerçekliği görme ve gösterme biçimini ortaya koyar. Simgenin arkasında sanatçının dünyası görünür, sanatçının dünyasından bütün bir dünya görünür. Sanatçı dünyadaki insandır, simge dünyanın herhangi bir özgün anlatımıdır. Bu iki şey kurgusallıklarıyla ve yapaylıklarıyla dünyaya özel bir bakış biçimi getirirler, bu çerçevede sanatçıyı dünyanın anlamlarını ortaya koymakta egemen kılarlar. Sanatçı buna göre uyan değil değişen gören yorumlayan kişidir. Bu karşıtlık ve uyum durumu simgeselliğin derin ya da yoğun anlamlılığında dışlaşır.

Demek ki sanatçı basit bir yansıtıcı değildir, herhangi bir sıradan gösterici değildir. Yapıt bir ayna görevi görmediği gibi ayna olmaya kesinlikle uzaktır. Sanatçı gerçekliği değil gerçekliğin anlamlarını yan-

sıtır, gerçekliği olduğu gibi yansıtmak bir öykünmeciliktir, başka bir şey değildir. Sanatçı gerçekliğin özünden sorumludur, gerçekliğin biçimsel görünümleri onun için ilginç değildir. Ritmik yapıda ve simgesel bütünlükte sanatçının özel anlatımını gerçekleştirmek üzere sanatçının etkinliğiyle yaşamın etkinliği bir araya gelir hatta bir bütün oluşturur. Ritm ve simge yaşamı sanatçıda ve sanatçıyı yaşamda görünür kılar etkin kılar. Ritm de simge de sanatçının dünyasını büyük boyutlarda genişleten hatta evrenselleştiren ögelerdir. Sanatçı özelde evrenselin en temel anlamlarını dile getirir. Sanatçının özgünlüğü ritmin ve simgenin özelliklerinde belirir. Bir yapıtı başka bir yapıta benzemez kılan ya da bir yapıtı benzersiz kılan onlardır. Bu iki şey içsel olanı özgünlük içinde nesnel kılarken yaratıcıyı izleyiciye kavuştururlar, herkes için kavranılabilen bir orta yer yaratırlar.

Ritm her şeyden önce simgesel yapının temelindeki zamansal etkendir. Simge her zaman ritmiktir, ritm de her zaman duyurucudur. Simge her şeyden önce zamansallıktır, aynı zamanda renktir biçimdir sestir. Bizim simgede bulduğumuz oranlar her zaman uzamsal ve zamansal oranlardır. Ritm ya da düzenlenmiş akış böylece simgenin temel koşulu olur. Her sanat yapıtı ritmik bir bütünlük ortaya koyar, ayrıca değişik ritmlerden oluşmuştur. Göğün ritmi denizin ritmini bütünler ama ondan ayrıdır. Sanatçı yaşamın ritmlerini yapıtına getirir ya da yapıtına getirdiği ritmlerle yaşamın ritmlerini bize duyurur. Doğada ya da dünyada ritm yoktur, doğada ya da dünyada devinim olan şey insan dünyasında ritme dönüşür. Doğayı ya da dünyayı ritmik bir yapıda algılamak insana özgüdür. Doğada ya da dünyada yetkin biçimler olmadığı gibi ritmler de yoktur yalnız devinimler vardır. Ritmler yetkindir, devinimler yetkin değildir. Biz devinimleri bir düzen içinde algılarız ya da devinimlere yetkin bir düzen ularız ya da devinimleri yetkinleştiririz. Ritm insan gözüyle görülmüş ya da bilinç koşullarında algılanmış devinimdir. Bu çerçevede biz yaşamı tüm nesnel ve insani ilişkiler açısından bir ritmler karmaşığı olarak algılarız. Ritm yoktur ritmler vardır, çünkü yalın devinimler yoktur. Dünyanın nesneleri birbiri içinde ve birbirine göre devingendir, dünya devinimlerin birbirine karıştığı yerdir. Demek ki ritm dünyayla ilgili bir zamansallıktan önce insan ruhuyla ilgili bir zamansallığı duyurur. Henri Delacroix şöyle der: "Estetik gözlemlemenin zamanı, sanatın zamanı kurulmuş zamandır, biçimlenmiş zamandır, ritmleştirilmiş zamandır, uyarlı zamandır, ruhun zamanıdır." Demek ki ritm dünyayla insanın kesiştiği yerde kendini gösterir. Onun işi dünyanın herhangi bir devingenliğini duyurmaktan ötede bu devingenliklerle

içiçe yaşayan insanın ruhsal durumunu ortaya çıkarmaktır. Önemli olan hızarın sesi değil bu sesin insanda yarattığı duygudur. "Ritm duygunun ve düşüncenin yapısını ortaya çıkardığı ölçüde anlatımcıdır" der Henri Delacroix.

Ritm uçsuz bucaksız bir uzamsallıkta, dış ve iç duyumun kavuşma noktasında varlığını sezdirir. Dışsallığa göre kurulmuş olan içselliğimizin zamansal çerçevede dışla ilgili bir yorumudur o. Dışla bir buluşmayı, dışla uyuşumu ya da karşıtlığı sezdirir. Ritm ruhun dışla ilgili özgün bir saptamasıdır, özgündür çünkü doğrudan doğruya doğadan alınmış değildir, doğadan alınmışsa bile ruhsallığın imbiklerinden geçirilmiştir, ruhun daha başka ritmleriyle yoğurulmuştur. Yalın ya da katışıksız ritm yoktur, ritm denilince aklımıza daha çok bir ritmler karmaşığı gelmektedir. Bireyin ruhsallığı ritmik eğilimlidir. Ruh her şeyi kendini de ritmik bir düzende kavrar. Birey dıştan gelen çeşitli çevrimsel etkilerin sayısız deneylerini yaşamış olmakla, bu etkileri kendi varlığına sindirmiş olmakla, onları belli bir biçim altında toplamış, belli bir yetkinliğe ulaştırmış olmakla her zaman ritmleştirmeye yatkındır. Bir ritmler belleğinden rahatça sözedebiliriz. Kişi dıştan gelen etkileri her zaman kavramaya hatta olmadıkları zaman tasarlamaya hazırdır hatta onlara göre yeni çevrimler kurgulamaya hazırdır. Dıştan gelen etkiler bir yana, birey kendinde de bir ritmler karmaşığdır. Ritm "bir devinimin ya da bir sürecin çevrimsel özelliği" (Lalande) olmakla yaşamın herhangi bir akışının bizde uyandırdığı çevrimsel izlenimler dizisini belirleyecektir. Alıcı gözle baktığımızda yaşamın her şeyinde bir devinim ve ona bağlı olarak bir ritm vardır. Zamanda yaşayan insan için durallığın da bir ritmi vardır. Her şey susmuş sayılırken bile ritm en azından dural bir sürerliğin belirtisi olarak kendini duyurur. Yaşamda oluşum süreçleri aşağı yukarı eşit aralıklarla birbirini izleyen güçlü ve zayıf zamanların tespih taneleri gibi ardarda dizilmesiyle örülmüştür. Durup duran bir kayada bulduğumuz ritm gerçekte yaşamın ritmidir, bizim kendi ritmimizdir, yaşayan ben'imizin ritmidir, anılarımızdan çarpan yüreğimizden bilincimizden bir şeyler vardır onda.

Ritm duygusu insanın en temel duygusudur. Ben kendini bir zamansallık olarak algılarken ritmik bir yapı içinde varolduğunu duyar. Günlerin ve gecelerin birbirini izlemesi, uykuların uyanıklıklardan, sevinçlerin acılardan, ölümlerin yaşamlardan sonra gelmesi, gözümüzün kırpılması, yüreğimizin çarpması, heyecan iniş çıkışları bizde ritm duygusunu yaratır ve geliştirir. Yaşam tümüyle ritmiktir, tepeden tırnağa

ritmiktir, onun birbiri içine geçmiş sayısız ritmleri vardır ve sanatçı bu ritmleri işitebildiği ya da daha doğrusu tüm bedeninde tüm varlığında duyabildiği ölçüde dünyaya yerleşmiş demektir. Ben'imiz değişik ritm bileşenlerinden değişik ritm bileşenlerine geçer, buna göre bazen daha devingen bir yaşamda duyar kendini bazen de kendini belli bir durallığın içinde algılar. Ancak salt durallık yoktur, ben'in inişli çıkışlı akışı, renk renk akışı salt durallığa olanak vermez. Buna göre bizler yaşamı her şeyden önce içiçe geçmiş ritmler toplamı olarak algılarız. Bizi alıp götüren trenin hızına göre değişen ritmleri duygusallığımızın niteliklerine göre azçok değişik izlenimler veren yürek çarpıntılarımızın ritmiyle ya da ritmleriyle içiçe geçer birbirine karışır. O ritmler bileşimi anılara izlenimlere özlemlere kaygılara bağlandıkça yeni katkılar elde ederek yeni bileşimlere dönüşür.

Ritm zamanda gerçekleşir uzamda açınlanır. Bu yüzden ritmi doğrudan doğruya zamansallıkla açıklamamız doğru olmaz. Ritmik düzen uzamda anlatımını bulan zamansallıktır. Uzamda açınlanmamış ritm yoktur, olamaz. Fransız bestecisi Vincent d'Indy "Uzamda ve zamanda düzen ve oran: ritmin tanımı işte budur" der. Her ritm uzamda belirir uzamda düzenlenir. Ritmin uzamsal açılımını gözden uzak tuttuğumuz zaman onu yalnızca bir benzerin yinelenmesi, bir şeyin araya giren bir karşıtıyla birlikte sürekli yinelenmesi olarak, basitçe ve yalnızca bir ardarda geliş olarak düşünebiliriz. Eşit ağırlıklı devinimin bizdeki yansısı ritm tanımına azçok uysa da epeyce eksiklidir. Her ritm bir devinimin ya da devinimsel bir izlenimin insan duyarlılığıyla üst bir anlatım elde etmiş olan bir yansısıdır. Ritm istiridyenin içinde inciye dönüşen taş gibi doğal pürüzlerinden ayıklanmıştır, bir ülküsellik ya da insani bir kayganlık kazanmıştır. Gene de inci taşın ilksel örneğini ya da şemasını kendinde taşımaktadır. Buna göre ritmin her zaman yüzde yüz bir devinime bağlı olduğunu da söyleyemeyiz. Özlemin bir ritmi vardır ama devinimi yoktur, çünkü belirgin devingen somut nesnesi yoktur. Ya da insan için devinim basit mekanik oluşumlarla ya da aralıklı yinelenmelerle sınırlı değildir. Her ne olursa olsun insanla ilgili her şey gibi ritm de uzam-zaman bütününde gerçekleşir, ne var ki o doğal olarak uzamsallıktan önce zamansallıkla ilgilidir. Ancak her ritm bir şeyin ritmi olacağına göre zamansallık doğrudan uzamsallığı getirir. Öte yandan bir ritm zorunlu olarak yalnızca belli bir devinimin izdüşümü değildir. Benzer ya da içiçe geçmiş ritmler vardır. Trenin ritmi bende bir özlem duygusu yaratabilir. Yani aynı zamanda bir başka şeyin örneğin

özlemin ritmi olabilir. Dönen bir değirmen taşının ritmi bize değirmen taşını ya da bir başka şeyi düşündürür, bazen bir tutkuyu bazen bir anıyı bazen bir şarkıyı anımsatır.

Eugène Véron ritmin insan yaşamındaki yerini şöyle belirliyor: "Benzer tonların ve kadansların azçok düzenli dönüşlülüğü çocuklar ve ilkeller için müziklerin en hoşunu oluşturur. Ritmler belirginleştikçe onlar ritmlere devinimlerde olduğu kadar seslerde de bağlanırlar. Bebek beşiğinde sütninesinin oluşturduğu salınımdan daha tatlı bir duyum tanımaz. Sütnine bu salımmı, ritmi devinimin düzenliliğine pek güzel uyan o tekdüze havalardan birini söyleyerek oluşturmaktadır. Mozart'ın ve Beethoven'in bizim için çok heyecan verici olan müziklerine tümüyle ilgisiz olan vahşiler tamtamın zillerin davulun katı ritminde özel bir çekicilik bulurlar ve onu her zaman bu kadansa uygun danslarla ve davranışlarla bütünleştirerek dinlerler. En gelişmiş toplumlar bile ritmin bu baskısından kendilerini kurtaramazlar. Kim bilir askerlerin atılımında borazanların ve trampetlerin ne büyük önemi vardır. Hayvanlar ritme insanlardan daha az duyarlı değildir. Bu konuda hemen tüm canlı varlıklara egemen genel bir yasa var gibidir. Dans nasıl devinimlerin ritmiyse ritm de seslerin dansıdır diyebiliriz."

XVIII. yüzyılla birlikte araştırmacılar müziğin kökenleriyle ilgili değişik görüşler ortaya koydular. Bu görüşlerden biri müziğin insanların haberleşme için kullandıkları ritmik işaretlerden doğduğudur. Araştırmacıların ortak görüşü, Eugène Véron'da gördüğümüz gibi en aşağı kültür düzeyindeki toplumlarda bile ritm duygusunun olduğudur. Ritm duygusu sanatın her türüne bir temel belirleyen olarak, vazgeçilmez bir öge olarak yerleşir. Onun en çok öne çıktığı sanatlar müzik ve şiirdir. Ritm müzik tarihçisi Karl Nef'in belirttiği gibi müziğin ilksel ögesidir. Karl Nef'e göre müziğin temelinde iş yatar: çalışmanın ritmi müziğin ritmini belirlemiştir. Her bedensel çalışma sonunda ritmik bir özellik kazanır, ayrıca her iş devinimlerin çevrimsel dönüşlülüğüyle kolaylaştırılır. İnsan işini kolaylaştırmak için şarkı söyler: şarkı devinimin çevrimsel dönüşlülüğünü belirlemektedir. Böylece meslek şarkıları, değirmenci dokumacı gemici kayıkçı şarkıları oluşmuştur. İlkellerde ezgi sözden önce gelmektedir, ezgi ritmiyle korunmakta, söz doğaçlamayla sürekli değiştirilmektedir. Bedensel ritmle müziksel ritmin koşutluğu yalnız ilkellerde değil çalışan gelişmiş insanlarda da görülür.

Ritm duygusu evrende olmanın zorunlu sonucudur. Her şeyin insan açısından ritmik bir düzende gerçekleştiği bir dünyada ritm evrensel düzenin ve bütünlüğün temel anlatımı olur. Ritm duygusunun hayvan

dünyasında da azçok belirleyici bir özellik taşıdığını görüyoruz. Şarkı söyleyen kuş gerçeklikte karşılığı olan bir imgedir. Gezileri sırasında Darwin'in bir oktav ses çıkaran bir şebek bulduğu biliniyor. Hayvan yaşamında çok şeyin ritmik düzende gerçekleşmesi içgüdüsel belirlenmenin bir koşulu olurken, insanda böylesi bir belirlenmeyi kapsayan ve aşan bir ritm duygusunun varolduğu açıktır. Hayvanlarda ritm duygusunun yaratıcılığa açılıp açılmadığı sorusu elbette ciddi bir soru değildir. Hayvan için yaratıcılık elbette sözkonusu olamaz. Gene de Savage adlı bir araştırmacı kara şempanzelerin zaman zaman yirmilik ya da ellilik topluluklar oluşturarak konserler verdiklerini, elleriyle ya da ayaklarıyla tuttukları sopaları tahtalara vurarak bir tür çalgı müziği yaptıklarını bildiriyor. Buna karşılık bazı insan topluluklarının kara şempanzelerden daha az yetenekli olduğu kesin. İngiliz denizcisi Cook üçüncü gezisinde iki oyuk tahta parçasını birbirine vurarak müzik adına ancak birkaç değişik ses çıkarabilen topluluklara rasladı.

Böylece ritm sanatın temel ögelerinden biri, bazı sanatlarda baş ögesidir. Tüm yapıtlar ritmik yapılardır, ritm demetleriyle örülmüşlerdir. Ancak ritm tüm sanatlarda aynı koşullarda belirleyici olmaz. Resmin ritmiyle müziğin ritmi, şiirin ritmiyle yontunun ritmi başka başka koşullarda oluşur. Bazı sanatlar ritme çok daha büyük bir ağırlık verirler. Resim sanatı müzikten ve şiirden sonra ritme en çok yaslanan sanattır. Sanat gerçekliğin ritmlerini yansıttığı kadar kurgusal ritmlerle de yaşamı yansıtır. Özlemi şu ritmle daha iyi anlatabilirim, umudu şu ritmle daha kolay dile getirebilirim. Umudun ritmi başka umutsuzluğun ritmi başkadır. Ritm herhangi bir oluşumun akış düzenidir, bir olayın bir devinimin bir düşüncenin bir duygunun gerçekleşme hızıdır. Yaşamda daha karmaşık daha çokyapılı olan ritm sanatta daha arıdır daha yalındır: sanattaki yaşam özelleştirilmiş, özelleştirilirken yalınlaştırılmış yaşamdır. Bu yalınlık sanatı anlatımcı kılar. Sanatta ritm ya da ritmler gerçekliği duyurmanın ilk koşulu olarak vardır. Her şey ritmle başlar, ritmde anlatımını bulur, ritmle açınır. Ritm yaşamın dilidir. Eski yunan tiyatrosunda kişiler şarkılarını canlandırdıkları kişiliklerin duygu düzenine uygun ritmlerde söylüyorlardı. Yunanlıların ritmi çok önemsediklerini, sözün ezgisel yapısını sesin ezgisel yapısı kadar önemsediklerini biliyoruz. Eugène Véron bu konuda şunları söylüyor: "Ne olursa olsun yunan müziği söze bağlıdır, o hiçbir zaman ezgiden yola çıkmaz. Onun işi sesi yönetmek, dizelerin ritm düzenini belirlemektir. Bunu yaparken sözcüklerin anlamlarına ağırlık verir, eşliğin özyapısına dayanarak şiirin genel özyapısını belirlemeye çalışır. Oyunlarda her kişi rolünde

egemen olan duyguyla belirgin özel bir tonda şarkı söylüyor, aynı zamanda acıyı ya da sevinci, korkunçluğu ya da iyiliği yansıtan bir maske taşıyordu. Her şey duruma bağlıydı. Bireysel özellikler ve raslantısal çeşitlilikler genel ve değişmez tip yararına ortadan kaldırılmıştı. Maskelerin sayısı pek sınırlıydı, aynı nedenle tüm müzik de başlıca üç makama indirgenmişti. Lidya makamı acıyı ve yakınışı ortaya koyuyordu. Frigya makamı şiddetli ve coşkulu tutkulara ayrılmıştı. Dor makamı dinginliğin durgunluğun yumuşaklığın erkeksi ve ağırbaşlı yürekliliğin anlatımına adanmıştı. Dor biçimi mimarlıkta olduğu gibi müzikte de en üstün biçimdi."

Müzikte ritm öylesine belirleyicidir ki bir müzik parçasında ritm değişikliğinin tam tamına bir özyapı değişikliği getirdiğini görürüz. Gerçekte müziği müzik yapan söz değil ezgidir, ezgiye temel özelliğini kazandıran da ritmdir. Bu yüzden müzikte sözle ezgiyi apayrı ögeler olarak görmek olasıdır. Ezgi sözün anlatmak istediğini zaten duyurur, duyurmalıdır. Söz ezginin anlatamadığını anlatan değil anlatılması gerekeni ezgiyle birlikte anlatandır. Bazıları bu ayrımı koymada oldukça ileriye giderler ve gerçek müziğin sözsüz müzik olduğunu söylerler hatta bu yolda opera sanatını mahkum edecek kadar aşırıya kaçarlar. Onlara göre yontu ve resim nasıl mimarlık sanatının katma ögeleriyse söz de müziğin katma ögesidir. Ancak müziğin söze bağlılığı mimarlığın yontuya ve resme bağlılığından daha çok bir şey olmalıdır. Bir şarkının bu iki ögeyi ayrılmaz bir biçimde kaynaştırdığını görürüz. Şarkıdaki sözü biz bir temel öge olarak algılarız, bir katma öge olarak düşünmeyiz. Şarkının anlatımcılığı ancak söz-ezgi ortaklığıyla sağlanabilmektedir. Müzik sanatıyla şiir sanatının ayrılmaz bir biçimde birbirine kavuştuğu yerler vardır.

Ritm anlamı bedende görünür kılar. Her şeyden önce ritmden giderek bedenimizle anlarız. Bedenimizde ritmik bilinç diyebileceğimiz bir alışkanlıklar dizisi vardır. Bedenimiz böylece bizi dünyaya ritmlerle bağlar, ritmler bedenimizle dünya arasında bir iletişim düzeni oluştururlar. Bir vapurun sallanışı bir trenin gidişi bir suyun akışı bedenimde bir anlamlar dizisi olarak yaşar. Kavramlar gibi ritmik anılar da dünyayla ilişkimiz içinde değişik süreçler boyunca oluşmuştur ve oluşmaktadır. Buna göre estetik açılım her şeyden önce bedensel açılımdır. Estetik nesne her şeyden önce bedende ritmik bir çerçevede kendini duyurur. Sanat ruh ve beden bütünlüğünde yaşanır. Ancak anlamı ortaya koymada ritmin her şey olduğu anlamına gelmez bu. Şöyle der Dufrenne:

"Estetik nesnenin bedende kendini göstermesi zorunludur. Anlam da duyularda içkin olmakla bedenle geçmek durumundadır. O ancak önceden bedene alınır ve yaşanırsa, beden önceden kavrayıcıysa duyguyla okunabilir ve düşünceyle yorumlanabilir. Bununla birlikte anlamın okunması bedenin katılımından daha başka bir katılımı gerektirir. Bir şiiri anlamam için kendimi sözcük dizilerine bırakmam yetmez. Yakından bakınca ritmin bile sözcükler anlaşıldıkça sezilebileceği görülecektir. Buna karşılık sözcüğün anlamı da en azından şiir dilinde onun bizde yarattığı tınlamayla ve bizde oluşturduğu devinimle anlaşılacaktır."

Ritm bir sanat yapıtında somut olarak yansıyan şeydir, aynı zamanda o sanat yapıtında duyurulan şeydir. Yapıtta elle tutulur gözle görülür bir gerçekliğin açınlanmasına katılır, katkıda bulunur. Bu yüzden sanatta bir takım yapay imgeler yansıttıklarıyla değil de çağrıştırdıklarıyla gerçekliğe bağlanırlar. Ritm bu çerçevede simge olur. Ritmik yapılı simgeler birer sunumdan başka bir şey değillerdir. Bir bohçaya acemi bir elin işlediği bir kuş andırdığı kuş cinsinin ritmini esinler. Kuşun ortaya koyduğu ritmde dış duyum kadar iç duyum etkindir. O kuş hem bir kuştur hem de bir kuştan daha değişik bir şeydir. Öte yandan bazı sanatlarda ritm daha çok anlatımın biçimsel düzeniyle ilgili olurken bazı sanatlarda daha çok iç yapıyla ilgilidir. Şarkı ritmdir yontu ritmiktir de diyebiliriz. Ayrıca ritm her yapıtta başka başka özellikler gösterir. Bir ressamın bir tablosunda karşılaştığımız ritmik düzen bir başka tablosunda karşılaştığımız ritmik düzenden ayrı olacaktır. Her gerçek yapıt kişiliklidir, çünkü her yapıtın her gerçek yapıtın kendine göre düşünülmüş bir ritm düzeni vardır. Gerçek sanat yapıtları ritmin belli bir incelikle yapılaştığı yapıtlardır. Gerçek sanat yapıtında ritm duyulur sezilir yaşanır ama güm güm vurmaz. Ritmin birinci planda belirleyici olduğu sanat yapıtları daha çok ilkeli duyuran yapıtlardır. Ritm kabalaştıkça yapıt basitleşir ve yapıt olma değerini yitirmeye başlar. Tek bir ritm üzerine kurulmuş müzik parçaları ilkeldir. Kaba ritm düzeni dağılmadıkça ilkellik çizgisinden uzaklaşılamaz. Biçimler gibi ritmler de yerine göre dağıtılabilirler. Biçimbozmalar gibi ritm bozmalar da olacaktır. Ritmin aza indirgendiği yerler vardır: şiirde vurguların önemsenmediği, resimde devingenliğin sıfıra doğru yaklaştırıldığı çok olur. Her sanat ritmi kendine göre düzenler: şiirde ritm dizelerde ortaya çıkan uyumlu söyleyiştir, vurguların zaman aralıkları diye bir sorun olmadan güçlü ve zayıf olmak üzere belli bir düzende ardarda getirilmesine dayanır, oysa müzikte ritm seslerin zamanda paylaştırılmasıyla elde edilir.

Ritm simgenin yatağıdır, simgenin oluşumuna olanak verir. Her

simge bir ritm tabanına oturur. Ritm kendi başına bir simge değeri taşır gibidir. En azından ritmin kendi başına anlamı dışlaştırmada belli bir gücü belli bir yatkınlığı vardır. Ritm anlamı açınladığı ölçüde simge değeri kazanır. Açıklayıcı öge diye belirleyebileceğimiz simgenin hem bir bileşeni olan hem de onun temelini oluşturan ritm her şeyden önce yapıtın ruhsallığıyla izleyicinin ruhsallığını en genel çerçevede birbirine yaklaştırır ya da uyarlı kılar. Simgede varolan her şey ritmiktir ve ritmde açıklık kazanır. Ritm simgenin iskeleti gibidir. Simge karmaşık bir duygu düşünce bütününü anlaşılır kılan özel imgedir. F.W. Leakey onu "İlk terimi soyut ikinci terimi somut olan iğretileme" olarak tanımlar. Soyutu açıklayan somuttur o. Basit ya da ilksel anlamında imge herhangi bir duyumun algıda kendini gösteren izlenimidir. Buna göre imge duyulur bir nesnenin zihnimizdeki sunumundan başka bir şey değildir. Böyle olmakla herhangi bir taslaktır ve dolgun içerikten yoksundur. Onu arı biçimsellik olarak belirleyebiliriz. Simge işte bu duyumsal imgeden ayrı olarak oluşturulmuş imgedir. Basit imge gibi herhangi bir taslak değildir, arı biçimsellik değildir, tersine oldukça karmaşık bir yapısı vardır. Simge anlatım açısından yetkin, içerik açısından karmaşıklaşmış imgedir. O bir ilişkide bir başka şeyi açıklayan şeydir, yapıtta çeşitli görünümler arasında bizi içeriğe ulaştıran bir nitelikler bütünüdür. Onun karmaşık yapısı çokanlamlı bir bütünü dışlaştırmakla yükümlü oluşundan gelir. Bu çokanlamlılık simgede karmaşıklığı zorunlu kılsa da çetrefilliği zorunlu kılmaz. Ancak hiçbir simge bize kolayı duyurmaz. Simgeleri okuyabilmek için bir yatkınlığın bir izleyici ustalığının varlığı gerekir. Sanata alışık olmayanlar simgeler karşısında bocalarlar. Simgenin yükü taşıyabileceğinden ağırdır, simge tam anlamında dolgun içeriğiyle sıkıştırılmış ya da yoğunlaştırılmış bir anlam bütünüdür. Bu yüzden simgeye ulaşmakta bazı güçlüklere uğrayabiliriz, ama yapıtın anlamına ulaşabilmek için simgeden geçmek bir zorunluluktur. Her simge bize bu dolgunluğu içinde kayganlığı duyurur. "Kayganlık simgenin temel özelliğidir" der Ernst van Sydov.

Simge en eski zamanlardan beri sanatın kurucu ögesidir. Ancak çağlara göre simgenin değeri ve anlamı değişiklikler gösterir. Bugün sanat gerçek anlamda simgeci bir özellik kazanmıştır diyebiliriz. S. Jarocinski bu konuda şöyle der: "Eski kültürlerde simge doğanın ve yaşamın gizlerini tanımaya yarıyordu, hıristiyan Ortaçağ'ında düşünceyi Tanrı'ya yükseltiyordu, duygucu dönemde sanatçının öznelliğini açıklıyordu. Sanat dilinin özgüllüğünü ve anlamın ilişkiler ağına bağlı kayganlığını görebilen simgecilerde simge sanatla özdeşleşti. Bugünkü

sanat gözlenmek için yapılanmıştır, onun yaşamın yaratılmasına katılması gerekir, yaşamın tüm biçimlerine işlemesi gerekir, yalnız gündelik besin olarak kalmaması, aynı zamanda insanın gündelik aracı, onun yaratma gereksinimlerinin bir yansısı olması gerekir diyebiliyorsak, bunu tüm güzelciliğine ve yapmacıklığına karşın simgeciliğe borçluyuz." Çağımızda sanatın tümüyle simgesel bir dil edindiğini söyleyebiliriz. Jarocinski bunu şöyle dile getiriyor: "Çağdaş anlamda simge kavramını oluşturan değişik ögeler en eski zamanlardan beri sanatta kendini gösterir. Ama bütün bu ögeler ancak simgecilik çağında tek bir bütünde bir araya geldi ve sanat yapıtı simgeyle özdeşleşti."

Sanat anlayışımız ne olursa olsun artık simgelerle sanat yapıyoruz. Bugün sanat izleyicisi olmak simgeleri okuyabilmek, simgelerin dilinden anlamak anlamına geliyor. Bugünün sanatı bu yüzden izleyiciyi belli bir etkinliğe zorunlu kılıyor, ondan neredeyse bir uzman yakınlığı bekliyor. Simge bize anlama ulaşmada en büyük kolaylıkları sağlarken en büyük güçlükleri de çıkarabiliyor. Simge her zaman hem açınlanmaya hem kapalı kalmaya yatkın gibidir. Durmadan sorular sordurur bize. Bizi sanatçının dünyasına, oradan da bütün dünyaya ulaştıracak olan yol açılacaksa ancak bu sorulara vereceğimiz yanıtlarla açılacaktır. Bu yüzden simge kayganlığıyla ve belirginliğiyle, biçimlenmişliğiyle ve sınırlılığıyla hem bize geçitler açabilecek hem de bizi şaşırtabilecek durdurabilecek hatta yanıltabilecek gibidir. Simge zamansallığın uzamsallığa kavuştuğu yerde kurulmuş ya da biçimlenmiş özel bir dildir, boyalarla ya da sözcüklerle ya da benzeri gereçlerle örülmüş ritmik bir dildir. O anlamı kucaklayan biçimdir, anlamın görünür yanıdır, anlamdan sorumlu dış görünümdür. Anlam onun gerisinde ya da önünde değil tam tamına kendindedir.

Sanat çabası her şeyden önce simge yaratma çabasıdır: sanat simgeyle başlar, sanatın kökeninde simge vardır. Yapıt kendinde nice simgeyi barındırır, her yapıt bir simge değil bir simgeler bütünüdür. Buna göre çok zaman kahramanlar da simgesel kişiliklerdir. Don Kişot da, Faust da simgesel kişiliklerdir. Don Kişot değişik simgelerle örülmüştür, bu simgeler bütün olarak bir kişiliği çizerler ya da oluştururlar. Yalnız kişiler değil bir takım hayvanlar da insan dünyasının çeşitli özelliklerini simgeleştirmekte bol bol kullanılmıştır. Tavşan sevimli ve açıkgözdür, tilki kurnazdır, kuyruğunu ısıran yılan ölümsüzlüğü anlatır. Ancak böylesine belirgin simgeleri daha çok alegori ya da biçimsimge diye adlandırmak gerekir. Alegorilerle kurulan simgecilik kolay bir simgeciliktir, bağırgan bir simgeciliktir. Gerçek anlamda simge tilkiyi

gördüğümüz anda kurnazı düşünmemiz gibi bir kolaycılık anlayışından uzaktır. Alegori herbiri bir fikrin bir yüzünü açıklayan tanıtlama ögeleri toplamıdır. Alegoride kişiliklilik yoktur, tersine kişiliksizlik vardır, kişiliksizlik amaçtır. Alegoride bir bireysellik yansıyorsa bu son derece yapay bir bireyselliktir. Alegori donuktur oysa simge canlı ve sıcaktır. Alegori oluşturmak için sanatçı olmak da gerekmez. Simgenin çokyönlülüğüne karşıt olarak alegori tümüyle tekyönlüdür. G. Michaud alegoriyle ilgili olarak şöyle der: "Alegori her zaman öğreticidir, onun ikili anlamı bir oyundan başka bir şey değildir. Alegori kendiliğinden değildir, düşünülmüş tasarlanmıştır, usun ürünüdür, esinle bir ilgisi yoktur, duygudan çok düşünceye yönelir."

Simge alegori gibi değildir, belirgin açıklamalar getirmez, anlam adına kabasaba taslaklar, genelgeçer görünümler, içi boş şemalar oluşturmaz. Gerçek simge olabildiğince kapsamlı olmak adına ya da öngörüleni dışlaştırabilmek için olabildiğince anlatımcı olmak adına iyiden iyiye karmaşıklaşmıştır. Onu kavramak bir bilgi ve bir alışkanlık işidir, bir bilgelik ya da bir yatkınlık işidir. Her simge bir belirten-belirtilen ilişkisi ortaya koyar. Belirten olan simgedir, belirtilen olansa simgedeki anlamdır ya da simgenin dışlaştırmak zorunda olduğu anlamdır. Anlam simgededir. Gene de belirten belirtilenin ya da anlam simgenin oldukça uzağında durur ya da uzağında gibi durur. Anlam hem simgededir hem sanki ondan çok uzaktadır. Anlama simgede ulaşılacak ya da simgeden girilecektir. En azından belirtenle belirtilen aynı şey değildir, birbiriyle bütünleşmiş de olsa içiçe de olsa aynı şey değildir. Simgeyi kaygan kılan işte bu uzaklıktır ya da belirtilenle belirtenin ayrılığıdır. Bu yüzden simgenin bulunduğu yerde doğrudan doğruyalık değil dolaylılık bir tür aracılık sözkonusudur. "Simgeler her zaman aydınlık olmaktan çok karanlıktır ya da yarı karanlıktır" der Bayer. Belirten belirtilenle özdeş olabilseydi simge apaydınlık olacaktı. Oysa simge bir çeviri'dir, belirtilenin belirtendeki anlatımıdır. O yalnızca göstermekle yükümlüdür. Anlatılan şey bir simgede değil de bir şemada anlatıldığı zaman her şey çok açık olacaktır. Şema gerçekliği ne kadar yalınlaştırırsa simge gerçekliği o kadar karmaşık bir anlatıma ulaştırır. Ama şemanın sağlayacağı yalınlık tatsız tuzsuz bir yalınlıktır. Şema bir çıkış noktasıdır, derine işlemez ayrıntıyı kavramaz, şema genel bir tasarım olarak vardır. Şema şu tabloda görünen şu evdir, şu öyküde ortaya konulan olaydır, şu romandaki yaşamöyküsüdür. Sanatta şema bir gerçekliğin yalnızca ana çizgilerini ya da en belirleyici, değişmez gibi duran yanlarını verir ya da öne çıkarır. Simge özgünü ne ölçüde getirirse şema o ölçüde özgünden

uzak düşer. Şema gereklidir, yapıtı yapıt yapan tüm özel özellikleri kucaklar, onları yerine yerleştirmekte sanatçıya kolaylık sağlar. Simge anlamın özel bir anlatımını getirmekle karmaşıklığa zorunludur, şemada hiçbir karmaşıklık sözkonusu değildir. Şema özel özelliklerin arkasında bir mantık düzeni gibi durur. Simgenin en önemli özelliği dışlaştırdığı anlamdan ayrı olarak kendinde bir haz değeri taşıyor olmasıdır: her simge en azından ilginçtir. Belirtileni hiç düşünmediğimiz zaman da belirten yani simge bizim için bir değer ortaya koyabilir, kendinde başlıbaşına bir değer olmasa da, yapıtın bir ögesi olarak ancak öbür simgelerle bütünlüğü içinde bir anlam taşısa da en azından bizim için boş bir yapı değildir. Bir şiirdeki bir simge özel olarak ilgimizi çekebilir öyle ki bir zaman dikkatimizi tüm öbür simgelerden alarak ona yöneltebiliriz. Simgeler elbet bütün içinde birbirleriyle değerlidirler, ancak kendileri olarak da bir hiç değillerdir hatta bazen başlıbaşına bir anlam ortaya koyarlar. Demek ki o dışlaştırdığı anlam kadar kendisi olarak da ilgimizi çeker. Dışlaştırdığı anlam elbette her zaman önemlidir, zaten o bir anlamı dışlaştırmak ya da bir anlamın dışlaştırılmasına katılmak üzere oluşturulmuştur, bir hiç için oluşturulmuş değildir. Gene de her zaman onda kendinin olan bir şeyler vardır, bu yüzden onunla biz zaman zaman bambaşka yollara çıkabiliriz, bambaşka anlamlara ulaşabiliriz, onu yerinden çıkarıp belleğimize katabiliriz, özel bir anlam açınlayıcısı olarak saklayabiliriz. Simgeyle karşı karşıya kaldığımızda onu bir yolun sonu ya da başlangıcı olmaktan çok değişik yolların kavşak noktası olarak yorumlarız. O bir ögedir bir katılandır. Hiçbir anlam gözetmeden oluşturulabilecek bir biçim bile bir simge özelliği gösterebilir: sözcüklerin seslerin biçimlerin kendi ağırlıkları vardır anlam yükleri vardır: sözcük ses biçim bileşimleri bir raslantıyla bir araya geldikleri zaman bile bir takım anlamlar ortaya koyabilirler. Bu da sanatın sanki raslantısal bir yanı olabileceğini duyurur. Biçimci sanat çok zaman bu raslantısallığın getirdiği çarpıcılığa bel bağlar. Gene de sanatta raslantıya çokça güvenmek olmaz: insanı yarı yolda bırakabilir ya da çıkmaz yollara saptırabilir. Simge bize raslantıyla yol buldurduğu zaman sanat nereye varacağı belli olmayan bir serüven olup çıkmış demektir. Simgeden anlama doğru ilerleyebilmek için simgenin bir anlama göre kurulmuş olması gerekir.

Her sanatçı şu ya da bu ölçüde zorunlu olarak simgeleri kullanır. Bunun dışında simgeci diye adlandırabileceğimiz bir sanat anlayışı da vardır. Simgeci sanatta belirtilenle belirten uzaklığı özel olarak belirgindir: her şey yoğun biçimde anlatımcı olmak adına bize belli bir uzaklıktan

gösterilecektir. Genel olarak sanatta ya da klasik sanatta içiçe olan anlam ve anlatım simgeci sanatta birbirinden sanki bir anlamda bile bile uzaklaştırılmıştır. Amaç daha çok anlama ulaşabilmektir. Bu da simgeyi çekici kılarken izleyiciyi belli bir gerilim karşısında bırakır, belli bir tedirginliğe düşürür, bazen bir uçurumun kenarına götürür. Simgeci sanatta anlamı örten ya da açıklayan örtü bir şeyleri hep olduğundan çok ya da olduğundan az gösterir gibidir. Simgeci sanatta simgenin kayganlığı bir sonuç değil bir gerekliliktir. Onda belirtilenle belirten uyumsuz ama gene de birbirine zorunlu ya da bağımlı iki ayrı dünya gibidir: bu iki öge biryapılı bir düzen kuracak yerde tam anlamında çatışkılı duruma girer. Bu tutumun ileri ya da aşırı biçimlerinde, anlatımcı olmak adına simgeci olmakla değil de bir simge gösterisi içinde olmak adına simgeci olmakla ilgili biçimlerinde anlamı yakalama işi raslantılarla gerçekleştirilecektir, belki biraz da gelişigüzelin güdümüne bırakılacaktır. Aşırı biçimler sözkonusu olduğunda iki ögenin diyalektiği görünür anlamların ötesinde bize bambaşka anlamları duyuracak bizi olmadık yerlere götürecektir.

Sanatta simge üretimi yaratıcı çabanın zorunlu bir yüzünü oluşturur. Kemancı çalarken, tiyatro oyuncusu oynarken, romancı sayfaları doldururken simgeler oluşturmaktadır. Simge iyi kullanıldığında yaratıcı-izleyici diyalektiğinin en iyi gerçekleştiği, yaratıcıyla izleyicinin buluştuğu bir alan bir orta yer olacaktır. İyi kurulmuş bir simge, fikri ya da duygu-düşünce bütününü gerektiği gibi ya da en geniş çerçevede dışlaştıran bir ögedir. Sanatta hiçbir şey iyi kurulmuş bir simge kadar anlatımcı olamaz. Simge anlatımın tek olanağı, anlamı dışlaştırmanın tek sorumlusu gibi düşünülebilir. Belirginleşmemiş ya da yetkinleşmemiş bir simge sanatı açmaza düşürür, sanat yapıtıyla izleyici arasına kara perdeler çeker. Simgecilik zor ama en etkin anlatım biçimidir. Yetkin olmayan sanat ritmik yapısıyla, bu ritmik yapı üzerine kurulmuş olan simgesel yapısıyla eksiklikler ortaya koyan sanattır ya da çok zaman düzmece bir heyecan içinde gündelik dille bize bir şeyleri duyurmaya çalışan sanattır. Simgenin anlatımcı olmayı bilemediği yerde kargaşa başlar. Simgeleri tutarsız bir sanat anlatımı kargaşık bir sanattır. Gerçek yaratıcılar gerçek ustalar gerçek birer simge yaratıcısıdırlar.

On dördüncü bölüm

Sanatsal yaratmanın koşulları

Sanatın amacı güzeli yaratmaktır. Burada yaratmayı yoktan varetmekle karıştırmamak gerekir. Mutlak'ın etkinliğinin ürünü olarak anlaşılan dinsel yaratma yoktan varetmek anlamı taşır. Sanatçının yaratışı bir bileşim kurmaktan başka bir şey değildir. Sanatsal anlamda yaratma doğanın gereçlerinden yararlanarak özgün bir biçim oluşturmaktır, bu anlamlı biçim bizi insan olmakla ilgili sorunlara götürecektir. Yaratıcılığa giden yol bir bilinç dolgunluğundan, onun sağladığı bir keskin görüşten, yetkin düzeyde bileşimler ve çok ince ayrıştırmalar yapabilme yatkınlığından geçer. Her sanat ürünü her yapıt çeşitli ayrıştırmalar ve bileştirmeler sonucunda oluşmuş bir bileşim'dir, bu bileşimi kuran bileşenler çok çeşitli ve çok karmaşık bir görünüm ortaya koyar. Demek ki sanatçı yoktan vareden kişi değildir, tersine vardan vareden kişidir. O insan boyunda ya da daha doğrusu insanın algılayabileceği boyutlarda kuracağı yapıtını doğal gereci kullanarak oluşturacaktır. Doğal gereci kullanmakla oluşturulan bileşim bir tür dildir ki sanatçının özelliği çerçevesinde evrensele ulaşan bir düşüncesini bize açar. "Tüm diller ne kadar değişik olurlarsa olsunlar düşüncenin bazı temel zorunluluklarına uyarlar" der Henri Delacroix. Bunun gibi herbiri ayrı bir anlatım düzeni ortaya koyan yapıtlar da bilincin bazı temel gereklerine uymuşlardır.

Sanatçının dış dünyaya yönelişinde dönüştürücü değiştirici inceltici yetkinleştirici insanlaştırıcı bir özellik vardır. Sanatın önemi burada kendini gösterir. Sanatçı doğayı kavramak, ondaki bir takım özelliklerden giderek insanı anlatmak yolunda yoğun bir etkinlik içindedir. Sanatçının işi daha çok dünyayladır ya da sanatçının yöneldiği doğa salt cansız nesnelerin, bitkilerin ve hayvanların oluşturduğu kaba doğa değildir, insanla bütünleşmiş doğadır, dünyadır. Sanatçının yönelimi kurucu bir yönelimdir: o bir fikir ya da taslak çerçevesinde bir bileşim kurmaya eğilimlidir. Hiç de yanyana gelmez gibi duran değişik ögeler onun bileşiminde doğal denilebilecek bir bütün oluşturacaklardır. Bu çerçevede bileştirmeyi bir araya toplamak olarak belirleyebilir miyiz? Bileştirmek elbette bir araya toplamaktan daha çok bir şeydir. Bileştirmek özgün ya da özel bir yapı oluşturmaktır. Sanatçı bir takım ögeleri

gelişigüzel bir biçimde bir araya getirerek kurabilir.mi yapıtını? Sanatçının kurduğu bileşim özel olarak anlatımcı bir bileşimdir. Henri Delacroix şöyle der: "Her bileşim kendini oluşturan kurucu ögeleri aşar. Her bileşim yaratıcıdır."

Evet hiçbir gerçek bileşim, hiçbir yapıt toplama ögelerle kurulmuş değildir, rasgele oluşturulmuş değildir. Sanatta raslantısal gibi duran pekçok oluşum köklü bir düşünce etkinliğinin ürünüdür. Her bileşim, sanat yapıtını düşünerek söylersek, bir fikrin gerçekleşmiş bir biçimidir. Önce fikir vardır, gerçekleştirilmesi gereken bir tasarım olarak vardır. Sanatta düşünülmüş ya da çizilmiş taslak önce gelir. Bu taslağı bilimdeki varsayımla karşılaştırmamak gerekir: varsayım doğrulanmayı taslak bir eylemde gerçekleştirilmeyi bekler. Yapıt bir tasarıma göre oluşmuş bileşimdir. Öncesel olan taslaktır: taslak bir tohumdur bir çıkış noktasıdır. Bu çıkış noktası her yaratmada bir başka özellik gösterecektir. Yerine göre o bir seziştir bir duygu kırıntısıdır bir anı parçasıdır bir sesin uyandırdığı izlenimdir. Bileşim ona göre ya da onun üzerine kurulacaktır. Her sanat yapıtı bir fikrin açınımıdır. Bu kuruluşta ussal olanla usdışı olan, düşünsel olanla düşsel olan, kavranılabilir olanla sezgisel olan bir bütün oluştururcasına içiçe girmiştir. Yaratıcı bakış birleştirici olduğu kadar da ayrıştırıcıdır ya da eleştiricidir. Hiçbir yaratma bir kendinden geçmeyle gerçekleşmez. "Yaratmayla eleştirmeyi, anlamaya gereksinim göstermeden yaratabilen gizemli yetilerle anlayabilen ve yaratamayan zekayı karşı karşıya koyuyorlar. Tüm değerli sanatçılarda tasarlamayla eleştirmenin bütünleştiğini görüyoruz" der Henri Delacroix.

Bileşimseli gerçekleştiren sanatçı kendini bir bakıma sonuna kadar özgür duyar, bir bakıma da çıkış noktası olan ve özellikle kendini esinde ortaya koyan temel fikirle koşullanmış duyar. Yaratma deneyi tıpkı izleme deneyi gibi özgürlük deneyidir. Ancak sözkonusu özgürlük kendi içinde kuralları olmayan bir özgürlük değildir, başıboşluk değildir. Yaratmada özgün bilinç kendi gereklerini yerine getirir. Fikir değişik süreçler boyunca sanat yapıtına dönüşecek olan şeydir, estetik nesneyi estetik nesne kılacak düşünülmüş bir biçimdir. Estetik nesne onun duygusal-düşünsel belirleyiciliğinde özgün biçimini kazanacaktır. Fikir somutlaştıkça, kendine bir biçim ya da biçimler aradıkça, ete kemiğe büründükçe en yüksek düzeyde estetik nesne olan yapıtı oluşturmak üzere geliştikçe daha da belirginleşir. Estetik nesne ilk biçiminde bu ilksel fikir üzerine kurulmuş bir taslaktır, böyle olmakla taslağın taslağıdır, sezgisel taslağın biçimsel taslağa dönüşmüş biçimidir. Fikir baş-

langıçta ne kadar belirgin olsa da azçok bulanıktır, çünkü gelişmemiştir, o en yüksek açıklığına apaçıklığına yapıtın tümüyle gerçekleştiği yerde, olgunlaştığı yapılıp bitirildiği yerde, güzel'in tam anlamında belirginleştiği yerde kavuşacaktır. İlk duygu-düşünce taslağının oluşumu doğrudan doğruya esetikleşmeye yönelik bir oluşumdur. Sanatta her fikir kendi estetik anlatımını arar.

Böylece esinde ortaya çıkan fikir kendine en uygun anlatımcı biçimi edinmeye hazırlanırken anlamlı bir imge oluşturmaktadır. Estetik nesne bir imgede somutlaşır. İmgeye dönüştürülememiş fikir estetik nesne olmaya adım atmamış bir duygu ve düşünce bütünüdür ki kendi olarak bize hiçbir şey anlatmayacaktır, onun anlatımcılığı imgeye, anlamlı imgeye dönüşme koşuluyla olasıdır. Elie Faure şöyle der: "Hiçbir şey anlatmayan imge güzel değildir, en güzel duygu kendisini ortaya koyacak imgeyi doğrudan doğruya belirlemediği zaman bizden kaçar." Esinin pırıltıları arasında ortaya çıkan estetik nesnenin şeması görünümünde olan fikir en yüksek düzeydeki estetik nesneyi yani sanat yapıtını varetmek üzere sürekli dönüşmeye hazırdır. Fikrin duyurduğu ilk estetik nesne sanat yapıtına karşılık olmaz, sanat yapıtını oluşturacak olan onun dönüşmüş biçimleridir. Estetik nesnenin dönüşümü sanatçının bilinç etkinliğiyle sağlanacaktır. Her sanat yapıtı bir fikrin açınımıdır ve fikir gerçekleşti mi yaratıcı zihin etkinliği o fikri en iyi biçimde dışlaştıracak bileşimi oluşturmaya yönelecektir. Sanatçı bu yaratma ediminde bilincin koşullarına göre özel bir dünya özel bir bakış açısı oluşturur. O dünyaya, ortak dünyamıza kendi açısından bakar, her şeyi kendi dünyasının özellikleri çerçevesinde görür. Sanatçı gören ama görünmeyen bir ruh gibidir yapıtında. Flaubert şöyle der: "Tanrı nasıl yaratısında görünmez ve tam güçlü olarak varsa sanatçı da yapıtında her yerde sezilmeli ama görülmemelidir." Kısacası sanatçının bakışı iyiden iyiye özelleşmiş bir bakıştır, yapıtın özgünlüğü de buradan gelir. Sanatsal anlamda yaratmak özgün bir biçim ya da özgün bir şema oluşturmaktır. Bu biçimin ya da şemanın başlıca niteliği duyumsal-duygusal-düşünsel düzeyde haz verici olmaktır. Henri Delacroix şöyle der: "Sanatçı sanatında kendi evindedir. Bu bir dünyadır. Sanatçının yatkınlığı genellikle tam anlamında özelleşmiştir. Sanatçının sanatında da kendi özelliği kendi özel temaları kendi gereci vardır."

Sanatçı sürekli bir biçimleme çabası içindedir. Sanat yapmak biçimlemektir, sanatsal etkinlik içinde olmak biçim arayışı içinde olmaktır. Sözkonusu biçim anlam taşıyıcısı olarak biçimdir, anlamlı biçimdir, anlamla sarılmış biçimdir. Biçim kendi için değil anlatım için vardır.

Sanatçı yaratma süreçleri boyunca en anlatımcı biçimleri arar. Bulduğu biçimler fikri dışlaştırmada en uygun gördüğü özgün biçimlerdir. Yaratmak özgün biçimler oluşturmaktır. Biçimin kendinde bir değeri yoktur, biçimin kendinde bir değeri olduğu duygusu ya da inancı sanatçıyı biçimciliğe yöneltecektir. O zaman biçim amaç olacaktır, yoksa biçim bir araçtır. Her biçim, gelişigüzel oluşturulmuş biçimler bile bize bir şey söyleyebilir, bize bir şey anlatabilir, önemli olan en çok anlam içeren biçimi bilerek oluşturmaktır. Evet sanatçı yaratırken biçimler kurar, daha doğrusu biçimler kurarak yaratır. Biçimler elbette ilkin özgünlükleriyle ilgimizi çekecektir. Özgünlük sanatsallığın belki de ilk koşuludur. Evet bunlar özgün biçimlerdir, özgün olmakla şaşırtıcı biçimlerdir. Ancak her özgün bize sanat duygusu vermez, estetik haz vermez. Sanatsal özgün çok özel bir fikri çok özel bir duygu-düşünce bütününü açınlayan bir özgündür. Yazdığım özlem şiiri özlemi anlatırken benim başkalarınınkinden ayrı bir özlem içinde olduğumu özel bir biçimde duyurur. "Güzel her zaman şaşırtıcıdır, ancak şaşırtanın her zaman güzel olduğunu söylemek olası değildir" der Baudelaire. Güzeli yaratan sanatçıdır. Sanatçı güzeli bileşimlerle yaratır, onu hazır bir veri olarak bir yerlerden bulup getirmez. Baudelaire haklıdır: "Bir doğa görünümü diye adlandırdığımız şu ağaçlar dağlar sular evler topluluğu güzelse kendinden güzel değildir, benden ötürü, benim kendi gücümle güzeldir, ona bağladığım fikirle ya da duyguyla güzeldir."

Buna göre sanatçı sürekli bir biçim oluşturma çabasını üstlenmiştir. Anlatmak istediği her gerçeği seslere sözlere boyalara dökecektir, seslerle sözlerle boyalarla yeni bir dünya oluşturacaktır. Bu anlatılmak isteneni seslerle sözlerle boyalarla biçimlemektir. Bu etkinlik içinde yaşam yeni bir dile, yeni bir anlatıma, kendi dilinden daha güçlü bir dile, bir anlamlılığa kavuşur. Sanatta biçimlenen yaşamdır. "Sanatçıda estetik biçim zorunluluktur, yaşam da" der Henri Delacroix. Gerçekte sanatçının bilinci özelde geneli genelde özeli açık eden bir bilinçtir. Onun özel'inde her zaman bütün insana açılan bir genel biçimlenir. Sanatçının bilinci özel olarak her şeyi genele doğru biçimleyen bir bilinçtir. Sanatçı estetikleştirir, ancak bu estetikleştirme hiçbir zaman estetikdışı bir yapıyı bir takım bildik biçimleri kullanarak estetik bir yapıya kavuşturmak diye düşünülmemelidir. Sanatçının ulaşmış olduğu estetik görü ona bir gerçekliğin gözlemlenmesi olgusunu da estetik bir olgu olarak yaşatacaktır. Sanatçı estetik olarak görür. Güzel en sonunda bir sonuçtur, ancak estetik görü sanatçının yaratıcı dünyasının bir inceliği olarak

bir yatkınlığı olarak daha baştan kurulmuştur. Sanatta kalıp biçimler yoktur, sanatçı hep yeniden biçimler. "Sanatçı duyguları estetik biçimleri içinde ve estetik biçimlerine doğru yaşar" der Henri Delacroix. Estetik biçime ulaşma bir bakıma yoğun bir etkinlik içinde gerçekleşirken bir bakıma alışkanlıkların yatkınlıkların sayısız deneylerin sonucu olarak kendini gösterir.Yeni buluşlarda eski deneylerin büyük katkısı vardır, ancak bu eski deneyler görünmez bir yerlerde gizlenmiş gibidirler.

Ülküsel biçimler yoktur ya da her yapıt kendi yapısı içinde ülküsel bir biçimlenmişlik ortaya koyar. Mutlaklık özgünlüğün koşuludur. Güzeli sözveren tartışılmaz biçimler ya da formüller olsaydı sanatçının işi daha kolay olacaktı, zanaatçının işine benzeyecekti. Sanatçı biçimlerini kendinde ya da dış dünyada bir şeyleri görerek tasarlar. Sanatçı biçimlerin deneyine bizim bilemeyeceğimiz göremeyeeğimiz sezemeyeceğimiz pekçok yerde, bir su birikintisinin rüzgarla titreyişinde, bir çocuğun duruşunda, belleğinin kıvrımlarında kalmış bir anı parçasında ulaşır. Sanatçı uygun bir biçimi görür bulur çıkarır. Ressam Eugène Delacroix "Güzel her yerdedir, her insan onu görmekle kalmaz, tam tamına kendine göre biçimler de" der. Ancak görmek daha çok sanatçının işidir. Bilinç dünyaya kendi koşulları çerçevesinde yönelir, biçimlere yönelmeye yatkın olmayan bilinç sanatsal görüye ulaşmakta eksik kalacaktır. Bu yüzden her sanatsal biçim bizden ötürü vardır, gerçek yapısını bizim algımızda kazanmaya başlar. "Müziksel algı özünde bir yorumdur" der Lalo.

Bütün bunlar bize yaratmanın birbirine bağlı hatta birbiri içine geçmiş iki evreden oluştuğunu duyurur. Fikrin gerçekleştirilmesi evresini fikrin dışlaştırılması evresi izleyecektir. Yaratmak önce bir fikri ya da duygu-düşünce bütününü gerçekleştirmektir, sonra da biçimleyici bilinçli eylemi işe koşmaktır. O zaman sanatçı bütün bilinciyle bütün bir dünyanın içine girer, onun değişik ritmlerine ulaşır, bu çerçevede yaşadığını ruhuyla olduğu kadar bedeniyle yaşar. Gerçekliğin bir yüzünü ortaya çıkarabilmek için gerçekliğin bütünsel anlamına kavuşmak gerekir. Yaratma sorunu bu yüzden yoğun bir dünya bilgisine ulaşmışlıkla ilgilidir. Sanatçıda bilgi görü'yü, görü bilgi'yi tamamlar. Sanatçının bilgisi ve görüsü bir yanıyla kuramsala kadar uzanan bir genişlikte kendini ortaya koyarken bir yanıyla uygulamaya dönüktür, özel olarak dünyayı ritmik düzeyde algılamayla ilgilidir. Sanatçının dünyasında çeşitli duygu-düşünce bileşimlerinin özünü oluşturan anlamlar kendilerine uygun ritmlere kavuşarak biçimlenirler. Bu bir bakıma gerçekliği bilgiyle gör-

güyle izlemektir, bir bakıma da gerçekliği baştan sona somut olarak yaşamaktır. "Ritm tam anlamında kas kökenli bir algıdır" der Lalo. Sanatçı ruhuyla olduğu kadar bedeniyle katılır dünyaya. Sanatçı fikri oluştururken de onu kurduğu yeni bileşimlerle ete kemiğe büründürürken de bir ruh-beden bütünüdür. Sanatsal heyecan ruhu olduğu kadar bedeni ele geçirir. Yaratmak bu yüzden heyecanlar içinde doğurmaktır.

Sanatsal fikir bilimde ve felsefede gördüğümüz biçimde apaçık fikir değildir. Apaçık fikir bir kavramı ya da birkaç kavramla oluşturulmuş belirgin bir ussal formülü karşılar. Apaçık fikrin temel koşulu belli bir bilinç düzeyinde ortaya konulmuşken bütün bilinçler için tam anlamında anlaşılır olmaktır. Apaçık fikir kendinde herhangi bir kayganlık ortaya koymayan fikirdir. Evet, sanatsal fikir bir varoluş yargısına indirgenebilecek apaçık bir fikir değildir. O ancak belli bir sanatsal biçim kazandıktan sonra ya da yapıtta somutlaştıktan sonra bir değer yargısına götürülebilecek ölçüde bir apaçıklık kazanır. Gene de o bilimdeki ve felsefedeki fikirlere göre azçok karmaşık bir fikirdir. Sanatta kavramsal düşünsellik bir zorunluluktur. Kabasaba bir biçimde müziğin ya da resmin düşünceyle ilgisi olmadığını söyleyenler sanatın kökenindeki fikirle bilimin ve felsefenin alanında geçerli olan fikri birbirinden ayırmayanlardır. Düşünceyle açıklanabilen her şey fikirle ilgilidir. Fikir başlangıçta bulanık ve kayganken yapıtın oluşum süreçleri boyunca çeşitliliklere ya da karmaşıklığa eğilimli olacaktır. Fikir başlangıçta çok çok karmaşık olmasa da gelişim süreçleri boyunca azçok karmaşıklaşır, giderek daha açık ve seçik olsa da daha karmaşık olacaktır, yalınlığını ve basitliğini bulanıklığıyla birlikte erkenden yitirerek çokyapılı bir görünüm alacaktır. Yaratmak biraz da fikri netleştirmektir, sanatsal fikir netleştikçe yapıt gücünü kazanacaktır. Karmaşık olanı kargaşık olanla karıştırmamak gerekir. Yaşam gibi yapıt da zorunlu olarak karmaşıktır. Tüm bilinç olgularında olduğu gibi yaratmada da her zaman ***khaos***'dan ***kosmos***'a doğru bir gelişim olur.

Buna göre sanatçı güzeli hem kendinde hem kendi dışında arayarak yapıtını kurar. O güzeli bulmaya çalışmış, sonunda bulmuş ve gerçekleştirmiştir: yapıt bittiği anda onun duygusu bir sona ulaşmışlık duygusu olacaktır. Yaratma bir tür kendinden çıkma edimidir, bir bakıma da olabildiğince kendine dönme edimidir. En çok kendi olanı en çok dışsal olanla bütünleştirerek sanatını gerçekleştiren sanatçı tam bir iç ve dış dengecisi olarak görünür. Ancak o içini gözlemlerken de dışını gözlemlerken de bir iç-dış bütününü gözlemlerken de gözlemlediği

şeyle aşılmış duyar kendini. Yapıtın sona erdiği yer güzelin göründüğü yerdir. Güzelle yüzyüze geldiği anda kendinden geçmiş gibidir sanatçı, kendinde kendine hem çok yakın hem de yabancı gibi duran bir şeylere ulaşmış gibidir. Yapıt onun yapıtıdır ama gerçekleştiği anda sanki ondan çıkmıştır. Benjamin Constant şöyle der: "Her türlü güzelin gözleminde bizi bizden çıkaran bir şey vardır, bu şey bize yetkinliğin bizden daha değerli olduğunu duyurur ve bu inançla bize anlık bir kopuş esinleyerek bizde adanmanın gücünü uyandırır."

Bu oluşum bize bir çıkış noktası olarak bir ateşleme noktası olarak esinin önemini duyurur. Esin'in yapısını incelediğimizde onun bizim olan bir yabancılıkta kendini gösteren taslak fikir ve o fikrin yarattığı heyecan olduğunu görürüz. Dünyanın dünya olarak tam bir nesnellikte yaşandığı yerlerde esin yoktur. İnsanın kendine denk düştüğü yerde esin yoktur. Esin bir aşkınlık duygusudur, aşkınlık da her zaman bir başkası'nı düşündürür, ben'in karşısına konmuş bir gerçekliği düşündürür. Ancak bu başkası'nın bizim olan ya da bizde görünen bir başkası olduğunu da sezeriz. Çünkü esin bizde olup biten bir ruh durumudur, bize dışarıdan gelmemiştir. Esin tepeden tırnağa ruhsal bir olgudur. "Kendimizi kendi üstümüze yükselmiş ve aşılmış duyduğumuz zaman ancak kendimizi esinlenmiş duyarız" der Delacroix. Esin bir vurup bir daha görünmeyen bir güç değildir, o zaman zaman bizi yakalayan haz ya da heyecan kaynağıdır, yaratma süreçleri boyunca gelir gider. Başta vardır sonra da vardır.Yaratıcı kişi bu çerçevede yaratma süreçleri boyunca hazzı ya da heyecanı sık sık yaşar. Hazdan çok heyecan belirleyicidir burada, çünkü bir edilginlikten sözetmemizi olası kılmayacak biçimde etkin bir ruh durumu ortaya çıkmıştır. Düşünsellikle duygusallığın birbirine kenetlendiği bu ruhsallıkta heyecan nesneye yönelme etkinliğinin bir sonucu olarak her durumda kendini ortaya koyacaktır. Esinin oluşturduğu heyecan hazza yabancı düşmeyecek bir heyecandır. Heyecanlarla sarılmış bir hazdan da sözedebiliriz. Theodore Jouffroy şöyle der: "Güzel diye adlandırılan nesne bizde haz uyandırır, yargı hazzın bildiriminden başka bir şey değildir, yargı hazzın devamıdır." İşte bu ruhsal oluşum çerçevesinde sanatsal fikir ussal ya da gidimli düşünce düzeyinde tümüyle açıklanamaz olan ya da daha doğrusu apaçık bir fikre dönüştürülemez olan, apaçık bir fikre indirgenemeyen bir fikirdir. Ancak o gene de kendi koşulları içinde apaçıktır, ussallığın da katıldığı bütünsel bir bilinç etkinliğinde kendini gösterir. Elimizle tutabileceğimiz gibidir, oradadır, bir iki yargıda apaçık kılınabilecek gibidir. Ancak

her an elimizden kayar, sürekli dönüşmeye eğilimlidir, her an bir başka yüzünden görülebilir bir başka yanından gözlemlenebilir. J. Joubert'in belirttiği gibi "Güzel olan her şey belirsizdir".

Ruh bir tür sezgisel edimle fikri esin çerçevesinde kendinde yakalar: sanatsal fikir bir başlangıç deneyinde sezgide açınır ve duyulur duruma girer. Burada zihin ya tümüyle kendindeki bir ögeyi yakalamış ya da herhangi bir dış nesneyi kendi duygusal düşünsel etkinliğiyle sarmıştır. Bu birdenbire ortaya çıkan durumu esin diye belirleyebiliriz. Esin anlık olmasa bile oldukça kısa süren etkinliğinde fikir'i azçok kaygan bir biçimde duyurur. Esin fikir'i getirip bize bırakan itici bir güç olur. Esin bir seziş biçimidir, heyecanlar temelinde bir nesnenin görünümüdür, bir buluştur, doğaüstüyle hiç ilgisi bulunmayan sezgisel bir zihin etkinliğidir. Esin bilincin kendindeki tüm duygusal-düşünsel gereçlerden yararlanmak koşuluyla bir fikri üretmesi olgusunda belirleyici olan duygu taşkınlığıdır. Demek ki sanatsal fikri sanatçının bilincinde görünür kılan sezgiye esin diyoruz. "Esinde anlık bir karşılayış, hızlı bir değer yargısı vardır" der Henri Delacroix. Esinde fikir kurulur, somutlaşır, duyulur duruma geçer. Ancak fikrin görünmez bilinç koşullarında kuruluşu esini önceliyor olmalıdır. Esin bize alttan alta kotarılmış, olmuş bitmiş bir şeyleri getirir. Fikir bir anda oluşmuş olamaz. Daha doğrusu esinde biz bir fikri kurulmuş buluruz ve fikrin o an kurulduğu duygusuna düşeriz. Sezgide ortaya çıkan fikir sezgiden epeyce eski olmalıdır.

Bu oluşumda sanatçı tam anlamında bir aşkınlık duygusu yaşar. O kendi kendini aşıyor gibidir: aşan da aşılan da kendidir. Fikir esinde bir güneş gibi doğar. Güneşin yeni doğuşu onun önceden varolmadığını göstermez, görülmedik bir yerlerden geliyor olduğunu düşündürür. Sanatsal fikrin o anda doğup geliştiğini, birdenbire oluştuğunu söylemek güçtür. "Esinlenmiş fikir çok zaman birçok taslak arasından yapılmış bir seçimin sonucudur, olağanüstü bir görüntü olmaktan çok seçilmiş bir şeydir, bu da esinin yazgısal özyapısına karşıdır." Böyle der Henri Delacroix. Esinde kendini gösteren fikir düşünüldükçe estetik nesneye dönüşür. Estetik nesne ilk biçimlerinde bazen sonraki biçimlerinde de doğrudan doğruya esinin oluşturduğu duygusal-düşünsel temel üzerine kurulur. Yaratma süreçleri boyunca sanatçının eleştirel bakışı bu temele dönüştürücü bir biçimde yönelecektir. Esinde ortaya çıkan fikir dokunulmaz değildir, tersine dönüştürülmesi değiştirilmesi olgunlaştırılması geliştirilmesi gerekir onun. Bu ilk fikir sorunludur, henüz tam olarak belirlenmemiştir, bu yüzden son derece karmaşık bir yapı gösterir. İlksel fikir bir yapıt taslağı olarak bir ilk estetik biçim olarak belirirken

dönüşüme açıktır, dönüşecek ve bu arada bizi de dönüştürecektir. Sanatçı buna göre sanatıyla gelişen insandır. O ilk taslağı bir derinlikte oluşturur: taslağın derinliği sanatçının bilinç derinliğine uygun düşer. M. Dufrenne'in dediği gibi "Estetik nesne derindir, çünkü ölçünün dışındadır, çünkü onu sezmemiz için bizi değişmeye zorlar: nesnenin derinliğini ölçen şey onun bizi çağıran varoluş nedenidir, onun derinliği bizim derinliğimizle bağlaşıktır."

Pekiyi bu fikir nereden gelir, hangi etkiyle birdenbire oluşur? Eskilerin *ex nihilo nihil* forümülünü unutmamamız gerekir. Bir şey hiçten varolmaz. Her sanatsal fikir kavramların, kavramlarla örülmüş başka başka fikirlerin, ayrıca bilinçaltı ögelerin ürünü olacaktır. Bir sanatsal fikir salt gidimli bir düşüncenin bir usavurmanın sonucu olamayacağına göre bazen çok uzun süreçler boyunca bilinç alanına çıkmadan ya da bir başka deyişle duyulur duruma geçmeden oluşur. Sanatçı onu kısa sürede oluşturmuşsa, bir kuşun uçuşundaki güzeli bir çırpıda görmek gibi gelip geçici bir koşulda oluşturmuşsa bu ürün gene de onun uzun sürmüş deneyimlerinin bir sonucu olacaktır. "Birçok estetik esin durumuyla ilgili dikkatli bir inceleme sanırız şunu ortaya koyacaktır: çok zaman esinde yeni gibi görünen fikir sanatçıyla yaşamış onda gelişmiş ve bir an gelip yeni değeri kazanmış eski bir fikirdir. Çok zaman onun örtülü keşfedilmemiş kaldığı, sonra esin biçiminde kendini ortaya koyduğu görülür: bilinçsiz ya da bilinçli hazırlığı oluşturan budur, esin onun sonucundan başka bir şey değildir" (Henri Delacroix). Bilinç bu heyecansal dönüşüm içinde kendindeki ya da kendi dışındaki ya da çok zaman her ikisindeki bir şeyi paranteze almıştır, kendi öznellikleriyle sararak kapatmıştır. Bu öznenin nesneyi belirlemesi olduğu kadar nesnenin özneyi belirlemesidir.

Esinin gerçekleşmesiyle ortaya çıkan fikir özneyle nesnenin bütünleştiği, birbirine kavuştuğu yerdir ya da ortamdır. O zaman nesne özneyle sarılırken özne de kendini nesneyle sarılmış duyar. Özne ne ölçüde kendini nesneye yansıtmışsa o ölçüde nesneyi kavramıştır. Bu özne-nesne diyalektiğinde estetik nesne oluşurken sanatçı heyecanlarla yüklüdür. Flaubert şöyle der: "Michelangelo ben yaklaştığımda mermer titriyor derdi. Gerçek olan Michelangelo'nun mermere yaklaşırken titrediğiydi." Esin bir görülen ve yapıt tam olarak gerçekleşene kadar bir daha görülmeyecek olan bir başlangıç noktası gibi düşünülmemelidir. Sanatçı yaratma süreçleri boyunca değişik esinleri yaşayabilir, yaşayacaktır. Esini yalnızca şaire ilk dizeyi yazdıran, ressama ilk taslağı duyuran bir başlangıç noktası diye almamalıyız. Temel fikir çeşitlilenir,

fikirlerden fikirlere geçilir, bu sanatçıya yeni esinleri yeni heyecanları getirir. Esin yaratma süreçleri boyunca karşı konulmaz bir gerilim içinde sık sık ortaya çıkabilir. O yaratmayı başlatan etkinlik olmanın ötesinde yaratmayı sürdüren itici bir güçtür. Henri Delacroix şöyle der: "Esinle yaratmayı karşıt durumlar saymak doğru değildir. Yaratma sırasında esin yeniden kendini gösterebilir. Bazı sanatçılarda yaratmak esin edimlerinin birbirini izleyişinden başka bir şey değildir. Yapıtın doğuşunu kendiliğinden bir güce, gelişimini de düşünsel bir yetiye bağlayıp çıkmak doğru değildir."

Esinde beliren fikir yapıtın basit bir özeti ya da kaba bir taslağı olmaktan çok bir çıkış noktasıdır. O kendinde olasılıklar taşıyan bir duygu-düşünce bütünüdür. Kendine en uygun anlatım özelliklerini kazanarak somutlaşmaya yani yapıtlaşmaya eğilimlidir. Ancak fikrin varlığı ya da esinde doğmuş olması yapıtın doğumu anlamına gelmez, yapıtın doğumunu güvence altına almaz. Boşa gitmiş esinler, yapıta dönüştürülememiş fikirler vardır. Fikir sanatçıyı yarı yolda bırakabilir ya da sanatçı yarı yola varmadan fikirden uzaklaşabilir. Bir şeyler sanatçıyı o fikri yapıta dönüştürmekten engelleyebilir. Fikir yabancılaşıp kalabilir. Kısacası esinin varlığı, esinde bir fikrin ortaya çıkışı her şey demek değildir. Esini duygusallıkla belirgin ussal araştırma izleyecek, bu çerçevede fikir düşünülerek yapıta dönüştürülecektir. Yapıta dönüştürme süreçleri çok uzun ve sancılı olabilir. Balayı bitmiş, çekişmeli günler yani oluşturma çabası başlamıştır. Bu anlamda, yaratmada kavrayıcı sezgisel düşünce kadar ayrıştırıcı gidimli düşüncenin de rolü büyüktür. Yaratan düşünce yalnızca sezen düşünce değildir, aynı zamanda tartışan düşüncedir. Hegel şöyle der: "Belirlemeyi ayırmayı seçmeyi bilen düşünce olmaksızın sanatçı ele almak istediği konuya egemen olamaz, buna göre gerçek sanatçı ne yaptığını bilmez diye düşünmek gülünçtür." Demek ki esini izleyen yaratma süreçleri boyunca belki yeni esinlerle birlikte sezgiselle gidimlinin ortak çabasına gereksinim vardır. Buna göre sanatçı düşle gerçeği kurgusalla uygulamalıyı bütünleştiren kişidir. Yaratmak düşünmek ve eylemde bulunmaktır. Bilimde ve felsefede bile düşselin ya da imgelemselin büyük önemi vardır. Tasarlayan bir varlık olarak insan olasılıkların etkin gücüne düşte ulaşacaktır. Sanat düşte gerçeği gerçekte düşü yaratır. Alman kimyacısı Kekule von Stradonitz şöyle diyordu: "Baylar düş görmeyi öğrenelim. Ondan sonra belki doğruya ulaşabiliriz. Ama düşlerimiz usun uyanık denetiminden geçmeden onları ortaya dökmeyelim."

Fikrin geliştirilmesi onun somutlaştırılmasıdır, kendine uygun ya da en uygun şemaya götürülmesidir. Sanatta somuta soyutlamalardan giderek ulaşılır. Sanat yapmak soyutlamaktır. Bu çerçevede yapıt değişik gelişim ve dönüşüm süreçleri boyunca oluşur. Fikir baştaki gibi kalmamış, sanat yapıtının oluşumunu sağlarken değişime uğramıştır. Olmuş bitmiş bir bütünlük ya da yetkin bir bütünsellik olarak sanat yapıtı bir duygu-düşünce formülü olan fikir'in dışsallaşmış gelişmiş olgunlaşmış biçimidir. O bir şemadır, ancak kuru bir şema değil haz veren bir şemadır, kendi özel diliyle bir im'ler yumağıdır. Bir elma ya da portakal gibi sonuna kadar kendinde haz verici değildir. Duyum düzeyinden öteye geçemeyen haz sanat için yeterli değildir. Haz o şemanın sunmaya çalıştığı anlamlara ulaşmakla sağlanır. Demek ki kendinde herhangi bir şema olan yapıt izleyicinin algısında canlanacak, şema olmaktan öteye geçecek, içselliğe kavuşacaktır. Güzel dediğimiz şey bu şemanın duyu organlarımızla algılanan ama salt duyumsal düzeyde haz vermeyen, duyum-duygu-düşünce düzeyinde haz veren oluşum özellikleridir. Şema dediğimiz şey sunumsal özelliği içinde bir simgeler bütünüdür. Bayer şöyle der: "Her sunumsal görü kesin biçimde simgeseldir, bu görü büyük ölçüde simgelere başvurma gereksinimi içinde gerçeğin imgesini elde etmek üzere gerçeğin biçimini bozar." Şema özel bir biçimdir ya da özel bir biçimsellik düzeni ortaya koyar. Simgeler bir yapıtta bir bileşimsel düzen içinde hep birlikte bir şema oluştururlar ya da hep birlikte bir şema görünümü kazanmışlardır. Şema özel biçimlerle oluşmuş bir yapıdır. Öte yandan şemayı oluşturan her simge içi anlamla dolu özel bir yapıdır. Simgelerin anlamları hep birlikte bizi kendilerini yaratmış olan fikrin bir benzerine ya da değişken bir görünümüne ulaştırırlar. Bir başka deyişle simgelerden kalkarak temel fikre ya da sanatsal düzeyde evrensele ulaşırız. Yapıtta bizi evrensele açan bir fikir ya da bir fikirler dizisi şemanın hemen altında bizi beklemektedir. Bu fikir ya da fikirler dizisi yoğun bir duygusal-düşünsel zenginlikte kendilerini ortaya koyar. "Simgesel düşünce en kısa düşüncedir" der Henri Delacroix.

Yaratıya temel olan fikir sanatçının evrensel uzanımlı kendi fikridir. O fikir şimdi serpilmiş çeşitlenmiş yeni boyutlar kazanmış olarak yapıtın ruhunu oluşturmaktadır. Onu yapıtın herhangi bir yerinde yakalamak, bulup çıkarmak, işte yapıtın burasındaymış, romancının bir açıklamasındaymış ya da şairin şu dizesindeymiş demek olası değildir. Nasıl ruh bedendeyse o da yapıtın bütünündedir. O bir *logos* gibi tam bir belirleyicilikte her yere, yapıtın bütününe, kılcallarına kadar dağıl-

mıştır. Fikir onlara oturtulmuş değildir, fikir onlardadır. Bu gelişmiş fikir esinde ortaya çıkan ilksel fikrin bir ürünüdür ya da sonucudur, böyle olmakla ondan çok şey taşır. Ancak bu gelişmiş fikir ya da fikirler bileşiği bir çırpıda kavrayabileceğimiz bir şey değildir. Sürekli ve dirençli bir gözlemle onu yapıtta bulup çıkarmaya çalışmamız gerekmektedir. O hem simgelerle açılır bize hem de simgelerin gerisine saklanır. Onda hepimiz için ortak nesnel özellikler kadar sanatçının özellikleri yansır. Bu fikir özel olmasa bile özelliklidir özelleşmiştir özel özellikleri olan fikirdir. Onu o özellikleriyle bir başka yapıtta ya da bir başka sanatçının dünyasında bulma olanağımız yoktur. Her şairin anlattığı özlem azçok başka bir özlemdir hatta iyiden iyiye başka bir özlemdir. Sanatçı güzeli kendi dünyasının koşulları içinde yaratır.

Böylece güzel sanatçının dünyasıyla bizim dünyamız arasında ortak bir şemada açınlanan bir değer olur, orta bir yerde durur. Bilinç dünyada ve dünya da bilinçtedir, güzel de nesnenin özneye ve öznenin nesneye kavuştuğu bir bütünsellikte kendini gösterir. Sanatçı neyi anlatıyor olursa olsun her şeyden önce bir biçimleyicidir, bir şemaya indirgeyicidir, o hep varlığını saptadığı bir özgünü biçimlemektedir. Sanatçı herhangi bir varlıksal ögeye bir anlam ve bir anlatım biçimi kazandıran kişidir. "Sanatçıda estetik biçim zorunluluktur, yaşam da" der Henri Delacroix. Sanatçı sanatına anlamlar taşıyabilmek için yaşamı araştırır, onu didik didik ayrıştırır. Onun yaşama yönelişi yarargözetmez bir yöneliştir, bu yöneliş yaşamı deşer açığa çıkarır yorumlar, bunu yaparken onun görünmez yanlarını görünür kılar. "Yararlı duygusu güzel duygusunu giderir" der Théodore Jouffroy. Güzel yararlıda yitip gider, yararlı güzelin varoluş koşulu değildir. Ressam Eugène Delacroix şöyle der: "Güzel, bir çiftliğin kalıtı gibi aktarılmaz ya da verilmez. O birbirini izleyen sürekli çabalardan başka bir şey olmayan dirençli bir esinin ürünüdür. Yaşamaya yönelen her şey gibi acılarla ve yırtılmalarla içten gelir."

Böylece güzel dediğimiz şey yapay ama gerçek bir bütün oluşturur, bu yapay bütünlükte gerçekliğin bir yüzü açınlanır. Güzel dediğimiz şey yapaylığıyla ya da gerçeğe aykırı düşen gerçekliğiyle, gene de gerçeği açık eden gerçekliğiyle gerçektir. Onun temel niteliği bütünlüklü oluşudur: ona bir şey eklemek ya da ondan bir şey çıkarmak olası değildir. Bir yapıt bize bir şeyler eklenmesi ya da bir şeyler çıkarılması gereken bir bütün olarak göründüğünde güzel için tehlike çanları çalmaktadır. Güzel hem bizimle bir birlik kurar hem kendi içinde bütünlüklüdür. Théodore Jouffroy şöyle der: "Bilincin birliğe gereksinimi

vardır, sezdiği şeylerde birlik olmadığı zaman bilinç onun yerine yapay bir şeyi, kendi bulduğu bir şeyi koyar." Evet güzel bütünlüklüdür, bize bir gerçekliği bir bütünde sunar ya da duyurur, ondaki bir eksikliği, onda varolan ya da varolduğunu düşündüğümüz bir eksikliği bilincimizle gidererek ona zorunlu bütünlüğünü kazandırdığımız olur. Yapıtta ortaya konulan bütünlük kendi içinde çelişkili olduğu kadar bizimle çelişebilecek bir bütünlüktür, o gene de bizi dünyaya açan bir bütünlüktür. O kendine her yönelişimizde azçok değişik görünümler, azçok değişik anlamlar kazanacaktır ve sık sık bize bir eksikliği duyuracaktır. Evet o bir şemadır, onun anlamlarını ortaya çıkaran bizim bilincimizdir, onu anlamlandıran bizim bilincimizdir. Yeniden yeniden yöneldiğimiz bir sanat yapıtı bize her seferinde yeni şeyler duyuracaktır. Bayer der ki: "Bergson yaşamının sonlarına doğru plaklar getirtiyor, onları uzun uzun dinliyordu. Bunlar klasik müzik yapıtlarının kayıtları olan yorumlardı. Aynı senfoniden aynı sonattan Bergson değişik şeyler dinliyordu."

Nasıl sanatçı esinde kendini kendiyle aşılmış duyarsa biz de güzelin gözleminde aynı aşma duygusunu yaşarız. Güzelle yüzyüze gelişimiz güzeli özümleyişimiz tam anlamında bir aşkınlık deneyidir. Güzelin bizde yarattığı aşkınlık bizim kendi dışımıza çıkmamızı getirir, böylece kendi kendimizi aşmış oluruz. Bizi aşan şey hem güzelin kendisidir hem de kendimizizdir. Her ne kadar güzel karşısındaki durumumuz bir diyalektik ilişkiyi gerekli kılsa da güzelle bütünleştiğimiz bir yer vardır, bu yerde aşkınlık gerçekleşir. Bu aşkınlık bir kendini yitirme değildir. *Einfühlung*'da olduğu gibi bir nesnede eriyip gitme değildir. Güzelin gözleminde kendimizi aşışımız alışık olmadığımız bir yetkinlikle karşı karşıya gelmenin doğal sonucudur. O yetkin olan, bizim bütün bir insanlığa bağlanmamızı ya da bu bağı bütün boyutlarıyla bir kere daha yaşamamızı sağlayacak kadar güçlü olabilir. Güzel bizi kendimizden çıkarır, bizi yetkinin ya da aşkının duygusuna ulaştırır, bizi kendisini gözlemlemekle güçlü kılar, giderek evrensele bağlar. Yaratmak evrensele ulaşmaktır.

Böylece güzel bizi bütün dünyaya açan, insanlığa kavuşturan, insanın ortak sorunlarına bağlayan bir güç olur. Elie Faure'un dediği gibi "Sanat insanların birliği için çağrıdır". Böylece yaratıcı etkinlik insanı insana göstermeye yönelik bir etkinlik olur. Yaratma dehanın zorunlu etkinliğidir, demek ki yetkin bir bilincin ürünüdür, bütün bir insanlığa kavuşmuş bir bilincin ürünüdür. Dehada insan bütün boyutlarıyla açınlanır ya da görünür duruma gelir. Gene de deha bir ayrıcalık değil yalnızca bir özelliktir. Her insan güzelin alıcısıdır, güzelin kurucusu olan

yaratıcı deha alıcılar için vardır. Deha insanı yetkin bir biçimde kavrar, çünkü o insanın üstünde ya da dışında değil içindedir. Alıcı etkinlik de dehanın etkinliğini andırır bir etkinliktir. Güzeli yaratmak her kişinin işi değildir, yalnızca sanatçının işidir. Her kişi bir yaratma deneyinde en küçük ölçülerde de olsa insan olmanın özelliklerini şu ya da bu biçimde dışlaştırabilir. Usta işi olmayan bir şiir bütün hamlığı içinde insan olmanın bir yanını duyurabilir bize. Büyük beceriksizliklerde bile insani bir öz kendini alttan alta duyurabilir. "Rezil bir resim bir rezilin resmidir" der Eugène Delacroix. Gene de yaratıcılık özel bir bilinç yetkinliğini, özel bir gözle görebilmeyi gerektirir, bir biçimleme alışkanlığını gerektirir.

Bu durum insanları yetkin insanlar ya da yetkin olmayan insanlar diye ikiye ayırmayı ve sanatçıyı özel bir yere yerleştirmeyi gerektirir mi? Heidegger'in yaptığı gibi bir *gerçek varoluş* ve *gerçek olmayan varoluş* ayırımı yapmak doğru olur mu? İnsanlığı ikiye bölmek insan olma koşullarının dışına çıkmaktır. Hiçbir sanatçı böylesine bir parçalılığı benimsemeyecektir. Dostoyevski'nin romanlarından birinde şu sözleri okuruz: "İnsanlar sıradan ve olağanüstü olmak üzere ikiye ayrılmışlardır. Birinciler başeğerek yaşamak durumundadırlar, bunların yasaları çiğneme hakları yoktur, çünkü onlar sıradan insanlardır, öbürleri olağanüstü insanlar olmakla tüm suçları işlemek tüm yasaları hiçe saymak hakkına sahiptirler." Ancak bu bir romancının görüşü olmaktan çok bir roman kişisinin bakış açısıyla ilgilidir ve insanlığa yöneltilmiş ince bir eleştiriyi bize duyurur. Sanatçı sanata açık olan her kişi için üretim yapan kişidir. O aykırı insan olsa da olağandışı değildir. İnsanın dışına düşen bir sanatçı sanatın da dışına düşer. Yaratmak insanda ve insanla olmaktır. Sanatçı insanüstü kişiliğiyle ya da sıradan olmayan özyapısıyla değil, yetkin bilinciyle ve bu bilincin sağladığı örme ve kurma gücüyle sanatçıdır.

On beşinci bölüm

Sanatta gerçekçiliğin yeni yüzü ya da estetikte iletişim sorunu

Sanatta iletişim sorunu estetiğin başlıca sorunlarındandır. Sanatçı bir duyguyu bir düşünceyi daha doğrusu bir duygu-düşünce bütününü iletebildiği zaman ya da iletebildiği ölçüde sanatçıdır. Çok güzel şeyler düşünmüş ama bunları dile getirememiş kişiye sanatçı diyebilir misiniz? Her gerçek yaratı özünde sunucudur ya da iletkendir. Ruhunun derinlerinde çok özel şeyler yaşamış çok özel şeyler duymuş olmak yetmez, bu şeyleri izleyiciye en etkin biçimde ulaştırabilmek gerekir. Sanatçının izleyiciye ulaştıracağı fikir hem çok özel yanıyla hem de genelgeçer yanıyla fikirdir. Biz sanatta her zaman evrenselleştirilmiş bir özeli buluruz, bulmak isteriz. Anlatmaya kalktığım özlem herhangi bir özlemdir, daha doğrusu bir özlemdir, özlemlerden biridir, böyle olmakla herkes için ortak özellikleri olan bir şeydir, bununla birlikte o benim özlemimdir, tüm özlemlerden ayrıdır, tüm özlemlere benzese de onlardan ayrıdır. Benim özlemim belki de bir başka özlemden içinde öfke ve umutsuzluk barındırışıyla ayrılacaktır. Bir başkasının özlemi benim özlemimden sevinç duygularıyla dolu oluşu yüzünden ayrılabilir. Ben sanatımda özlemi değil özlemimi anlatabildiğim, böylece özlemi dile getirdiğim ölçüde başarılı olurum. İçselleşmemiş bir özlemin ya da derinden derine duyulmamış bir özlemin sanatsal bir geçerliliği yoktur. Yaratmak için yaşamak gerekir. Buna göre sanat için iyi niyetten daha başka şeylere de gereksinim vardır. İngiliz şairi William Blake "Kötü edebiyat iyi duygularla yapılır" der. Öyle ya kimse kötü şiir yazmak için kötü roman yazmak için masa başına geçmeyi düşünmez. Bir kötü öykü yazmak istiyorum diyen kişiye doğrudan deli damgasını vuruveririz. Evet, iyi niyetin sanat yapmak için yeterli olmadığı kesindir. İyi niyetle yazılmış pekçok yapıt kitaplığımızın ya da tarihin en kuytu köşelerini süslemektedir. Sunulmak istenen bildiriyle bildirinin sunumu arasında dağlar kadar uzaklık bulunabilir. İyi anlatamamış sanatçı başarısız sanatçıdır. İnsan en soylu duygularını anlatmaya kalktığında sıradanlığın yavanlığın boşluğun çemberlerine takılabilir hatta bayağılıklara düşebilir. İyi duygularla rezil bir sanat yapılamaz ama kötü bir sanat rahatça yapılabilir. Her iyi niyetle yönelişte belli bir insani öz

kabasaba biçimlerde de olsa kendini açar bize. Sanatçı, Rimbaud'nun deyişiyle "açıklanamazı açıklamak" gibi güç bir işi gerçekleştirirken çok özel duyguları ve düşünceleri dışlaştırmak adına çok özgün anlatım biçimleri bulmakla yükümlü duyar kendini.

Çokları burada bir öz ve biçim sorunuyla karşı karşıya geldiklerini düşünürler. Bu sanıyı gelişigüzel bir biçimde yaşadıktan sonra özle biçimin birbirinden ayrı şeyler olmadığını söyleyip çıkarlar. Böylece estetiğin en temel sorunun çözümlemiş olduklarına inanırlar. Biri sorar: efendim öz ve biçim üzerine ne düşünüyorsunuz? Öbürü yanıtlar: bana göre özle biçim ayrılmayan iki temel ögedir. Bunlar ayrılmayan şeylerse bunları baştan ayrıymış gibi gösterip sonra birleştirmenin ne gereği var. Estetikle ilgili herhangi bir sorunun öz ve biçim belirlemesiyle çözülebileceğine inanmak güçtür. Özle biçimin birbirinden ayrılmaz iki öge olduğu sorunu deyim yerindeyse skolastik bir sorundur. Öz biçimden ve biçim özden ayrı düşünülemez demek gerçekte hiçbir şey söylememektir. Bir nesnenin içiyle dışını ayrı düşünmemek bir görüş ortaya koymak mıdır? Her yapıt biçimlenmiş bir içerikten ve içerikli bir biçimden başka bir şey değildir.

Önemli olan sanatta içeriksel yapının özelliklerini göstermek ve buna göre biçimsel oluşumların koşullarını ortaya koyabilmektir. Biçim içeriğin kendisidir ya da yuvasıdır. İçerik her zaman biçimlenmiş bir içeriktir. Önemli olan özle biçimin aynı şey olduğunu bilmek değil önemli olan örneğin bir sonatın giriş bölümünde karşı karşıya geldiğimiz bir özlem duygusunun nasıl dışlaştırılabilmiş olduğunu görebilmek ve gösterebilmektir. Besteci bir küçücük birim içinde notalardan birini birazcık uzatmışsa bunu elbette içinden öyle geldiği için değil o duygu-düşünce biçimini daha iyi ya da en iyi anlatabilmek için yapmıştır. Ressam göğün bir bölümünü olmayacak bir kırmızıya boyadıysa bunu bir anlamı daha iyi dışlaştırabilmek adına düşünmüştür. Sanatsal düzeyde yaratma baştan sona bilinçli edimlerden kurulur. Sanatta elbette kendiliğinden edimler de vardır, sanatçı yaratma süreçleri boyunca kendiliğinden edimleri sık sık gerçekleştirir, o sık sık doğaçlamaya benzer bir kurma etkinliği içindedir, ancak bu kendiliğinden edimler bile alttan alta bilincin süzgecinden geçmiştir, bilincin belirleyici gücü ışığında gerçekleşmiştir.

Sanatta iletişim sorununa açıklık getirebilmek için sanat ruhbilimiyle estetik biliminin kesiştiği ya da yüzyüze geldiği noktada öznenin etkinlik koşullarını ve sanatsal biçimlerin oluşum koşullarını bir bütün olarak ele almak gerekecektir. Bir başka deyişle sanatta iletişim soru-

nunu çözebilmek için özne ve nesne kutuplarını birbirleriyle ilişkileri içinde ele almak gerekecektir. Yaratıcı öznenin koşullarını kavramadan, ayrıca yapıtın oluşum koşullarını kavramadan sanatta iletişim sorununu aydınlatmaya çıkmak boşa emek harcamaktır. Sanat alanında neyin iletilebilir olduğunu, iletişimin nasıl sağlanabildiğini göstermek sanatçı için olduğu kadar izleyici için de hatta bunu gösterecek olan estetikçinin kendisi için de önemlidir. Sanatsal alışveriş bir bilinçler alışverişidir, bu alışverişte iletilen de duygu-düşünce birimleridir. Bilimde ve felsefede olduğu gibi sanatta da işimiz yalnızca nesnel ögeyle olsaydı her şey çok daha kolay olacaktı. Sanatta öznel nesnelle birlikte iletilir ve ancak nesnelleştirilebildiği ölçüde kavranılır olabilir. Nesnele götürülememiş bir öznelin bizim için anlaşılır olması olası değildir. Sanatta nesnele öznel katılır ya da nesnelle öznel bütünleşir.

Sanatta duygunun ve düşüncenin bütünlüğünde oluşan fikir ancak özel anlatım biçimleriyle dışlaştırılabilecek bir fikirdir. Bu yüzden her sanat, şiir de resim de müzik de özel bir dil kullanmak zorundadır, ayrıca her sanatçı, şair de ressam da müzikçi de kendi özel anlatım koşullarını bu özel dil çerçevesinde oluşturur. Her sanatın kendine özgü bir dili vardır, her sanatçının da kendine özgü bir dili vardır hatta her yapıtın kendine özgü bir dili vardır. Bir fikri bir duygu-düşünce bütününü gündelik dille anlatmaya kalktığımız zaman onu elden kaçırırız, en azından onun özgünlüğünü zedeleriz, onu kabasaba bir şemaya indirgemiş oluruz. Bu yüzden ressam doğrudan doğruya doğanın biçimlerinden, şair doğrudan doğruya gündelik dilden, müzikçi doğrudan doğruya varolan seslerden giderek sanat yapmayı düşünmeyecektir. Sanatçının dili gerçekliği en doğal biçimlerde ortaya koyan yapay bir dildir ve yapay olduğu ölçüde özgündür. Bu yapay dille anlatılan hiçbir şey başarılı bir sanat yapıtında bir yapaylık olarak algılanmayacaktır. Yapaylık doğallığı sağlamak adınadır, gerçekliği açıklamak adınadır.

Sanatçı yaratma süreçleri boyunca kazandığı böylece sürekli olarak geliştirmekte olduğu deneyimlerle bilincinin koşulları çerçevesinde kendine özgü bir sanatsal anlatım gücü oluşturur. Bu çerçevede sanatçı alışkanlıkların insanıdır, ancak alışkanlıklarıyla sürekli çatışmak zorunda olan kişidir. Gelişimimizi alışkanlıklar edinerek sağlarız, alışkanlıklarla bir takım kolaylıklar elde ederiz, ne var ki onlar bizim için belli bir yerde takılıp kalma tehlikesi yaratırlar. Sanatçı alışkanlıklarına yenildiği yerde kendini aşamayacak duruma düşer. Böyle bir durum gelişme olanaklarını ortadan kaldırır. Alışkanlıklara yerleşmek ölümü göze almak gibi bir şeydir. Kaldı ki sanatçının sürekli dönüşen bilinci ona her

zaman alışkanlıklarını yeni alışkanlıklara doğru aşma, yeni anlamlara yeni anlatım biçimlerine ulaşma olanaklarını sağlayacaktır. Sanatçı bir ustadır, bu yüzden onun belli bir duygu-düşünce birimini uzun süreçler boyunca benzer biçimler altında yeniden yeniden sanatsala götürebileceğini düşünmek yanlış olur. Sanatçı her şeyden önce sanatını yaşayan kişidir, bir başka deyişle bir duygu-düşünce bütününü estetik düzeyde yaşamaya alışmış kişidir. Onun yapıtlarıyla ilişkisi çok özel bir ilişkidir. Bazen bir sanatçının en ünlü yapıtlarından birini çok kısa bir sürede oluşturmuş olduğunu öğrenerek şaşkınlığa düşeriz hatta bu gerçeğe inanmak istemeyiz, böylesi bir kolaylıkta hatta sanatçıyı gözümüzden düşürecek bir basitlik bulmaya kalkabiliriz. Buna karşılık bazı yapıtlar da sanatçının çok uzun süren çabalarını gerektirir.

Sanatçının dünyası deyim yerindeyse estetik bir dünyadır. Sanatçı biraz da dünyayı kendi gözüyle ya da sanatının koşulları çerçevesinde gören, görmeye alışmış olan kişidir. Sanatçı bir fikri önce nesnel bir fikir olarak kurup onu sonra estetikleştirmeye yönelmeyi düşünmez elbette. Sanatçı bir fikri estetik olarak ya da estetik koşullarda yaşar. Sanatçının görü'sü estetik görü'dür. Henri Delacroix'ya göre "Sanatçı duyguları estetik biçimleri içinde ve estetik biçimlerine doğru yaşar". Sanatçının bir duygu-düşünce biçimini yaşaması estetik çerçevede olur. Sanatçının dili sanatının dilidir. Sanatçı duygularını ve düşüncelerini dışlaştıracak olan yöntemleri bilinç koşullarına sindirmiş insandır. Bir fikri önce nesnel boyutlarıyla yaşayıp onu sonra estetikleştirmeye girişen kişi ancak bir sanat heveslisi olabilir. Usta bir oyuncu sarhoşu oynar, hevesli bir oyuncu sarhoşu oynayabilmek için bir sarhoş imgesi bulmaya ya da kurmaya çalışır.

Sanatsal algının etkin algı olduğunu, olması gerektiğini unutmayalım. Önümüzden geçen kuşu algıladığımız gibi algılayamayız bir sanat yapıtını. Bir resim karşısında da bir şiir karşısında da her zaman yaratıcısınınkini andıran bir yaratıcı etkinlik içinde olmamız gerekir. Sanat yapıtının iletilmesi çok özel koşullarda olur. Etkin algı sanatsal iletişimin temel koşullarından biridir. İzleyici her zaman kendi açısından yaratıcıdır. Etkin izleme olmadığı zaman her yapıt, en yetkin yapıt bile dilsiz kalır. Sanat yapıtının iletilmesinde izleyici de sanatçı kadar sorumludur. Bu çerçevede güzele ulaşma olgusunun bir bilinç derinliği sorununa açılacağı kesindir. Sanatsal iletişim yetkin bilinçler arasındaki iletişimdir. Yaratma düzeyinde de izleme düzeyinde de sanatal yönelim her şeyden önce bilinçli yönelimdir. Bilinç doğa güzelliğini bile kendi derinliği ölçüsünde etkin olarak izler.

Estetik nesneyle ya da bir estetik nesne olan sanat yapıtıyla bir çırpıda ilişkiye girmemiz zordur. Bilinç yetkinliği yapıtın bir çırpıda iletilmesini olası kılmaz. Estetik nesne karşısındaki durumumuz herhangi bir nesne karşısındaki durumumuzdan daha kaygandır daha az belirgindir. Çünkü estetik nesne derindedir, çelişkilerle ve çeşitliliklerle doludur, öznellikle sarılmıştır, kavranılmak için özel bir yatkınlığı ve derinliği gerektirir. Sanata yatkın olmayan gündelik bir bilinçle yetkin bir sanat yapıtını izlemeye kalktığımız zaman ya da yetkin ve sanata yatkın bir bilinçle de olsa sanat yapıtını belli bir ilgisizlikle izlemeye kalktığımız zaman çok ileriye gitmemiz olası değildir. O zaman yapıtla aramızda kocaman bulutlar vardır kalın perdeler vardır. O zaman izlemenin verimi raslantıya kalmıştır. Her gerçek sanat yapıtı kendi felsefesini kendinde taşır, her gerçek sanat yapıtı özgün bir duygusallıkla sarılmış felsefi bir düşünce yükü taşır. Felsefi derinlik kavranabilmek için felsefi bir yatkınlığı gereksinir. İnceden inceye de olsa yaşamı tartışmayan, insanı yorumlamayan, geleceği öngörmeyen yapıt yoktur ya da böyle olmayan bir yapıt gerçek anlamda yapıt değildir. İşte yapıtta gizli duran bu felsefeye ulaşabilmek için hem derin hem de sanata yatkın bir izleme gücüne ulaşmış olmak gerekir.

Bir estetik nesne karşısında ya da en yüksek düzeyde estetik nesne olan bir sanat yapıtı karşısında durumumuz duygusal ve düşünsel çerçevede bir karşılıklı ilişki durumudur, bir diyalektik alışveriş durumudur. Burada biri özneden nesneye öbürü nesneden özneye olmak üzere ikili bir iletim sözkonusudur. İzlediğimiz her gerçek yapıt bize derin bir bildiri sunar, bunu yaparken bizi bilinçlendirir yani değiştirir. Bizim öznelliğimiz de ona kendinden bir şeyler verir. Her gerçek sanat yapıtı bizimle diyalektik bir ilişkiye girdiğinde bizimle hem uyuşur hem karşıtlaşır: uyuşum ve karşıtlaşma tek bir gerçekliğin iki yüzü gibidir. Sanat yapıtıyla ilişkimiz aşk ilişkisine benzemez: sanat yapıtı karşısında her zaman yargılayıcı durumdayızdır, sürekli olarak onunla ilgili olumlu ve olumsuz yargılar veririz. Onunla aramızda iletişim kurulduğunda biz onu yüzde yüz benimseme ya da yüzde yüz yadsıma durumuna girmeden onunla tartışırız ve sanki onu kendimize göre yeniden kurarız. Onda bizdeki bir şeyleri karşılayan ve bizdeki bir şeylere ters düşen bir şeyler vardır. Onunla aramızdaki ilişki çoktan kurulmuş bir ilişkidir sanki. Yapıt biraz da bize bizim istediğimiz ya da beklediğimiz şeyleri iletir. O hem çok yenidir hem de bize kırk yıllık tanış gibidir. Bu tanış olma duygusu onda kendimizle ilgili bir şeyler bulmuş olmamızla ilgilidir. Bazen bir yapıtı neden daha önce görmedik seni duygularıyla

izleriz. Bazen bir yapıt bize sanki bizden de yakın gelir. Renoir şöyle der: "Roma'da Rafaello'nun resimlerini gördüm. Çok güzel, keşke daha önce görseydim. Bilgiyle ve erdemle dolu. O benim gibi yapmıyor, olmayacak şeylerin peşine düşmüyor."

İnsan dünyasında iletişim zaten zordur. Bilinçlerarası ilişki her zaman tehlikelerle doludur. "Başkasının ruhu karanlık bir ormandır" der Turgenyev. Bu elbette doğrudur. Ancak bu karanlığı biz sanatta ve aşkta büyük ölçüde aşarız. Sanatta ve aşkta, birbirine çok benzeyen bu iki alanda insan ruhu örtülerinden bir ölçüde kurtulur, kabuklarından sıyrılır ve bir başkası için epeyce anlaşılır duruma girer, iletilebilir olur. Başkasının ben'i yalnızca bu iki alanda bize sağlam sunumlar verir, yalnızca bu iki alanda biz başkasının ben'inden sağlam izlenimler ya da veriler toplarız, sağlam sezgilere yükseliriz. Ancak bunun için bir temel koşul gerekir: yaratıcının dünyasıyla izleyicinin dünyasında karşıt anlamlarla örülmüş de olsa ortak bir felsefi zemin oluşturabilecek dayanakların bulunması gerekir. Yaratanla izleyenin ortak felsefi duyarlılığı diyebiliriz buna. Yaratıcının dünyasında oluşan ve yapıtta anlamını bulan bir duygu-düşünce bileşiminin izleyicinin dünyasında bir karşılığı olmak gerekir. Bu da her şeyden önce her iki kutup için belli bir sanatsal bilinç yetkinliğini gerekli kılar. Birbirleriyle çokça uyuşmayan bilinçler birbirlerine çok şey veremezler.

Bu çerçevede eski sanatla yeni sanat arasına, sanatta eski bakış biçimiyle yeni bakış biçimi arasına bir ayırıcı çizgi çizmek gerekir. Dünün sanatıyla bugünün sanatı arasında çok büyük bir ayrım olduğunu bugün hepimiz biliyoruz. Estetiğin tarihi gibi sanatların tarihi de iki parçalı bir bütünsellik gösterir. Bir başka deyişle yeni sanatı eski sanattan, yeni estetiği eski estetikten iyiden iyiye ayrmamızı zorunlu kılan nedenler vardır. Sanatların tarihsel dönüşüm koşullarına uygun olarak estetik de iki parçalı bir görünüm kazanmıştır: dünün kuramsal estetiği bugünün önce uygulamalı ama aynı zamanda kuramsal estetiğinden iyiden iyiye ayrıdır. Bu kökten ayrılık elbet iletişim sorununa da bugün daha başka bir gözle bakmamızı gerektirecektir. Dünkü sanatın köklü bir iletişim sorunu yoktu, dünün toplumsal-dinsel nitelikli sanat yapıtı iletilebilen, kolayca iletilebilen anlamlarla örülmüştü. Dünün sanat yapıtında anlamlar daha genel ve daha belirgindi. Dünün sanat yapıtı karşımıza çok özel bir dille ve bilinmezliklerle dolu olarak çıkmıyordu. Sanatın elbet her zaman kendine göre özel bir dili oldu, ama bugün bu dil iyiden iyiye özellikli bir yapı ortaya koymaktadır, bu da iletişimi zora sokmaktadır.

Çağdaş sanatın belki de en büyük sorunu buna göre iletişim sorunudur. Gerçekliğe değici bir gözle bakmayı bilmeyenler çağdaş sanatın ruhuna giremediler, onu seçkinin seçkin için ortaya koyduğu ürünler toplamı gibi değerlendirdiler. Alışkanlıklarının dar sınırlarında yaşamaya alışmış ve sanatla içli dışlı olmayı zaten hiç düşünmemiş pekçok insan yeni sanatçının bildirisini ya hiç kavrayamadı ya da yüzeysel bir biçimde kavrayabildi. İzleyiciyi iyiden iyiye etkinleştiren, onu hatta yükümleyen, onun araştırıcı katılımını gerektiren bu yeni bakış eski izleyici tipini sanatın dışına sürdü. Eski izleyici tipi azçok hazırcıydı, yapıtı hemen kavrayıvermek istiyordu, onunla uzun uzadıya diyalektik bir alışverişe girmek istemiyordu, zaten onda aradığı şey tanrısalın bir yüzü ya da bir parçasıydı. Eski sanatta izleyiciye sunulan biçimler daha çok alışılmış biçimlerdi. Eski izleyici yapıtta kendini yani insanı değil aşkın olanı arıyordu, onda şu ya da bu koşulda kendiyle karşılaştığı zaman pek aldırmıyor hatta ondaki çok özel bazı şeylere dönüp bakmıyordu. İnsanoğlu yüzyıllardır gördüğünü anlamaya ve anladığını görmeye pek kötü alışmıştı. Çiğnenmiş lokma bekleyen ağızlar yeni sanat karşısında çiğnemek zorunda kaldıkları bu yepyeni ve kaskatı nesne karşısında elbette ilgisizlikten öfkeye kadar uzanan bir çizgide bir yığın olumsuz duyguyu yaşadılar. Çokları yeni sanatın sanat olmadığını bile söyleyebilecek duruma geldiler. Onlar insana yeterince ulaşamadıkları için sanat onlardan iyiden iyiye kopmuştu.

Eskiden sanatta nesne iyiden iyiye belirgindi: nesneyle onun sanatsal sunumu arasında büyük bir uzaklık yoktu. Sanatçı bir çılgın gözüyle görmeyi hiç düşünmediği bir dünyayı ve onun üstünde varsayılan dünyayı olağanın koşullarında sunmaya özen gösteriyordu. İnanç olağanüstünü öngörürken sanat inancı doğrulamaya çalışıyordu ve bunun için son derece olağan hatta çok zaman kaba biçimler kullanıyordu hatta bile bile kabasaba biçimlerle iş görüyordu, çünkü ince olanda inancı tehlikeye düşüren ve insani olanı tanrısalın üstüne çıkaran bir şeyler bulunabilirdi. Bu çerçevede olağanüstünü sanatın kendi koşullarında değil yalnızca onun yansıtmaya çalıştığı inanç formüllerinde aramak doğru olurdu. Bu koşullarda bile insan incelikli bir bakışı istemeden de olsa sanatta geçerli kılmayı bilmiştir. Ancak sanatın yaşamdaki görünümleri sıkı sıkıya izlediği bu koşullarda sanatçının tam tamına bağımsız olma şansı yoktu, yaşamın genelgeçer kalıpları öznele, özgüne, yepyeni ya da apayrı olana sanatta da başka alanlarda da çokça yer vermiyordu. Elbette sanatçının o günkü koşullarda göz oluşuyla bugünkü koşullarda

göz oluşunu birbirine karıştırmamak gerekir. Sanatçının gözü elbette her zaman değişikti, her gözden daha çok görmeyi ya da bakmayı biliyordu, ne var ki sanatçının gözü de önünde sonunda görülebiliri görecekti. Eski sanatçının görü'sü nesneyi soymaya ya da giydirmeye, bozmaya ya da tamamlamaya değil olduğu gibi görmeye yönelikti. O her zaman eşyanın düzenine saygılı oldu, dünyayla bildiği gibi oynamayı düşünmedi. *Milo Venüs'ü*'nün güzelliği bir insan güzelliğidir, insan güzelliğinin bir doruğudur, ne olursa olsun olağandır. Bu çerçevede göz nesneyi en yetkin görünümüne ulaştırır ama onun özyapısına dokunmaz. Burada bir biçim bozma değil tam tersine yetkin bir biçime ulaşma sözkonusudur. M.Ö.460 yıllarından kalan Zeus başı Atina'lı bronzcuların sanatla zanaatı bütünleştiren ince duyarlığını ortaya koyar, bunu yaparken bize bir tanrıdan çok güçlü bir insan sunar. Gerçekliğin sınırlarını zorlamayan bir gerçekçiliktir bu.

Sanatta her zaman değiştirmeye eğilimli bir yan vardır. Bu katı gerçekçilik bile zaman zaman bir gerçekdışılığa doğru zorlanmıştır. Kyklades'de bulunan III. binden kalma vazo, elinde tencere tutan bir ayı biçimindedir: ayının sevimli yüzünden iyice birbirinden ayrık bacaklarına kadar her şey onun bir insan elinden çıktığını ve tüm doğallığını yapaylığından aldığını sezdirir. Tarihöncesinden kalma mağara resimlerinde av hayvanlarının kalçaları iyiden iyiye yuvarlak çizilmeseydi biz o hayvanların çok güçlü olduğunu nasıl anlardık! Burada doğrudan doğruya simgeci bir anlatımla karşılaşıyoruz. Hızlı giden hayvana bu durumda dörtten çok bacak ulamak gerekecektir. Hızlı gidişin koşullarını kasların gerilimlerinde gösteremeyen tarihöncesi ressamı zorunlu olarak hızlı giden hayvanı daha çok ayakla donatmak gereğini duyuyordu. Bu da bize biçimbozmalarla birlikte simgeciliğin en eski zamanlardan kalma olduğunu pek güzel anlatır. Ancak o günün simgeciliği belki de yalnızca ustalığın yetmediği yerde gerekiyordu, bugünün simgeciliği başlıbaşına bir anlatım özelliğidir.

Eski sanatta her şey tam bir başeğmişlik içinde gerçekliğin sınırlarını aşmayacak biçimde seçilir ve çizilir. Çizilen anlatılan irdelenen tartışılan şey her zaman bildik'dir. Bu yüzden sanatta şaşırtıcı raslaşmalar hemen hiç yoktur ya da çok azdır. Av hayvanı av hayvanıdır ayı ayıdır Zeus Zeus'dur. Gerçekliğin yansısı sanatsal seçimin özünü oluşturur. Olympos yükseklerde de olsa, görünmez yerlerde de olsa bir dağdır dağdan başka bir şey değildir. Kucağındaki İsa biraz ihtiyar yüzlü de olsa Meryem tanıtları her zaman eşsiz bir insan güzelliğini dile getirecektir. Yunan tapınakları sıcak ve sevimli, roma tapınakları azçok

ürkütücü ya da görkemli de olsa aralarında biri öbürünü yoksayacak biçimde bir değişiklik yoktur. Değişiklik her şeyden önce yaşam biçimlerinin, buna bağlı olarak duyuş düşünüş seziş biçimlerinin, dünyaya bakış biçimlerinin ayrı olmasından kaynaklanır. Roma kocaman bir imparatorluktur, onun insanı bir dünya insanıdır, ele geçiren insandır, onun tapınakları elbette görkemli olacaktır. Yunan tapınakları kent tapınaklarıdır, kendini yurttaş duyan insanın tapınaklarıdır, bu tapınakların görkemli olmasına gerek yoktur.

Renk biçimin sezgi düşüncenin önüne geçtikçe dil kendi özelliklerinden sıyrılıp yeni yeni özellikler edindikçe ve böylece ayrı bir dil olmaya doğru gittikçe bir başka bakış kendini göstermiş oldu. Ta Rönesans'ın tuvallerinde, Bosch'un ve Bruegel'in resimlerinde gördüğümüz o canlı bambaşkalık dünyayı bir başka türlü de kavrayabileceğimizi bize pek güzel öğretti. Bilimde ve felsefede olduğu gibi sanatta da olan olası olandan daha geriye düşüyor, olası olan daha çekici olmaya başlıyordu. Tuvalin nesneden daha önemli olması diyebiliriz buna. En azından şöyle düşünebiliyorduk: dünyanın bazı gariplikleri vardır ve dünya bu garipliklerinden gidilerek ya da bu garipliklerine göre de kavranılabilir. Olası olanın fikrine ulaştığımız zaman salt olan bize bir hapisane gibi görünecektir. İşte düş'ün ve hatta düşlem'in önemi o zaman anlaşıldı. Düş'ün yaratıcı gerçekliği çok yerde olağan gerçekliğin belirleyici gücünü geride bırakıyordu. Olası'nın olan'ı aşan zenginliği yeni düşüncenin verimli atılımları içinde keşfedildi. Descartes ve Leibniz bunu pek güzel gördüler ve gösterdiler. Descartes'da imgelemin ürettiği fikirler insanın yapıcı gücünü ortaya koyuyordu. Leibniz olan'ın yanında olası'ya da bir yer açıyordu.

Eski sanatta renk nesneyle tam anlamında uyum içindedir, bir başka deyişle renk nesneyle çakışır. Daha açık bir dille söylersek, eski sanatta renk nesnenin kendi rengidir. Nesnenin dışında bir renk titreşimi bulamazsınız. Bosch da Bruegel de nesnenin biçimini bozarken hatta bize hiç de alışık olmadığımız görünümler çizerken rengi nesneden ayırmayı, nesneyi bildikleri gibi boyamayı düşünmezler: nesnenin kendi yasal rengi vardır. Buna göre pembe bir kadın olmaz, yeşil bir bulut da. Ne Mozart'da ne Beethoven'de renk nesneden ayrılır. Beethoven'in şaşırtıcı dehası tam tamına anlatımcı bir tutarlılıkta duygulara enine boyuna açılırken düşünselliğin belirleyiciliğinden uzaklaşmaz, düşünselliğin sağlam temellerinden kopmamaya özen gösterir, yasalın sınırlarını zorlamaz. Bu yüzden onda klasik özellikler ağır basar yani ussal özellikler belirleyicidir, bu yüzden onun sanatını biraz sınırı aşarak da olsa yeni

klasiklik ya da duygusallaşmış klasiklik diye niteleyebiliriz. Klasik olan her anlamda yasal olandır, yoğun bir biçimde ussal ve dolayısıyla en yaygın ölçülerde evrensel olandır. Beethoven'den daha evrensel bir yaratıcı düşünebilir miyiz? Ne var ki onda ussallık duygusallıkla bütünleşir, deyim yerindeyse öznelleşir ve böylece evrensellik yolunda daha güçlüleşir.

Eski sanatta yapıt anlattıklarıyla, açık açık söyledikleriyle yapıttır. Buna göre eski sanatta anlatılanların önüne çıkacak anlatılanları aşacak anlatılanların arkasına gizlenecek herhangi bir öge yoktur. Anlatılanlar bir bütün olarak bir etki alanı oluştururlar, bu alanı tümleyecek bir başka görünmez alan sözkonusu olamaz. Kısacası anlatılanlardan ayrı ne bir renk ne bir tad bulabilirsiniz yapıtta. Yapıt söyleyeceklerini kendisi söyler, izleyiciye çok şey bırakmaz. Gerçekte her izleyici bir yorumcudur ve buna göre bir yaratıcıdır, her sanat, eski sanat bile belli bir katılım ister. Ancak eski sanatta bu katılım oldukça sınırlıdır, yerine göre yok gibi bir şeydir. Eski sanatta izleyici daha çok bir alıcıdır. Biz izleyenler eski sanatta sanatçıya göre düşünür ve duyarız, sanatçıdan ötürü, sanatçıdan giderek düşünüp duymayız. Karşımızda renkleri nesnelerine denk düşen belirgin bir yapı vardır. Öyle ya herkes her şeyi şöyle ya da böyle anlayabilir, bir atasözü bile kişisel bir yorumla apayrı bir özellik kazanabilir. Ancak eski sanat belirginliğin sanatıdır, onda insan kendini şu ya da bu biçimde belirlenmiş ya da sınırlanmış duyar, hatta bağımlılanmış duyar.

Bu yüzden eski sanat şaşırtmaz yalnızca gördürür. Onun sunduğu yeni bildik bir yenidir, özel ya da güzel ama tanış bir yenidir. Bruegel bir yana, Bosch bile resimleriyle çokça şaşırtmaz. O apayrı dünyada dünyamızdan pekçok şey vardır. Hugo'yla dünyanın girdisini çıktısını mutluluklarını ve mutsuzluklarını anlarsınız, Lamartine size hoş geçen saatlerin özellikle aşk saatlerinin değerini duyurur, Molière gülünçlüyü bulur çıkarır verir, Shakespeare yaşamı felsefi bir derinlikte kökten tartışır, Montaigne'in benini kırdığınızda içinden kocaman bir insanlık çıkar, Mozart ince duyguların ve ince düşüncelerin ressamıdır, Bach'da gündeliğin bağlarını yakalarsınız, ölümlülük katından ölümsüzlüğü gözlersiniz, her yerde kendini duyuran o tanrısal dolgunluğu bulursunuz, Benjamin Constant duygusal uçarılığı gerçeklerin katı ölçütlerine vurur, gerçekliğin örsünde döver ve biçimler... Bunların hepsi gerçekliğin sınırlarında dolaşırlar. Eski sanat insanı arar ama aratmaz.

Eski sanatta bir yapıtın etki alanı o yapıtı oluşturan biçimlenmiş ögelerin toplamından gelmedir. Bu anlamda sanatçı neyi söylemek is-

tediyse onu söylemiştir: söylemek istediğini söyleyememiş sanatçı başarısız sanatçıdır. Yeni sanat kullandığı doğal ögelerle ve o ögelerden oluşturduğu özgün biçimlerle özel bir dil yaratır, o dille anlatılan şey çok zaman o ögelerin toplamından çıkıp gelmiş değildir, bu yüzden ayrık durur, yapıtın az önünde durur, yapıtı büyük ölçüde gölgeler hatta unutturur. Uçucu varlığıyla izleyiciyi bir bakıma boyundan büyük duygu ve düşünce derinliğine sokar. Çağdaş sanatçı gerçekliği yalnız duyan dinleyen yansıtan değil aynı zamanda oluşturandır. Bu yeni gerçeklik gerçekte bir şemadır, ancak haz veren bir şemadır. Yapıtın birinci özelliği duygu ve düşünce düzeyinde hazverir olmaktır. Yeni sanat daha çok düşten kalkar ve düşü kışkırtır, düşün koşulları içinde gerçekliği kurar, düşün içinde gerçekliği aratıp buldurur, böylece bizi en yoğun hatta en yalın gerçekliğe apayrı bir yoldan, oldukça şaşırtıcı ama gene de oldukça kısa ve sağlam bir yoldan ulaştırır. Onun amacı düşten giderek uydurma bir gerçeklik oluşturmak, olmayan bir gerçekliği var gibi göstermek değil en ince gerçekliği kökten duyurabilmektir.

Sanat yapıtını oluşturacak, ona temel olacak fikir böylece sanatçının ruhunda düşsel-düşünsel bir tasarım biçiminde gerçekleşir ve yapıtı oluşturmak üzere hazırlanır. Onun en zengin kaynağı tasarımlarımızın verimli dayanakları olan ilkörneklerdir ya da karmaşıklardır. Eski sanat elbette zorunlu olarak önbilincin ve altbilincin zengin verilerinden alabildiğine güç alıyordu, ancak o sanatı yaratanlar elbette bunun bilincinde değillerdi. Çocukluk yeni sanatçının dünyasında olduğu kadar eski sanatçının dünyasında da belirleyiciydi. Eskinin sanatçısı elbette sanatla çocukluk arasında bir bağ olabileceğini düşünmemiştir. Yeni sanatçı baştan sona çocukluğun verileriyle çalışır gibidir. Yeni sanatçı tüm yaratma edimlerinde yetkin bir bilinçlenmişlik çerçevesinde olmasa bile yaratıcı etkinlikte çocukluğunun ne büyük bir kurucu güç oluşturduğunu sezer. Bu çocuksu bakış açısı en yoğun fikri bile ilkörneklerden giderek oluşturulmuş uygun bir simgede dışlaştırılabilecek güçtedir. Sanatçı çocukluğunun verilerinden, daha çok kendiliğinden bir sezişle, uçsuz bucaksız bir genişlikte düşsel şemalara ulaşır, bunlar onun şemalarıdır ve bir özne-nesne buluşmasında sanatsal iletişimi olası kılarlar. Bu yüzden çağımızda sanatın anlamı ve görünümü baştan sona değişmiştir. Yeni sanat gerçekliği en yoğun biçimde en etkin biçimde dışlaştırdığı yerde bile gerçeğe uymaz gibi durur. "Sanat yalanların en güzelidir, düşü kesin gerçeklere indirgeyerek birilerini düş kırıklığına uğratmayalım" der Debussy.

Eski sanattan yeni sanata geçiş noktasında ressam Eugène

Delacroix yeninin ilk izlenimlerini ortaya koyarken biraz da peygamberce sayabileceğimiz bir duyarlıkla şöyle diyordu: "Güzel heryerdedir, her insan onu görmekle kalmaz tam tamına kendine göre biçimler de." İşte buradaki bu *kendine göre* o mutlu dönüşümün belirtisidir. Yeni sanat içinde de simgecilikten izlenimciliğe ve oradan da gerçekçiliğin baş düşmanıymış gibi duran gerçeküstücülüğe kadar uzanan çizgide beğenelim beğenmeyelim isteyelim istemeyelim büyük bir dönüşümün gerçekleşmiş olduğunu görürüz. Bu dönüşüm içinde yaratılan sayısız yapıtların bir bölümü belki de insanlığın büyükçe bir bölümüne ulaşmakta eksik kalmaktadır. Sanatsal görüye ulaşamamış kişinin yeni sanat karşısındaki acılı çaresizliğini iyi anlamak gerekir. Artık neredeyse her şey simgeye indirgenmiştir, geçmiş zamanlarda sanatın oluşumuna şu ya da bu ölçülerde şu ya da bu biçimde katılan simge bundan böyle sanatsal anlatımın temel ögesi olmuştur. Artık neredeyse zorunlu bir simgecilik dönemi yaşanmaktadır. Simgeleri okuyabilmek gerekir, bunun için sanatın dilini bilmek gerekir. Artık sanat yapıtı bildirisini dolaysız bir biçimde sunmayacaktır. Yeni sanatı kavrayabilmek için hem belli bir bilinç yetkinliğine ulaşmış olmak hem de bir sanat alışkanlığı edinmiş olmak zorunludur. Yeni sanat bunu gösteri olsun diye seçkincilik olsun diye yapmaz, en yoğun anlamları ortaya koyabilmek için yapar. Artık izleyicinin sanatçıdan beklediği belli ya da belirgin bir anlam değildir, bir anlamlar bütünüdür, derinlikli bir anlam bileşimidir. Yeni sanatın öncüsü Baudelaire "Ben çok zaman bir tabloyu yalnızca ruhuma vereceği düşünceler ve düşlemler toplamıyla değerlendiririm" der. Simge bu yüzden en geniş anlatım olanağı yaratmakla önemlidir. Henri Delacroix'nın belirttiği gibi "Simgesel düşünce en kısa düşüncedir".

Evet yeni sanattaki duygu ve düşünce yoğunluğu da işte buradan bu yoğun simgesellikten gelir. Simgecilik belirgin bir biçimde simgeyi öne çıkardı, ona sanatsal yaratıda ve sanatsal yaratıyı izlemede apayrı bir yer verdi. Bütün sanatlar bu oluşumdan etkilendiler. Mallarmé simgeciliğiyle Debussy izlenimciliği arasında yol iyice kısadır. Mallarmé'nin *L'après-midi d'un faune*'unu Debussy'nin bestelemiş olması da iki anlayış arasında nasıl sıkı bir bağ bulunduğunu göstermeye yeter. Bu uzun ve karmaşık şiir yeni sanatın başyapıtları arasında sayılmasa da onun bestesi çağın ilk akla gelen yapıtları arasında yer alır. Mallarmé'nin çetrefil simgeciliği her izleyiciyi ya da okuyucuyu biraz irkiltecektir. Ancak Debussy'nin ondan giderek oluşturduğu yapıtta aynı tedirginliği duymayız. Bu da sanatçının simgeden ne anladığı, bildirisini hangi koşullar altında iletmek istediği sorusunu akla getirir. Her ne olursa olsun

sanat bugün bir simgeci anlatım çağı yaşıyor. İzlenimciliğe uzak düşsek de kendimizi izlenimciliğe yakın bulmasak da simgenin egemen olduğu bir sanatsal anlatımla yüzyüzeyizdir.

Klasiklik genel olarak insan'ı tanımlamakta büyük bir ustalık gösterdi. Michel Fleury'nin *L'impressionnisme et la musique* (İzlenimcilik ve müzik) adlı yapıtında pek güzel ortaya koyduğu gibi klasiklik bu yolda usun belirleyici gücünü kullanmıştır. Michel Fleury şöyle der: "Zekanın ve usun duygu ve duyum üzerindeki önceliği edebiyatta müzikte ve plastik sanatlarda klasik estetiği belirler." Daha sonra duyguculuk insanın iç derinliğini ortaya koymaya çalıştı, ancak bunu yaparken Goethe'nin de pek güzel belirlediği gibi hastalıklı bir yapı kazandı. Gerçekçilik bize daha sonra özne-nesne dengesini duyurdu. Bu arada ruhbilimin gelişmesi insan gerçeğinin göründüğü kadar olmadığını öğretti. İnsanoğlu sanatı gerçek anlamda bir insan araştırması durumuna getirdi. Klasikliğin ardılı duyguculuk duyguyu usun üstüne hatta yerine koydu. Duyguculuğun erken bildiricisi Vauvenargues "Yüreğin ilgilerini us anlayamaz" diyor, büyük düşüncelerin gönülden geldiğini bildiriyordu. Ona göre us bizi doğa kadar sık aldatmaktaydı. Geçmişin usçuluk ve duyguculuk, usçuluk ve deneycilik, öznelcilik ve nesnelcilik gibi karşıtlıkları bileşimsel bir bakış açısına dayanan bir öngörü içinde eriyerek çağımızın dengeli bakış biçimini oluşturdu. Artık nesneye ya da özneye ağırlık tanımak yerine hem nesneye hem özneye ağırlık tanıyoruz.

Çünkü biz hem çok başarılı bir klasikliğin hem de çok başarılı bir duyguculuğun kalıtını paylaşıyoruz. Buna göre çağımızın sanatçısı sanatın bir evrensel belirleme etkinliği olduğu kadar kişisel coşku sorunu ortaya koyduğunu pek güzel anlamıştır. Bu çerçevede bugün aşırı öznelci estetiklerin de ağırlıklarını yitirmeye yüztuttuğu kesindir. Sanat kuru bir bilgi alanı değildir, sanatsal biçimler her zaman haz veren biçimlerdir, sanat sözkonusu olduğu yerde zorunlu bir hazcılık sözkonusudur. Din tanıtlarda hazcı ögeyi silip atmak istiyordu, bununla birlikte eskinin İsa tanıtlarında bile hazla ilgili bir etkenin yapıta baştan sona sinmiş olduğunu sezeriz. Güzel olmayan sanat yapıtı ne adına yapılmış olursa olsun gülünç bir şemadan başka bir şey değildir. Geçtiğimiz yüzyılda Vigny bu gerçeği bize şu satırlarla duyuruyordu: "Esinin sağladığı mutluluk bir kadının kollarında bizi sarhoş eden fiziksel çılgınlığı çok aşan bir çılgınlıktır. Ruhun şehveti daha uzun sürer... Ruhsal coşku bedensel coşkunun çok üstündedir." Önemli olan yaratma deneyinde de izleme deneyinde de bu coşkuya, aşkınlığın adanmışlığın getirdiği bu

yüksek heyecana ulaşmaktır. Önemli olan ussallıkla duygusallığın birbiriyle çelişmediğini, birbirini bütünlediğini görebilmektir. Aşma deneyi salt duygusallıkta değil aynı zamanda ussallıkta gerçekleşir. Sanatın simgeselleşmesi onun haz verici özelliğini gidermedi. Tersine, simgeler birer bildiri, birer anlam yumağı oldukları gibi ya da oldukları kadar birer haz kaynağıdırlar.

Simge kullanımı sanata yeni olanaklar sağladı. Bugünün sanatçısı sanat yapıtında onun boyunu aşan bir şeylerin bulunması gerektiğini biliyor. Gerçek anlamda yoğun bir insani etki alanı yaratabilmek için yapıtta yapıtın sınırlarını aşan bir şeylerin olması gerekir. Eskinin yapıtı kendiyle sınırlıydı, yeni sanatta yapıt kendi dışına çıkar ya da taşar, deyim yerindeyse boyundan büyük işlere girer ve gösterdiğinden çoğunu duyurur. Hiçbir yapıt kendi kadar, kendi boyunda değildir artık. Yapıt neredeyse bir çıkış noktasıdır, yoğun olasılıklar barındıran bir tohumdur. Öte yandan, giderek sanatlar bütünleşirler, birbirlerine yaklaşırlar, birbirlerinden alacak, birbirlerine verecek şeyleri vardır: şiire resim girer müzik girer, müzik şiirleşir ve resme bulanır... Artık önemli olan şu ya da bu sanatı yapmak değil şu ya da bu sanatta insanı anlatmaktır. Artık bir sanattan baktığınızda öbür sanatlar görünür. Her sanat insan araştırması yapar, gerçekliği yansıtmaktan ötede gerçekliğin özel bir yorumunu ortaya koyar. Sanatlar da bilimler gibi bir'dir, onların ancak anlatım yöntemleri ya da olanakları değişiktir. Aşağı yukarı Baudelaire'den bu yana sanatın derin ve kendine özgü bir anlamı vardır. Eski sanat yoğun dinsel anlamı içinde özellikle inançlının dünyasına yöneliyordu, bugün daha başka bir tabloyla karşı karşıyayız: yeni sanat izlenebilmek için gelişmiş bilinç koşullarını gerektiriyor.

Dinsel bir anlam taşıyor olmakla eskinin sanat yapıtı bizi doğruca gizililiklere bağlar. İsa ve Meryem tanıtlarının oluşturduğu dinsel anlatım dili belli gizliliklerin bilinmesini gerektirirdi. Eskinin sanatında hep gizlilikler vardır. Bunun dışında yapıt doğrudan doğruya gerçekliğin yansılarını ortaya koyar: onda bir adamla bir çocukla bir kuşla bildik yüzlerle karşılaşırız. Eski sanatta giz ortadan kalktığı zaman iletişim kendiliğinden gerçekleşir: yapıtın bizi götüreceği, götürmek istediği tek bir yer vardır, o yere tek bir yoldan gidilecektir. Michel Fleury, Jankelevitch'in *Debussy et le mystère de l'instant* (Debussy ya da an'ın gizi) adlı kitabında gizlilik'le giz arasındaki ayrımı pek güzel gösterdiğini bildirerek şöyle der: "Baudelaire'e kadar şiir apaçık simgeler sundu, bu simgelerin yorumu ussal bir çıkarıma dayanıyordu, böylece o bu konuda bir gizliliğin açıklanmasını andırıyordu, üstelik

yazar bu gizliliğin açıklanmasını sağlayacak anahtarı da genellikle bize veriyordu. Buna karşılık gizin anahtarı yoktur, o hem çok basittir çünkü sezilir olmakla sınırlanır ve hem de çok karmaşıktır çünkü onunla ilgili olarak tek ve nesnel bir biçimde oluşturulmuş bir yorum sözkonusu değildir. Giz bir anlamlar çokluğuna açılır. O, sanatçıyla dünya arasında bir duygu yakınlığı oluşturur, okuyucu da bu duygu yakınlığına katılmaya çağrılır."

Giz bir anlam çokluğunu anlam kayganlığını duyurur bize. Yeni sanat bir gizler ortamı olarak bizi insanın en özellikli bilgilerine kadar ulaştırır. Gizin anahtarı yoktur, tamam, ancak bize gizleri açacak olan güç bilincimizin arayıcı gücüdür. Yeni sanatı izlemek ancak insanın en genel bilgisine ulaşmış bir bilinç etkinliğiyle olasıdır. Baudelaire'in "simge ormanları"ndan geçmeden derin anlamlara ulaşmak olasılığı yoktur. Yeni sanat kendini ancak yetkin bilince sunar. Bu yetkin bilinç bir bilgin'in bilinci değildir, bir üstün insanın bilinci de değildir, bir tanrısal bilinç hiç değildir: bu bilinç insanı bilen bilmek isteyen, insanı öğrenmek için kendince çaba gösteren, bu yüzden sanata yakın duran sıradan kişinin bilincidir. İşlenmemiş derinleştirilmemiş gerçekliğin köklü kavramlarıyla donatılmamış bir bilincin yetkin sanat yapıtlarını kavramada eksik kalması doğaldır. Yeni sanatın temel özelliği bu: onu ancak ona emek verenler kavrayabilirler. Bira ya da sigara tüketicisi olmak kolaylığıyla sanat yapıtı tüketicisi olmak olası değildir. Düşünen sanatı ancak düşünen insanlar yaratabilir ve izleyebilir.

Sonuç

Sanat gerçekliğin çok özgün sunumlarını içerir. Gerçekliğin yoğun bir biçimde yansıdığı sanat yapıtı gerçeklikle ilgili kaba görünümleri değil gerçekliğin özgün bir yorumunu ortaya koyar. Sunumla gerçeklik arasında kökel bir bağ vardır, görünüşleri ayrı da olsa özleri bir olan bir olması gereken bu iki şey bilinçte ya da duygu ve düşünce dünyamızda birbirine kavuşur. Bilinç gerçeklikten giderek yapıtı kurarken onu gerçekliğin anlamlarıyla bezer. Sanat yapıtını, gerçekliği açıklamak üzere gerçeklikten süzen ya da damıtan güç bilincin gücüdür. Bilinç yapıta güçlü ya da yoğun bir anlam kazandırabilmek için onu özgün bir yapıya kavuşturur. Gerçekliğin benzersizde yakalanması, gerçekliğin özel bir görünümünün ortaya konulmasıdır bu. Burada benzersizlik bir üstün olma gösterisi değil bir açı olma bir açıya göre yetkin olma durumudur. Gerçekliğin sunumu olan sanat yapıtı gerçeklikten çıkmıştır, gerçekliği yoğun bir biçimde sunar, ancak gerçekliğin ta kendisi değildir, tam tersine yapaydır ya da kurgusaldır, gerçekliği dışlaştıran bir başka gerçekliktir. Açıkladığı gerçekliği doğrudan doğruya göstermediği gibi hiç andırmayabilir de. Ama gene de biz onda bir gerçekliğin ruhunu buluruz. Gerçeklik ve gerçekliğin sunumu özdeş iki gerçekliktir, ama iki ayrı gerçekliktir.

Eskilerin sandığı gibi yapıt gerçekliğin öykünücüsü değildir. Öykünmecilik kişiliksizliktir, sanat yapıtı tepeden tırnağa kişiliktir. Gerçekliğin açımlayıcısı olmak başka gerçekliğin kuklası ya da oyuncağı olmak başka şeydir. Eski sanat kuramları ülkücü düzeyde de gerçekçi düzeyde de *mimesis*'i temel alıyor, sanat her şeyden önce gerçekliğin şaşmaz bir yansıtıcısı olsun istiyordu. Yapıt gerçekliği yansıtır ama kendine göre. Çünkü onun da bir gerçekliği vardır, o da kendi kişiselliğinin koşulları içinde görecektir dünyayı. Eskinin sanatı bile bile öykünmeci olmak istemiş olsa da hiçbir biçimde bir kaba gerçeklik taşıyıcısı olmamıştır. Zaten *mimesis* hiçbir zaman kaba gerçekliği duyurmaz bize. Aristoteles de çok iyi biliyordu: sokağın verdiği heyecanla sahnenin verdiği heyecan başka başkadır. Gene de *mimesis*'de her zaman bir kopya çıkarma eğilimi vardır. Eskinin kuramcıları ne düşünmüş olurlarsa olsunlar eskinin sanatı gene de basit bir gerçeklik aktarıcısı olmamıştır. Tarihöncesinin mağara ressamı öykünmeci olmak isterken yaratıcı oldu. Sanatın inançla koşullandığı en eski zamanlarda özel olarak sanat

yapmak diye bir sorun elbette yoktu. Ama insan gene de o zamanlar ve her zaman sanat yapmıştır, gerçekliğin kopyasını çıkarmak yerine gerçekliği azçok özgün biçimlerde ve hatta zaman zaman simgelerde yansıtmıştır. Mısır'dan bize kalmış olan *Bronz kedi* yontusu da kedi türünün basit bir örneği olmaktan çok ötededir, her şeyden önce bir dinamikliği bir gerilimi yansıtır, kendi ölçüleri içinde bir görkemlilik örneği gösterir. Çünkü bu yapıtlar bir nesneyi belirleyen biçimler olarak kalmazlar, özellikle o nesneye özgü ya da o nesneye ulanmış anlamları yansıtırlar. *Milo Venüs'ü* yalnızca ölçüleri çok uygun kadın imgesiyle değil duruşundaki ve özellikle yüz çizgilerindeki ince anlamlarla bizi kendine bağlar. Roma imparatoru Caracalla'nın büstü de bir kişiyi tanıtlamaktan ötede çizgilerinin kesin ve derin görünümüyle görkemin kararlılığın bükülmezliğin simgesi gibidir.

Gerçeklik her zaman dolaysız, sunum her zaman dolaylı ya da simgeseldir. Eskinin sanatçısı güçlü anlatıma ulaşabilmek için sık sık simgelere başvuruyordu. Çağımızın sanatçısı tepeden tırnağa simgelerle çalışıyor. Bugün sanatın dili yalnızca simgeseldir. Sanatçı sanatının gereklerine göre doğadan elde ettiği gereci kendince biçimliyor, böylece sanatının dilini oluşturuyor. Gündelik dil bir gerçeği kabaca anlatmaya yetse de sanatı kurmaya yetmez. Müzikçi doğadaki sesleri ressam doğadaki renk-biçim bileşimini şair de gündelik dili simgeler oluşturmakta kullanır ya da simgeler oluşturmaya elverecek biçimde biçimleyerek yeni bir dil kurar. Gündelik dili şiir adına olduğu gibi kullandığımız zaman bir şeyi iyi kötü anlatabiliriz ama anlatımımız sanatsal olmaz yani özellikli ve derinlikli olmaz. Sanatçı geniş çerçeveli bir gerçekliği ya da gerçeklikler bütününü simgelere sığdırarak az sözle çok şey anlatmak ister. Bir şiirin içeriği boyundan çok büyüktür, bazen neredeyse bütün bir dünyadır. Her şiirde her simge neredeyse ayrı bir dünya oluşturur. Sanatsal olmayan anlatımda duygu-düşünce simgelere götürülmediği için bütün derinliğiyle ve bütün genişliğiyle açıklanamaz. O durumda ortaya konulan ürün şiirden başka bir şeydir, belki de bir manzume'dir.

Estetik işte bu serüvenin, gerçekliği bir sunumda dışlaştırma serüveninin bilim olmaya çalışan bilgisidir. Estetiği bilimsellik yolunda zorda bırakan da yapıtın çok öznel ya da çok özgül özyapısıdır. Yapıtın nesnelliği bir öznellik üzerine kurulmuştur. Sanat sözkonusu oldu mu yürek işe karışır. "Sanat yalnız dizeler kurar, yürektir şair olan" der André Chénier. Yürek usa her zaman dayanak olur ve her zaman güçlük çıkarır. Yüreğin koyduğu engel aşılamayacak bir engel değildir. Temelinde öznellik de bulunsa sanatsal nesnelin bilimine yükselmek olasıdır. Bu

engel aşıldıkça estetik bilimsel bilgiye ulaşma yolunda ilerleyecektir. Estetiğin yöneldiği nesnellik Lalo'nun da pek güzel belirlediği gibi bir bakıma kendine göre bir nesnelliktir: "Her yapıt, somut yapısı içinde, onu yaratan ya da hayranlıkla izleyen her ruh gibi tam tamına bireyseldir. Skolastiklerin Aristoteles'e uyarak söyledikleri gibi, bireyselin bilimi yoktur. Ancak gizemciler ne kadar var deseler de mucize yaratan sezgi de yoktur. Bergson ne derse desin, tanımında mutlak olarak girilmez ve tek olanla buluşma olası değildir. Ama görelikçi bir tipler ve yasalar bilimi vardır, Sokrates'in genelin bilimi diye adlandırdığı bir bilim vardır. Estetikte de gizlerin anahtarı buradadır."

Sanatın nesnel açıklamalara götürülmesindeki güçlük estetiği zorda bırakırken onu çeşitli kılar. Her yapıt kendi belirgin kişiliğiyle yapıttır. Sanatın öznel temeli sanatçıyı ayrı bir insan görünümüne sokarken onu ayrıcalı kılmaksızın özel bir bakış açısı durumuna getirir. Sanatçı her şeyi kendi gözüyle görmek zorunda olduğunu öncelikle bilecektir. Sanatçı bir çılgın da olşa akıllı bir çılgındır. Sanatçı esinin çekiciliğine kapılıp giden düz bir coşkulu olmadığı gibi yaratma süreçleri boyunca ne yapacağını bilmeyen düşüncesiz bir kişi de değildir. O hem bir kendinden çıkmışlık, tam anlamında bir kendini kapıp koyvermişlik havasındadır, hem de kendini yargılamakta ve ne yaptığını bilmekte eşsiz bir ustalığa ulaşmıştır. Bir bakıma dünyayı unutmuştur hatta kendini unutmuştur, bir bakıma da kendini ve dünyayı üstün bir dikkatle görmekte gözlemlemektedir. Bu çerçevede gelişen ve yetkinleşen her yapıt apayrı özellikleriyle karşımızda dururken bizim onu kavrayışımız da çeşitlilikler gösterecektir. Çeşitlilikte kurulmuş olan yapıt başkalarına çeşitli görünümler altında ulaşacaktır. Bu yüzden estetikte şaşmaz kurallar koymaya kalkmamak gerekir. Estetiği dondurmak ve hatta sakatlamak olur bu. Estetikte her kavrayıcı yöneliş belli bir esnekliği belli bir yumuşaklığı zorunlu kılar. Yani estetikçi yapıtlar dünyasında karşısına çıkan çeşitlilikleri belli bir sınıflamacı bakışla kavramaya çalışırken onları kalıplama yanlışına düşmemelidir.

Sanatçı her şeyi kendi gözüyle görmeye çalışırken zaman zaman bir Narkissos olup çıkar. Sanatçı elbette bir büyük adam duygusallığı içinde değildir hiç değildir. Birçok bakımdan bencil de olamaz, bencillik onun dünyaya açılmaya eğilimli kişilik yapısına uygun düşmez. Ancak sanatçıyı bir benci olarak belirleyebiliriz. Kendini açan kendini sergileyen bir bencidir sanatçı. Bencil olmadan benci olmak onun yaratma ediminde ben'ine duyduğu büyük gereksinimle ilgilidir. Bu benci bakış yöntemsel bir gerekliliği duyurucasına Gide'in şu sözlerinde pek gü-

zel anlatımını bulur: "Önem bakışında olsun baktığın şeyde değil." Bu yüzden sanatçı dünyayla olduğu kadar kendiyle sorunludur. Şöyle der Lalo: "Narkissos yalnızca kendiyle ilgilenir. Bencil olarak değil sanatçı olarak. İnançsız bir şehvet için değil bir güzel tapınması adına." Bu da onu dışa açan duyguların ve tutumların temelinde yer alır. "Bir Narkissos çıplaklığı içinde yalnızca kendini gözlemlemekle yetinmez, ayrıca toplum onu gözlesin ister. O bir sergilemecidir!" (Lalo). Lalo'nun Montaigne için ortaya koyduğu şu belirleme sanatçıya tıpatıp uyar gibidir: "Montaigne'de ben için sanat ve sanat için ben aynı anlama gelir."

Bu durum sanatı yalnızca bireyin açmlandığı bireyselliğin sergilendiği bir alan saymamıza elvermez. Sanat bireyselde toplumsalın ve evrenselin dile geldiği alandır. Her yapıta koca bir benle birlikte koca bir evren sığabilir. Bu yüzden tarihin ve toplumbilimin dışında bir estetik varsaymak yanlış olur. Bayer şöyle der: "Estetikle toplumbilim ilişkisi sıkı sıkıya bir ilişkidir, estetik *sui generis* bir toplumbilimdir. Toplum her estetik için başlangıç ögesidir hatta bazı sanatlar için kurucu öge olur." Belki de daha genele giderek toplumun her sanat için kurucu öge olduğunu söylemek gerekir. Her sanat bir toplum içinde o topluma göre biçimlenir. Çünkü sanatçı da yetkin bilinciyle tam anlamında bir toplumsal-tarihsel varlıktır. Ancak Bayer'in "bazı sanatlar" ayrımı da nedenleri apaçık görünen bir ayrımdır. "Bazı sanatlar konuları gereği toplumsaldırlar ve bireysel insanla değil toplumun kendisiyle ilgilenirler." Ne olursa olsun her sanat toplumundan bir parçadır. Toplumsal gelişimlerin hızı ve niteliği sanatı her çağda derinden etkilemiştir. Bunu Bayer bize şöyle açıklar: "Tek bir siyasal devrim yoktur ki edebiyatta bir devrim yaratmış olmasın. Toplumsal durgunluk dönemlerinde sanat aynı devinimsizliğe uğramıştır."

Sanatçı bir sergilemecidir, ruhunu sergiler. Bu sergileme genel anlamda sergilemecilikte olduğu gibi basit bir açılıp saçılma değildir. Ben'in kendine açılması çok yönlü bir araştırmayı gerektirir. Hep özensiz bir dille yazıyor diye suçlanmış olan Stendhal dildeki titizliğini şöyle anlatır: "Bir sıfatı bir adın önüne mi sonuna mı koyayım diye on beş dakika düşündüğüm oluyor." Her sanat yapıtı azçok bir sergileme ya da içedöküş özelliği taşıyarak yaratıcısının iç derinliklerini yansıtır. Bu yansıtma bir dilekten çok bir çabayla gerçekleşir, yetenekli olmaktan çok yeterli ya da yetkin olmakta anlamım bulur. Her sanat yapıtı bir anlamlar dizisini örtmekten çok açmaya eğilimli simgesel niteliklerle örülmüştür. Bazı yapıtlar anlamlarını dışa açmak yönünden olağan bir yapı ortaya koyar gibidirler. Lope de Vega "Aşıkların nabzı yüzlerinde

atar" diyordu. Yapıtların nabzı da yüzlerinde atar. Yapıtın kendi kendisine engel çıkarmamasıdır bu. Elbette bir yapıt yalınkat bir ruh gibi kendini bir çırpıda dışa açıp bitirecek değildir. Anlatım araçlarının yerli yerinde kullanılması yapıta sağlam ve saydam bir görünüm kazandıracaktır. "Sözcükler X ışınlarına benzerler" der Huxley, "iyi kullanıldıklarında her şeyi gösterirler." Sanat bizi insanın merkezine derinine kuytularına indirir, estetik bu inişin koşullarını kavramaya çalışır. Estetikçi de sanatçı da bu yolda heyecanlı ve atılgandır. İzleyici de. Yaşama etkin olarak katılmak gerekir, yaşamın kıyısında durarak sanat yapmak kolay iş değildir, olacak şey değildir. Pasteur gibi biz de "İnsan eylemlerinin büyüklüğü onları doğuran esinle ölçülür" diyebiliriz. Esini veren yaşamdır. Çehov'un şu yargısı büyük bir gerçekliği barındırıyor: "Arzusuz umutsuz korkusuz insanda sanatçı mayası yoktur." André Chénier de şöyle diyordu: "Dehayı ruhumda yalnızca aşk yarattı / Aşk yaşamımdaki tek hakem tek tanrıdır." Gide bize şunu öğütler: "Her gün yeni olsun gördüğün, bilge kişi her şeye şaşan kişidir." Biz ne ölçüde dünyadaysak yaratmada ve kavramada o ölçüde yetkinliğimiz vardır. Yalnızca yaşayanlar yaratırlar, yaratıyı yalnızca yaşayanlar kavrayabilirler. Estetikte nesnellik bir canlılığın ürünüdür.

Başlıca kaynaklar

Alain, *Système des beaux-arts,* Gallimard, Paris 1996
Gaston Bachelard, *Le poétique de la rêverie,* P.U.F., Paris 1965
Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu,* Gallimard, Paris 1949
Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant,* Stock, Paris 1992
Raymond Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique,* Flammarion, Paris 1953
Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique,* Armand Colin, Paris 1961
Raymond Bayer, *Traité d'esthétique,* Armand Colin, Paris 1956
Paul Benichou, *Morales du grand siècle,* Gallimard, Paris 1967
René Bray, *La formation de la doctrine classique en France,* Payot, Laussanne 1931
J. Cerna, *L'amante, vie de Milena,* Maren Sell et cie., Paris 1985
Pierre du Colombier-Roland Manuel, *Les arts,* Ed. Denoël et Steele, Paris 1933
Henri Delacroix, *Les grands formes de la vie mentale,* P.U.F., Paris 1941
Henri Delacroix, *Psychologie de l'art,* Felix Alcan., Paris 1927
Henri Delacroix, *L'enfant et le langage,* Lib. Felix Alcan, Paris 1934
Mikel Dufrenne, *Art et politique,* Union gén. d'éditions, Paris 1934
Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'experience esthétique I,* P.U.F., Paris 1967
Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'experience esthétique II,* P.U.F., Paris 1967
Mikel Dufrenne, *La poétique,* P.U.F., Paris 1963
Elie Faure, *Histoire de l'art, L'art médiéval,* L.P., Paris 1996
Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique,* Fayard, Paris 1996
Andre Gide, *Dostoievski,* Gallimard, Paris 1923
Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme,* Seuil, Paris 1966
E. Kant, *Critique de la faculté de juger,* J. Vrin, Paris 1984
Charles Lalo, *L'art près de la vie,* J. Vrin, Paris 1946
Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique,* Armand Colin, Paris 1925
André Malraux, *Le musée imaginaire,* Gallimard, Paris 1965
Joseph-Emile Muller, *L'art moderne,* L.G.F., Paris 1963
Novalis, *Maximes et pensées,* Ed. A. Silvaire, Paris 1964

Eugène Veron, *L'esthétique,* Alfred Costes, Paris 1921
Jean-Paul Weber, *La psychologie de l'art,* P.U.F., Paris 1972
Suut Kemal Yetkin, *Estetik doktrinler,* Bilgi yayınevi, Ankara 1972

Kişi adları dizini

Alain	9, 159
Antoine	63, 64
Apollinaire	10, 148
Aristoteles	19, 87, 161, 175, 176, 227, 228, 229
Bacli	130, 142, 220
Bachelard	115, 117, 118, 119, 120, 121, 122
Bacon	11, 153, 172
Basch	62, 65, 66
Baudelaire	11, 66, 108, 110, 134, 135, 138, 140, 155, 156, 175, 200, 222,224, 225
Baumgarten	32, 33
Bayer	26, 31, 33, 39, 40, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 65, 66, 68, 77, 80, 83, 85, 89, 90, 94, 130, 135, 140, 151, 154, 155, 159, 162, 167, 171, 194, 207, 209,230
Beethoven	188, 219, 220
Belleau	130
Bergson	72, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 183, 209, 229
Berlioz	101
Bernardin de Saint-Pierre	134
Bernhardt	63
Blake	6, 211
Bleuler	116
Bosch	174, 219, 220
Boutonier	116
Braque	138
Bruegel	174, 219, 220
Buffon	130, 154
Cerna	99
Cézanne	24
Chénier	228, 231
Clemenceau	159
Comte	47
Constant	203, 220
Cook	189
Corneille	28, 176

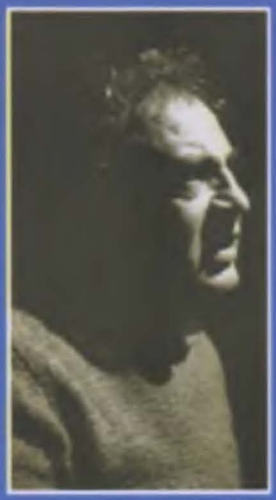
Çehov 151, 156, 157, 158, 231
Darwin 189
Debussy 151, 177, 182, 221, 222, 224
Delacroix E. 24, 131, 201, 208, 210, 221
Delacroix H. 7, 10, 63, 69, 93, 96, 100, 102, 108, 119, 120, 122, 123, 131, 140, 148, 165, 185, 186, 197, 198, 199, 200, 201,203, 204,205, 206, 207, 208, 214, 222
Demokritos 65
Descartes 11, 84, 86, 176, 219
Diderot 6
Dionysios (Aziz) 127
Dostoyevski 9, 10, 12, 23, 24, 44, 14, 141, 156, 210

Dufrenne 5, 18, 19, 24, 41, 42, 43, 44, 45, 147, 151, 154, 161, 162, 164, 165, 169, 190, 205
El Greco 172, 173
Epikuros 19, 52
Faure 41, 199, 209
Fechner 36, 37, 172, 199
Fénelon 12
Fichte 66, 67, 166
Flaubert 8, 60, 133, 134, 159, 199, 205
Fleury 223, 224
Fontenelle 11
Freud 116
Gaugin 139
Gautier 57
Gémier 63
Gide 9, 10, 11, 12, 141, 229, 231
Goethe 60, 61, 67, 223
Gottsched 31, 32
Gourmont 16
Hebbel 120
Hegel 41, 72, 79, 80, 81, 82, 83, 206
Heidegger 210
Herakleitos 85, 87
Hippokrates 8
Hofmannsthal 110

Honegger 151
Hugo 133, 135, 220
Huxley 231
Huyghe 46
Indy'd 187
Jankelevitch 224
Jarocinski 22, 192, 193
Joubert 204
Jouffroy 8, 203, 208, 209
Jung 116
Kafka 99
Kandinsky 139, 159, 177
Kant 33, 51, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 93, 95, 112, 169
Klee 139
La Bruyère 142
Lalande 186
Lalo 35, 36, 45, 47, 61, 65, 68, 125, 126, 130, 132, 133, 135, 136, 153, 201, 202, 229, 230
Lamartine 110, 220
Laplace 85
Leakey 192
Leibniz 31, 32, 45, 96, 219
Lessing 33, 34
Lipps 65
Longos 176
Lorca 174
Maine de Biran 135
Mallarmé 140, 222
Malraux 10, 24, 46, 47, 135, 154
Manet 138, 159
Maupassant 184
Merleau-Ponty 84, 85, 88, 125, 156
Michaud 194
Michelangelo 137, 205
Milena 99
Modigliani 174
Molière 28, 220
Montaigne 126, 220, 230

Mozart 142, 188, 219, 220
Musset 120
Nef 188
Nerval 121
Nietzsche 101, 103, 122, 154, 155
Novalis 67, 120, 122
Pascal 127
Pasteur 231
Péguy 84
Picasso 24, 57, 138, 139, 148
Pirandello 9
Platon 12, 19, 20, 21, 22, 31, 32, 76, 79, 81, 84, 87, 171
Porot 116, 117
Pythagoras 31, 170, 171
Racine 28
Rafaello 132, 216
Rembrandt 132
Renoir 216
Renouvier 130
Rimbaud 23, 118, 140, 212
Rodin 8, 10, 12, 24, 57
Rolland 9
Ronsard 128
Rousseau 45, 133, 182
Ruskin 12, 45, 130
Sainte-Beuve 178
Saint-Saëns 11
Sartre 22
Savage 189
Schopenhauer 102
Shakespeare 128, 175, 176, 220
Sokrates 19, 229
Souriau 24, 61, 103, 159
Spencer 85
Stanislavski 10
Stendhal 154, 230
Stradonitz 206
Sulzer 32, 33

Sydov 192
Taine 85
Tolstoy 9
Turgenyev 216
Valéry 22, 84, 137
Van Gogh 6
Vauvenargues 223
Vega 230
Verardus 175
Verlaine 140
Véron 188, 189
Vigny 120, 140, 223
Volkelt 65, 66, 147
Voltaire 5
Wagner 63
Wahl 84, 85, 87, 88
Weber 23, 34, 122, 130, 132, 133, 135
Wilde 55
Wundt 96



Estetik XIX. Yüzyılın başlarından beri felsefenin kanatları altından kurtulup öbür bilimler gibi konusu ve yöntemleri belirgin bir bilim olmaya çalışıyor. Bunun için kendi laboratuvar koşullarını kurma yönünde büyük bir çaba gösteriyor.
Dünün estetiği Pythagoras'çı, Platon'cu, Aristoteles'çi bakış açılarına dayanan metafizik ağırlıklı estetiklerden oluşuyordu, bugünün estetiği bir deney estetiğidir.

Afşar Timuçin, genişletilmiş 9. baskısını sunduğumuz bu yapıtında çağdaş estetiğin yani bu yeni estetiğin temel sorunlarını ortaya koyuyor ve tartışıyor, onu eski estetikten ayıran çizgileri belirliyor, bu arada zaman zaman sanat ruhbilimin sınırlarından girerek yaratıcı bilinç etkinliğinin koşullarını ele alıyor.

ISBN 978-975-8295-44-6

328218
ASG

www.bulutyayin.com