HER İNSAN BİR SANATÇIDIR • BRIAN KEEBLE

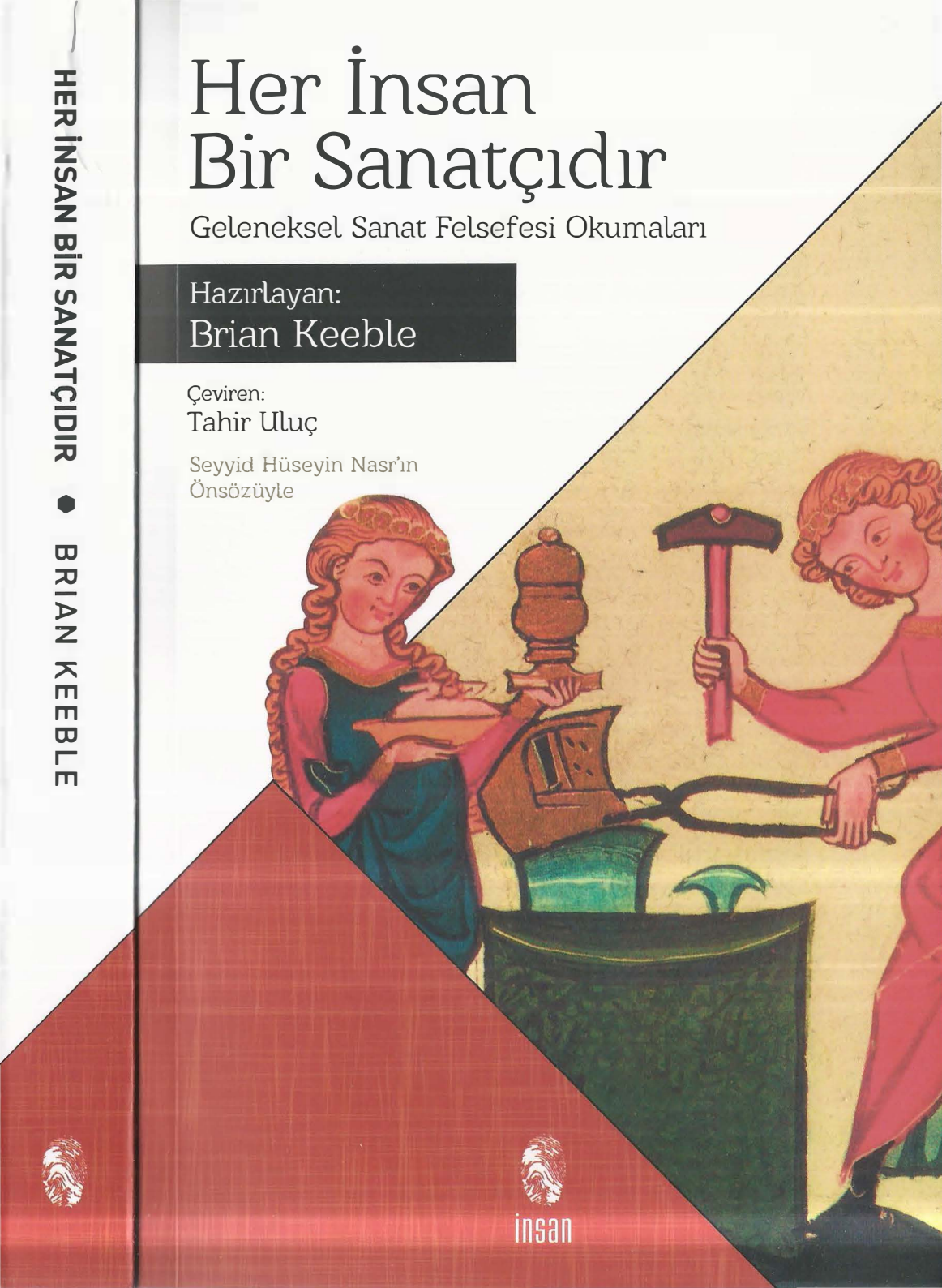
Her İnsan Bir Sanatçıdır

Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları

Hazırlayan:
Brian Keeble

Çeviren:
Tahir Uluç

Seyyid Hüseyin Nasr'ın
Önsözüyle



İnsan

HER İNSAN BİR SANATÇIDIR

– Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları –

insan yayınları : 623
felsefe dizisi : 50

© world wisdom
po box 2682 bloomington, IN 47402 USA
www.worldwisdom.com

© insan yayınları

birinci baskı, 2014
ikinci baskı, 2016

yayıncı sertifika no: 12381
isbn 978-975-574-671-5

orijinal adı
every man an artist
readings in the traditional philosophy of art

her insan bir sanatçıdır
- geleneksel sanat felsefesi okumaları -

hazırlayan
brian keeble

önsöz
seyyid hüseyin nasr

çeviren
tahir uluç

içdüzen
mürettibhane

kapak tasarımı ve uygulama
ömer bal

baskı-cilt
aktif matbaa ve reklam hiz. san. tic. ltd. şti.
söğütlüçeşme mah. halkalı caddesi
no: 245/1-A küçükçekmece/istanbul
tel: 212 - 698 93 54 - 55
matbaa sertifika no: 13978

insan yayınları
istiklal caddesi no: 96 beyoğlu/istanbul
tel: 0212-249 55 55 faks: 0212-249 55 56
www.insanyayinlari.com.tr
insan@insanyayinlari.com.tr

HER İNSAN BİR SANATÇIDIR

– Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları –

Hazırlayan
Brian KEEBLE

Önsöz
Seyyid Hüseyin NASR

Çeviren
Tahir ULUÇ



İNSAN

BRIAN KEEBLE

Hayatının bütün çalışmasını kutsal gelenekler ışığında bir sanat ve zanâat anlayışının yaygınlaştırılmasına adadı. 1974-2004 yılları arasında 30 yıl süreyle Golgonooza Press'in editörlük, tasarımcılık ve yayıncılığını yaptı, şu yazarların önemli eserlerini bastı: Titus Burckhardt, Ananda K. Coomaraswamy, Eric Gill, Seyyid Hüseyin Nasr, Kathleen Raine, Philip Sherrard vs. Keeble aynı zamanda Kathleen Raine, Philip Sherrard ve Keith Critchlow ile birlikte *Temenos* dergisini kurdu. Pek çok makale ve şu kitapları yayınladı: *Art: For Whom and For What?* (1998) (Sanat: Kim ve Ne İçin?), *Conversing With Paradise* (2003) (Cennet'le Sohbet). Londra'daki Temenos Akademisi'nin bir üyesidir ve akademide ders vermekte ve yönetim kurulunda hizmet etmektedir.

SEYYİD HÜSEYİN NASR

George Washington Üniversitesi'nde profesör, Geleneksel Çalışmalar Vakfı'nın başkanı ve *Sophia* dergisinin yayıncısıdır. Nasr, İslâm ve *Hâlidî hikmet* konularında dünyada meşhur bir ilim adamıdır; karşılaştırmalı dinden geleneksel İslâm felsefesi, kozmoloji, sanat, çevrebilim, siyaset ve mistisizme uzanan konularda ellinin üzerinde kitabın ve beş yüzden fazla makalenin yazarıdır. En önemli eserleri arasında şunlar da yer alır: *Knowledge and the Sacred* (1981) (Bilgi ve Kutsal), *Islamic Art and Spirituality* (1987) (İslâm Sanat ve Maneviyatı) ve *Religion and the Order of Nature* (1996) (Din ve Tabiat Düzeni). *The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr* (Seyyid Hüseyin Nasr'ın Felsefesi) adlı eseri, saygın Library of Living Philosophers (Yaşayan Filozoflar Kütüphesi) dizisinde kitap olarak yakın zamanlarda çıkmıştır.

JOHN HOWARD BENSON

The John Stevens Atölyesi, 29 Thames Street, Newport, Rhode Island'da, Oxfordshire'lı bir göçmen olan ilk John Stevens tarafından 1705 yılında kuruldu. Şu an mevcut olan atölye 1781 yı-

lında inşa edildi. John Howard Benson, 1901 yılında Newport'ta doğdu. New York'ta sanat okuduktan sonra 1926'da bu atölyeye katıldı ve atölyeyi ayakta tutan kimsedir. İlk olarak atölyeyi kiraladı ve sonra hatıra maksatlı harf kazıma işi yapılan bir atölye olarak kullanmak için satın aldı. 1956 yılındaki ölümü sonrasında geride bıraktığı eşi Esther Fisher Benson atölyeyi devraldı ve üç oğlundan ortanca olanı John Everett Benson, çalışmaya geldiği yıl olan 1961'e kadar orayı işletti. 1986'da John, atölyeyi oğlu Nick'e devretti ve Nick, atölyeyi hâlâ işletmektedir. Atölye 2005 yılında sürekli varlığının 300. yılını kutlamış oldu.

VENDELL BERRY

Doğal kaynakları koruma taraftarı, çiftçi, deneme yazarı, romancı, şair ve Kentucky Üniversitesi'nde ders vermiş bir İngilizce hocasıdır. *New York Times* tarafından "kırsal Amerika'nın peygamberi" olarak tasvir edilen Berry, hem Guggenheim Vakfı'nın hem de Rockefeller Vakfı'nın geçmişteki bir bursiyeridir ve iki düzineden fazla kitap yazmıştır. Son yayınları arasında, bir roman olan *Life is a Miracle: An Essay in Modern Superstition* (2000), *Jayber Crow* (2000), *The Gift of Gravity, Selected Poems 1968-2000* (2002) ve *Citizenship Papers* (2003) sayılabilir. Yazar ayrıca Londra Temenos Akademisi'nin üyesidir ve eşi Tanya ile birlikte yerlisi olduğu Kentucky'de yaşamakta ve çiftçilik yapmaktadır.

TITUS BURCKHARDT

1908'de doğdu ve Alman İsviçrelidir. Frithjof Schuon'un çağdaşıdır ve onunla bir hayat boyu süren fikrî ve manevî arkadaşlığı olmuştur. Burckhardt'ın felsefe, kozmoloji ve sanat ve zanâatlara olan ilgileri bir araya gelerek biricik bir edebî külliyat oluşturmuştur. Metafizik eserleri yanında, yazılarının büyük bir kısmını bir anlamda "metafiziğin hizmetçisi" olarak gördüğü geleneksel kozmolojiye ayırmıştır. Önemli eserleri arasında şunları sayabiliriz: *Alchemy* (1967), *Sacred Art in East*

and West (1967), *An Introduction to Sufi Doctrine* (1976), *Fez, City of Islam* (1992) ve *Chartres and the Birth of the Cathedral* (1995). Burckhardt'ın Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat hakkındaki müstakil makaleleri *Mirror of the Intellect* (1987) adıyla yayınlanmıştır. Burckhardt'ın eserleri kusursuz ilmî çalışmayı, ilkeleri uygulamayla ilişkilendirmekte usta olan terkipçi bir akılla birleştirir. Burckhardt'ın yazıları kırk yıllık bir zaman dilimini kapsar ve vefat ettiği 1984 yılından beri sürekli mevcuttur.

MICHAEL CARDEW

Yirminci yüzyılın öncü stüdyo çömlekçilerinden birisidir. 1901 yılında doğdu. Oxford, Exeter College'da eğitim aldı. St. Ives, Cornwall'da Bernard Leach'e katıldı ve onunla 1923-1926 yılları arasında üç yıl çalıştı. Winchcombe Çömlek Atölyesi'nde bir süre geçirdikten sonra Wenford Bridge, Cornwall'da kendi çömlek atölyesini kurdu. 1940'larda ve 1950'lerde Gana, Vume ve Nijerya'da çömlek atölyeleri açtı ve atölyelerde çömlekçilik eğitimi verdi ve 1965 yılında Wenford Bridge'e döndü. Son yılları çömlek yapımı, öğretim, gösterim, konferans ve *Pioneer Pottery* (1969) kitabını yazmakla geçti. 1981'de İngiliz Kraliyet Nişanı verildi (OBE, Subaylık Mertebesi) ve 1983 yılında Truro, Cornwall'da vefat etti.

ARTHUR GRAHAM CAREY

Eric Gill ve A. K. Coomaraswamy'nin arkadaşıdır ve Roma Katolik zaviyesinden Hâlidî sanat anlayışı hakkında çok eser kaleme aldı. Konferanslarının ve denemelerinin pek çoğu, *Catholic Art Quarterly*'de (daha sonra adı *Good Works* oldu) yayınlandı. Diğer çalışmaları Newport, Rhode Island'daki John Stevens Atölyesi tarafından broşürler halinde yayınlandı. Bu broşürlerin baskısı tükenmekle birlikte bazı kütüphanelerde bulunabilir. New York'taki Sophia Perennis of Hillsdale yayınevi, yayınlamak üzere eserlerinin bir derlemesini hazırlamaktadır.

CECIL COLLINS

1908 yılında Plymouth, İngiltere'de doğdu ve 1927-1929 yılları arasında Londra'da Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda okudu. 1930'lu yıllarda Eric Gill ve David Jones ile tanıştı; Londra'da ilk tek kişilik sergisini açtı ve Amerikalı sanatçı Mark Tobey ile tanıştı ve Tobey, Collins'in Uzak Doğu Felsefesi'ne olan ilgisini teşvik etti. Collins, Toby'nin Devon, Dartington Hall'daki öğretim görevini 1940'ta devraldı ve "The Vision of the Fool (Meczubun Görüşü)" adlı denemesini kaleme almaya başladı. Yazar, bu çalışmasında "Kutsal Meczup (Holy Fool)" figürünü fıtrî ve aslî masumiyetin sembolü olarak araştırdı. Bu onun vizyoner esaslı sanatının merkezî konusu oldu. Deneme ilk olarak 1947'de basıldı. Sonraki kırk yıl boyunca pek çok siparişler ve sergiler izledi. Collins hiçbir gruba üye değildir ve hiçbir beyanname imzalamamıştır, kendi başına çalışmayı tercih etmiştir. Londra'da uzun yıllar seçkin bir öğretmendi ve 1979 yılında İngiliz Kraliyet Nişanı (MBE, Üyelik Mertebesi) verildi. 1989 yılında, Londra'daki Tate Galeri'de, çalışmalarından oluşan önemli bir Geriye Bakış Sergisi sırasında vefat etti.

ANANDA K. COOMARASWAMY

1877 yılında Seylan'da doğdu ve İngiltere'de okudu. Londra Üniversitesi'nde Botanik ve Jeoloji okudu. Seylan'daki saha çalışması sırasında kendi ülkesinin geleneksel sanat ve zanâatlarına daldı. İngiltere'ye döndükten sonra Sanatlar ve Zanaatlar Hareketi'nin (*Arts and Crafts Movement*) fikirlerinden ve Blake, Ruskin, Carlyle ve William Morris gibi düşünürlerden etkilendi. Böylece dünyanın kutsal geleneklerinin sanatlarını, zanâatlarını ve kültürlerini metafiziksel, toplumsal, ahlâkî, estetik ve pratik bağlamlarında çalışma mesleğine başladı. Örnek ilmî çalışması, pek çok kitapta, tek konulu çalışmada ve makalede ortaya konulmuştur ki bazıları şunlardır: *Medieval Sinhalese Art* (1908), *Arts and Crafts of India and Ceylon* (1913) and *The Dance of Shiva* (1918) ve şu sonraki dönem kitapları: *The Transformation of Nature in Art* (1934), *Why Exhibit Works of Art?* (1943)

ve *Figures of Speech or Figures of Thought* (1946). Yazarın daha pek çok eseri vardır ve eserlerinin sayısı beş yüz sayfayı geçer. Bu eserler evrensel ilkelere dayalı bir kültür metafiziğinin anahatlarını sunar. Yazarın ölümü sonrasında eserlerinden yapılmış iki derleme 1977 yılında Bollingen Vakfı tarafından (ed. Roger Lipsey) basılmıştır: *Coomaraswamy 1: Selected Papers, Traditional Art and Symbolism* ve *Coomaraswamy 2: Selected Papers, Metaphysics*. Coomaraswamy 1917 yılında Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin Asya Sanatı Bölümü'nün müdürlüğü görevini üstlenmiştir. 1947 yılında Needham, Massachusetts'taki evinde vefat etmiştir.

ERIC GILL

1882 yılında doğdu. Aslında mimarlık okudu, ama sonraları yazıcılık, duvar ustalığı ve taş kesmeciliği öğrendi. W. R. Lethaby, Edward Johnston ve diğerleriyle birlikte yirminci yüzyılda bu sanatları diriltmekte önemli bir rol oynadı. 1913'te Katolik kilisesine katıldı, Sussex'teki Ditchling'e taşındı ve pek çok Katolik Zanaat Atölyesi Toplulukları'ndan ilkini kurmaya başladı. Hayatının son 30 yılında üretken bir heykeltıraş, ahşap oymacısı, yazar, polemikçi, harf kesicisi ve tip tasarımcısı idi. Onun klasik harf karakteri, ilk olarak 1927'de sunuldu ve o zamandan beri hiç kullanım dışı olmadı, ki çok nadir bir klasik konum işaretidir. Örnek ve kitabe çalışmaları günümüzde harf kesicilerine hâlâ ilhâm vermektedir. Yazdığı bir düzine kitaptan en önemlileri şunlardır: *Art Nonsense and Other Essays* (1929), *Beauty Looks After Herself* (1933), *The Necessity of Belief* (1936), *Last Essays* (1942) ve *In a Strange Land* (1944). Yazarın *Autobiography*'si öldüğü yıl olan 1940'ta yayınlandı.

RENÉ GUÉNON

1886 yılında Blois, Fransa'da doğdu. Şimdi, "gelenekselci okul" olarak bilinen bir grup yazar ve düşünür topluluğunun kurucusu olarak kabul edilmektedir. Kitapları alanlarında klasik ol-

muş ve hem Doğulu hem de Batılı düşünürler üzerinde güçlü bir etkide bulunmaya devam etmektedir. Çalışmasının içeriği dört ana konuya ayrılabilir. İlk iki konu, metafiziksel doktrin ve geleneksel ilkelerdir. Guénon geleneksel, manevî temelleriyle bütün bağlarını kesen ve hızla sekülerleşen bir Avrupa'ya metafiziğin fikrî kesinliklerini yeniden sundu. O, bunu çoğunlukla şu kitapları aracılığıyla yaptı: *Man and His Becoming according to the Vedanta* (İngilizce çevirisi 1945) ve *A General Introduction to the Study of the Hindu Doctrines* (İngilizce çevirisi 1945). Ölümünden sonra makalelerinin bir araya getirilmesinden oluşan bir seçki olan *Fundamental Symbols* (İngilizce çevirisi 1995), Guénon'un üçüncü ilgi alanı olan geleneksel sembolizm hakkındaki pek çok derinlikli makalesini bir araya getirir. Son olarak Guénon modern dünya eleştirisini tam olarak şu iki eserde ortaya koymuştur: *The Crisis of the Modern World* (İngilizce çevirisi 1942) ve *The Reign of Quantity* (İngilizce çevirisi, 1953). Guénon 1951 yılında Kahire'de vefat etmiştir.

EDWARD JOHNSTON

1872 yılında İskoçya'da doğdu. Edinburgh Üniversitesi'ndeki tıp tahsilini yarım bıraktı ve hüsn-i hatta/güzel yazıya olan ilgisini takip etti. 1898 yılında Londra'da yeni oluşturulan Central School of Arts and Crafts'a (Sanatlar ve Zanaatlar Merkezî Okulu) W.R. Lethaby tarafından Yazıcılık ve Tezhip öğretmek üzere atandı. Bu sıralarda British Museum'daki (İngiltere Müzesi) erken dönem elyazmalarındaki harf biçimlerine dair araştırmalarına başladı. 1906 yılında *Writing & Illuminating & Lettering* adlı elkitabını yayınladı ve bu eser o zamandan beri hiç baskısı tükenmiş duruma düşmedi. Neredeyse tek başına geniş uçlu kalemin kullanımını diriltti ve Central School'daki ve daha sonraları Royal College of Art in London'daki (Londra Kraliyet Sanat Koleji) derslerinde yirminci yüzyılın başlarındaki hattatların çoğuna hem ilhâm kaynağı oldu hem de hat öğretti. Londra Yeraltı sisteminde kullanılan meşhur *sans serif* alfabesini tasarladı. 1939'da İngiliz Kraliyet Nişanı (CBE, Komutanlık Mertebesi) ile ödüllendirildi ve 1944'te vefat etti.

DAVID JONES

1895 yılında doğdu ve Londra'da A. S. Hartrick'in öğrencisi olarak sanat eğitimi aldı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'da Kraliyet Galler Piyadeleri'nde (Royal Welsh Fusiliers) hizmet etti. Bu onun için çok verimli bir tecrübe oldu ve sonraki yıllarda hem resmini, hem şiirini hem de nesrini etkiledi. 1921 yılında Katolik kilisesine katıldı ve Eric Gill ile yakın arkadaşlığı başladı, aynı yıl ahşap oymacılığı öğrenmeye de başladı. *The Chester Play of the Deluge*'e (1927) (Chester Tufan Oyunu) yaptığı ahşap oymacılığı örnekler dizisi bir Britanyalı sanatçının yaptığı en büyük ahşap oymacılığı eserleri arasındadır. 1928 yılında Seven and Five Society'ye (Yedi ve Beş Topluluğu) katıldı, Ben Nicholson, Henry Moore, Barbara Hepworth, John Piper ve diğerleri ile eserlerini sergiledi. Kitap boyutundaki başta gelen şiiri *In Parenthesis* (Parantez İçinde) Birinci Dünya Savaşı'ndan beri yazılmış en büyük edebî eserler arasında gösterilerek genel bir beğeni topladı. Jones'un sonraki yılları sağlık problemleriyle geçti, ancak bu durum onu şu önemli eserleri üretmekten alıkoyamadı: (1) Kitap boyutunda bir şiir olan *The Anathemata* (1952) (Lanetliler); (2) Denemelerinden oluşmuş bir derleme olan *Epoch and Artist* (1959) (Çağ ve Sanatçı). Ayrıca derinden benimsediği Katolik inancı, Roma tarihi ve Kral Arthur efsanesi ile ilişkili çok sayıda çoklu-ortam (*multi-media*) karakalem resimleri ve ayrıca, yazıcılık tarihinde biricik olan muhteşem renkli kitabe dizileri. Vefat ettiği 1974 yılında Kraliyet Onur Üyesi yapıldı.

BERNARD LEACH

1887 yılında Hong Kong'da doğdu ve sonraları Henry Tonks'un öğrencisi olarak Londra'daki Slade School of Art'ta (Slade Sanat Okulu) eğitim aldı. Daha sonra Frank Brangwyn'den azot asidi ile madeni levhayı aşındırmak sûretiyle yapılan oymacılık sanatını öğrendi. 1911 yılında Tokyo'daki [Japonlara özgü bir seramik kap olan] *raku* çay partisinde çömlekçiliği keşfetti. Japonya ve Çin'de geçirdiği dönemler akabinde kendisine bir stüdyo çömlekçisi olarak dünya çapında ün kazandıracak çömlek atöl-

yesini 1920 yılında St Ivesi Cornwall'da kurdu. Hâlâ önem ve değerini koruyan ve seçtiği sanatın bir elkitabı olan *A Potter's Book*'u (Bir Çömlekçinin Kitabı) 1940 yılında yayınladı. Hocalık yaptı ve hayatı boyunca çok seyahat etti, hayatının çoğunu Japonya'da geçirdi ve orada Shoji Hamada ve Soetsu Yanagi ile arkadaşlık yaptı. 1960 yılında Japonya'da Kutsal Hazine Nişanı ile ve 1973 yılında Londra'da İngiliz Kraliyet Onur Üyeliği ile ödüllendirildi. Londra'daki Victoria Müzesi ve Albert Müzesi 1977 yılında onun eserlerinin sergilendiği bir Geriye Bakış Sergisine ev sahipliği yaptı. 1979 yılında vefat etti.

KATHLEEN RAINE

1908 yılında doğdu. Cambridge'deki Girton College'da Tabiat Bilimleri okudu. Çocukluğunda şiir yazmaya başladı ve daha sonra şiiri tercih yönüyle üniversite öğrenimine taşıdı. İlk şiir kitabı olan *Stone and Flower* (Taş ve Çicek) 1943 yılında basıldı ve arkadan gelecek on kitabın ilki oldu. 1961 yılında Washington DC'de Andrew Mellon Konferansları verdi ve bu konferanslar 1968 yılında iki cilt halinde *Blake and Tradition* (Blake ve Gelenek) adıyla yayınlandı ve ona önde gelen bir Blake uzmanı olarak şöhret kazandırdı. Edebî denemelerinden oluşan bir derleme olan *Defending Ancient Springs* (Kadim Kaynakları Savunmak) adlı eseri, *Hâlidî hikmet*in onun düşüncesi üzerindeki etkisini göstermektedir. Bunu sonraki yıllarda diğer edebî çalışmalar izledi ki aralarında W.B. Yeats'in hayatının ve çalışmasının bâtınî yönlerine dair çalışmalarından oluşan bir derleme olan *Yeats the Initiate* (1986) (Sâlik Yeats) yer alır. Diğer eserleri şunlardır: *Blake and the New Age* (1979), *The Human Face of God* (1982), *The Inner Journey of the Poet* (1982), *Golgonooza, City of Imagination* (1991) ve *W.B. Yeats and the Learning of the Imagination* (1999). 1980 yılında Philip Sherrard, Keith Critchlow ve Brian Keeble ile *Temenos* dergisini kurdu. 1990 yılında Londra'da Temenos Akademisi'ni kurdu. 1922 yılında İngiltere Kraliçe Şiir Madalyası'nı ve 2000 yılında İngiliz Kraliyet Onur Nişanı'nı (CBE, Komutanlık Mertebesi) aldı. 2003 yılında Londra'da vefat etti.

FRITHJOF SCHUON

1907 yılında, İsviçre'nin Basel şehrinde Alman anne-babadan dünyaya geldi. En ziyade *Hâlidî hikmetin* önde gelen sözcüsü ve *Vedanta*, Meister Eckhart ve Platon'un metafizik çizgisinde bir filozof olarak bilinir. Schuon'un kitapları, *Hâlidî hikmetin*, yani farklı dinlerin temelini oluşturan zaman ötesi metafizik hakîkatin, en kapsamlı ifadesini sunar. Schuon'un aktif kariyeri elli yılı aşkındır ve bu zaman zarfında metafizik, karşılaştırmalı din ve geleneksel ve kutsal sanat konularında 20'den fazla kitap yazmıştır. En önemli eserleri arasında şunlar sayılabilir: *The Transcendent Unity of Religions* (1975), *Logic and Transcendence* (1975), *Survey of Metaphysics and Esoterism* (1986) ve *Form and Substance in the Religions* (2002). Schuon'un yazıları bütün dünyadaki geniş bir ilmî ve felsefî yayınlar dairesinde sürekli sunulmuş ve tanıtılmıştır. Bu eserler World Wisdom'ın *Writings of Frithjof Schuon* dizilerinde bulunabilir. Frithjof Schuon 5 Mayıs, 1998'de Amerika Birleşik Devletleri'nde vefat etti.

SIR JOHN TAVENER

1944'te doğdu. İlk olarak 1968 yılında *The Whale* (Balina) ile ön plana çıktı. Diğer öncü çalışmaları takip etti: *In Alium* (1968), *Celtic Requiem* (1969), *Therese* (1973). Sonra bir süre tefekkür ve sükûnete daldı ve bu süreç sonunda 1977 yılında Doğu Ortodoks kilisesine intisap etti. Böylece gerçek manevî yurduna kavuştu ve Ortodoks Ayin ve İlâhisi'ne kendini verdi. Böylece birkaç dakikadan başlayıp *The Veil of the Temple* (2003) (Mabedin Örtüsü) gibi yedi saat süren korolu ve enstrümental eserler dizisi besteledi ve bu eserler önemli bir takdir ve beğeniyle icra edildi. *The Lamb, Song for Athena* ve *The Protecting Veil* gibi eserler ona uluslararası bir şöhret kazandırdı. Son zamanlarda Ortodoksluğun ötesinde ve Frithjof Schuon'un yazılarının etkisiyle Tavener'ın daimî ve velûd ürünleri Hindu, Tasavvufî, Yahudî ve Kuzey Amerika Yerlileri fikirlerini terkip etmiştir. Bestecinin Ahit'i olan *The Music of Silence* (Sessizlik Müziği) 1999 yılında basıldı. Sir John, Şövalyeliğini, Bininci Yıl Onurlar Listesi'nde aldı.

İçindekiler

ÖNSÖZ 19

GİRİŞ 25

BİRİNCİ BÖLÜM
İMALAR

1. PLATO 41
2. ARISTOTELES 42
3. PLOTINUS 42
4. KUTSAL KİTAP 43
5. HERMESÇİ KÜLLİYAT 45
6. SAHTE DIONYSIUS 46
7. ERIUGENA 46
8. YUHANNA ED-DIMAŞKÎ (ST. JOHN OF DAMASCUS) 47
9. STOUDIOSLU AZİZ THEODORE 48
10. AZİZ THOMAS AQUINAS 48
11. AZİZ BONAVENTURE 50

İKİNCİ BÖLÜM
FORMÜLASYONLAR

12. RENÉ GUÉNON 57
İNİSİYASYON VE ZANAATLAR 57

13. RENÉ GUÉNON 63
SANATLAR VE GELENEKSEL SANAT ANLAYIŞI 63

14. ANANDA K. COOMARASWAMY 69
KONUŞMA TEMSİLİ Mİ DÜŞÜNCE TEMSİLİ Mİ? 69

15. ANANDA K. COOMARASWAMY 107
HRİSTİYAN, DOĞULU VEYA GERÇEK SANAT FELSEFESİ 107

16. FRITHJOF SCHUON 141
SANATIN İLKE VE KRİTERLERİ 141

17. JOHN HOWARD BENSON – ARTHUR GRAHAM CAREY 171
GENEL PROBLEM 171

18. ERIC GILL 177
DÖRT SEBEP 177

19. ERIC GILL 181
GÜZELLİĞE DAİR 181

20. TITUS BURCKHARDT 189
HRİSTİYAN SANATININ GERİLEYİŞ VE YENİLENİŞİ 189

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YANKILANIMLAR

21. DAVID JONES 209
SANAT VE SAKRAMENT 209

22. KATHLEEN RAINE 247
DİKEY BOYUT 247

23. WENDELL BERRY 267
İKİ EKONOMİ 267

24. CECIL COLLINS 289
SANAT NİÇİN BUGÜN İLHAMDAN YOKSUN? 289

25. BERNARD LEACH 295
BÜTÜNLEŞME 295

26. MICHAEL CARDEW 301
ÇÖMLEKÇİLİK VE ÇÖMLEK YAPIMI 301
Bütün Sanat Tabiatın Taklit Edilmesinden İbarettir 301
Çömlekçiliğin Konusu Nedir? 302
Çömlekçilikte Tekrar 303

27. EDWARD JOHNSTON 305
"ŞEY" TARAFINDAN TANIMLANAN BİÇİMSEL YAZICILIK 305
Sanatçı (Zanaatkâr) Hakkında Ön Not 306
Yazıcılığın Tabiatı ve Amacı 306
KESKİNLİK, BİRLİK ve ÖZGÜRLÜK 307

28. SIR JOHN TAVENER 313
HÂLİDÎ MÜZİĞE DOĞRU (Frithjof Schuon'a Armağan) 313

TEŞEKKÜR VE KAYNAKLAR 325

ÖNERİLEN OKUMALAR 329

İNDEKS 335

Sanatçı özel bir tür insan değil,
her insan özel bir tür sanatçıdır.

A. K. COOMARASWAMY

Sonsuz İyi ve Merhametli olan Bir'in Adıyla

ÖNSÖZ

Bu seçkinin konusu, sadece geleneksel medeniyetlerde üretilen sanatın anlaşılması yönünden değil, insanî durumun gerçek doğasının anlaşılması ve insan olmanın ne demek olduğunun bilinmesi bakımından da büyük bir öneme sahiptir. Gerçek manâda insan olmak burada, yeryüzünde İlâhî Sûreti yansıtmak demektir. İnsan, insan olmak marifetiyle yaratır ve yapar; kendi aslî tabiatına sadık kalmak sûretiyle terimin en geniş anlamıyla geleneksel sanat üretir. Böyle bir sanat yeryüzünde İlâhî Sanatçı'nın hikmet ve cemâlini yansıtır; böylece Mânâ ve Sûretsizlik âlemine ulaştıran sûretlerin yaratımını mümkün kılar. Bu sanat anlayışı; modern insanın kim olduğunu, niçin yeryüzünde olduğunu ve nereye gittiğini unutması sonucu, modern dünyada büyük oranda unutulmuştur. Bu yüzdendir ki elinizde tuttuğunuz seçki, geleneksel sanatın anlam ve öneminin bir izah ve ifadesinden ibaret olmayıp aynı zamanda, gerçek manâda insan olmanın ne demek olduğunu, gök ile yer arasında köprü ve etrafındaki âlem için bir lütuf ve inâyet vesilesi olan kâmil insan olmanın ne anlama geldiğini bir hatırlama aracıdır.

Geleneksel sanat, geleneksel olarak anlaşıldığı şekliyle, hâlidî hikmetin mütemmim bir veçhesini oluşturan metafizik ve kozmolojik ilke-

lere dayanır. Bu ilkelerden birisi de, misal âleminin –yani Platon'un idealar âleminin– gerçekliğini kabul etmektir. İşte, geleneksel sanat, özellikle de bu sanatın merkezindeki kutsal/dinî sanat, söz konusu âlemi, bu dünyada, manevî misallerin taklidinden ibaret olan sanatsal yaratım vasıtası ile açığa çıkarır. Bu ilkeler, geleneksel sanatçının tabiatını, bireysel insanî alanın ötesinde bulunan hakîkatlere bâtınen açık bir varlık olarak açıklar. Bu ilkeler, sanatın belli bir tür faaliyet olmadığını, bilakis, geleneksel dünyada her şeyin kendisine ait bir sanatının olduğunu ve sanatın geleneksel kurallara göre yaşanan hayatın ta kendisi olduğunu ortaya koyar.

Geleneksel sanat felsefesi, sembolizmin merkezî rolünden, hem eşyânın tabiatında mevcut sembollerin hem de belli bir vahiy tarafından kutsal kılınan sembollerin merkezî rolünden bahseder. Geleneksel sanat felsefesine ait öğretiler, semboller ile insan yapımı işaretler arasında kesin bir ayrım yapar ve bir şeyin sembolik hakîkatinin o şeyin ontolojik hakîkatinin bir parçası olduğunu ve daha derin bir seviyede gerçekten de bizâtihi ontolojik hakîkat olduğunu açıkça ortaya koyar. Varlık alanındaki her şey, ilkece, yukarıdaki bir hakîkatin sembolüdür. Bunun tek istisnası İlâhî Varlık'tır ki O, ancak kendisidir, başka bir şeyin sembolü değildir. Bu öğreti aynı zamanda, sembollerin –"Tanrı'nın zihni / ilmi" olarak isimlendirilebilecek olan– saf aklî âlemden, yaratıcı hayâl gücü aracılığıyla dışsal bir sûrette tezâhürlerine indiği süreci de ele alır.

Hâlidî hikmetçi sanat anlayışına ait bütün bu yönler yirminci yüzyılda Gelenekselci Ekolün başta gelen simâları tarafından yeniden ifade edilmiştir. Onlar, geleneksel dünyanın sanat biçimlerinin her birinin ayrı ve kendine has bir dili konuşuyor olmakla birlikte geleneksel sanatın felsefesinin ve ilkelerinin evrensel olduğunu ortaya koymuşlardır. Bu yüzdendir ki bu hâlidî hikmetçi sanat anlayışını yirminci yüzyılda ortaya koyan önde gelen isimlerden biri olan Ananda K. Coomaraswamy şöyle söyleyebilecek, "Gerçek sanat felsefesi her zaman ve her yerde aynıdır" ve kendisinin bu felsefeye ilişkin açıklamasına işaretle, "Bu gerçek felsefe, açıklamaya çalışacağım herkesin şahsî görüşü olmayıp Hâlidî Hikmet'e nisbetle aslî olan sanat öğretisidir" diyecektir.

Geleneksel sanat felsefesinin ya da hâlidî hikmetçi sanat felsefesinin ikinci özelliği; evrensel ilkeleri her hususî geleneğin geleneksel ve

kutsal sanat biçimlerinin derûnî anlamına tatbik etmek, bu anlamı görünür kılıp ortaya çıkarmak ve bu derûnî anlamın şeklî düzeyde aslî olarak farklı olduğunu göstermekle alakalıdır. Hâlidî hikmetçi sanat anlayışının birinci yönü, binlerce yıldır farklı geleneksel medeniyetler içinde bilgeler ve ermişler tarafından açıklanmıştır; ikinci yönü ise yirminci yüzyıl gelenekselcilerine kalmıştır. Böylece onlar, farklı dinî sınırları tanımlamış, göstermiş ve aşmış; ama bunu yaparken her dinî geleneğin özel ifade edilişlerine saygı göstermiştir. Onların yazıları aslında, geleneksel sanatın genel metafiziği ve kozmolojisi üzerine yapılmış bir şerh oluşturmuş ve sembollerin gerçek anlamını ortaya çıkarmıştır. René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt ve Martin Lings gibi, bu seçkide yazılarına ve görüşlerine yer verilen otoriteler aynı zamanda Batı'nın Orta Çağ sonrası sanatını eleştirmeye mecbur kalmışlardır. Bunun sebebi kesinlikle, söz konusu sanatın geleneğe karşıt yapısıdır. Onlar, bu eleştirileriyle, hakîkati sanatsal biçimlerde ve kurtarıcı bilgide arayan kimselere rehberlik etmeyi amaçlamışlardır. Onlar böyle bir görevi; sanatın anlamını "merkezsiz sanat" (*Zenterlosskunst*) olarak isimlendirilen modern sanatın aksine, "merkezden doğan" olarak ortaya çıkarmak için yerine getirmişlerdir. Eskinin üstatları, geleneksel "sanat felsefesini" ifade etme görevini yerine getirmek zorunda kalmamışlardır; çünkü etrafları, geleneksel sanat eserleri ile çepeçevre kuşatılmıştı. Bu eserler farklı nitelikte olabilirdi; ancak genellikle, geleneksel karşıtı bir yapıya sahip değillerdi. Sanatın insancı, doğacı ve bireyselci olduğu bir yerde (Yunan-Roma medeniyetinin gerileme döneminde böyleydi), eskinin üstatları böyle bir sanatı eleştirmeye yönelmişlerdir ki bu durumu Platon'un eserlerinde görmekteyiz.

Batı'da geleneksel "sanat öğretisinin" dirilişi, bizi zorunlu olarak; manevî merkezini kaybetmiş, ruhun psişe ile karıştığı, çoğu insanın modern ve modern sonrası kültürden etkilendiği ve ister sözlü ister görsel olsun, sembollerin gerçekliğine kör-sağır olduğu bir dünyada böyle bir sanat yaratımının imkânı meselesine götürmektedir. Bu seçkinin meziyetlerinden birisi, geleneksel ilkeleri anlamakla kalmayıp aynı zamanda bu ilkeler ışığında fiilen sanat üretmeye çalışan çeşitli alanlardaki pek çok önde gelen sanatçının yazıları vasıtasıyla bu meseleyi ele almasıdır.

Brian Keeble bu seçkiyi üç bölüme ayırmıştır. Bu bölümlerin hepsi Batı'daki sanat ile ilgilidir. Bununla birlikte geleneksel otoritelerden yapılan seçmeler genel manâda geleneksel sanatı da ele almakta ve kimi zaman Batı dışı sanatı da ihtiva etmektedir. Bu eserin üçlü bölümlemesi, yukarıda sunulan şema ile yakından ilişkilidir. Birinci bölüm, "İmalar", Batı medeniyetinin Klasik ve Orta Çağ dönemlerinde yaşamış meşhur filozofları ve mistikleri tarafından sanat ve güzellik hakkında yapılmış en dikkat çekici gözlemlerden bir kısmını içermektedir. Bu bölüm, özü itibariyle Batılı olmayan İncil'i ve Doğu Hristiyanlığı'na ait olan Yuhanna ed-Dımaşkî'yi (John of Damascus) de içermektedir. Bölümün bütünü, sanat ile ilgili olarak, Batı geleneğinin klasik kaynaklarının en derin özetini sunmaktadır.

İkinci bölüm, yirminci yüzyıla dönmekte, oldukça ilginç biçimde Batı tarihinin birkaç yüzyılını atlamaktadır. Bu yüzyılların özelliği, kendilerinde geleneksel sanat anlayışının Batı'da dikkat çekici bir ifade bulamamış olmasıdır. Bu bölümdeki yazarların çoğu, hâlidî hikmetçi sanat anlayışını beş asırlık bir unutma evresinden sonra yirminci yüzyılda tekrar mevcut kılan Gelenekselci Ekol'ün meşhur üstatlarıdır. Buna ilaveten, seçilen metinler söz konusu yazarların en önemli metinleri arasındadır.

Bu seçkinin son bölümü, bir sanat icracısı durumundaki sanatçıların yazıları aracılığıyla, bugün için geleneksel sanat yaratmanın imkân ve anlamını sunmaya ve yine günümüz insanı için geleneksel sanat yaratmayı kimi sınırlı alanlar dışında böylesine zorlaştıran şartları eleştirmenin imkân ve anlamını ortaya koymaya çalışan cüretkâr bir bölümdür. Bu bölümde sunulan tezlerin pek çoğu, bazı gelenekselciler tarafından sorgulanacaktır. Ne var ki söz konusu tezler, bugün sanat olarak arz-ı endam eden şeylerin çoğunun çirkinliğini ve boşluğunu gören ve geleneksel bakış açısında yetkinleşmiş; ama aynı zamanda geleneksel felsefenin değerlerine ve anlamlarına da sempatisi olan sanat eserleri üretmeye istekli olan samimi ve yetenekli sanatçılar tarafından karşılaşılan engelleri açıklığa kavuşturmak bakımından önem arz etmektedir.

Brian Keeble uzun yıllarını geleneksel sanatlar çalışmaya adamış ve konu hakkında çok sayıda değerli esere imza atmıştır. Onun bir kitap

tasarımcısı ve üreticisi olarak eseri, geleneksel ustalığın ölçütlerine dair endişelerini yansıtmaktadır. Onun ele aldığı konu, gelenek ve hâlidî hikmetle ilgili olduğundan, o bu seçkiye, özellikle de birinci ve üçüncü bölüme daha fazla Batı dışı içerik dâhil edebilirdi. Ancak Keeble'ın da işaret ettiği gibi, bu durum eseri oldukça hantal yapardı. Bu yüzden mevcut hâliyle de seçki için müteşekkir olmak lazım; zira eser Batılı ve dolayısıyla modern bakış açısından etkilenmiş Batılı olmayan okuyucular için gerçek sanatın ne olduğunu ve geleneksel sanatın manevî hayat için ve de "bizi kurtaracak" hakîkat arayışı için niçin böylesine önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim Platon şöyle demiştir: "Güzellik, Hakîkat'in ihtişamıdır." ve hakîkat gölgelendiğinde ihtişamı da kaybolur; arkasında –sanat da dâhil olmak üzere modern hayatın çoğu şeyini karakterize eden– çirkinliği bırakır. Ancak hakîkate susamışlık, tıpkı ruhun güzelliğe olan en derin ihtiyacı gibi, var olmaya devam eder. Geleneksel sanat bu güzelliği, derûnî güzelliğin elde edilişine bir destek olarak hareket eden haricî, şeklî düzlemde sağlamıştır. Bu sanat, genelde sessiz bir dil ile, elde edilmesi insan hayatının varlık gayesini oluşturan hakîkatten de bahseder. Brian Keeble'a, hem güzelliği hem de hakîkati yansıtan ve de gerçek manâda insanî olarak isimlendirilmeye layık bir hayat için son derece önemli olan o sanata dair bu değerli seçki aracılığıyla bize güçlü bir hatırlatma sunduğu için müteşekkir olmalıyız.

Seyyid Hüseyin Nasr
Aralık, 2004
Bethesda, Maryland, ABD

GİRİŞ

Bu yazılar seçkisi aslında, bir dünyayı başka bir dünya ile yüzleştirmektedir; daha özelde, çağrı ve uğraşı hakkındaki geleneksel bir felsefeyi veya hikmeti, onun yerini alan şeyle yüzleştirmektedir. Bu şey de insanî olanın yüceltilmesi olarak başlayan ve zamanı geldiğinde –ki bu bizim çağımızdır– insanaltı olanın haklılaştırılması ve meşrulaştırılması ile sonlanan anlayıştır. Binlerce yıldır insanî meslek ve meşgale, insanî sanat ve iş ile insanî yetenek, Tanrı sûretinde yaratılmış bir varlık olarak insan anlayışı çerçevesi içine yerleştirilmiştir. İnsanın fiziksel tabiatını bütünüyle kabul etmekle birlikte, insan yeryüzü hayatında nihaî manâda manevî olan tabiatını ve gerçekten de her şeyin manevî tabiatını gerçekleştirme misyonu ile görevlendirilmiştir. Bu misyon, tabiatı gereği, sadece uzmanlaşmış bir seçkinler sınıfının malı olmayıp, bilakis, tam manâsı ile insan olmanın anlamının bizâtihi alâmetidir. İşçiliğin kuralı ve mükemmelliği anlamında sanat, insanların gerçekliğin kutsal tabiatı ile olan aslî ve olmazsa olmaz ilişkilerini, uygun bir geçimin gereklilikleri vasıtasıyla gerçekleştirdikleri araçsal vesileler idi.

Kendisinde, sanatın zihnin bir erdemi veya alışkanlığı olarak anlaşıldığı bu geleneksel felsefe, Rönesans ile birlikte yerini yavaş yavaş,

seçme bir "şeyler kategorisine" işaret eden bir sanat anlayışına bıraktı ki bu şeylerin özelliği, kendilerine sanatçı denilen ve istisnaî bir mizaç ve yaratılışa sahip ; özel, estetik ve duygusal yankıları olan eserler yaratan kimseler tarafından üretilmesiydi.

Bu gelişme günümüze gelinceye kadar, kendisine başından beri ait olan akıl dışı potansiyelin sınırlarını keşfetmek üzere zorlandı. Sanatın insanî olmak bakımından, insanî olanın ötesinde olan hiçbir şeye dayanması gerekmediği anlayışı, yani "sanat, sanat içindir" düşüncesi, kabul edildikten sonra yıkım tohumları ekildi. Sonuç; sanat olduğu düşünülen şeylerin çoğunun artık çoğunluk tarafından anlaşılmaması ve yaratıcısının "istisnaî" şahsiyetinin tanıtım ve reklamını yapmaktan öte bir amaca hizmet etmemesi oldu. Aynı zamanda, çoğu insanın herhangi bir tür sanata etkili bir iştirakten dışlandığı bir toplumda sanatı tanımlamak imkânsızlaştı. Her ne kadar bu derleme böylesi meseleleri ele almasa da, biz, toplumun çoğunluğunun sanatla olan ilişkiden böylesine dışlanmışlığının büyük bir toplumsal ve ekonomik adaletsizliği hem gerektirdiğini hem de yaygınlaştırdığını söz arasında ifade edebiliriz.

Bizi burada doğrudan ilgilendiren mesele; geleneksel felsefenin sırf bir antika merakı olup insanın manevî ve pratik ihtiyaçlarının ne olduğu ve nasıl karşılanacağı hususunda daha akılcı, daha kapsamlı ve daha etkili bir şeye yerini bıraktığı mı, yoksa geleneksel felsefenin hâlâ hikmetin yaşayan bir kaynağı olduğunun ve kendisinin yerini alan şeyin yetersizliğini etkili biçimde ispatlayacak ve ortaya koyacak güce sahip olduğunun gösterilebileceği midir? Bir şeyden emin olabiliriz: İnsanın maddî âlem anlayışı ve bu âlemle olan pratik ilişkisinin manevî arzularıyla uyumsuz bir ilişki olması hâlinde, tek sonuç yıkım olacaktır.

Hiçbir sanat felsefesi, yalnız *teoride* doğru olma lüksüne sahip değildir. Bilakis, her sanat felsefesi *pratikte* de doğru olmalıdır. Her iki düzlemde de doğru olmayı talep etmeyen bir sanat felsefesinin ne anlamı olabilir? Meselenin bütün zorlukları işte bu son aslî zorunlulukta yatmaktadır. Her sanat felsefesi, bir sanatçı varsaymalıdır; bütün sanat ilk olarak sanatçıda ortaya çıktığından, sanatçı ve sanat eserinin "yapıcısı" olarak insanın tabiatını hesaba katmalıdır. Ancak bu takdirde böyle bir felsefe, sanatın kendisiyle icra edildiği ameliyeyi hesaba katabi-

lecektir. Ve bu ameliye şaşırtıcı çeşitlilikte durumlara uygulanır: Neredeyse her türlü fiziksel şeyden başlayarak gerçekliğin daha ince biçimlerine , taştan (heykeltıraşlıktan) hava titreşimlerine (müziğe), tahliye borularından senfonilere varıncaya kadar, her şeye uygulanır.

Buna ilaveten gerçek bir sanat felsefesinin, tarihin tanıklığı ile insanların, erkeğiyle kadınıyla, sanatçı olmadığı bir zamanın olmadığını dikkate alması gerekir. Ruh ve bedenleri aracılığıyla dünyanın tabiatı ile etkileşimde bulunma biçimlerinde insanların sanatçı olmaları ve manevî hayatın ihtiyaçları karşılanırken bedensel hayatın ihtiyaçlarının da karşılandığı bir hayatı yaşamak için gerekli olan şeylerin yapıcısı olmaları, insan olmanın özüdür. O halde bu seçki, Ananda K. Coomaraswamy'nin "gerçek sanat felsefesi" olarak isimlendirdiği şeyin bu olduğunu ve bunun yerini alan şeyin, özne olarak sanatçının gerçek tabiatına ilişkin çok dar bir anlayış olduğunu ve dolayısıyla sanatın mahiyetine dair çok özelleşmiş bir düşünce olduğunu öngörmektedir.

Geleneksel sanat felsefesi hiçbir zaman insanların çoğunluğu tarafından, asırlarca icra edildiği biçim dışında asla geniş ve kapsamlı biçimde dile getirilmedi. Geleneksel sanat felsefesi ortadan kalkıp akabinde, bu felsefenin yerini alan karmaşa, bir sükûnet çağrısını zorunlu hissettirinceye kadar, bu ihtiyacı sistematik biçimde ortaya koymaya gerek de yoktu. Bu sükûnet çağrısı, ilk ilkelere dönerek gerçek sanat felsefesini hâlidî hikmet temelinde, yani evrensel hakîkatlerin ve dünyanın kutsal geleneklerinin temelini oluşturan metafizik ilkelerin bütünü temelinde ortaya koyan Coomaraswamy tarafından yapıldı. Coomaraswamy tek başına çalışmadı; bilakis o, o zamandan itibaren Gelenekselci veya Hâlidî Hikmetçi Okul düşünürleri olarak bilinen bir grup bağımsız ilim adamından biriydi. Coomaraswamy yanında, bu grubun ilk nesli arasında René Guénon, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Marco Pallis, Martin Lings ve Whitall Perry de vardı. Başkaları, o zamandan itibaren onların izinden gittiler. Coomaraswamy'nin –eşsiz bir ilmî birikime dayanan– hâlidî hikmetin evrensel hakîkati ve normalliğine ilişkin kanaati öyleydi ki, 1944 yılında Aldous Huxley'e hitapla, *hâlidî hikmeti*, bir başka yerde açıklanandan daha fazla şeyi açıklayan bir grup "kendi kendini doğrulayan akledilirlik" öğretisi olarak tasvir etmiştir. Bu seçkiden hâsıl olmasını ümit ettiğim şey, sadece geleneksel sanat felsefesinin ne olduğuna dair bir his ve duyuş değil, bilakis bunun yanında, bu

geleneksel hikmet hamulesinin yerini alan şeye ve o şeyin hangi biçimlerde daha az şeyi açıkladığına ilişkin bir his ve duyuştur.

Birkaç yıl önce Londra'daki British Museum (İngiliz Müzesi), Roma Sanatı hakkında bir katalog yayınlamıştı. Bu katalogda on birinci yüzyıl Hristiyan kozmoloji diyagram illüstrasyonu vardı ve bu diyagram Evren'in bileşimindeki küçük âlem [insan] ile büyük âlem [evren] arasındaki uyumu gösteriyordu. İllüstrasyonun altyazısı, bu diyagram ve benzerleri "kendi başlarına bir sanat eseri olarak tasvir edilebilir" ifadesi ile sonlanıyordu. Daha yakın zamanda, önde gelen bir gazete, bir hanımefendinin çalışmasını tasvir etmişti. Bu çalışmasında söz konusu hanımefendi, renkli yünlerle manzara resimleri dokumuş, bunu da bir yemek çatalı ile yapmıştı. Ancak o hanımefendi kendisini bir zanâatkâr olarak değil, bir "sanatçı dokumacı" olarak tanıtıncaya kadar başarıyı yakalayamamıştı. "Pop kültür"e adanmış bir dergi ise 1960'lardan, rock müziğin bir "sanat" olarak yükselen konumunun daha da farkına varıldığı bir dönem olarak bahsetmekteydi. Kasıtlı olarak çok farklı kaynaklardan seçilen bütün bu ifadelerin ortak bir yanı vardır. Bizim sanatı, objeleri yaparken yetenek gerektiren bir etkinlik olarak anlamamız gerektiği ihtimâlini tamamen dışarıda tutmamakla birlikte, bu ifadelerden her biri, sanatın sırf estetik gerekçelerle değerli görülen seçme bir objeler kategorisi ile ilişkili olduğunu varsaymaktadır. Söz konusu objeler, bu sebeple itibarlıdır ve insanların yaptığı ama sanat olmayan, hayatın normal nesnelerinden ayrılmıştır. Bu anlayışta sanat, sanatçının içinde olan bir şey olarak görülmekten ziyade, dışsal objelere nisbet edilmektedir. Bu anlam kayması, bir süredir devam etmektedir. "Sanat (*art*)" kelimesinin eskiden yetenek (ya da aklın, eserin mükemmelliğine götüren bir erdemi) olarak anlaşılmasından günümüzün kötü tanımlanmış ama prestijli estetik objeler kategorisi şeklindeki sanat anlayışına doğru olan bu anlam kayması, pek çok ince ve dolambaçlı dönüşlerle dolu bir yoldur. Owen Barfield'in *History in English Words* (İngilizce Sözcüklerde Tarih) adlı eserinde belirttiği gibi, sanat (ki eskiden, bizim bilim (*science*) olarak isimlendirdiğimiz şeye de işaret etmekteydi) Rönesans'a gelinceye kadar, hayat için gerekli olan pek çok yapım ve edimle ilgisiz bir faaliyet olarak görülmemiştir. Bugün sanat alanındaki herhangi bir tartışmanın ne sıklıkta, görünüş itibarı ile cevaplandırılamaz "Sanat nedir?" sorusuna balıklama daldığını

şaşırtıcı bir düzenlilikle müşâhede etmekteyiz. Bundan, sanat kelimesinin modern kullanımda çok az açıklığa kavuştuğu veya hiç kavuşmadığı sonucunu çıkarmalıyız.

Sanatın önemli olduğuna çoğunlukla hemfikir olduğumuz kesindir. Daha zımnî olarak da olsa sanatlarda başarılı ve marifetli olmanın, elden geldiğince çok sayıda insan için bir şekilde arzulanır bir şey olduğu hususunda da müttefikiz. Ancak sanatın pek çok insanın hayatında önemli bir yere sahip olmadığı bir zamanda, bu fikir birliğinden rahatsız olduğumuza dair işaretler vardır. Sanat; (gittikçe artan bir sanat idarecileri ve girişimcileri ordusu tarafından) ne kadar çok ihtimamlı ve sebatkâr biçimde tanıtılıp reklamı yapıldıkça, o kadar çok pasif tüketimimize tavsiye edilmekte; bazen getirdikleri ekonomik kâr sebebiyle böyle yapılmakta, bazen de sağlığımız için almamız gereken bir ilaçmış gibi takdim edilmektedir. Bu karmaşayı daha da artırmak adına, devlet artık müesses bir uygulama olarak kamu fonlarını, aslî sâiki sanatın ne olduğuna ilişkin her türlü yerleşik anlayışı sorguya çekmek olan sanatsal öncülere aktarmaktadır. Bizim, sanatçının bir şekilde özel bir kişi (yahut belki de, özel bir tür duyarlılığa sahip kimse) olduğuna dair sessiz görüş birliğimiz sanatın, sanatçı olmayan çoğunluğun hayatı olan yaygın sıradanlık durumunu hafifletme gücüne sahip olduğunu imâ etmektedir. Bu varsayım öylesine derinlemesine kök salmıştır ki manevî yozlaşmamızın ve kültürel düşüşümüzün oldukça açık bir yansıması olan sanat eserleriyle karşılaştığımızda dahi, sanatçının yüksek bir varlık olduğu fikri varlığını muhafaza etmektedir.

Toplumumuzda yapıldığı üzere, "yaratıcılık"ı ve yeniliği kendi adlarına övüp pohpohlamak, sanatçının eserinin herhangi bir aklî ilkeye veya herhangi bir bilgi düzeyine karşı sorumlu tutulamaz olduğunu iddia etmek demektir. Bir başka deyişle, söz konusu eser herhangi bir değerler çerçevesine dayanarak değerlendirilemez veya kendi ötesindeki bir anlam düzeyine uydurulamaz. Bu, sanatın bizâtihi bir amaç olduğunu kabul etmektir. Bu gönüllü soyutlanma, son tahlilde sanat olarak yaftalamaya çalıştığımız şeyin gerçek dışılığının ölçüsüdür. Biz yaratıcılığı, sınırların ucu açık bir şekilde uzatılıp genişletilmesi olarak görüyoruz. Bu uzatıp genişletme fiilinden maksat, söz konusu sınırların zihnin yeni alanlarını özgürce keşfetme ihtiyacımızı yasaklama ve engel olma ihtimalini ortadan kaldırmaktır. Ama burada bir çelişki var.

Anarşiye yakın bir sanatsal ortamda özgürlük gibi fikirlere ve sınırlara ne gibi bir değer atfedilebilir ki? Bizim yaratıcılık olduğunu düşündüğümüz bu kendine işaret etme faaliyetinin, özgürlüğü daha geniş bir sorumluluktan kurtaran tamamen sahte bir özgürlük duygusuna dayandırıldığını kabul etmek hayırlıdır.

Yapılmış bir şey olarak sanata ve eylenmiş bir fiil olarak sağgörüye/basîrete ilişkin skolastik anlayış (ki sanat burada bir yapım becerisiyken sağgörü/basîret, eyleme becerisidir) hayatî bir ayrım yapar ve bu ayrım bizi becerinin kendisi için kullanıldığı amacın, hayatın kendisine adandığı amaçla aynı olduğunu sanmaktan bizi korur. Bunu yapmak gerçek manâda, hayatı eserin mükemmelliği ile sınırlandırmak ve böylece eseri insandan daha önemli kılmak demektir. Bu tutum, insanı sadece ürünleri ile tanımlamaya tehlikeli biçimde yaklaşmanın yanında, daha ileri bir soruyu da gündeme getirir: Acaba insanın eserleri, hangi ölçüte dayanarak değerlendirilecek ve yargılanacaktır? Bir bomba, bomba yapıcısı tarafından mükemmel biçimde yapılmış olabilir; ama söz konusu bomba yapıcısının mükemmelleştirilmiş becerisini gösteren ölümcül patlama acaba hayatın mükemmelliğini artıran bir iyilik midir? Böyle bir soru, geleneksel felsefeye göre sanat erdeminin, ahlâkî erdem ile karıştırılmamakla birlikte, yine de ahlâkî erdeme niçin yakın olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Hiç kimse yalıtılmışlık içinde hareket etmez. Erkek olsun, kadın olsun, hiç kimse toplumsal ve maddî dokuya ve dünyanın refahına iyi veya kötü hiçbir katkıda bulunmayacak kadar "özgür" değildir.

Sanat ve sağgörü/basîret arasındaki ayrımın kaybolması, sadece sanatçı tarafından hissedilmemektedir. Bu kayıp, ustaca yapılmış şeylerin kendisine yöneltileceği iyiyi ayırt etme bilgisine artık sahip olmayan hâmiye de uzanmaktadır. Aynı kayıp, mâhirane yapılmış şeylerin düzgün biçimde nasıl kullanılacağının kültürel araçlarına artık sahip olmayan son kullanıcıya da uzanmaktadır. Sanatçı, hâmi ve son kullanıcı arasındaki etkileşime dayalı ilişkide kaybolmuştur ki bu ilişki sayesinde sanat, karşılıklı destekleyici fiiller dizisi içinde, bütün bir toplumda geçim hâlini almaktadır.

Eşyâyı makine ile veya elle yapmamız fark eder mi? Eninde sonunda bunlar gerekli malları üretmenin sadece farklı teknikleri olup makine

de büyük farkla en etkili üretim yolu değil midir? Evet, fark eder. Makine üretiminde söz konusu olan sırf faydacı etkililik ölçütü, maharet/beceri ile teknik arasındaki ayrımı belirsizleştirmektedir. Makine üretimi maharetli eşyâ yapıcısı olarak insana has olan *aklî* sorumluluğu takdir etmez. Maharet sahasında gasb edilen şeye ilişkin açık bir anlayışa sahip olmak zorunlu hâle gelmiştir. Çünkü daha önceki hiçbir zamanda (*homo faber*/alet kullanan insan olarak) sanatçı, makinelerin –yani, araçları amaçlarla eşit tutmak sûretiyle formu ve işlevi son derece acımasız biçimde insanî nitelikleri dışlayan şu mutlak fayda aletinin– böylesine bütünüyle hâkim olduğu bir sosyal ortamda çalışmak durumunda kalmamıştır. Makinelerin, yapıcıyı fikrî sorumluluğundan soyutlamakla felâketin, yani sırf nicel terimlerle üzerinde oynanan ve kullanılan maddî dünyanın, mükemmel aracı olması bir tesadüf değildir.

Maharet/beceri, belli bir amaca ulaşmak için bir şeye uygulanan insanî bir yetenektir. Açıktır ki becerikli olmak, beceriksiz olmaktan üstündür; bu, ekseriyetle, yapılan işte beceri faktörünü ortadan kaldırmış makineleşme biçimleri tarafından şekillendirilmiş bir toplumda hâlâ tanınıp kabul edilmektedir. Beceri işin başında, kendisinin uygulanacağı belli bir amaç veya sonuç, bir hedef tasavvur eder ve bu hedef, böyle bir hedefin olmadığı bağlamdan üstündür. Bu yüzdendir ki beceri, ulaşılacak hedefe ilişkin bir bilgi ve kavrayıştır ve bu manâda geleneksel anlamdaki sanattan tefrik edilemez. Teknik, beceriden farklıdır zira teknik, becerinin doğrudan uygulanma *biçimi*dir. Teknik, beceri (sanat) bilgisinin ve kavrayışının eylemde ortaya çıkarıldığı uygulamalı bir yetenek veya ustalıktır. Beceri daha geniş biçimde, pratik yeteneğin bir fonksiyonu olduğu kadar aklın ve zekânın da bir fonksiyonu olarak anlaşılmalıdır. Teknik, zihnin değil becerinin daha yerelleşmiş/özelleşmiş bir fonksiyonudur. Teknik, beceri yokken de etkin ve işleyendir; oysa beceri, teknik olmadan asla işlemez. Becerinin bir kısmı zihinde vardır, bir kısmı da uygulamada gerçekleşir. Tekniğin ise tamamı uygulamadadır ve küçük bir kısmının hâfızada kaldığı söylenebilir.

Yapıcının aklî sorumluluğu fikrinin dikkate alınması gereken bir başka boyutu daha vardır. Beceri ve tekniğin doğasının ayrılmaz bir özelliği, tekrar ve dolayısıyla karşılaştırmadır. Bir şey tekrarlanıyor ise benzerin benzerle karşılaştırılması mümkün olur ; buna karşılık biricik olan yapılmış şey, kesinlikle karşılaştırmanın ötesindedir ve bir cin-

si yoktur. Bir başka deyişle, örneğin bir kilise resminin veya bir sandalyenin ne olduğuna ve nasıl kullanılacağına ilişkin bir aklî, bir kavramsal ve bir pratik bilgelik vardır. Bunlardan her birisi, akledilir/makûl sûreti olan bir "tür"dür. Karşılaştırmanın ötesinde olan "biricik eser" (yani öncünün yaptığı heykel) ise bizi onun ne olduğu veya nasıl kullanılacağı hakkında bilgilendiren bir bilgelik veya malûmât bağlamının ötesinde yalıtılmıştır. Becerinin uygulanmasından mantıken önce olan bilgi ve anlayışta, becerinin kendisine uygulandığı amaca dair bir bilgelik olmalıdır. Bu bilgelik, beşerî beceriye ihtiyaç duyulan herhangi bir şartta neyin yerinde ve uygun olduğuna ilişkin bir bilgidir. Dolayısıyla söz konusu bilgelik, becerinin nasıl iyi veya kötü biçimde tatbik edildiğine ilişkin bir bilgeliktir. Böyle bir bilgeliğin bir ürünün ve sonucun kendisiyle ölçülebileceği makûl bir bağlam veya ölçütle ilgili olarak kapsayıcı bir anlaşma olmaksızın uygulanabileceği düşünülemez. Becerinin ürünü (sanat) tanınıp kabul edilmiş bir kıyaslama ve karşılaştırma ölçütü ile ölçülürse, o takdirde becerinin vesilesi, becerinin uygulanmasına ilişkin bir uylaşım olacaktır. Sanatçı, becerinin uygulanmasında sanatının doğru amacının ne olduğunu tasavvur edebilmelidir. Aksi takdirde amaç ile sonuç arasında etkili bir karşılıklı ilişki olamaz. Bu ilişki, bütün sanatsal değerlendirmenin temelidir ve bizim anlamadığımız bir sanat eseri ile ilgili olarak "O nedir?" sorusunu sormamızın gerekçesinin bir kısmını oluşturur.

Sanat her nerede, sanatçıda bulunan bir zihin erdemi veya alışkanlığı olarak anlaşılırsa, bu gerçekler her ustaca yapım eylemi hakkında geçerli olur. Bu gerçeklerin "kendi kendilerinin doğruluğunu ispatlayan makûllüğü", Platon'un şu iddiasına örneklik teşkil etmektedir: "Biz akıl dışı olan hiçbir şeye, doğru biçimde, sanat adını veremeyiz." Bu gerçekler, her nerede uygulamalı olarak ayakta tutulursa, sanat arızîdir ve sanatçılar ile sanatçı olmayanlar arasında ayrım yapmayan uylaşımlarla hareket eder. Bu gerçekliklerin karşılıklılığının endüstriyel üretimin şartlarında etkili biçimde mevcut olma ihtimâli, çağdaş sanat ortamında bulunma ihtimâlinden fazla değildir. Endüstriyel sistemde makine işletimcisi ,kendi hakkı gereği olması gereken beceri bilgeliği ve kavrayışını kullanma sorumluluğundan soyutlanmıştır. Modern ["güzel sanatlar" tabirindeki anlamda] "güzel" sanatçı; yalnız böyle bir sorumluluğu inkâr etmekte, çünkü o uylaşımı takmamakta, devamlı öncesiz

(özgün!) eserler üretmeye çalışmakta ve sırf estetik hissin ötesinde hiçbir ölçütün geçerliliğini kabul etmemektedir.

"Sanat nedir?" sorusunun tartışmalarda öylesine kolayca ve sıkça sorulur olması, modern sanatın bir karmaşa hâlinde olduğuna dair bir göstergedir. Bunun toplumsal ve pratik sonucu, insanî durumların yürütülmesine dair ilkelerin ve kuralların yeniden ifadesini sürekli zorlayan, ama aynı zamanda, çare eyleminin izlenmesi gereken yolunu anlaşılır kılacak felsefî ve fikrî kriterleri sağlayamayan bir kriz hâline varır. Her şeyi şüpheye atan bu makûllük erozyonu, objektif kriterler tarafından asla hesaba çekilmeyen bir sübjektifliğin neticesidir. Krizin esasen vardığı nokta şudur: Sanat az çok, birinin öyle olmasını seçtiği bir şeyse, insan sadece, birinin sanat eserleri üretmek için bir "sanatçı" olduğunu iddia etmek durumundadır. Bu durumda her insan böyle bir iddiada bulunmakla bir sanatçıdır. Fakat herkes sanatçı ise sanatçı olmanın (öylesine bariz biçimde arzulanan) özel ayrım ve saygınlığı nerede kaldı?

O hâlde, işçilik kuralı olan zihin hâline sahip olmakla herkesin bir sanatçı olduğu geleneksel anlayışa mı döndük? Alakası yok. Modern sanatçının ideali olan özerk sübjektiflik tarafından sahiplenilen keyfî özgürlük; yaratıcılık ve özgünlüğe meslek, geçim ve –gerçek insanî ihtiyaçlar ışığında uygulanan– adalet üçlüsünden oluşan daha geniş şartlara karşı hiçbir sorumluluk içermeyen bir yönetim gücünün verilmesinden başka bir şey değildir. Bize kala kala bir tür parodi kalmıştır. Bu, bütün mükemmel yapılmış şeylerin nihaî amacı ve geleneksel öğretilerin bir cüzü olan iyiye ve güzele aklın ve iradenin ulaşma derûnî özgürlüğünün bir parodisidir.

Çağrıyı oluşturan şeye dair geleneksel bakışa göre, acaba tam olarak çağımızın yükü nedir?

Burada sanat meselelerinin çok ötesine giden, ama yine de sanatın nasıl anlaşılması ve uygulanması gerektiği üzerinde derin ve kaçınılmaz bir etkisi olan iki şeyi anlamak icap eder. Sanat alanında mutlakların olmadığını hatırda tutarak, öncelikle, bize takdir edilen kozmik döngünün sonunda yaşadığımız kabul edilmelidir. Tarihin metafiziksel olarak değersizleştirilmesi anlamında, çağımız kendisinde her şeyin sorgulanmaya açık olduğu ve hiçbir hakîkatin sabit kalmadığı bir zamandır. Bu değersizleştirme eğilimi, sanatı etkilemesi itibariyle top-

lumumuzda en olumsuz insanî imkânların yaygın pasif kabulünde açıkça görülmektedir. Bu durumdan kaçınılamaz. Zira döngü, sonu geldiğinde, kendisinin teşekkül ettiği –olumlu veya olumsuz– imkânları bütünüyle tüketmelidir.

İkinci olarak ve bunun tam tersine, insan ruhu hiçbir şeyde tarihi aşacak bir girişimde bulunmayan bir determinizmden/belirlenimcil ikten kurtulmak için bu aşağı doğru inişi dengeleyecek telafi edici bir manevî hareketin tanınmasını ister. Eğer sırf zamanın geçmesi, özü gereği, manevî arzuyu geçersiz kılabilecekse, bırakınız yokluğu hâlinde zamanın geçişinin muhtemel doğasının tanınmasının imkânsız olduğu Hakîkat'i arama çabasını, ibadet ve dua etmenin dahi bir anlamı kalmaz. Bu seçkinin yazarlarından birkaçı "çalışmak, ibadettir" şeklindeki Benedict'çi ilkeye işaret etmektedir. Bu, (örneğin Wendell Berry'nin çalışmasının başlıca bir uğraşısı olan ve) insan hayatının ilâhî bir model temelinde düzgünce düzenlenmesini mümkün kılan doğru geçimin yasalarındaki kozmik ve ahlâkî ilkelerin yorumlanmasına işaret eder.

Modern sanat söz konusu olduğunda, insanî faaliyetin bu şartlar çerçevesinde gerçekleştiği dikkate alınacak olursa, kültür alanında geçmişin başarılarıyla kıyaslanabilir bir şeyin olamayacağını kabul etmeliyiz. Titus Burckhardt'ın Batı'da kutsal sanatın dirilip yenileneceğine ilişkin ümidine rağmen, Mısır'ın kutsal/resim sanatının bir zamanı vardır; Gotikler'in ahenkli kristalizasyonlarının bir zamanı vardır; Rönesans'ın devasa hümanizminin bir zamanı vardır; on dokuzuncu yüzyılın realizminin bir zamanı vardır; yine kabul edilmelidir ki (sırf, insanın aşkınlaşmasından insanlık aşağısı olanın gösterimine olan inişi ölçmek adına) bir ipe asılmış ve üstüne R. Mutt imzası atılmış pisuvarın da bir zamanı vardır!

Bu seçkinin son bölümündeki bütün sesler ve ikinci bölümündeki bazı sesler, iş sanatlarının gerektirdiği tam uygulamayı etkili kılmaya gelince, tabiata karşı çalışma zorunluluğu hissini, tutarsız ve bağlamsız mücadele duygusunu dile getirmektedir. Modern sanattaki hiçbir şey, [yukarıdaki sözde pisuvar sanatının icracısı olan Fransız-Amerikalı Marcel] Duchamp'ın sanatın modern toplumdaki konumunu ve sınırlarını sorgulamak anlamındaki köklü meydan okumasının ötesine geçmiş değildir. Fakat sadece geleneksel felsefe tarafından (örneğin,

Coomaraswamy'nin) "daha çoğu ve daha iyiyi açıklarken" ilk ilkelere yapılan müracaat, sanatın doğasına ve işlevine dair tam kapsayıcı bir anlayışa katkı yapacak bütün faktörleri hesaba katar. Ve bu anlayışta sanat, çağrıya/mesleğe ilişkin çok daha geniş ve derin bir algının sadece bir türüdür (yani üretici türüdür).

Çağdaş sanatçı veya zanâatkâr bakış açısından bakıldığında, mesele, geleneksel felsefelerin üzerine yaslandığı düzeltilebilir bir felsefe ve işleyen bir formül sunan geleneksel öğretiler meselesi değildir. Mesele, bireysel yeteneğin varlığı meselesi de değildir. Yukarıda zikredilen tutarsızlık ve bağlamsızlık, bir sanatın veya bir zanâatın fiilî tatbikinin ötesindeki endişelere açıkça işaret etmektedir. Tabiri caizse iç tarafta ise eğitim, estetik zevk ve birikmiş şahsî tercihler gibi pek çok öngörülemez faktör olacak ve bunlar muhtemelen çağdaş sanatçının zihin alışkanlıkları hâline gelecektir. Bu durumda, sanki geleneksel felsefe, meslek ve sanatı şimdi çepeçevre kuşatan kafa karışıklıklarını bir anda temizlemiştir. Coomaraswamy, Eric Gill hakkında şöyle söylemiştir: "O, insanî bir çalışma yolu icat etmiş ve o yolun bütün insan toplumlarının çalışma yolu olduğunu bulmuştur." Ama Gill'in kendisinin, söz konusu pratik zorlukların muhtemelen daha da iyi farkında olarak, şöyle dediği nakledilmiştir: "Elde ettiğim şeyin önemi yok. O, sadece bir başlangıç olabilir; o, nesiller boyu sürecektir."

Dış yönden ise, hâmisindeki kaliteyi belirlemek "yapıcı"ya kalmış değildir. Sosyal ve ekonomik güçler hâmiliğin önemli bir cüzüdür ve aynı zamanda mesleğin doğasına ilişkin bir anlayıştır. Mesleğin doğası kavramı ise sanayi sonrası çağımızda az çok eskiyip unutulmuş bir kavramdır. Yapıcının yapıcı olarak tek endişesi, yapılacak işin iyiliğine bakmaktır.

Geleneksel felsefenin zorlu sınavı, dikkatleri sanatın nihaî aracına, yani bizzat insana yeniden odaklamaktır. İnsan nedir? Estetik teoriye ilişkin, ne kadar geniş olursa olsun hiçbir açıklama; sanat, zanâat ve işin (ki hepsi aynı kökten büyümüşlerdir) daha geniş güzellik ve hakîkat, iyi ve kötü, adalet, ahlâk ve ahlâk felsefesi gibi meselelere dayandığı gerçeğini gizleyemez. Hataların ortaya çıktığı ve yanlışa makbul bir varlığın verildiği yer insan zihnidir. Modernite yanılsamalarının bir bilgi ve bilgelik tarafından daha geniş meselelerin kalıcı tabiatına uygun biçimde dağıtılması gerektiği yer de yine insan zihnidir.

Geleneksel sanat görüşünün savunuculuğunun, mevcut hastalıkları tedavi etmekte pek az şey yapabilecek yahut hiçbir şey yapamayacak geçmiş ve ölü bir eşyâ düzenini yardıma çağırmak olduğu şeklindeki iyi prova edilmiş eleştiriye cevap olarak şöyle diyebiliriz: Bu, tedavilerin etkili olabileceği düzlemleri karıştırmaktır. Sırf estetik veya pratiklik seviyeleri üzerinde yapılacak bir yön ayarlaması veya değişikliğinin, bize dört bir yandan saldıran karışıklıkların aynısını beraberinde getirmesi mukadderdir. Bu karışıklıklardan kurtuluşun tek yolu, söz konusu değişikliklerin bütün insanî eylemlerin kendisinden neşet ettiği ilk bilme ve var olma ilkelerine dokunmasıdır. Bu ilkeler bu seçkinin birinci bölümünde ve burada ifade edilmiştir. Düşünce ve eylemlerimize değer ve anlam kazandıran temel hakîkatlere yeniden uyanmamız lazım. Geleneksel felsefe, tarih müzesinden bir kalıntı çağırmak bir yana, sanatın üzerinde ilerlediği gerçek temel olan hakîkatlerin canlı bir tanığına ve doğrudan bir sezgisine olan ihtiyaca işaret etmektedir.

Geleneksel veya "gerçek" sanat felsefesinin evrenselliği öz itibariyle A. K. Coomaraswamy'nin yazılarında tutarlı bir şekilde ortaya konulmuştur. Bu evrenselliği; kapsayıcı bir ölçekte ve dış uygulanışının manevî ve pratik şartlarının çeşitliliğini göz önünde bulundurmak için gereken bütün farklı ifadeleriyle birlikte göstermek için ciltlerce kitap gerekir. Burada böyle bir girişimde bulunulmamıştır. Elinizdeki derleme, kendisini Batı ile sınırlandırmak ve ağırlıklı olarak Batılı (veya "Batılılaş[tırıl]mış") bir okuyucu kitlesine hitap etmek sûretiyle, başa çıkılabilir bir kapsam hacmi içinde, geleneksel ve modern olanın etkileşimine yoğunlaşmayı hedeflemektedir.

Kısa "İmalar" bölümün amacı, birkaç tohum ekmekten ibarettir. Ancak bu tohumlar, kendilerinde felsefî bahsin bütün alanlarının, sanatın tabiatına ve insan hayatındaki yerine ilişkin teorik açıklama içinde yer alan başlıca konulara evrilmek üzere potansiyel/kuvve olarak tutulduğu tohumlardır.

Bir bütün olarak derlemenin özü, Coomaraswamy'nin "Formülasyonlar" bölümündeki iki büyük, genel bakış niteliğindeki makalesindedir. Bu iki makale Platon'dan başlayıp teorinin Yüksek Orta Çağlar'daki skolastik ifadesine kadar uzanan zaman dilimini kapsamaktadır. Coomaraswamy, bu iki makalesinin kapsam ve nüfuzu içinde ve çağdaş

kaynaklardan yararlanarak geleneksel sanat görüşünün, daha geniş bir doktrin yapısına, yani *hâlidî hikmet*e dayandığını ve onun içinde yer aldığını göstermektedir. "Gerçek" sanat felsefesine diğer felsefelerden daha fazlasını ve daha iyi açıklamasına imkân veren de bu ikili destek ve bağımlılık ilişkisidir.

Bu bölümün diğer yazarları, çoğu zaman Coomaraswamy'nin yazılarına dayanarak çalışmakta ve kimi zaman "formülasyonlar"ını teorik açıklık ihtiyacından hareketle (Schuon, Burckhardt) ve bazen de uygulamayı ilk ilkelerle birleştirme ihtiyacı olduğunu düşündüklerinden yapmaktadır. Örneğin; Eric Gill, öncü bir yirminci yüzyıl heykeltıraşı, oymacısı ve polemikçisi olarak, uygulaması ile bir Katolik olarak derinden benimsediği inançları arasında bir çelişki görmemiştir. Gerçekten de bu ikisi birbirinin zorunlu destekçisidir.

Bu seçkinin tartışmalı yanı –ki bu amaçlanmış bir şeydir– temel olarak son bölüm olan "Yankılanımlar"dadır. Bu bölüm geleneksel öğretilerin devam eden uygunluğunu, umarım, ispatlamaktadır. Bu bölümün yazarlarından her biri, kendi alanında önemli bir icracıdır. Bu alanlardan bazıları şunlardır: ressamlık, şiir, çömlekçilik, hattatlık, müzik ve Wendell Berry örneğinde ziraat ki bütün sanatların en temel olanıdır. Bu icracıların hepsi kendi, oldukça farklı sanatlarının icrası içinde uluslararası bir çifte gerekliliğin gerilimlerini hissetmişlerdir ve bu gereklilikler sırasıyla şöyledir: (1) kendilerini sanatın mahiyetinin ne olduğuna ilişkin belirsiz ve iyi tanımlanmamış fikirlerin çağdaş bataklığından kurtarmak; (2) akabinde, fiilî icralarını, insanî mesleğin/çağrının aslî manevî boyutunu hesaba katan bir model temelinde şekillendirmek.

David Jones'un kaleme aldığı "Sanat ve Ayin" bölümü; bir yandan sanatın nihaî ayinsel doğasına sadık kalmak, diğer yandan kendi tarihsel durumuyla meşru bir uygunluğa ve ilişkiye sahip olmak isteyen çağdaş sanatçının karşılaştığı gerilim ve ikilemlere dair bildiğim en duyarlı ve ayrıntılı genel bakışı sunmaktadır.

Son söz, ki özellikle bu seçki için yazılmış bir makaledir, Sir John Tavener'a verilmiştir. Bu kişinin müziği yaygın biçimde kendi zamanına uygun olarak tanınmakta ve aynı zamanda ayinsel gerçekliğin tefekkürüne sahici bir destek sunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İMALAR

İMALAR

1. PLATO

Akıl dışı olan hiçbir şeye, doğru biçimde, "sanat" adını veremem.

Gorgias 465a

Olan veya var olan her şeyin zorunlu biçimde bir illet/sebep tarafından yaratılmış olması gerekir; zira bir illet olmaksızın hiçbir şey yaratılamaz. Yaratıcı, ne zaman değişmez olana bakar ve eserinin sûret ve tabiatını değişmez bir örneğe göre biçimlendirirse, yaratıcının eseri zorunlu biçimde güzel ve mükemmel olur... Âlem, hakîkaten güzel ve sanatçı iyi olacaksa, sanatçının ezelî olana bakmış olması gereği açıktır.

Timaeus 28a, b; 29a

Bütün iyi terbiyeli insanlar için, her bireye yapması gereken bir iş buyurulmuş ve yüklenmiştir.

Republic 406c

Bir insan kendi tabiatına uygun biçimde tek bir görev yapar, bunu da doğru zamanda ve diğer meşgalelerden arınmış biçimde yaparsa daha çok şey, daha iyi ve daha kolay şekilde yapılır.

Devlet 370c

2. ARISTOTELES

Sanat, öz itibariyle düşünülmüş bir yapma kabiliyeti hâlidir ve ne böyle bir hâl olmayan sanat ne de sanat olmayan böyle bir hâl vardır; *sanat*, doğru bir düşünme sürecini de içeren bir yapma hâli kabiliyeti ile özdeştir. Her sanat bir varlığa geliş ile ilgilidir; bir başka deyişle sanat, var olma ya da var olmama kabiliyetine sahip olan ve varlık kaynağı yapıldığı şey değil yapıcı olan bir şeyin nasıl varlığa geleceğini planlama ve düşünme ile alakalıdır. Zira sanat, ne zorunlu olarak ne de tabiata uygun olarak var olan veya varlığa gelen şeylerle ilgilidir; çünkü bunlar [varlık] ilkelerine kendiliklerinden sahiptir. Yapmak ve eylemek farklı olduğundan, sanat bir eyleme değil bir yapma meselesidir... O halde sanat... yapmak ile ilgili bir hâl olup doğru bir düşünme süreci içerir. Buna karşılık sanatın yokluğu yapma ile ilgili olan, ama yanlış bir düşünme süreci içeren bir hâldir.

Nikomakhos'a Etik vi:4

3. PLOTINUS

Bizim ilkemize göre, Aklî Âlem'in müşâhedesine ulaşmış ve Gerçek Akıl'ı kavramış kimse o İlâhî Varlık'ın Babası'nı ve o İlâhî Varlık'ın Ötesinde Olan'ı da anlayacaktır. O halde bizim işimiz, İlâhî Akıl'ın ve Aklî Âlem'in Güzelliği'nin tefekküre nasıl tecellî edebileceğini görmeye ve kendimiz için ve bu gibi şeylerin söylenebildiği kadarıyla, o tecellîden bahsetmeye çalışmaktır.

Hadi ölçüler/boyutlar âlemine çıkalım ve yan yana duran iki taş kütlesi farz edelim. Taş kütlesinden birisi, şekillendirilmemiş ve kendisine sanat hiç dokunmamış olsun. Diğer kütle ise bir zanâatkârın elinde bir tanrı veya insan heykeline yahut Şiir Tanrıçası veya Sanat Tanrıçası heykeline ince biçimde işlenip dönüştürülmüş olsun; ya da bir insan heykeline dönüştürülmüşse bir portre değil, bilakis, kendisinde heykeltıraşın sanatının bütün sevimliliğinin toplandığı bir eser olsun.

Şimdi görülmelidir ki böylece sanatçının elinin altında sûretin güzelliğine ulaştırılan taş, taş olmak bakımından güzel olmayıp –zira aksi takdirde işlenmemiş taş kütlesi de hoş olacaktır–, bilakis ona, sanatın kazandırdığı Sûret ve İdea sebebiyle güzeldir. Bu sûret, madde değil-

dir; bilakis, taşa girmeden önce tasarımcıdadır ve sanatçı ona, göz ve el donanımı ile değil, kendi sanatına katılması ile sahip olur. Bu yüzden de söz konusu güzellik, sanatta çok daha yüksek bir hâlde bulunur. Zira güzellik, esere bütün olarak gelmez. O aslî güzellik taşınmaz. Gelen şey fer'î ve tâlî bir şeydir. Hatta o bile kendisini heykelde bütün olarak ve amacın bütün tahakkuku ile göstermez; bilakis, ancak maddenin direncini bastırdığı nisbette gösterir.

O halde sanatın, kendi tabiatı ve içeriği örneğine göre yaratırken ve üreteceği güzel şeyin İdea'sı ile veya Akıl İlkesi ile çalışırken kendisinin çok daha yüksek ve saf bir derecede güzel olması gerekir; zira sanat, kendisinde var olan o güzelliğin merkezi ve kaynağıdır ve bu merkez ve kaynak, dışsal olanın çekiciliğinden ve alımlılığından doğal olarak daha tam olmalıdır. Güzellik, ne kadar maddeye girerek yayılırsa birlik hâline nisbetle o kadar zayıf olur. Bir şey ne kadar dışarı çıkarsa o kadar az olur. Şöyle ki; dışarıya kuvvet daha az güçlü, ısı daha az sıcak, kudret daha az kudretli ve aynı şekilde güzellik daha az güzel olur.

O halde yine, her ilk illet kendi özünde, malûlünün olabileceğinden daha güçlü olmalıdır: Müzikal olan müzikal olmayan bir kaynaktan değil müzikten kaynaklanır. Aynı şekilde maddî eserde sergilenen sanat da daha yüksek bir sanattan neş'et eder.

Enneads v:8, 1

4. KUTSAL KİTAP

Tanrı insanı kendi sûretinde yarattı.

Tekvîn 1:27

Tanrı yarattıklarına baktı ve her şeyin çok iyi olduğunu gördü.

Tekvîn 1:31

Bilgelik, anlayış, bilgi ve her türlü ustalık vermek için onu ruhumla doldurdum... Sana buyurduğum işlerin hepsini yapabilsinler diye bütün bilge kalplilerin kalplerine bilgelik koydum.

Çıkış 31:3, 6

Bil ki insan yalnız ekmekle yaşamaz, bilakis, Rabb'in ağzından çıkan her sözle yaşar.

Yasaların Tekrarı 8:3

Yine de ya Rab, sen babamızsın; biz çamuruz, sen çömlekçisin; hepimiz senin ellerinin eseriyiz.

Yeşaya 64:8

Sizin ışığınız insanların önünde öyle parlasın ki, iyi işlerinizi görerek göklerdeki Babanızı yüceltsinler!

Matta 5:16

Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı. Başlangıçta O, Tanrı'yla birlikteydi. Her şey O'nun tarafından var edildi, hiçbir şey O'nsuz var edilmedi. Yaşam O'ndaydı ve yaşam insanların ışığıydı... O, dünyaya gelen her insanı aydınlatan gerçek ışıktı.

Yuhanna 1:1-4, 9

Ezelî gücü ve Zatı da dâhil olmak üzere Tanrı'nın görünmeyen şeyleri [sıfatları] âlemin yaratılması ile birlikte açıkça görülmekte, yapılan şeylerle anlaşılmaktadır. Bu nedenle özürleri yoktur. Tanrı'yı bildikleri zaman O'nu Tanrı olarak yüceltmediler, O'na şükretmediler de. Bilakis, düşüncelerinde budalalığa düştüler ve anlayışsız kalpleri karardı.

Romalılar 1:20-21

Okumuş insanın hikmeti boş zaman sayesinde gelir ve işleri çok olmayan kişi bilge olur. Saban süren, tek tutkusu üvendireyi kullanmak olan, çift öküzlerini süren, zihni onların yaptığı işlerle meşgul olan ve lafı sığırlarla ilgili olan kimse nasıl bilge olsun? Onun aklı fikri sabanın açtığı izdedir; ineklerine yem vermeye düşkündür. Her marangoz ve zanâatçı da aynı durumdadır. Şöyle ki gece gündüz çabalarlar. Mühür kesip oyan kimseler, her zaman çok çeşit yapmaya düşkündürler ve kendilerini bir temsil yapmaya verirler ve bir işi bitirmeye çalı-

şırlar. Örsünün yanında oturan demirci aynı durumdadır: Demir işini düşünür. Ateşin buharı etini aşındırır, bir yandan da ocağın sıcağıyla uğraşır. Çekicin ve örsün gürültüsü sürekli kulağındadır. Gözlerini yaptığı şeyin kalıbına diker, zihnini eserini bitirmeye odaklar ve eserini mükemmel biçimde parlatmayı arzular. İşinin başında oturan çömlekçi de aynı durumdadır: Ayaklarıyla çarkı döndürür, iş başındayken her an uyanıktır ve bütün işini sayı ile yapar. Çamuru koluyla şekillendirir ve gücünü ayaklarına diz çöktürür. Çamura hâkim olmaya kendini verir. Fırını temizlemeye çok dikkat eder. Tüm bu insanlar ellerine güvenir, her biri kendi işinde bilgedir. Onlar olmazsa bir şehirde oturulamaz. Ve onlar istedikleri yerde oturamayacak, yukarı aşağı da gidemeyecekler. Onlar danışma kurulunda aranmayacak, cemaatte yüksek bir mevkide de oturmayacaklar. Onlar hâkim koltuğunda oturmayacak, hüküm cümlesini de anlamayacaklar. Onlar adalet ve hüküm de ilan edemezler. Mesellerin konuşulduğu yerde de bulunmayacaklar. Ama onlar dünyanın hâlini devam ettirecekler ve [bütün] arzuları zanâatlarının eseri ile ilgilidir.

Sirak (*Ecclesiasticus*), 24-34.

5. HERMESÇİ KÜLLİYAT

Ey Tat [Hermes], bu öğretiyi de sana tam olarak açıklayacağım ki bir isim için çok yüce olan Tanrı'dan uzak kalmayasın. Şunu anla ki çoğuna kapalı olan şey sana apaçık görünecektir, zira o sana apaçık olmasaydı var olmazdı. Apaçık/görünür olan her şey varlığa getirilmiştir, zira ışığa getirilmiştir. Bununla birlikte açık olmayan şey her zaman vardır; görünmesine gerek yoktur; zira o her zaman vardır ve kendisi dışındaki her şeyi apaçık kılar, ama kendisi her zaman var olduğundan apaçık değildir. Apaçık kılanın kendisi apaçık kılınmaz; zira [bir başkası tarafından sonradan] var edilmemiştir. Bununla birlikte o, bütün sûretleri hayâlde zihne getirir. Doğurulan şeyler yalnız hayâle aittir. Çünkü hayâl denilen şey, doğurmaktan ibarettir.

Hermesçi Külliyat (*Corpus Hermeticum*) 5:1

6. SAHTE DIONYSIUS

"Her iyi lütuf ve her mükemmel ihsân yukarıdandır ve ışıkların Babası'ndan iner." Ama daha fazlası da var. Baba'dan esinlenen her Işık, doğuşu ile kendisini bize doğru cömertçe yayar ve birleştirici gücü ile bizi yukarı kaldırarak harekete geçirir. Bizi içinde toplayan Baba'nın birliğine ve yüceltici basitliğine geri döndürür. Nitekim kutsal Söz şöyle söyler: "Her şey ondan çıkmıştır ve ona döner."

O halde Îsâ'ya, Baba'nın Işığı'na, "dünyaya gelen herkesi aydınlatan gerçek ışığa", "kendisi sayesinde Baba'ya ulaştığımız"a, bütün ışıkların kaynağı olan ışığa yönelelim. Kabiliyetlerimizin elverdiği ölçüde, baba tarafından taşınan ve kutsal metinden gelen aydınlanmaya gözlerimizi yükseltmeli ve elimizden geldiğince göğün akıllı hiyerarşilerine bakmalı ve bunu, kutsal metnin bize sembolik ve yükseltici biçimde açıkladığı şeye göre yapmalıyız. Zihinlerimizin manevî ve sabit gözlerini çok aslî, ama gerçekten de çok daha aslî olan ve ilâhîlik kaynağından, yani Baba'dan, gelen Işık taşmasına/feyezânına yükseltmeliyiz. Bu, melekler arasındaki en kutsal hiyerarşileri bize temsilî sembollerle bildiren Işık'tır. Fakat Işık'ın bizzat basit ışınına ulaşmak için bu aydınlatma taşmasından yükselmemiz gerekmektedir.

Celestial Hierarchy (Semavî Hiyerarşi) 1:1-2.

7. ERIUGENA

Biz eşyânın aslî sebepleri ile ilgili olarak şöyle bir hükme vardık: Aslî sebepler, ezelde bir seferde ve beraberce Baba tarafından zatî Söz'ünde –yani, Hikmet'inde– yapılmıştır/var kılınmıştır. Böylece nasıl ki Baba'nın Hikmeti kadîm ve Babası ile eş zamanlı kadîm ise, Hikmet'te var kılınmış her şey de kadîmdir. Şu var ki, Hikmet'te her şey var kılınmıştır; ama Hikmet'in kendisi var kılınmış değil, doğurulmuştur ve Yapıcı/Var Kılan'dır. Nasıl ki evrensel yaratmanın temelindeki Baba'nın ve Oğul'un iradesi bir ve aynı ise, işleyişte de bir ve aynıdır. O halde her şey aslî sebeplerinde, yani Baba'nın Hikmet'inde kadîmdir, ama Baba ile eş zamanlı kadîm değildir; zira illet, malûllerinden öncedir. Nasıl ki sâni'in/sanatçının akletmesi (*intellectus*) sanatın akletme-

sinden önce ise ve sanatın akletmesi sanatta bulunan ve sanat tarafından var kılınandan önce ise, aynı şekilde Baba'nın, Sâni'in/Sanatçı'nın, akletmesi de O'nun Sanat'ının, yani O'nun kendisinde her şeyi yarattığı Hikmet'inin akletmesinden öncedir. Akabinde, Sanat'ın Kendisini, O Sanat'ta ve O Sanat tarafından var kılınan her şeyin bilgisi takip eder. Doğru akletmenin herhangi bir anlamda önce gördüğü her şey, tabiî sıralamaya göre önce olmalıdır. O halde Baba Tanrı, her şeyin Sâni'i/Yapıcısı, illiyet/illet olmak bakımından Sanat'ından önce olmalıdır. Zira Sâni', Sanatı'nın illetiyken Sanat, Sâni'in illeti değildir. Sanat da Kendisinde, Kendisi aracılığıyla ve Kendisi sayesinde var kılınan her şeyden öncedir, zira O onların illetidir. İşte bu yüzdendir ki Baba'nın Hikmet'indeki her şeyin kadîm olduğunu, ama Hikmet'le eş zamanlı kadîm olmadığını söyledik.

Periphyseon 3:3

8. YUHANNA ED-DIMAŞKÎ (ST. JOHN OF DAMASCUS)

Küçümsediğin maddenin yüceltilişine bak! Renkli keçi postlarından daha değersiz olan nedir? Mavi, mor ve kırmızı renkten ibaret değil midir? İnsanların melek misali olan sanatına bak! [Hz. Mûsâ'nın] çadır tapınağı her yönüyle bir sûret ve misal değil midir? "Ve sen onları, sana dağda gösterilen örneklerine göre yaparsın, bunu gör." Ne var ki bütün insanlar onun etrafında durup ona tapındılar! Melekler, onları bütün insanların görebileceği bir yerde tutulmamış mıydı? İnsanlar gözlerini dikip sandığa, yedi kollu şamdana, masaya, altın vazoya ve Hârûn'un asasına bakıp da secdeye kapanmadılar mı? Maddeye tapmıyorum; benim için madde olmuş, maddeye yerleşmiş ve kurtuluşumu madde aracılığıyla gerçekleştirmiş maddenin Yaratıcı'sına tapıyorum. "Ve Söz, et oldu ve aramızda kaldı." Etin madde olduğu ve yaratılmış olduğu herkese açıktır. Maddeyi selamlıyorum ve maddeye ihtiramla yaklaşıyorum ve kendisi vasıtasıyla kurtuluşumun gerçekleştiği şeye tapıyorum. Maddeyi Tanrı olarak değil, ama ilâhî inayet ve kudretle olduğu için aziz tutuyorum.

On the Divine Images II:9, II:14.

9. STOUDIOSLU AZİZ THEODORE

Sahte Dionysius der ki, "Hakîkat, temsilindedir ve aslî örnek, tasvirindedir; öz farklılığı müstesna, biri diğerindedir." Büyük Basil der ki: "Halk meydanındaki imparator tasvirine bakan ve resimdekine 'imparator' diyen kimse, biri tasvir diğeri de tasvirin sahibi olmak üzere iki imparator kabul etmiş olmaz. Yine resimde çizilmiş kişiye işaret ederek 'Bu, imparatordur' diyecek olsa, imparatordan imparator adını selbetmiş olmaz. Bilakis, imparatorun tasvirini tanıyıp kabul etmek sûretiyle imparatorun şerefini teyit etmiş olur. Çünkü tasvir imparator ise, tasvire sebep teşkil eden kimse haydi haydi imparator olmalıdır." Basil, bir başka yerde şöyle der: "Asıl örneğine dayanılarak yapılan yapay tasvir asıl örneğin benzerini maddeye taşır ve sanatçının düşüncesinin ve ellerinin damgasının aracılığı ile asıl örneğin sûretinde bir pay sahibi olur. Bu durum ressam, taş oymacısı, altın ve gümüşten heykel yapan kimselerle ilgili olarak geçerlidir. Bunlardan her biri maddeyi alır, asıl örneğe bakar ve düşündüğü şeyin izini alır ve onu kendi malzemesine ve maddesine bir mühür gibi basar."

On the Holy Icons II:11

10. AZİZ THOMAS AQUINAS

Tanrı'nın ruhunun sular üzerinde tıpkı bir sanatçının iradesinin, sanatının şekillendireceği madde üzerinde hareket ettiği gibi hareket ettiği söylenir.

Summa Theologica 12.LXVI. 1 ad 2, II

Sanata, yapılacak şeyin yapıcının zihninde bulunduğu fikrine, en aslî biçimde Tanrı sahiptir. *Her şeyin işleyicisi olan Hikmet bana öğretti* [Wisdom, 7:21].

1 *Contra Gentes* 93

Aristoteles, sanatın tabiatı bu temelde taklit ettiğini ve kaynaklar birbiriyle ilişkili olduğundan bu kaynakların faaliyetlerinin ve sonuç-

larının da benzer biçimde karşılıklı olduğunu öğretmiştir. İmdi, sanat eserlerinin kaynağı insan zihnidir; insan zihni ise tabiî şeylerin kaynağı olan ilâhî zihnin misali ve neticesidir. Bu yüzden sanat süreçleri tabiatın süreçlerini, sanat eserleri de tabiatın eserlerini taklit eder. Öğrenecek bir öğrenci, öğretmeninin bir şeyi yapmaya nasıl giriştiğini izlemeli ki sırası geldiğinde kendisi de aynı beceri ile çalışabilsin. Şu halde insan zihni bir şeyler yapmaya giriştiğinde ilâhî akıl tarafından aydınlatılmalı ve tabiî süreçleri çalışıp incelemelidir ki o süreçlerle uyum içinde olabilsin. Böylece Aristoteles, sanatın tabiî şeyler yapabilmesi için tabiat gibi, buna karşılık tabiatın sunî şeyler yapabilmesi için sanat gibi hareket etmesi gerektiğini ifade etmiştir. [*Fizik* 199a 12]

Commentary, I Politics lect. 1

Bazı malûller sadece dışarıdan bir ilkedendir, nitekim bir evin yapısının maddede şekil alması böyledir. Diğer bazı malûller ise kısmen dışarıdan ve kısmen içeridendir. Örneğin; hastalıktan sonra sağlık kısmen tıp sanatına, kısmen de tabiata dayanır. Sanat faaliyette tabiatı taklit eder, zira tabiat hasta bir adamı hastalıklı vücut salgılarını değiştirmek, engellemek ve temizlemek sûretiyle iyileştirirken, sanat da aynısını yapar. Sanatın burada aslî illet / sebep olarak hareket etmediğini anla. Bilakis, sanat burada dâhilî ve aslî sebep olan tabiatı besleyip güçlendirmekte ve amaçlanan sonuca ulaşmak için tabiat tarafından kullanılan araçları tatbik etmektedir. Nitekim doktor uygun beslenmeyi ve rahatlatıcıları reçete olarak yazmakla tabiata yardımcı olmaktadır.

Summa Theologicat 12:CXVII.1

Sanat, yapılacak şeylerin doğru fikridir. Şeylerin iyiliği insanî arzunun tasarrufuna değil, işçiliğin doğru oluşuna bağlıdır. Bir sanatçının fazileti işinin kalitesi ile ölçülür. Onun irade hâli burada ilgisizdir. Burada sanat, zihnin teorik alışkanlıkları gibidir ve bu alışkanlıklar bizim eşyâya olan tepkilerimizle değil eşyânın öz itibariyle ne olduğu ile ilgilidir. Hoş, mizahın veya huysuzluğun matematiksel ispata nisbetle bir farkı yoktur. Sanat aynı anlamda bir fazilettir; bir şeyin doğru kullanımını temin etmez, zira bu ahlakî fazilete hastır.

Summa Theologica 12-2ae. LVII. 3

Bir mobilya aletin şeklini değil, yapıcısının zihnindeki sûretin şeklini alır.

Summa Theologica 3a.LXII. 1

Basîret/sağgörü insan hayatının bütününü ve son amacını ilgilendirir; sanat ise yerel / kısmî bir amaçla ilgilenir.

Summa Theologica 1a-2ae. LVII. 4, ad 3

Bir sanat eserine ve bir ahlâkî duruma farklı biçimde yaklaşılır. Sanat eseri ile ilgili olarak tikel bir amacı takdir etmemiz beklenirken, ahlâkî durumla ilgili olarak bir bütün hâlinde insan hayatının genel amacı ile karşı karşıya kalırız. Kusur, iyi amaçtan sapmadır. Sanata karşı suç işlenmesi ise sanatçının iyi bir eser yapmaya niyetlenirken kötü bir eser üretmesi yahut kötü bir eser yapmaya niyetlenirken iyi bir eser üretmesi hâlinde söz konusudur. Burada sanatçı suçlanır. Ancak insan hayatının ortak amacından sapma söz konusu olduğunda, ki bu da kişinin bir başkasını yanıltırken kötü bir işe niyetlenip başarılı olduğunda söz konusudur, işte bu takdirde kusur, bir sanatçı olarak değil bir insan olarak görülen faile aittir.

Summa Theologica 1a-2ae. XXI. 2, ad 2.

11. AZİZ BONAVENTURE

Her iyi lütuf ve her mükemmel lütuf yukarıdandır ve Işıkların Babası'ndan gelir, der James, risalesinin ilk bölümünde. Bu Kutsal Metin sözleri, sadece bütün aydınlanmanın kaynağına değil, aynı zamanda ışığın Kaynağı'ndan çıkan pek çok ışının cömert akışına da işaret eder. Her bilgi aydınlanması içeride gerçekleşiyor olmakla birlikte, biz yine de haklı şekilde şu ışıkları birbirinden ayırt edebiliriz: *dış* ışık olarak isimlendirdiğimiz ışık veya mekanik sanatın ışığı; *aşağı* ışık veya duyu algısı ışığı; *iç* ışık veya felsefî bilgi ışığı; *yüksek* ışık veya inayet ve Kutsal Metin ışığı. Birinci ışık, *sanat eserleri*nin yapısı ile ilgili olarak aydınlatır. İkinci ışık, *tabiî sûretler*le ilgili olarak aydınlatır. Üçüncüsü, *aklî hakîkat*le ilgili olarak aydınlatır. Dördüncüsü ve sonuncusu, *kur-*

*tarıcı hakîkat*le ilgili olarak aydınlatır. [Yani sanat ışığı, bilim ışığı, felsefe ışığı ve din ışığı.]

Duyu algısının *kullanılışı*nı ele alacak olursak, onda *insan hayatının örneği*ni görürüz; zira her duyu kendine has nesnesi ile ilgilenir, kendisine zarar verebilecek olandan uzak durur ve kendisine ait olmayanı gaspetmez. Benzer şekilde, *manevî duyu* şu durumlarda düzgün bir biçimde yaşar: kendini kendi amacı için işletip kullandığında, *ihmalkârlığa* karşı; zararlı olandan çekindiğinde, *şehvet*e karşı; kendine ait olmayanı gaspetmekten uzak durduğunda, *gurur*a karşı. Bir hakîkatle ilgili olarak her bozukluk ihmalkârlık, şehvet veya gururdan kaynaklanır. O halde şu kesindir ki sağgörülü, ölçülü ve itaatkâr bir hayat yaşayan kimse düzenli bir hayat sürer, çünkü o böyle bir hayat sayesinde yapılması gereken şeylerle ilgili olarak ihmalkârlıktan, arzulanacak şeylerle ilgili olarak şehvetten ve mükemmel olan şeylerle ilgili olarak gururdan uzak duracaktır.

Ayrıca, duyu algısının *sevincini* düşünürsek, onda Tanrı'nın ve ruhun birliğini görürüz. Gerçekten de her duyu kendi duyu nesnesini özler, sevinçle bulur ve ondan asla usanmaz, onu tekrar tekrar arar, zira "göz görmeye doymaz, kulak da duymaya." Aynı şekilde, manevî hislerimiz güzeli, ahenkliyi, hoş kokuluyu, tatlıyı ve dokunma duyusunun enfes bulduğunu özlemle aramalı, sevinçle bulmalı ve tekrar tekrar tecrübe etmelidir. İlâhî Hikmet'in duyu algısında nasıl gizli olarak bulunduğuna ve bedenin duyularına uygunlukları ışığında beş manevî hissin tefekkürünün nasıl da harika olduğuna bak.

Aynı düşünme süreciyle İlâhî Hikmet, tek maksadı *sanat eserleri üretmek* olan *mekanik sanatlar*ın aydınlanışında da bulunacaktır. Bu aydınlanmada *Söz'ün ezelî doğuşunu ve bedenlenişini*, *insan hayatının nümûnesini* ve *ruhun Tanrı ile birliğini* görebiliriz. Bir işin *üretimini*, *sonucunu* ve *meyve*sini değerlendirirsek, ya da *sanatçının becerisini, üretilen sonucun kalitesini* ve *üründen türeyen faydayı* değerlendirirsek bunun doğru olduğunu görürüz.

Üretime bakacak olursak, sanat eserinin sanatçıdan, zihnindeki bir misale göre çıktığını görürüz. Sanatçı üretime başlamadan önce bu örneği veya modeli dikkatle inceler ve sonrasında, önceden belirlediği gibi üretir. Sanatçı ayrıca, iç örneğe mümkün olan en yakın benzerliği taşı-

yan bir dış eser üretir ve sanatçı kendisini tanıyacak ve sevecek bir eser üretme gücüne sahip olsaydı, o kesinlikle bunu yapardı. Ve bu eser yapıcısını bilebilecek olsaydı, bu bilme işi eserin, kendisine göre sanatçısının elinden çıktığı misal aracılığıyla olurdu. Yine aklın gözü, kendisinin yapıcısının bilgisine ulaşmak için kendisinin yukarısındaki şeylere yükselemeyecek kadar kararmış ise, kendisine göre eserin üretildiği misalin kendisini, eserin onu kavrayabileceği ve bilebileceği bir tabiata dahi indirmesi zorunlu olacaktır. Benzer şekilde, şunu anlamalısın ki her yaratık En Yüce Yaratıcı'dan ancak Ezelî Söz aracılığıyla çıkmıştır. Öyle Ezelî Söz ki En Yüce Yaratıcı O'nda bütün varlıkları tanzim etmiş ve O Söz ile Kendisi'nin sadece *iz*ini değil aynı zamanda *sûret*ini de taşıyan, böylece Kendisi gibi olabilecek yaratıkları üretmiştir. Ve akıllı yaratık, günah ile müşâhede gözünü kararttığından beri Kadîm ve Görünmez olanın görünür olması ve ete bürünmesi çok uygun olmuştur ki böylece O bizi tekrar Baba'ya geri götürebilsin. Gerçekten de bu Aziz Yuhanna'nın on dördüncü bölümünde nakledilen şeydir: "Benim aracılığım olmadan kimse Baba'ya gelemez." Yine Aziz Matta'nın on birinci bölümünde geçen şeydir: "Oğul'u, Baba'dan başka kimse tanımaz. Oğul'dan ve kendilerine Oğul'un Baba'yı tanıtmayı dilediği kimselerden başkası da Baba'yı tanımaz." Bu sebepten şöyle denmiştir: "Söz, et [insan] kılındı." Bu yüzdendir ki eserin üretilmesi ile ilgili olarak mekanik sanatın aydınlanmasını dikkate alırsak, bu aydınlanmada doğurulmuş ve insan şekline girmiş Söz'ü, yani Tanrılığı ve İnsanlığı ve bütün imanın tamlığını görürüz.

*Eser*i dikkate alacak olursak, onda *insan hayatının numûnesini* görürüz; çünkü gerçekten de her sanatçı güzel, faydalı ve dayanıklı bir eser üretmek ister ve eser ancak bu üç niteliğe sahip olduğunda yüksek bir değere sahip ve makbul olur. Yukarıda zikredilen niteliklere mukabil olarak hayat numûnesinde üç unsur bulunmalıdır: "*bilgi, irade* ve *değişmez ve sebatkâr çaba*." *Bilgi* eseri güzel kılar; *irade* faydalı yapar; *sebatkârlık* ise kalıcı kılar. Birincisi aklî arzuda, ikincisi şehevî arzuda, üçüncüsü de gazabî arzuda / öfke arzusunda bulunur.

*Meyve*yi ele alacak olursak, onda *ruhun Tanrı ile birliğini* görürüz; zira bir eser uydurup tasarlayan her sanatçı bunu ondan *övgü*, *kâr* ve *sevinç* elde etmek için yapar. Bu üç amaç üç arzunun üç formel nesnesine karşılık gelir: *asil* iyi, *faydalı* iyi ve *hoşlanılan* iyi. Bu üç sebep

dolayısıyladır ki Tanrı; ruhu akıllı, yani kendi rızası ile akıllı yaptı ki ruh O'nu *övsün*, O'na *hizmet* etsin, O'nda *zevk bulsun* ve rahatlasın; bu da hayırseverlik ile olur. "Sevgide yaşayan Tanrı'da yaşar, Tanrı da onda yaşar." [1 Yuhanna 4:16] Öyle ki bunda bir tür harikulâde birlik bulunur ve bu birlikten harikulâde bir lezzet hâsıl olur, çünkü Özdeyişler Kitabı'nda şöyle yazılıdır: "Benim sevinçlerim Âdemoğulları ile idi." [Özdeyişler 8:31] Kutsal Metin aydınlanmasının yolunun nasıl da mekanik sanat aydınlanmasından geçtiğine bir bak. Mekanik sanat aydınlanmasında gerçek bilgeliği konuşturmayan bir şey yoktur ve bu yüzden Kutsal Metin gayet haklı olarak böylesi temsilleri kullanmaktadır.

Retracting the Arts to Theology 1: 9-14.

İKİNCİ BÖLÜM

FORMÜLASYONLAR

12. RENÉ GUÉNON

İNİSİYASYON VE ZANAATLAR

Batı'da şimdi yaygın olan "kutsal dışı" bilim ve sanat anlayışının çok modern bir anlayış olduğunu ve kendisinde bilim ve sanatın tamamen farklı bir yapı arz ettiği önceki hâle nisbetle bir yozlaşmayı imâ ettiğini sıkça dile getirdik. Aynı şey zanâatlarla ilgili olarak da söylenebilir. Ayrıca, sanatlar ve zanâatlar arasında yahut "sanatçı" ile "zanâatkâr" arasında yapılan ayrım da hususiyle modern olup sanki bu kutsal dışı sapmadan doğmuştur ve bu sapma dışında bir anlamı yoktur. Eskilere göre *usta* (*artifex*) ya bir sanatı ya da zanâatı icra eden mutlak bir insandır. Ama gerçekte o, sanatçı ve zanâatkâr kelimelerinin şimdiki anlamında ne sanatçı ne de zanâatkârdır; bilakis, her ikisinden de fazlasıdır, çünkü en azından asıl itibariyle, onun faaliyeti çok daha derin bir düzleme ait ilkelerle ilişkilidir.

Her geleneksel medeniyette insanın bütün faaliyetleri, bu faaliyetler her ne olursa olsun, daima öz itibariyle ilkelerden kaynaklandığı düşünülür. Sanki bununla, faaliyetler "dönüştürülmüş" ve sırf dış tezâhürü olduğu şeye indirgenmekten ziyade (ki bu kısaca kutsal-dışı bakış açısıdır) gelenekle bütünleştirilmiştir. Ve bu, onu başaran kimse için bu geleneğe etkili biçimde katılmanın aracını oluşturur. Basit bir zahirî bakış

açısından dahi, durum şundan ibarettir: Orta Çağların İslâm ve Hristiyanlık medeniyetleri gibi bir medeniyete bakacak olursak, en sıradan varoluş eylemlerinin büründüğü "dinî" karakteri kolayca görebiliriz. Orada din, (en azından dinin varlığını hâlâ kabul eden) modern Batılılar için söz konusu olduğunun aksine, diğer her şeyden ayrı ve bağlantısız bir yer işgal eden bir şey değildir. Bilakis orada din, insanın bütün varlığına, daha doğrusu, bu varlığı oluşturan her şeye sirayet eder. Ve özellikle toplumsal hayat, dinin alanına dâhildir; öyle ki bu şartlarda, gerçek manâda "kutsal dışı" diye bir şey olamaz. Bunun tek istisnası, şu veya bu sebeple geleneğin dışında olan ve dolayısıyla durumu basit bir anormallik olan kimseler için söz konusu olabilecek kutsal dışılıktır. Bir başka yerde, din adının doğru biçimde nisbet edilebileceği hiçbir şey bulunmadığında, geleneksel ve "kutsal" bir yasama vardır ve farklı özelliklere sahip olmakla birlikte tamı tamına aynı rolü icra eder. Dolayısıyla bu mülâhazamülâhazalar, istisnasız bütün geleneksel medeniyetlere uygulanabilir. Ama daha fazlası var: Zâhirîlikten bâtınîliğe geçecek olursak (zâhirîlik ve bâtınîlik kelimeleri her duruma eşit biçimde uymamakla birlikte, biz onları burada ifadede kolaylık olsun diye kullanıyoruz), zanâatlarla ilgili ve zanâatlara dayanan bir inisiyasyonun varlığını çok genel olarak fark ederiz. O yüzdendir ki bu zanâatların hâlâ daha yüksek ve daha derin bir anlamı vardır. Ve biz bu zanâatların inisiyatik/kabul ayinli alana nasıl etkili şekilde bir yaklaşım sunabileceğine işaret etmek istiyoruz.

Hindu öğretisinin *svadharma* adını verdiği düşünce, yukarıda söz konusu edilen hususun daha iyi anlaşılmasına imkân verir. Bu düşünce, her varlığın kendi tabiatına uygun bir faaliyet icra etmesi anlamına gelir. Kutsal dışı anlayışın eksikliklerini en açık biçimde gösteren de işte bu düşüncedir; daha doğrusu bu düşüncenin yokluğudur. Kutsal dışı anlayışa göre bir insan herhangi bir mesleği benimseyebilir ve hatta söz konusu mesleği, kendisinin gerçekte ne olduğuyla ve yine kendisini bir başkası değil, kendisi yapan şeyle gerçek bir bağlantısı olmayan ve kendisine nisbetle bütünüyle haricî bir şeymiş gibi, isteğe bağlı olarak değiştirebilir. Buna karşılık geleneksel anlayışta herkesin normal olarak, ait olduğu küllî toplumsal organizasyon üzerinde yansımaları olacak ağır bir karmaşa neticesi doğmaksızın, kendisinin tabiatı tarafından belirlenmiş işi yapması gerekir. Dahası, böyle bir karmaşa genel-

leşecek olursa, kozmik/kevnî alanda da tesirleri olacaktır; zira her şey sıkı tekâbüliyetlere göre birbiriyle bağlantılıdır. Şu anki zamanın şartları hakkında geçerli olan son husus üzerinde daha fazla durmaksızın söz konusu [kutsal dışı ve geleneksel olmak üzere] iki anlayışın karşıtlığının, en azından belli bir bağlamda "nitel" ve "nicel" bakış açılarının karşıtlığına indirgenebileceğini belirtelim. Şöyle ki; geleneksel anlayışta varlıkların faaliyetlerini belirleyen, onların aslî nitelikleridir. Buna karşılık kutsal dışı anlayışta bireyler, sanki kendilerine has hiçbir nitelikleri yokmuş gibi, birbirlerinin yerine geçebilir "birimler" olarak görülmektedir. Bu son anlayış, ki modern "eşitlik" ve "tekbiçimlilik" (aslında "tekbiçimlilik" lafzî olarak gerçek birliğe karşıttır; zira bir tür saf ve "inorganik" toplumsal atomculuk çokluğunu gerektirir) fikirleri ile yakından ilişkilidir; mantıken ancak saf bir "mekanik" faaliyete götürebilir ki bu faaliyette hususen insanî olan hiçbir şey var olamaz. Bu da aslında bugün görebildiğimiz durumdur. Dolayısıyla şu husus iyi anlaşılmalıdır: Modernlerin "mekanik" zanâatları, ki kutsal dışı sapmanın bir ürününden ibarettir, hiçbir şekilde, burada bahsetmeye çalıştığımız imkanları sunamaz. Kesin konuşmak gerekirse, söz konusu zanâatlar "zanâat" kelimesinin geleneksel anlamını muhafaza edeceksek, ki burada ilgilendiğimiz yegâne anlamdır, zanâat olarak dahi görülemez.

Zanaat, bizâtihi insandan bir parça ve insanın kendi tabiatının bir tezâhürü ve açılımı ise, biraz önce ifade ettiğimiz üzere, bir inisiyasyona temel olarak hizmet edebileceğini ve hatta çoğu durumda bu amaca en mükemmel biçimde uyarlandığını kolayca anlayabiliriz. Hakîkaten de, eğer inisiyasyon insanî bireyin imkânlarının ötesine geçmeyi aslî olarak hedefler ise aynı oranda şu da doğrudur: İnisiyasyon, bu bireyi olduğu hâl üzere kendisinin başlangıç noktası olarak alabilir. Bu da bireysel tabiatların farklılığına uygun olarak, inisiyasyon yollarının çeşitliliğini, yani "destekler/yardımcılar" yoluyla uygulanan araçların çeşitliliğini açıklamaktadır. Bu bireysel tabiat farklılığı ise netice itibariyle birey kendi yolunda ilerledikçe azalmaktadır. Böylece, kullanılan araçlar ancak uygulandıkları varlıkların bizâtihi tabiatına karşılık geldikleri takdirde etkili olabilir. İnsanın kolay ulaşılabilirden zor ulaşılır olana, dışsaldan içsele ilerlemesi gerektiğinden, bu araçları, kendisiyle bu tabiatın tezâhür ettiği faaliyet olarak alması normaldir. Bununla birlikte, bu faaliyetin böyle bir rolü ancak içsel tabiatı dışa vurduğu nisbette oynayabi-

leceğini söylemeye dahi gerek yoktur. Dolayısıyla söz konusu faaliyet, kelimenin inisiyasyon içindeki anlamıyla hakîkaten bir "yeterlilik" meselesidir. Normal şartlarda bu "yeterlilik", zanâatın bizâtihi icrası için zorunlu bir şarttır. Aynı zamanda bu, inisiyatik öğretiyi kutsal dışı öğretiden ayıran temel farklılığa da temas eder. Şöyle ki inisiyatik öğretide, dışarıdan "öğrenilen" şeyin bir değeri yoktur. Burada söz konusu olan şey, bireyin içinde taşıdığı gizli imkânları "uyandırmak"tır. Bu da temel itibariyle Platon'un "hatırlama" fikrinin doğru anlamıdır.

Bu son mülâhazalar, bize zanâatı kendisinin "desteği" olarak alan inisiyasyonun nasıl, aynı zamanda ve bir bakıma aksi şekilde, zanâatın icrası üzerinde bir yansımasının olacağını anlamamıza daha da yardımcı olabilir. Meslekî faaliyetinin, bir dış ifadesini teşkil ettiği imkânlarını bütünüyle gerçekleştiren ve böylece bu faaliyetin bizâtihi ilkesine ilişkin etkili bilgisine sahip olan birey, bundan böyle bilinçli olarak, o zamana kadar tabiatının yalnızca oldukça "içgüdüsel" bir neticesi olan şeyi bilinçli olarak yerine getirecektir. Dolayısıyla onun için inisiyatik bilgi söz konusu zanâattan doğmuş ise o,- sanat/zanâat, sırası geldiğinde bu bilginin uygulama alanı olacak ve artık o sanat/ zanâat, o bilgiden ayrılamayacaktır. Bundan böyle içsel olan ile dışsal olan arasında mükemmel bir tekâbüliyet olacak ve üretilen sanat artık, belli derecede ve az çok yüzeysel biçimde dışa vurumdan ibaret olmayacak, bilakis, onu kavrayan ve icra eden kimsenin gerçekten yeterli bir dışavurumu olacak ve kelimenin gerçek manâsı ile bir "şaheser/ustalık eseri" oluşturacaktır.

Görülebileceği üzere, bu, modernlerin gerçek sanatçının kriteri olarak görmek istedikleri –buna karşılık onu, normalde uygulanan şüpheli ayrımdan daha fazlası olan şeye göre zanâatkârdan üstün gördükleri– sözde bilinçdışı veya bilinçaltı "ilhâm"dan çok uzaktır. Sanatçı veya zanâatkâr, böyle bir "ilhâm" altında hareket eden herhangi biri, her hâlükârda sadece kutsal dışı bir kimsedir. Şüphesiz o, "ilhâm"ı aracılığıyla, kendi içinde bazı imkânları taşıdığını göstermektedir; ancak o imkanların etkili biçimde farkına varamadığı müddetçe, doğru olarak "dehâ" şeklinde isimlendirilen şeye ulaşsa dahi, bu, hiçbir şeyi değiştirmez. O, bu imkânları kontrol edemediğinden, başarısı, deyim yerindeyse, tesadüfî olacaktır ki bu da genelde, "ilhâm"ın bazen eksik olduğu dile getirilmek sûretiyle fark edilir. Mevzubahis olan [kutsal dışı

sanat icrası] durumunun kendisinde gerçek bilginin işlediği [inisiyasyonlu sanat icrası] durumuyla uzlaştırmak adına verilebilecek tek taviz, onu [yani ikinci şekildeki sanatı] icra eden kişinin tabiatından bilinçli veya bilinçsiz şekilde hakîkaten akan işin, anormal bir şey olduğundan dolayı daima bir kusura götüren, az veya çok acı veren bir çaba olduğu izlenimini asla vermeyecek olmasıdır. Bilakis, böyle bir iş, mükemmelliğini –doğrudan ve deyim yerindeyse, zorunlu biçimde, kendisinin takdir edildiği amaca tam olarak uygun olduğunu gösteren– tabiata uyumundan alır.

Şimdi biz zanâat inisiyasyonları olarak isimlendirilebilecek olan alana dair daha titiz bir tanım istiyorsak, söz konusu inisiyasyonların "küçük sırlar"a ait olduğunu söyleyelim. "Küçük sırlar" tabiri, inisiyasyonun nihaî amacı olmayan, ama en azından ilk zorunlu aşamayı teşkil eden insanî hâle ait olan imkânların gelişmesine işaret eder. İlk olarak bu gelişme tam manâsı ile tamamlanmalıdır ki sonrasında bu hâlin aşılmasına imkân versin. Ama bunun ötesinde, bu zanâat inisiyasyonlarının vurguladığı bireysel farklılıkların bütünüyle kaybolduğu ve artık hiç rol oynamadığı açıktır. Başka vesilelerle açıkladığımız üzere, "küçük sırlar" geleneksel öğretilerin "aslî hâl" olarak işaret ettiği şeyin geri getirilmesine götürür. Kişi, hâlâ insanî bireysellik alanına ait olan ve kendisi ile üstün hâller arasındaki iletişim noktası olan bu hâle ulaştıktan sonra, çeşitli "özelleşmiş" işlevlere sebebiyet veren farklılaşmalar ortadan kalkar. Ama bütün bu "özelleşmiş" işlevlerin de orada ya da tam da bu sayede kendi kaynakları vardır ve gerçekten de mesele, herhangi bir vazifenin icrasının gerektirdiği her şeye tam olarak sahip olmak için bu ortak kaynağa dönme meselesidir.

İnsanlık tarihini geleneksel doktrinlerin öğrettiği gibi, döngüsel yasalara uygun biçimde görecek olursak, insan başlangıçta kendi varoluş hâline tam olarak sahip olduğundan doğal biçimde, bütün işlevlere karşılık gelen imkânlara, o işlevlere dair her türlü ayrımdan önce sahip olduğunu söylememiz gerekir. Bu işlevlerin bölümlenmesi, sonraki bir aşamada gerçekleşmiştir ve "aslî hâl"den aşağıda olan bir hâli temsil eder. Ancak bu hâlde her insan sadece bazı belirlenmiş imkânlara sahip olmakla birlikte, hâlâ doğal olarak bu imkânların etkili bilincine sahiptir. Bu bilinç, ancak bir en büyük örtülme döneminde kayboldu. Bu noktadan itibaren, insana bu bilinçle birlikte bu bilincin yer aldığı es-

ki hâlini geri kazanmasını sağlamak için inisiyasyon zorunlu hâle geldi. Bu, inisiyasyonun amaçları arasında en doğrudan hedeflediği ilk amacıdır. Bunun mümkün olması için gereken şey bir aktarımdır. Bu aktarım, kesintisiz bir "silsile" ile geri getirilecek hâle geri gider ve böylece adım adım "aslî hâl"in kendisine ulaşır. Fakat inisiyasyon orada durmaz, çünkü "küçük sırlar" "büyük sırlar" için, yani bireyin daha yüksek hâllere sahip olması için, yapılan hazırlıktan ibaret olduğundan, insanlığın kökenlerinin dahi ötesine geri gitmek gerekir. Aslında "insan dışı" bir unsurun müdahalesi olmadan, en aşağı derecede ve başlangıç düzeyinde dahi gerçek bir kabulden söz edilemez. Bu "insan dışı" unsur başka makalelerde açıkladığımız üzere, inisiyasyonun düzenli olarak ulaştırdığı "manevî etki"dir. O halde inisiyasyonun kökenini "tarihsel olarak" aramak açıkça yersizdir. Bu arayış, şimdi anlamsız görünmektedir. Benzer şekilde, geleneksel ve "meşru" algılanışlarına göre görülen zanâatların, sanatların ve bilimlerin de kökenini aramak yersizdir. Zira çok sayıda, ama tâlî olan ayrımlaşmalar ve uyarlamalar aracılığıyla bunlar da kendilerini ilkece içeren "aslî hâl"den türerler. Böylece bu üçü, insanlığın –ki lüzumludur– ötesinde olan diğer varlık düzeyleriyle bağlantı kurar ve her biri kendi mertebesinde ve ölçüsünde etkili biçimde Evren'in Yüce Mimarı'nın planının gerçekleşmesine katkıda bulunur.

13. RENÉ GUÉNON

SANATLAR VE GELENEKSEL SANAT ANLAYIŞI

Biz sıklıkla, kutsal dışı bilimlerin kadîm geleneksel bilimlerin –ya da sadece bir kısmının– yanlış anlaşılmasının –ki geri kalan kısmı bütünüyle unutulmuştur– ortaya çıkardığı nisbeten yakın geçmişteki bir yozlaşmanın ürününden ibaret olduğu gerçeğini vurguladık. Bu durum sadece bilimlerle değil, sanatlarla ilgili olarak da doğrudur. Ayrıca bilim ve sanat arasındaki ayrım bir zamanlar, şimdi olduğundan çok daha az vurgulanırdı. Latince *artes* [sanatlar] kelimesi bazen bilimler hakkında da kullanılırdı ve Orta Çağlarda "özgür sanatlar (*liberal arts*)" tasnifi, modern dünyanın ya bilimler ya da sanatlar grubu içinde değerlendirdiği konuları da içine alırdı. Bu tek ifade, şunu göstermek için yeterlidir: Sanat bir zamanlar, şimdi bu kelimeden anlaşılandan farklı bir şeydi ve kendisiyle bütünleştiği gerçek bilgiye işaret etmekteydi ve bu bilgi, tabiri caizse, açık biçimde yalnızca geleneksel bilimler kategorisi içinde yer almaktaydı.

Sırf bununla dahi, "Fedeli d'Amore" gibi Orta Çağ'ın kimi inisiyasyonlu kurumlarında yedi "özgür sanat"ın [yedi kat] semâya, yani farklı inisiyasyon dereceleri ile özdeşleştirilen hâllere karşılık geldiği

anlaşılabilir.[1] Bu yüzdendir ki, sanatlar ve bilimler kendilerine derûnî bir anlam kazandıran bir aktarıma sahip olmak durumundaydı. Böyle bir aktarımı mümkün kılan ise her zaman aşkın ilkelerle bağlantılı olan geleneksel bilginin –ki bu bilginin hangi türden olduğu fark etmez– bizâtihi tabiatıdır. Böylece bu bilgiye, sembolik olarak terimlendirilen bir anlam verilmektedir; çünkü bu bilgi, muhtelif gerçeklik mertebeleri arasında bulunan tekâbüliyet üzerine kuruludur. Ancak bu bağlamda şu husus vurgulanmalıdır: Bu, onlara [bilim ve sanatlara] arızî olarak eklenmiş bir şeyi değil, bilakis, bütün normal ve meşru bilginin derin özünü oluşturan ve bu manâda bilimlerin ve sanatların başından beri özünde bulunan ve onlar bir sapmaya uğramadıkça böyle kalan bir şeyi içerir.

Sanatların bu bakış açısından görülmesi, hayreti mucip olmamalıdır. Bizzat zanâatlar, geleneksel algılanışları itibariyle, yukarıda açıkladığımız üzere, inisiyasyon için bir temel işlevi görürler.[2] O halde, sanatlar ve zanâatlar arasındaki ayrımın nasıl özellikle modern göründüğünü ve bu ayrımın, kısaca söyleyecek olursak, kutsal dışı bakışı doğuran aynı yozlaşmanın bir neticesi göründüğünü, zira kutsal dışabakışın tam olarak geleneksel ruhun olumsuzlanmasından ibaret olduğu hakkında konuştuğumuzu bu bağlamda hatırlamalıyız.

Bununla birlikte, mesele ister sanat ister zanâat olsun, şu veya bu derecede, her zaman için yüksek bir mertebeye sahip ve tedrîcen inisiyatik bilgiye bağlı çeşitli bilimlerin uygulanması ve tatbiki söz konusuydu. Dahası, inisiyatik bilginin doğrudan uygulanması da sanat olarak bilinmekteydi. Nitekim bu durum "rahipler sanatı (*sacerdotal*)" ve "kraliyet sanatı" tabirlerinde görülebilmektedir. Bu iki tabir sırasıyla "büyük sırlar"ın ve "küçük sırlar"ın uygulanmasına işaret etmektedir.

Şimdi sanatları ele alalım ve sanat kelimesine daha sınırlı ve aynı zamanda daha mutad bir anlam verelim. İkincisi ile kastettiğimiz hususen "güzel sanatlar (*fine arts*)" denilen şeydir. Yukarıda söylediklerimizden hareketle, sanatlardan her birinin bir tür sembolik dil oluşturması gerektiğini söyleyebiliriz. Bu dil, biçimler aracılığıyla belli hakîkatlerin

1. Bkz. *The Esoterism of Dante*, chap. 2.
2. Bkz. bu kitabın "İnisiyasyon ve Zanaatlar" bölümü.

ifadesi için uyarlanmıştır. Bu biçimler bir kısım sanatlar için görsel türden, diğer bir kısım için de işitsel veya sesli türden olup, bu itibarla âdeten "plastik sanatlar" ve "fonetik sanatlar" olarak bölümlenmiştir. Bu ayrımın aynı sembolik biçimler kategorisi üzerine kurulu iki tür mütekabil ayin arasındaki ayrım gibi, asıl itibariyle yerleşik bir halkla göçebe bir halkın gelenekleri arasında var olan farklılığa işaret ettiğini önceki çalışmalarda açıklamıştık.[3] Ayrıca, hangi türden olduğu fark etmeksizin, sanatların bir medeniyette çok daha bariz biçimde sembolik bir yapıya sahip olduğunu, buna karşılık bizzat medeniyetin daha katı manâda geleneksel olduğunu genel olarak görmek kolaydır. Zira bu takdirde sanatların gerçek değeri, kendilerinin ne olduğundan ziyade, sıradan dilin sınırlı olduğu imkânların ötesinde sağladığı ifade imkânlarında yatacaktır. Bir kelime ile söyleyecek olursak, sanatların üretimleri her şeyden önce tefekküre "yardımcı/destek" işlevini görmek ve mümkün olduğunca derin ve geniş bir anlayışa temel vazifesini ifâ etmek üzere takdir edilmiştir. Böyle bir anlayış da bütün sembolizmin bizâtihi varlık sebebidir.[4] Ve her şey en küçük ayrıntısına varıncaya kadar, bu mülâhaza tarafından belirlenmeli ve bu amaca tâbi kılınmalı, hiçbir anlamı olmayan ve sadece "süs" ve "tezyîn" rolü oynayan yararsız hiçbir ek yapılmamalıdır.[5]

Böyle bir anlayışın bütün modern ve kutsal dışı teorilerden son derece uzak olduğu görülecektir. Böylesi teorilere örnek olarak "sanat için sanat" anlayışı zikredilebilir. Bu anlayış, sanat ancak bir anlamı olmadığında sanattır, demeye varır. Yine buna "ahlâk dersi veren" sanat anlayışını da zikredebiliriz ki bilgi nokta-i nazarından daha büyük bir değere sahip olmadığı açıktır. Geleneksel sanat kesinlikle, bazı psikologların sevdiği bir tabiri kullanacak olursak, bir "oyun" değil-

---

3. Bkz. "Cain and Abel", *The Reign of Quantity and the Signs of the Times* içinde, chap. 21 ve ayrıca "Rite and Symbol", *Perspectives on Initiation* içinde, chap. 16.
4. Bu, Hindu *pratika* fikridir ki bir "put" olmaktan ziyade hayal veya vehim ürünüdür. Bu iki Batılı yorum bir derece birbirine ters ve eşit derecede yanlıştır.
5. Manânın artık anlaşılır olmaktan çıkması sebebiyle meydana gelen bazı sembollerin süs "motifler"ine dönüşüp yozlaşması kutsal dışı sapmanın ayırt edici özelliklerindendir.

dir. Sanat, insanlara "üstün" olarak nitelendirilen belli bir tür zevk sunma aracından ibaret de değildir. "Üstün" olarak nitelendirmeye gelince, bunun sebebini gerçekte kimse bilmemektedir; zira sanat zevk meselesi olur olmaz, her şey aralarında mantıken bir hiyerarşi kurulamayacak olan sırf bireysel tercihlere indirgenmektedir. Buna ilaveten, sanat boş ve duygusal bir nutuk atma da değildir; zira bunun için sıradan dil kesinlikle yeterinden fazla imkân sunmaktadır ve bunun için az çok gizemli ve anlaşılması zor biçimler kullanmaya gerek yoktur ve her hâlükârda söz konusu biçimler ifade edecekleri şeyden çok daha karmaşıktır. Bu bize, –insan bu konularda çok fazla ısrar edemeyeceğinden dolayı – laf arasında söyleyecek olursak, bazı insanların inisiyatik sembolizm de dâhil olmak üzere bütün sembolizmlere vermek istediği "ahlâkî" anlam ve yorumların tamamen faydasız olduğunu hatırlama fırsatı sunmaktadır. Mesele gerçekten böyle bir sıradanlıklar meselesi olsaydı, bir insanın o sıradanlıkları bir biçimde "perdelemeyi" niçin ve nasıl düşünebildiği anlaşılamazdı. Zira söz konusu sıradanlıklar kutsal dışı felsefe tarafından ifade edildiğinde bu perdeleyiş olmadan çok iyi bir durumdadır ve bu takdirde gerçekte ne sembolizmin ne de inisiyasyonun var olmadığını söyleyivermek daha iyi olurdu.

Bununla birlikte, sanatların hangi geleneksel bilimlere en doğrudan dayandığı sorulabilir. Bu tabii ki sanatların diğer geleneksel bilimlerle az çok daimi bir ilişkiye sahip olduğunu ortadan kaldırmaz; zira burada her şey zorunlu olarak birbiriyle tutarlıdır ve öğretinin aslî birliği içinde birbiriyle bağlantılıdır. Bu birliği de aynı birliğin uygulamalarının çokluğu hiçbir şekilde ne yok edebilir hatta ne de etkileyebilir. Dar biçimde "özelleştirilmiş" ve tamamen birbirinden ayrılmış bilimler anlayışı, bir ilkeden yoksun olduğu için açıkça geleneksel karşıtıdır ve kutsal dışı bilimlere ilhâm veren ve hâkim olan "analitik/tahlilci" bakış açısının özelliğidir. Buna karşılık herhangi bir geleneksel bakış açısı öz itibariyle ancak "sentetik/terkipçi" olabilir. Bu kayıtla denebilir ki, bütün sanatın özünde yatan şey esas itibariyle, farklı biçimleri altında ritim sanatının bir uygulanışıdır. Bu bilim de öz bakımından sayı bilimiyle doğrudan ilişkilidir. Biz sayı biliminden bahsederken meselenin modernlerin anladığı gibi kutsal dışı bir aritmetik meselesi değil, (en iyi bilinen örnekler olan) Kabbala ve Pisagorculuk'ta var olan ve mukabilleri farklı ifadelerle ve az veya

çok gelişmişlikleriyle bütün geleneksel öğretilerde bulunan aritmetik olduğu anlaşılmalıdır.

Yukarıda söylediklerimiz özellikle fonetik sanatlar / ses sanatları için açık görünebilir, zira fonetik sanat eserleri tamamen, zamanda açığa çıkan ritimlerin sıralanışları tarafından oluşturulmaktadır. Şiir, ritmik karakterini, asıl itibariyle "tanrıların dili"nin ifadesinin ayinsel biçimi olmasına borçludur. "Tanrıların dili" ibaresi de tam manâsıyla "kutsal dil" demektir.[6] Şiir, bu fonksiyonunun bir kısmını, "edebiyat"ın henüz icat edilmediği yakın zamana kadar muhafaza etmiştir.[7] Müziğe gelince, bunun üzerinde durmaya kesinlikle gerek yoktur; zira müziğin sayısal temeli, geleneksel verilerin kaybedilmesi sonucu tahrif edilmesine rağmen modernler tarafından hâlâ kabul edilmektedir. Önceleri, özellikle Uzak Doğu'da iyi görülebileceği üzere, devrî/döngüsel dönemlere uygun olarak dünyanın fiilî hâlinde vâki olan kimi değişikliklerin neticesi olarak ancak müzikte birtakım değişiklikler yapılabilirdi; çünkü müzikal ritimler aynı zamanda insanî ve toplumsal düzenle ve de kozmik/kevnî döngü ile bağlantılıydı ve hatta belli biçimde, bunlar arasındaki bağlantıları ifade ederdi. Pisagorcu "feleklerin ahengi" anlayışı aynı mülâhazalar kategorisine aittir.

Üretimleri mekân boyutu vasıtasıyla gelişen plastik sanatlara gelecek olursak, burada aynı şey o kadar doğrudan açıkça görünmez; bununla birlikte aynı şeyin doğruluğu daha az kesin değildir. Fakat ritim sanki eş zamanlılığa sabitlenmiş gibidir ve önceki [müzik] örneğinde olduğu gibi art arda gelen bir açığa çıkına hâli söz konusu değildir. Bu özellikle, bu ikinci grupta tipik ve temel sanatın mimarî olduğu ve heykeltıraşlık ve resim gibi diğer plastik sanatların –en azından aslî gayeleri bakımından– son tahlilde mimarînin basit uzantılarından ibaret olduğu

---

6. Bkz. "The Language of the Birds", *Symbols of Sacred Science* içinde, chap. 7.

7. Modern "ilim adamları"nın "edebiyat" kelimesini ayrım yapmadan her şeye –hatta diğer metinlerle aynı şekilde ve aynı metotlarla inceleme özentisinde bulundukları kutsal metinlere dahi– uygular olduğunu ve "Kutsal Kitap şiirleri"nden veya "Vedalar'daki şiirler"den bahsederken, şiirin eskilere ne ifade ettiğini tamamen yanlış anlamaları yanında, amaçlarının yine her şeyi salt insanî bir şeye indirgemek olduğunu görmek gariptir.

gözlemlenerek anlaşılabilir. Şu halde mimarîde ritim doğrudan, bütünün farklı parçaları arasında var olan orantılar tarafından ve ayrıca geometrik biçimler aracılığıyla ifade edilir. Geometrik biçimler de, her şey söylendikten ve yapıldıktan sonra, bizim bakış açımıza göre sayıların ve ilişkilerinin mekânsal tercümesinden ibarettir.[8] Burada da tabii ki geometri, kutsal dışı matematikçilerinkinden çok farklı olarak görülmelidir ve kutsal dışı matematikçilere nisbetle önceliği, bu bilime "deneysel" ve faydacı bir köken nisbet edenleri en mükemmel biçimde çürütmektedir. Diğer taraftan biz burada, geleneksel bakış açısından bakıldığında, kendisinde bilimlerin bazen deyim yerindeyse aynı hakîkatlerin farklı dillerdeki ifadesi olarak görülebilecek derecede birbiriyle irtibatlı olduğu bir durumla karşı karşıyayız. Ayrıca bu, bütün sembolizmin temeli olan "tekâbüliyetler yasası"nın en doğal bir neticesidir.

Bu birkaç fikir özet ve eksik olmakla birlikte, en azından sanatlara dair geleneksel anlayışta en aslî şeyin ve bu anlayışı kutsal dışı bir anlayıştan en derin biçimde ayıran şeyin anlaşılması için yeterli olacaktır. Söz konusu geleneksel–kutsal dışı ayrımı ise bu sanatların belli bilimlerin uygulanışları olarak temelleri ile; sembolik dilin farklı tarzları olarak anlamları ile; ve insana gerçek bilgiye yaklaşmasında yardım etme aracı olarak amaçlanmış rolleri ile ilgilidir.

---

8. Bu bağlamda, Platon'un "geometrici Tanrı"sının, bütün sanatlara başkanlık eden Apollo ile haklı olarak özdeşleştirildiği zikredilmelidir. Bu doğrudan Pisagorculuk'tan kaynaklanmış olması sebebiyle, bazı geleneksel Yunan öğretilerinin [Yunan mitolojisinde Trakya'nın kuzeyinde yaşayan bir kavim olan] "Hyperborea'lı" aslî kökenle akrabalığı ve bağlantısı ile ilgili olarak özel bir öneme sahiptir.

14. ANANDA K. COOMARASWAMY

KONUŞMA TEMSİLİ Mİ DÜŞÜNCE TEMSİLİ Mİ?[1]

"*Ego techên ou kalô, o an hê alogon pragma.*"
(Biz akıl dışı olan hiçbir şeye doğru biçimde 'sanat' adını veremeyiz.)

Platon, *Gorgias* 465A[2]

Bizler özel insanlarız. Bunu, neredeyse diğer bütün insanların kendi sanat veya ifade nazariyelerine "retorik" adını verirken ve sanatı bir bilgi türü olarak görürken, bizim "estetik" kelimesini icat edişimiz ve sanatı bir duygu türü olarak görüşümüz sebebiyle söylüyorum.

---

1. Quintilian IX.4.117, "Figura? Quae? cum orationis, turn etiam sententiae?" Krş. Platon, *Devlet,* 601B.
2. Krş. Platon, *Yasalar*, 890D, "Hukuk ve sanat aklın (*nous*) çocuklarıdır. Duygulanım (*aisthêsis*) ve zevk (*êdonê*) akıl dışıdır (*alogos*, bkz. *Timaeus* 28A, 47D, 69D). *Gorgias*'ta akıl dışı/akılsız kendine ilişkin bir açıklama sunamayan, akledilemez ve varlık sebebi olmayandır. Ayrıca bkz. Philo, *Legum Allegoriarum* I. 48, "Nasıl ki ot akılsız varlıkların yiyeceği ise, duyu ile algılanan şeyler (*to aisthêton*) de nefsin akılsız cüzüne tayin edilmiştir." *Aisthêsis* tam da biyologların şimdi "sinirlilik" olarak isimlendirdiği şeydir.

"Estetik" kelimesinin Yunanca aslı, duyularla ve özellikle hissederek algılamak anlamına gelir. Estetik tecrübe, bizim hayvanlarla ve bitkilerle paylaştığımız ve akıl dışı bir kuvvedir. "Estetik nefs" bizim rûhî bileşimimizin eşyayı "duyumlayan" ve eşyaya tepkide bulunan bir cüzüdür. Bir başka deyişle, bizim "duyusal" parçamızdır. Sanat yaklaşımımızı bu tepkilerin arayışı ile belirlemek, sanatı "güzel" kılmak değil; bilakis sanatı, zevk hayatı hakkında kullanmak ve sanatın fiilî ve tefekkürî hayattan bağını koparmaktır.

"Estetik" sözcüğümüz, o halde, şimdi yaygın biçimde farz edilen şeyi varsayar ki, o da sanatın duygular tarafından uyandırıldığı ve amaç olarak yine duyguları uyandırmak ve ifade etmek olduğu düşüncesidir. Bu bağlamda Alfred North Whitehead, "duyguların salt kendileri için nasıl harekete geçirileceği bilgisi, büyük bir keşifti" demiştir.[3] Biz, hoşlandığımız ve hoşlanmadığımız şeylerin bilimini icat etmeye devam ettik. Bu bilim de bir "ruh bilimi", yani psikolojidir. Dahası psikolojik açıklamaları bir düşünce erdemi olarak anlaşılan geleneksel sanat tasavvurunun ve bilgiye ait bir şey olarak kavranan geleneksel güzellik anlayışının yerine ikame ettik.[4] Bizim sanat alanındaki mevcut anlam dargınlığımız,"estetik" kelimesinin imâ ettiği kadar güçlüdür. Biz bir sanat eserinden "*anlam*lı" diye bahsederken, içerdiği "anlam" kısmını görmezden gelmeye ve bir şey hiçbir şey ifade etmiyorsa *anlam-sız* olduğunu bilmezden gelmeye çalışıyoruz; oysa bir ifade, ancak bir iddia içeriyorsa anlamlıdır. Hakîkaten de sanatın bütün gayesi "duyguyu dışa vurmak" olsaydı, bu durumda duygusal tepkimizin derecesi, güzelliğin ölçüsü olur ve bütün yargı öznel olurdu; zira [renkler ve] zevkler tartışılmaz. Hatırlanmalıdır ki tepki, bir "duygulanma"dır ve her duygulanma da bir tutkudur, yani edilgin olarak yaşanan veya maruz kalınan bir şeydir; yargılama işleminde olduğunun aksine, bizim tarafımızdan yapılan bir faaliyet değildir.[5] Sanat sevgisini ince/güzel duygu-

---

3. Herbert Read tarafından Alfred North Whitehead'den tasvip edilerek alıntılanmıştır. Bkz. Herbert Read, *Art and Society* (New York, 1937), s. 84; Alfred North Whitehead *Religion in the Making* (New York, 1926).
4. *Sum. Theol.* I-II.57.3c (sanat aklî bir erdemdir); 1.5.4 ilâ 1 (güzellik, müdrik kuvveye aittir; şehevânî kuvveye değil).
5. "Hastalık bilimi/patoloji...2. Tutkular veya duygular çalışması" (*The Oxford English Dictionary,* 1933, VII, 554). "Sanat psikolojisi", bir sanat bilimi de-

lanımlarla eş değer saymak, sanat eserlerinden bir tür cinsel güç artırıcı ilaç yapmaktır. "İlgisiz estetik tefekkür" ifadesindeki terimler birbiriyle çelişkidir ve tam bir saçmalıktır.

Diğer taraftan Yunanca orijinali, halka açık konuşmalardaki beceriyi ifade eden "retorik/hitabet" ise iddiaları etkili biçimde dile getirme manâsında bir sanat teorisidir. Etkilemek için söylenen ile *etkili* olmak için söylenen veya yapılan, *işe yaraması* gereken veya söylemeye ya da yapmaya değmez olan arasında büyük fark vardır. Tıpkı sadece duygulu kelimelerden oluşan bir sözde şiir ve sadece göz alıcı olan bir resim türü olduğu gibi, salt "etki" üretme maksatlı bir sözde retoriğin olduğu da doğrudur. Ama temsil araçlarını sırf kendileri için [yani, sırf edebiyat parçalamak için] veya sanatçıyı ön plana çıkarmak yahut mahkemelerde hakîkati ortaya çıkarmak için kullanan bu tür bir belâgat, gerçekte bir retorik değil, bir sofistiktir/mugâlatadır veya yağcılık "sanatı"dır. Biz "retorik"le, Platon ve Aristoteles'le birlikte, "hakîkate etkililik kazandırmayı" kastetmekteyiz.[6] Dolayısıyla benim iddiam şudur: Biz herhangi bir sanat eserini ("anlaşılmaz"[7] olabilir olan çağdaş sanat eserlerini muhtemelen istisna ederek) kullanmayı veya anlamayı teklif ediyorsak, mevcut kullanımındaki "estetik" terimini terk etmeli ve "retoriğe", Quintilan'ın "güzel konuşma sanatı (*bene dicendi scientia*)"na dönmeliyiz.

Sanatı bir dil olarak değil bir temaşa olarak gören kimseler, retoriğin asıl itibariyle, genel olarak sanat eserlerinin hayatı ile değil, sözlü

ğil, sanat eserlerinden nasıl etkilendiğimizin bilimidir. Etkilenmek (*pathema*) edilgindir, buna karşılık yapmak veya etmek (*poiema*, *ergon*) etkinliktir.

6. Bkz. Charles Sears Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (New York, 1928), s. 3. "Hakîkati tutup kavramayan gerçek bir konuşma sanatı yoktur ve hiç var olmayacaktır." (*Phaedrus* 260E; krş. *Gorgias* 463-465, 513D, 517A, 527C, *Yasalar* 937E).

7. Bkz. E. F. Rothschild, *The Meaning in Unintelligibility in Modern Art* (Chicago, 1934), s. 98. "Sanatsal kazanımın istikameti, görsel olmayanı kavrama aracı olarak, görselden kendinde amaç olarak, görsele ve görselin salt sanatsal aşkınlığı olarak fiziksel biçimlerin soyut yapısına dönük değişimdir... [Bu], *ortalama* [yani normal] *insana son derece yabancı ve onlar için son derece anlaşılmaz bir aşkınlıktır.*" (F. De W. Bolman, E. Kahler'ın *Man the Measure*'ını *Journal of Philosophy*, XLI, 1944, 134-135'te eleştirir; italikler bana [yani A. K. Coomaraswamy'ye] aittir.)

belâgatla ilgili olduğu itirazında bulunabilirler. Böylesi itirazcılar, kendi eserlerini dilsiz ve belâgatsız olarak nitelendirmeyi gerçekten kabul edecekler mi, emin değilim. Bununla birlikte, sanat eserlerinin sanatçının üzerinde çalıştığı maddenin farklılığı sebebiyle farklılaşmadığını kabul etmeliyiz. Bu maddeler, müzik veya şiirde titreşen hava; sahnede insan bedeni; mimarî, heykeltraşlık ve çömlekçilikte taş, metal ve çamurdur. Ayrıca bir madde diğerinden daha güzel olarak da nitelendirilemez. Örneğin insan, altın ve çelikle yaptığından daha iyi kılıç yapamaz. Hakîkaten madde, özü itibariyle nisbeten biçimsiz ve nisbeten çirkindir. Sanat, maddenin dönüştürülmesini ve az çok biçimsiz olan maddeye yeni bir biçim verilmesini imâ eder. İşte tam da bu anlamda, âlemin bütünüyle formsuz bir maddeden [heyulâdan] yaratılışı bir "süsleme eseri"dir.

Sanat teorisinin genelde, konuşulan (veya ikincil olarak yazılı) söz olarak ifade edilmiş olması gerçeğinin haklı gerekçeleri vardır. Sanatçı, ister insan ister Tanrı olsun, ilk etapta, "akılda kavranan bir sözle" çalışır.[8] Yine, sanatları benimki gibi sözlü olan kimseler, doğal olarak, sözlü anlatım sanatını tartışmışlardır. Buna karşılık başka maddelerle çalışanlar, illâ ki "mantıkî" ifadede uzman değildirler. Ve son olarak, konuşma sanatı, örneğin çömlekçinin sanatından daha iyi anlaşılırdır; zira herkes (ister hitabet olarak bir anlamı aktarmak, ister sofistik olarak kendini göstermek için olsun) konuşmayı kullanırken, az sayıda insan çamurla çalışır.

Bizim bütün kaynaklarımız, bütün sanatların temel özdeşliğinin farkındadır. Örneğin, Platon şöyle söyler: "Konuşurken en iyisini hedefleyen uzman şüphesiz rastgele değil, bir amaç gözeterek konuşacaktır. O [yani hatip], tıpkı diğer bütün sanatçılar, ressamlar, bina ve gemi ustaları, vs. gibidir."[9] Ve yine şöyle der: "Bütün sanatların ürünleri şiirdir

8. *Sum. Theol.* 1.45.6c, 'Artifex autem per verbum in intellectu conceptum et per amorem suae voluntatis ad aliquid l'elatum, operator"; 1.14.8c, 'Artifex operator per suum intellectum"; 1.45.7c "Forma artificial est ex conceptione artificis." Ayrıca bkz. St. Bonaventura, *II Sententiarum* I-I.I.I ilâ 3 ve 4, "Agens per intellectum producit per formas." Biçimsizlik (*informality*), çirkinliktir.

9. *Gorgias* 503E.

ve bütün zanâatkârlar şairdir."[10] Bu, kelimenin genel manâsı itibariyledir. "Demiurge" (*dêmiourgos*) ve "teknisyen" (*technitnês*), "sanatçı" (*artifex*) anlamında kullanılan sıradan Yunanca kelimelerdir ve Platon bu başlıklar altına sadece şairleri, ressamları ve müzisyenleri değil, okçuları, dokumacıları, nakkaşları, çömlekçileri, marangozları, heykeltıraşları, çiftçileri, doktorları, avcıları ve bilhassa sanatı yönetmek olan kimseleri de dâhil eder. Ancak şu da ifade edilmelidir ki Platon, yaratma (*dêmiourgia*) ile sırf emek (*cheirourgia*), sanat (*technê*) ve sanatsız çalışma (*atechnos tribê*) arasında bir ayrım yapar.[11] Bütün bu sanatçılar sadece çalışan değil, gerçekten yapıcı oldukları nisbette, müziksever ve dolayısıyla bilge ve iyi oldukları nisbette ve sanatlarına sahip oldukları (*evtechnos*, krş. *entheos*) ve sanatları tarafından yönetildikleri nisbette yanılmazdırlar.[12] *Sophia*, "hikmet/bilgelik", kelimesinin aslî anlamı "beceri/maharet"tir; tıpkı Sanskritçe *kausalam* kelimesinin ister yapma, ister eyleme ve ister bilme alanında olsun, her tür "beceri" anlamına geldiği gibi.

---

10. *Şölen* 205C.
11. Örneğin bkz. *Devlet Adamı*, 259E, *Phaedrus* 260E, *Yasalar* 938A. *Tribe* [kabile] kelimesi harfî olarak "a rubbing" [sürtünme] demektir ve modern "a grind" [aşınma] anlamına tam olarak denktir. (Krş. Hippocrates, *Fractures* 772, "utanç verici ve sanatsız" ve Ruskin'in "sanatsız sanayi vahşiliktir") "Bütün iyi yönetilen insanlar için her insanın yapması gereken ve kendisine yüklenmiş bir iş vardır." (*Devlet* 406C) "Boş zaman/dinlence" bu işi müdahele olmaksızın yapabilme fırsatıdır (*Devlet* 370C). "Dinlence olarak yapılan bir iş" kesintisiz dikkat isteyen bir iştir (Euripides, *Andromache* 552). Platon'un iş görüşü Hesiod'unkinden farklıdır. Zira Hesiod işin ceza değil, tanrıların insanlara en güzel armağanı olduğunu söyler (*Works and Days* 295-296). Platon'un mekanik sanatları yermesi sadece bedenin refah ve iyiliğini gözeten, buna karşılık ruhî ihtiyacı ihmal eden türden işlere nispetledir. Ayrıca Platon, kültürü aylaklık ile irtibatlandırmaz.
12. *Devlet* 342BC. Sanat tarafından yapılan doğru yapılmıştır (*Alcibiades* 1.108B). Dolayısıyla sanatlarına sahip olan ve yenilikler isteyen, akıl dışı itkileri tarafından değil sanatları tarafından yönetilen kimseler de aynı şekilde hareket edecektir. (*Devlet* 349-350, *Yasalar* 660B). "Sanat amaçları belirlemiş ve işleyiş araçlarını tespit etmiştir." (*Sum. Theol.* II-I1.47.4 ilâ 2, 49.5 ilâ 2). Aynı şekilde yetkili olarak konuşan bir kâhin de yanılmaz, ama kendi adına konuşan insan böyle değildir. Bu durum bir *guru* ile ilgili olarak da benzer şekilde doğrudur.

Şu halde bütün bu sanatlar niçin vardır? Sanatlar her zaman ve sadece, sanatçının kendisi için çalıştığı kolektif tüketiciler olarak insan hâmilere onların hissettiği gerçek veya vehmedilmiş bir ihtiyacı veya eksikliği sunmak için vardır.[13] Kendisi için çalıştığında, sanatçı da insan olarak bir tüketicidir. Sanat tarafından karşılanması gereken ihtiyaçlar, maddî *veya* ruhî görünebilir. Ama Platon'un ısrarla belirttiği üzere, eğer İdeal Şehir'de kabul edilecekse, hem bedene hem de ruha hizmet görmesi gereken bir ve aynı –ya da pratik ve felsefî olmak üzere iki sanatın bileşimi olan– sanattır.[14] Şimdi göreceğiz ki bu iki amaca ayrı ayrı hizmet etmek bizim modern "kalpsizliğimizin" özel bir göstergesidir. Bizim "güzel" sanatı "uygulamalı" sanattan ayırışımız (gülünçtür; çünkü güzel sanatın kendisi zevk vermek için icra edilmektedir), sanki [İncillerde Hz. Îsâ'ya nisbet edilen] "insan sadece ekmekle doymaz"[15] ifadesi, sergilere giden seçkinler için "pasta ile doyar"ı, çoğunluk ve genelde herkes için "sadece ekmekle doyarı" ifade eder. Platon, bizim "güzel" ve "uygulamalı" sanat ile kasteder göründüğümüz şeye karşılık gelen müzik ve sporu (zira biri ruh, diğeri beden içindir), eğitim teorisinde asla birbirinden ayırmaz. Bu ikisinden sadece birini takip etmek kadınsılığa götürürken, sadece diğerini takip etmek kabalığa götürür. Şefkatli sanatçı sıkı sporcudan fazla bir insan değildir. Müzik bedensel zarafetlerde icra edilmelidir ve fiziksel güç şiddetli değil, ancak ölçülü hareketler içinde icra edilmelidir.[16]

Sanat tarafından hizmet edilecek maddi ihtiyaçları açıklamak gereksiz olacaktır: Bizim, sadece yapılması ve kesinlikle yapılmaması gereken şeylere ilişkin bir sınırlandırmanın bizim için iyi ve kötü olan şeye ilişkin bilgimize karşılık gelmesi gerektiğini hatırlamamız yeterlidir. Bilgece bir idarenin, isterse özgürlerin özgürleri yönettiği bir ida-

---

13. *Devlet* 369BC, *Devlet Adamı* 279CD, *Epinomis* 975C.
14. *Devlet* 398A, 401B, 605-607; *Yasalar* 656C.
15. *Kutsal Kitap*, Tesniye, 8:3, Luka 4:4.
16. *Devlet* 376E, 410A-412A, 521E-522A, *Yasalar* 673A. Platon her zaman, hem beden hem de ruh için "en iyi" olana ulaşmayı göz önünde bulundurur; "çünkü tek bir tür için kendisi tarafından saf ve yalın bırakılmak iyi değildir, mümkün de değildir." (*Philebus* 63B; krş. *Devlet* 409-410). "Bu kötülüklerden kurtulmanın bir aracı, ruhu bedensiz, bedeni de ruhsuz kullanmamaktadır." (*Timaeus* 88B)

re olsun, kesinlikle zararlı olan ürünlerin üretimine ve satışına izin vermesi düşünelemez; isterse bu üretim, çıkarı onu satmak olan kimselerin kârına olsun değişmez. Bilakis, söz konusu hükümet, bir zamanlar loncaların ve "işini sadakatle ve dürüstçe yapması için iradeyi düzelten adalet tarafından eğilip şekillendirilen" bireysel sanatçının işlevi olan yaşama standartlarını sağlamakta ısrar etmelidir.[17]

Sanatın ruhî amaçlarıyla ilgili olarak Platon'un dediği şundan ibarettir: Tanrılar bizlere görme ve işitme vermiş; "Sanat Tanrıçası, ahengi aklî olarak (*metà noû*) kullanabilecek kimseye ahenk vermiş; onu, bugünlerde zannedildiği gibi aklî olmayan zevke (*êdenê alogos*) yardımcı olarak değil, ruhun iç devrimine yardımcı olmak ve onu kendi kendisiyle olan düzen ve uyumuna geri döndürmek için vermiştir. Çoğumuzdaki ölçü eksikliği ve zarafet yoksunluğu sebebiyle, ritim bize tanrılar tarafından aynı amaçla verilmiştir."[18] Platon yine şöyle söyler: Seslerin bileşimi tarafından uyarılan tutku (*pathê*) "akılsız olana bir duyular zevki (*êdonê*) sağlarken, söz konusu bileşim akıllı olana, ölümlü hareketlerde üretilen ilâhî ahenk taklidinin ürettiği kalplerin rahatlığını bağışlar."[19] Aklın şölenine katıldığımızda yaşanan bu sevinç ve mutluluk, ki aynı zamanda bir katılım ve birliktir, tutku değil vecddir; yani kendimizden sıyrılıp ruhta var olmaktır. Bu hâl ise duyusal bedenler ve nefisler tarafından hissedilebilecek zevk ve acı terimleriyle tahlil edilemeyecek bir durumdur.

Nefsânî veya duyusal benlik doğal veya yapay şeylerin –kendisinin de akraba olduğu– estetik yüzeylerinde zevk bulur. Buna karşılık aklî veya ruhî benlik kendi sınıfından zevk alır ve kendisinde olan şeyin akraba olduğu şey tarafından beslenir. Ruh, duyusal bir şeyin olduğundan çok daha nazlı ve kırılgan bir şeydir. Ruhun tadını aldığı şey, nesnelerin fiziksel nitelikleri değil, örneğin "renklerde olmayan resim" veya "işi-

---

17. *Sum. Theol.* I-II.57.3 ilâ 2 (Bu, Platon'un adalet anlayışına dayanır. Şöyle ki; Platon'un adalet anlayışı, herkese kendisine tabii olarak uyan işi belirler.) Hiçbir sanat kendi iyisini değil, hâmisinin iyisini arar (*Devlet* 342B, 347A) ki o da ürünün mükemmelliğinde yatar.
18. *Timaeus* 47DB; şarkı söylemek ile ilgili olarak krş. *Yasalar* 659E.
19. *Timaeus* 80B şu şekilde Quintilian IX.117'de akis bulmuştur: "docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem [Eğitimli ve aklını kullanan kimse anlarken eğitimsiz zevk arar]." Krş. *Timaeus* 47, 90D.

tilmeyen müzik"te olduğu gibi, onların kokusu ve tadı olarak isimlendirilen şeydir; hissedilir bir şekil değil, akledilir bir formdur. Platon'un "kalp rahatlığı", Hint retoriğinin bir sanat eserinin "tadının zevk edilmesinde" gördüğü "aklî güzellik" ile aynıdır. Bu zevk etme, doğrudan bir tecrübedir ve Tanrı'nın zevk edilmesi ile aynı türdendir.[20]

O halde bu, kesinlikle estetik veya psikolojik bir tecrübe değildir; bilakis, Platon ve Aristoteles'in *katharsis* [arınma] ve acı veya "zevk duygulanımlarının yenilmesi" dediği şeyi imâ eder.[21]

Katharsis, kurbansal bir tezkiye ve tasfiye olup "elden geldiğince ruhun bedenden ayrılmasıyla gerçekleşir." Bir başka deyişle *katharsis,* bir tür ölümdür; filozofun hayatının adanacağı türden bir ölümdür.[22] Platon'un *katharsis*i bir vecd imâ eder; yani enerjik, ruhanî ve rahatsız edilemez benliğin pasif, estetik ve doğal benliğin "kenarında durması" ve "kişinin doğru zihninde" ve gerçek Benlik'te olan varlığın kendinden ayrılıp dışarı çıkmasıdır. Bu, Platon'un "güzellikte ve derûnî olarak yeniden doğduğunda" kastettiği ve bunu etkili bir dua olarak isimlendirdiği "ısrar"dır.[23]

Platon; çok sevdiği Homer'i, bütün aşırı insanî tutkuları tanrılara ve kahramanlara nisbet etmesi ve bu tutkuların bizim kendi "duygudaşlıklarımızı" uyandırmak için öylesine iyi hesaplanmış mahirane taklitleri için paylar.[24] Platon'un Şehir'inin *katharsis*i /arınması bunun gibi sergilerle değil, her türlü şeyi ne kadar utanç verici de olsa taklit eden sanatçıların sürülmesi ile gerçekleştirilir. Bizim kendi romancılarımız ve biyografçılarımız ilk gidecek kimseler olurdu; buna karşılık modern şairlerimiz arasında Platon'un yürekten kabul edeceği kimseler olarak William Morris'ten başkasını düşünmek kolay değildir.

---

20. *Sahitya Darpana* III.2-3; krş. Comaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, ss. 48-51.
21. *Yasalar* 840c. *Katharsis*/arınma ile ilgili olarak, bkz. Platon, *Sofist* 226-227, *Phaedrus* 243AB, *Phaedo* 66-67, 82B, *Devlet* 399B; Aristoteles, *Poetika* VI.2.1449b.
22. *Phaedo* 67DE.
23. *Phaedrus* 279BC; ayrıca bkz. Hermes, *Lib.* XIII.3, 4, "Kendimden geçtim" and Chuang-tzu, bölüm 2, "Bugün kendimi gömdüm." Krş. Coomaraswamy, "On Being in One's Right Mind," 1942.
24. *Devlet* 389-398.

Şehir'in *arınması* bireyin arınmasına benzer. Geleneksel olarak duygular boşaltım organları ile ilişkilendirilir ki bu da tam olarak, duyguların atık ürünler olması sebebiyledir. Aristoteles'in daha iyi bilinen tanımının kesin anlamı ile ilgili olarak emin olmak zordur. Söz konusu tanımda Aristoteles trajediyi, "acı ve korkuyu taklit özelliği ile bu ve benzeri tutkulardan *arınma*yı gerçekleştiren" şey olarak tarif eder.[25] Bununla birlikte ona göre de, arınmanın tutkular*dan* (*pathêmata*) olduğu açıktır. Aristoteles'e göre, trajedinin öz itibariyle yine de karakterin değil, eylemlerin bir temsili olduğu akılda tutulmalıdır. Trajedi kesinlikle, "sıkıştırılmış" duygularımızın, onlardan kurtuluşu gerçekleştirebilecek düzenli bir "salıverilişi" –yani, duygularımıza dalmak– değildir. Böyle bir salıveriş, tıpkı bir sarhoşun krizi gibi, ancak geçici bir doyum olabilir.[26] Platon'un onaylayarak "daha sade" şiir türü olarak isimlendirdiği şeyde, duyguların ziyafetinden ziyade aklın şölenini yaşadığımız farz edilir. Platon'un *arınma*sı bir vecd ve "ölümsüz ruh"un "ölümlü" olanın duygulanımlarından kurtuluşudur. Bu, Hint metinlerinde çok yakın benzerleri olan bir kurtuluş anlayışıdır; zira Hint metinlerinde kurtuluş "kişinin bedenlerini silkinip atması"

---

25. Aristoteles, *Poetika* VI.2.1449b.

26. Estetik insan "zevk ve acıya karşı duramayacak kadar zayıf olandır." (*Devlet* 556C) Biz hissizliği (*apatheia*, ki bu hissizlik, umursamazlık (*apathy*) ile kastettiğimiz şey değil, zevk ve acının çekimlerine üstün gelmektir; krş. *Bhagavad Gîtâ* [BG] 11.56) korkuyla tasavvur ediyorsak bu, açlık, susuzluk ve benzeri şeyler olmadan yaşamaya isteksiz olmamız sebebiyledir; zira açlık, susuzluk acısı duymaz ve yeme içme arzusu hissetmezsek bu arzuların doğal neticelerini de yaşayamayacağımızı (*pascho,* Sanskritçesi *bddh*) biliriz." Bu neticeler de yeme, içme ve güzel renk ve seslerin keyfini çıkarma zevkidir (*Philebus* 54E, 55B). Bizim zevklere ve acılara yönelik tutumumuz, gerçekten mazoşistik değilse bile, her zaman edilgindir. Krş. Coomaraswamy, *Time and Eternity,* 1947, s. 73 ve notlar.
Devlet 606'da şu husus çok açıktır ki bir duygusal fırtınadan zevk almak Platon'un *katharsis*/arınma ile kastettiği şey değildir. Böyle bir haz sadece bizim tam da bastırmaya çalıştığımız duyguları besler. Bunun mükemmel bir benzeri, *Milinda Panho* (Mil. s. 76)'da mevcuttur. Şöyle ki; ölen bir anne için dökülen göz yaşı mı yoksa Hakîkat sevgisi için dökülen yaşı mı –bir insanın ölümlülüğüne– "çare"dir diye sorulur ve birinci göz yaşının ateşli, ikincisinin serinkanlı olduğu ve dolayısıyla serinletici olanın tedavi edici olduğu belirtilir.

süreciyle gerçekleştirilir.[27] Bir efsanenin taklidini okuyan veya izleyen kimse, kendi mûtat ve duygulu kişiliğinden geçer ve tıpkı bütün diğer kurban ayinlerinde olduğu gibi ayin boyunca bir tanrı olur ve ancak ayinden çıktığında kendine gelir ki artık o zaman ilâhî tecellî sonlanır ve perde iner. Bütün sanatsal işlemlerin aslında birer ayin olduğunu ve (*teleté* kelimesinin imâ ettiği üzere) ayinden muradın, eski benliği kurban etmek ve yeni ve daha kâmil bir insan varlığa getirmek olduğunu hatırlamalıyız.

O halde, "kendisinin" değil bütün *Hâlidî Hikmet*'in özünde var olan bir sanat felsefesi dile getiren Platon'un bizim estetik yorumlarımız ve sanatın nihaî amacının sadece zevk vermek olduğu iddiamız hakkında ne düşüneceğini çok iyi hayâl edebiliriz. Zira onun şöyle dediği gibi, "sadece zevk vermek için yapılan süsleme, resim ve müzik" sadece "oyuncak"tır.[28] "Sanatsever", bir başka deyişle, bir "oyun-oynaş çocuğu"dur. İnsanların çoğunluğunun sanat eserlerini, verdikleri zevkle yargıladıkları ve değerlendirdikleri müsellemdir. Ancak Sokrates böyle bir seviyeye düşmeye hayır der: "Dünyadaki bütün öküzler, beygirler ve hayvanlar, zevkleri peşinde koşmaları gereği bunun bir ölçüt olduğunu söyleseler dahi yine de hayır."[29] Onun onayladığı müzik çok çeşitli ve değişken değil, kurallı bir müziktir;[30] "çok armonili" aletlerin sesi değil, "bahsini ettiğimiz senfoniyi ruhta ortaya çıkarmak maksadıyla"[31] tasarlanmış şarkı söylemenin kendisine eşlik ettiği lir çalgı aletinin basit müziğidir (*aplotês*). Bu; yarı-insan, yarı-keçi Marsias'ın müziği değil, Apollo'nun müziğidir.[32]

İstisnasız bütün sanatlar taklit temellidir. Sanat eseri, sanat eseri olarak (ve "değer"inden bağımsız biçimde) ancak modelin doğru temsil edilme derecesi ile değerlendirilir. Eserin güzelliği, aslına sadakati (*orthosês* = *integritas sive perfectio*) veya doğruluğu (*alêtheia* = *veritas*)

---

27. *Jaiminîya Upanishad Brâhmana* (JUB) III.30.2 ve 39.2; *Brihadâranyaka Upanishad* (BU) III.7.3-4; *Chandogya Upanishad* (CU) VIII.13; *Svetâsvatara Upanishad* (Svet. Us.) V.14. Krş. *Phaedo* 65-69.
28. *Devlet Adamı* 288C.
29. *Philebus* 67B.
30. *Devlet* 399-404; krş. *Yasalar* 656E, 660, 797-799.
31. *Yasalar* 659E; ayrıca aşağıdaki 86 numaralı dipnota bkz.
32. *Devlet* 399E; krş. Dante, *Paradiso* 1.13-21.

ile doğru orantılıdır. Bir başka deyişle, sanatçının kendi eseri hakkında sanat ölçütü ile yaptığı yargı, fiilî formun asıl forma ve sûretin örneğe oranına dayalı bir eleştiri ve değerlendirmedir. "Taklit" (*mimêsis*), tıpkı Aziz Thomas Aquinas'ın "Sanat, Tabiatı kendi işleyiş biçiminde taklit etmektir"[33] ifadesinin yanlış anlaşılabileceği gibi, en iyi sanat, "tabiata en sadık" sanat anlamına geleceği şeklinde yanlış anlaşılabilir. Bu yanlış anlama, bizim tabiat kelimesini "Tabiat Ana", Yaratıcı Tabiat (*Natura Naturans*), Evrensel Yaratıcı ve Tanrı'ya nisbetle değil, ister görsel olarak ister başka türlü gözleme (*aisthêsis*) açık olsun, bizim kendi doğrudan ve tabii çevremiz tarafından sunulan herhangi bir şeye nisbetle kullanmamızdan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda edebiyat ve resimdeki karakter (*êthos*) tasvirinin, bir yüzün aynadaki görüntü kadar gözleme dayalı deneysel ve gerçekçi bir süreç olduğunu gözden kaçırmamak önemlidir. Diğer taraftan Aziz Thomas'ın "Tabiat"ı, Meister Eckhart'ın dediği gibi, "bütün şekilleri kırılması gereken"i bulmaktır.

Bir modelin (hatta "sunulmuş" bir modelin) taklit veya "temsil" edilmesi gerçekten de bir benzerlik (*omoia*, *similitudo*, Sanskritçe *sâdrsya*) içerir; ama bizim genelde "gerçeğe benzemek" (*omoiotês*) ile kastettiğimiz şeyi içermez. Geleneksel olarak "benzerlik" ile kastedilen şey; modelinin bir kopyası değil, kopyasıyla alakalı ve "eşit" (*isos*) olan bir sûrettir. Bir başka deyişle, kendisine işaret ettiği şeyin tabiî ve "mümâsil" (*adequate*) bir sembolüdür. Örneğin bir insan temsili, gerçekten de insan misaline karşılık gelmeli, ama gözü yanıltacak kadar ona benzememelidir. Zira sanat eseri, biçimi bakımından, zihin yapımı bir şeydir ve zihni hedefler, ama bir yanılsama kendisinin taklit ettiği tabiî objeden daha akledilir/makul değildir. Bir insanın alçı dökümü sanat olmayacaktır, ama kendisinde gerçeğe benzerliğin insan ayağını gerekli kıldığı bisiklet üzerindeki bir insan temsili bütünüyle yeterli, iyi ve *doğru* yapılmış bir taklittir.[34]

---

33. Aristoteles, *Physics* II.2.194a 20, *hê technê mimeitai tên phusin;* her ikisi de belli bir amaca dönük uygun araçları kullanır.

34. Sanat bir resmetmedir; yani, ister görünen (sunulmuş) ister görünmeyen (düşünülen) olsun bir modelin (*paradeigma*) misallerini veya sûretlerini işlemektir. Platon, *Devlet* 373B, 377E, 392-397, 402, *Yasalar* 667-669, *Devlet Adamı* 306D, *Cratylus* 439A, *Timaeus* 28AB, 52BC, *Sophist* 234C, 236C; Aristoteles, *Poetika* 1.1-2. Aynı şekilde Hindistan sanat eserleri de taklit/sahte şeyler veya

Matematikçinin "güzel bir denklem"den bahsetmesi ve onunla ilgili olarak bizim "sanat" hakkında hissettiğimizi hissetmesi tamamen haklı yeredir.[35] Hayranlık uyandıran denklemin güzelliği, onun basitliğinin çekici yönüdür. O, pek çok farklı şeyin formu olan bir formdur. Aynı şekilde Güzellik mutlak manâda, bütün nesnelerin tek formu olan eşitliktir. Bütün nesnelerin kendileri de kaynaklarının basitliğine katıldıkları ölçüde güzeldir. "Düz çizginin ve dairenin ve bu ikisinden oluşturulmuş düz ve kübik şekillerin güzelliği... diğer şeylerin güzelliği gibi nisbî değil, ama her zaman mutlak manâda güzeldir."[36] Bunu söyleyen Platon'un kadîm olanı her zaman övdüğünü ve (sebepleri kelimenin en dar ve en kötü anlamında estetik olan) yenilikleri yerdiğini, Mısır'ın formel ve kurallı sanatlarını, moda olmaya başladığını gördüğü hümanistik Yunan sanatının üzerinde mertebelendirdiğini artık biliyoruz.[37] Platon'un tasvip ettiği sanat türü

---

eşitlemeler (*anukrti, tadâkâratâ, pratikrti, pratibimba, pratimâna*) olarak isimlendirilir ve benzerlik gerekir. Ancak bu, sanat eserinin her bakımından, orijinali hatırlatmak için gereken benzerlik olduğu anlamına gelmez; bilakis, bu benzerlik, asıl örneğin hangi şey olduğuna (*tosouton, oson*) ve ne olduğuna (*toiouton, oion*) –ya da sûretine (*idea*) ve gücüne (*dunamis*)– ilişkin bir eşitliktir. Eserin gerçekliği ve güzelliği işte bu "gerçek eşitlik" veya "yeterlilik"tir (*auto to ison*) (*Yasalar* 667-668, *Timaeus* 28AB, *Phaedo* 74-75). Bir başka çalışmamızda Hindistan *sadrsya*'sının yanılsamaya değil gerçek bir eşitliğe işaret ettiğini göstermiştik. *Timaeus* 28-29'da şu husus açıktır: Platon "eşitlik" ve "benzerlik" ile gerçek bir akrabalığı (*sungeneia*) ve benzerliği de (*analogia*) kasteder; bir misalin, kendisinin asıl örneğini "yorumlama"sına veya "çıkarsaması"na (*eksêgeomai,* krş. Sanskritçesi *ânî*) imkân verir. Örneğin, sözcükler nesnelerin *eidôlas*ıdır (*Sophist* 234C); "gerçek isimler tesadüfen doğru değildir (*Cratylus* 387D, 439A); beden ruhun bir *eidôlov*'udur (*Yasalar* 959B); bu sûretler, hem işaret ettikleri şeyler gibidirler hem de değildirler. Başka bir deyişle, Platon'un "taklit" ve "sanat" ile kastettiği "yeterli bir sembolizm"dir. Sûretin kopyadan farklılığı ile ilgili olarak bkz. *Cratylus* 432.s

35. "Matematikçinin şablonları, tıpkı ressamın ve şairinki gibi, *güzel* olmalıdır." (G. H. Hardy, *A Mathematicians Apology,* Cambridge, 1940, s. 85); krş. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Artf,* 1943, bölüm 9.
36. *Philebus* 51C. Katılım ile güzellik anlayışı için bkz. *Phaedo* 100D; krş. *Devlet* 476; St. Augustine, *Confessions* X.34; Dionysius, *De divinis nominibus* IV.5.
37. *Yasalar 657AB, 665*C, 700C.

o halde kesinlikle, bizim Yunan Geometrik Sanatı olarak bildiğimiz şeydi. Platon'un bu türden bir "ilkel" sanata esasen süsleme değerleri sebebiyle hayran olduğunu düşünmemeliyiz. Bilakis, Platon bu sanata doğruluğu ve kesinliği sebebiyle hayrandır. Doğruluk ve kesinlik ise söz konusu sanatın evrensel ve değişmez olan güzelliğinin sebebidir. Yine bu iki özellik sebebiyle bu sanatın denklemleri, anlatılan veya sahnelenen efsanelerin ve sırların başka tür materyallerde kendilerinin taklitleri olan İlk İlkeler ile "akraba"dır. En basit ve en keskin sanat türlerinin formları, bizim "ilkel" dediğimiz özetçi sanat türü, bütün geleneksel felsefenin doğal dilidir. Bu yüzdendir ki Platon üslûbunda, gerçekten düşünce temsilleri olan konuşma *temsilleri*ni sürekli kullanmıştır.

Platon ve skolastik filozoflar, sanatçının sanatçı olarak ahlâkî sorumluluğu olmadığını ve yapılacak eserin –o eser ne olursa olsun– tek iyisini dikkate almadığı takdirde bir sanatçı olarak günah işleyebileceğini bilmektedir.[38] Fakat Çiçero gibi Platon da "sanatçının sanatçı olmakla birlikte bir insan olduğunu"[39] ve özgür bir insanın ise özgür bir insan olarak yapmaya giriştiği her şeyden sorumlu olduğunu bilmektedir. Bir insan, temsilinin yapılmaması gereken şeyi yapar ve özgür insanlara yakışmayacak şeyleri varlığa getirirse cezalandırılmalı veya en azından diğer suçlular veya deliler gibi engellenmeli veya sürülmelidir. Platon'un, ne kadar büyük de olsa kabiliyetlerine bakmaksızın, akıllı insanlar toplumundan süreceği kimseler kesinlikle, herhangi bir şeyi ve her şeyi taklit eden ve öz itibariyle bayağı olan şeyleri temsil ve hatta "idealize" etmekten utanmayan şairler ve sanatçılardır. Platon'un bunda hedeflediği gaye, "insanların utanç verici şeylerin taklidinden o şeylerin gerçekliğini özümseyip çıkarmasına engel olmaktır."[40] Bir başka deyişle Platon bu tavrı, bizim akl-ı selîm (*sôphrosunê*) anlarımızda, alçağın kahraman yapıldığı gangster filmlerinin gösterimini kötülemeyi uygun görmemizle ya da en mahirane biçimde hazırlanmış katkılı yiyeceklerin yasaklanmasını kabul edişimizle aynı sebeple takınmaktadır.

---

38. *Yasalar* 670E; *Sum. Theol.* 1.91.3,1-II.57.3 ilâ 2.
39. Cicero, *Pro quinctio* XXV.78.
40. *Devlet* 395C; krş. 395-401, özellikle 401BC, 605-607 ve *Yasalar* 656C.

Biz Platon ile birlikte "Ne tür bir hayatın taklitleri?" ve "Görünüşün mü, gerçekliğin mi; vehmin mi, hakîkatin mi taklitleri?"[41] sorularını sormaya cesaret edemezsek, bunun sebebi iyiliğimiz ve mutluluğumuz için hangi hayatı taklit etmemiz gerektiğinden artık emin olmayışımız ve çoğunlukla, herhangi bir şey hakkında nihaî hakîkati kimsenin bilmediği veya bilemeyeceği kanaatinde olmamızdır. Buna göre biz ancak "tasvip ettiğimiz" şeyi, yani yapmaktan ve düşünmekten *hoşlandığımız* şeyi biliyor ve hoşlandığımız şeyi yapma ve düşünme özgürlüğünü hatadan sâlim ve ârî olmaktan daha çok arzuluyoruz. Bizim eğitim sistemlerimiz karmaşa içinde, zira kendini ifade etmek dışında ne öğreteceğimiz hakkında hemfikir değiliz. Oysa bütün gelenek, ne tür modellerin taklit edileceği ile ilgili olarak müttefiktir: "Şehir, ilâhî bir asıl takip eden ressamlar tarafından tasarlanmadıkça asla mutlu olamaz."[42] "Bina yapımı ve marangozluk gibi zanâatlar... ilkelerini o âlemden ve oradaki düşünceden alırlar."[43] "Bak, her şeyi sana dağda gösterilen modele uygun olarak yap."[44] "Burada herhangi bir insanî sûret (*silpa*), ilâhî sûretleri taklit (*anukrti*) ederek icat edilir."[45] "Bu [bir müzik enstrümanı olan] ilâhî arp kesinlikle vardır. Bu insanî arp, ona benzeyerek (*tad anukrti*) varlığa gelir."[46] "Biz, ilk olarak Tanrı'nın yaptığı şeyi yapmalıyız."[47] *Bu*, "işleyiş biçiminde Tabiat'ı taklit etmektir" ve ilk yaratış gibi, hissî değil, aklî bir modeli taklit etmektir.

Ancak ilâhî ilkelerin böyle bir taklidi ancak onları "gerçekte nasılsalar öylece" bilmemiz hâlinde mümkündür; zira onları kendimiz görmemişsek bizim görüşe dayalı taklitsel resmedişimiz hatalı olacak-

---

41. *Devlet* 400A, 598B; krş. *Timaeus* 29C.
42. *Devlet* 500E.
43. Plotinus, *Enneads* V.9.II; Platon, *Timaeus* 28AB,
44. *Kutsal Kitap*, Çıkış 25:40.
45. Aitareya Brahmana (AB) VI.27.
46. Sankhayana Aranyaka (SA) VIII.9.
47. Satapatha Brahmana (SB) VII.2.1.4; krş. III.3.3.16, XIV.1.2.26, ve TS V.5.4.4. Ne zaman ki Kurbancılar ne yapacaklarını bilemez bir haldedirler, işte o zaman derin düşünceye dalmaları gerekir (*cetayadhvam*) ve böylece [derin düşünce esnasında] görülen sûret onların modeli olur. Krş. Philo, *Moses* 11.74-76.

tır. Biz bir şeyin kendisini bilmiyorsak, o şeyin yansımasını bilemeyiz.[48] Platon'un doğacı şair ve ressamları eleştirisinin temelinde, onların gerçekliği değil, sadece çok düşkün oldukları eşyânın görünüşlerini bilmeleridir. Onların taklitleri ilâhî asılların değil, yalnızca kopyaların kopyalarıdır.[49] Yalnızca Tanrı, gerçek güzel olduğundan ve diğer bütün güzellikler [O'nun güzelliğine] katılmakla var olduğundan, türü (*idea*) ve anlamı (*dunamis*) bakımından, güzel olarak isimlendirilebilecek ezelî bir modele dayanarak yapılmış bir şey ancak sanat eseridir.[50] Ezelî ve aklî modeller duyu ötesi ve görünmez olduğundan, bu modellerin "gözlem ile değil" tefekkür ile bilineceği açıktır.[51] O halde biri te-

---

48. *Devlet* 377, 402, *Yasalar* 667-668, *Timaeus* 28AB, *Phaedrus* 243AB (*amartia peri mythologian* hakkında), *Devlet* 382BC (Kelimeleri yanlış kullanmak ruhtaki hastalığın bir göstergesidir).
49. Örneğin bkz. *Devlet* 601. Porfiryus bize Platon'un kendi portresini çizdirmeyi reddettiğini ve "Sonraki nesil için arzulanır bir görünüş olarak sûretin sûretini mi bırakmaya razı olacağım?" itirazında bulunduğunu söyler. Krş. Asterius, Bishop of Amasea (M.S. yaklaşık 340 civarında yaşamış): "Mesih'i resmetme, çünkü onun bedenlenişinin bir seferlik zilleti ona yeter." (Migne, *Patrologia graeca* XI.167) Oyma tasvirlere olan Semitik itirazın ve diğer bütün putkırıcılık hareketlerinin gerçek temeli, sanata (yeterli sembolizme) itiraz değil, öz itibariyle tabiata olan putperestçe bir ibadeti imâ eden bir realizme itirazdır. Sandık'ın dağda görülen (*Kutsal Kitap*, Çıkış 25:40) örneğe göre oluşturulması "kendisi ile ilgili olarak yasaklama getirilen temsil alanı" değildir. (Tertullian, *Contra Marcionem* 11.22).
50. *Timaeus* 28AB; krş. yukarıdaki 34. dipnot. Haklı olarak kutsal bir sanat tarafından kutsanan semboller, uylaşımsal olarak değil, *tabiî olarak* doğrudur (*orthotêta physei parechomeva, Yasalar* 657A). Buna göre *le symbolisme qui sait* (bilen sembolizm) ile *le symbolisme qui cherche* (araştıran sembolizm) arasında bir ayrım yapabiliriz. Resmeden kimsenin anlayabileceği ve anlaması gereken birinci sembolizmdir. Ancak o, bu kesin terimlerle düşünmeye alışmadığı takdirde bunu yapamaz.
51. Gerçeklikler, "ruh gözü ile" (*Devlet* 533D) ve "sadece ruh tarafından ve ruhun kendisi ile" görülür. (*Theaetetus* 186A, 187A) Ruh, "daima doğru olana gözünü diker." (*pros to kata echon blepon aei, Timaeus* 28A; krş. *pros ton theon blepein, Phaedrus* 253A). Böylece ruh, "gerçekten neyin var olduğunu sezgi ile kavrar." (*peri to on ontôs ennoiais, Philebus* 59D). Hindistan'da tam da bu şekilde, gerçeklik, ancak duyular nesnelerinden çekildiklerinde ve göz çevrildiğinde (*âvrtta caksus*) marifet gözüyle (*jñâna caksus*) algılanabilir.

fekkür ve diğeri ameliye olmak üzere iki eylem, herhangi bir sanat eserinin üretimi için zorunludur.[52]

O halde sanat eserinin değerlendirilmesi ve yargılanması meselesine gelince, bu işlem ilk olarak sanat ölçütü ile ve ikinci olarak sanat eserinin insanî değerine nisbetle yapılır. Yukarıda gördüğümüz gibi, bir sanat eseri sanat eseri olarak, bizim hoşlanış veya hoşlanmayış tepkilerimize göre değil, onun mükemmel doğruluğu, güzelliği, mükemmelliği veya gerçekliği ile –bir başka deyişle sûretin, modeliyle eşitliği veya orantısıyla– yargılanabilir ve değerlendirilebilir. Bu da sadece, yapılacak sanat eserinin iyiliğini, sanatçının işini dikkate almak demektir. Ancak, bizim eserin kendisi için yapıldığı insanın iyiliğini de hesaba katmamız gerekmektedir. Bunda "tüketici" (*chromênos*) ister sanatçının kendisi, ister bir başka hâmi olsun, fark etmez.[53] Bu insan bir başka şekilde değerlendirir; bu doğruluk ve gerçeklik ile veya sadece bu doğruluk ve gerçeklik ile değil; bilakis, faydası ve asıl yapılış gayesine hizmet etme yetkinliği (*ôpheleia*) ile de değerlendirir. Bu demek oluyor ki ihtiyaç, eserin ilk ve de son sebebidir. Doğruluk ve yetkinlik birlikte, eserin "erdemini" (*ugieinon*) oluşturmaktadır ki bu erdem de eserin nihaî doğruluğudur (*orthotês*).[54] Bu güzellik-fayda ayrımı gerçek (*in re*) değil, mantıksaldır.

---

52. Skolastik filozofların tefekkürî aslî fiili (*theôria*, Sanskritçesi *dhî*, *dhyâna*) ve amelî tâlî fiili (*apergasia*, Sanskritçesi *karma*).

53. "Bir insan, sanat ürünlerini meydana getirebilir, ama onların kullanıcılarına faydasına (*ôphelia*) veya zararsızlığına hükmetme kabiliyeti bir başkasına aittir." (*Phaedrus* 274E) Bu iki insan, bütün /tam insanda ve kâmil bilende birleşmiştir, nasıl ki "yargılamaları" Tekvin I:25 ve 31'de kaydedilmiş olan İlâhî Mimar'da birleşmiş iseler.

54. *Yasalar* 667; İlk ve son sebebe olan ihtiyaç hakkında bkz. *Devlet* 369BC. "Sağlıklılık" ile ilgili olarak krş. Richard Bernheimer, *Art: A Bryn Mawr Symposium* içinde (Bryn Mawr, 1940), ss. 28-29: "Sanatların hepsinde klasik estetiğin bütünüyle farkında olduğu derin bir ahlâkî amaç bulunmalıdır... Bu amacı mutlak örnekler ve tasarımlar serabı önünde unutmuş olmak belkide sanattaki soyut hareketin temel yanılgısıdır." Modern soyutçu, Cilalı Taş Devri şekilcisinin/formalistinin bir iç mimar değil, fikriyle yaşamak zorunda olan bir metafizik insan olduğunu unutmaktadır.
Güzellik ve faydanın bölünmezliği Xenophon, *Memorabilia*'da şu şekilde teyit edilir: "Bir evin hem güzel hem yararlı olması, evlerin olması gerektiği gibi inşa edilmesi ile ilgili olarak bir derstir." (krş. IV.6.9) "omnis enim

Zevk, sanatta bir kriter olarak reddedildiğinde, Platon'un Yabancısı şu şekilde toparlar: "Yapılan (*poiêma*) herhangi bir şeyin yargılayıcısı/değerlendiricisi söz konusu şeyin özünü –yani amacının (*boulêsis*) ne olduğunu ve onun hangi gerçek şeyin sûreti olduğunu– bilmelidir; aksi takdirde amacı ile ilgili olarak isabet edip etmediğini [yargısının ve değerlendirmesinin doğru olup olmadığını] teşhis edemeyecektir." Ve yine, "Herhangi bir sûreti eleştiren uzman, ister resim, ister müzik, ister bir başka sanatta olsun, üç şeyi bilmelidir: (1) Asıl örnek nedir?

---

artifex intendit producere opus pulcrum et utile et stabile. . . . Scientia reddit opus pulcrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile." (St. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam* 13; de Vinck'in çevirisi: "Her yapıcı güzel, faydalı ve dayanıklı bir şey yapmak ister... Bilgi bir eseri güzel, irade faydalı ve sebat da dayanıklı kılar." Aziz Augustine'e göre de kayıt iğnesi / kopya kalemi "et in suo genere pulcher, et ad usum nostrum accommodatus (kendi usulüne göre güzel ve bizim kullanışımıza göre uyarlanmıştır)." (*De vera religione* 39) Philo, sanatı "faydalı bir amaca göre düzenlenmiş kavramlar sistemi" olarak tanımlar. (*Congr.* 141) Ancak fayda anlayışı sadece bedensel ihtiyaçlarla sınırlı olan kimseler ve diğer taraftan bedeni kullanmak yerine hor gören sahte mistikler sanatın "faydasızlığı" ile övünürler. Dolayısıyla Gautier şöyle der: "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid [Hiçbir şeye yaramayan gerçekten güzel şeyler vardır; faydalı olan her şey de çirkindir]." (Bu, ifade Dorothy Richardson tarafından "Saintsbury and Art for Art's Sake in England," PMLA, XLIX, 1944, 245'de alıntılanmıştır. Ayrıca Paul Valéry tarafından da iktibas edilmiştir. (Bkz Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, s. 95) Gautier'in "faydalı olan her şey çirkindir" alaycı ifadesi Ruskin'in "sanatsız üretim barbarlıktır" ifadesini yeterince aydınlatmaktadır. Faydalı şeylerin gerçekten çirkin olduğu modern dünyaya ilişkin Gautier'inkinden daha iğneleyici bir hüküm neredeyse düşünülemez. Nitekim H. J. Massingham şöyle demiştir: "Fayda ve güzellik bileşimi, önceden 'tabiat kanunu' olarak isimlendirilen şeyin parçasıdır ve kendini korumak için vazgeçilmezdir." Bu ilkenin göz ardı edilmesi sebebiyledir ki medeniyet "yok olmaktadır." (*This Plot of Earth,* Londra, 1944, s. 176) Modern dünya, kendi sefalet ve iğrençliği yüzünden ölmektedir, çünkü *onun* pratik fayda kavramı "insan hayatının yok edilmesi veya zenginliğin paylaşımındaki mevcut eşitsizliklerin pekiştirilmesi için doğrudan kullanılabilen" şeyle sınırlıdır (Hardy, *A Mathematician's Apology,* s. 120, dipnot) ve ancak bu eşi görülmemiş şartlar altında gerçeklerden kaçan kimseler, faydalı ve güzelin birbirine zıt şeyler olduğunu savunabilir.

(2) Her durumda doğru ve iyi yapılmış mıdır?.. (3) Temsil iyi (*kalon*) midir, değil midir?"[55] Bütün insan tarafından yapılan tam yargılama ve değerlendirme, söz konusu şeyin *hem* doğru *hem* de iyi yapılıp yapılmadığı ile ilgilidir. "Güzel ve adil ancak avam tarafından birbirinden koparılabilir."[56] Acaba "güzellik düşkünleri" avamı, "neden hoşlandığını bilen" insanlar, desek mi?

Bu iki yargılayıcıdan, yani sırasıyla sanat ve değerden, birincisi sadece objenin gerçek bir sanat eseri olduğunu ve ilk örneğinin bir tahrifi (*pseudos*) olmadığını ispatlar. Bu, normalde sanatçı tarafından eserin dükkânından çıkmasına izin vermeden önce yapılan bir yargılama ve değerlendirmedir ve dolayısıyla, biz hâmiler veya tüketiciler olarak eseri değerlendirmeyi teklif ederken gerçekten var olduğu farz edilen bir değerlendirmedir. Hâminin veya tüketicinin ısmarladığı veya satın almayı teklif ettiği objenin hakîkaten gerçek bir sanat eseri olup olmadığını sormasının gerekli olması ancak belli şartlar altında ve tipik olarak modern imâlat ve satıcılık şartları altındadır. Normal şartlarda, yani yapımın bir çağrı ve sanatçının ancak yapılacak işin iyiliğini düşünme eğilimine ve *özgürlüğüne* sahip olduğu şartlarda, bu "hakikî" bir sanat eseri midir? sorusunu sormak lüzumsuzdur. Ancak bu sorunun sorulması gerektiğinde ya da biz bu soruyu eserin çıkış yerini tam olarak öğrenmek için sormak istiyorsak, bu takdirde bizim yargımızın temeli, bu bakımdan aslî sanatçınınki ile aynı olacaktır. Eserin bize ne hatırlatması gerektiğini, onun bu içeriğe eşit (ve onun "yeterli bir sembolü") midir yoksa doğruluk eksikliği ile örneğini ifşa mı ediyor, bilmemiz gerekir. Her hâlükârda, bu yargılama yapıldığında veya var olarak kabul edildiğinde, eserin bizim için değeri olup olmadığını, ihtiyaçlarımıza hizmet edip etmeyeceğini sormaya geçebiliriz. Biz eğer [hem maddî hem de manevî olan] bütün/tam insanlarsak, yani sadece ekmekle yaşayan insanlar değilsek, soru ruhî ve fiziksel ihtiyaçların birlikte doyurulması ile ilgili olarak sorulmalıdır. Modelin iyi seçilip seçilmediğini, materyale bizim doğrudan ihtiyacımıza hizmet edecek şekilde uygulanıp uygulanmadığını soracağız. Bir başka deyişle, o ne demektedir? İşe yarayacak mıdır? Eğer bütün insanı destekleyecek bir ekmek istemiş

55. *Yasalar* 668C, 669AB, 670E.
56. *Yasalar* 860C.

olsaydık ve ne kadar güzel de olsa bir taş alsaydık, hukuken olsa bile ahlâken bir "bedel ödemek" durumunda kalmazdık. Bizim bütün şeytana uyma çabalarımız ve "bu taşın ekmek yapılmasını emretme gayretlerimiz" başarısızlığa mahkûmdur.

"Değer"i sadece manevî veya sadece maddî bir değer olarak almamak Platon'un ve sanat hakkındaki bütün geleneksel öğretinin bir erdemidir. Bu değerleri birbirinden ayırmak ve bazı şeyleri kutsal, diğerlerini kutsal dışı yapmak ne bir meziyettir ne de mümkün: En yüksek bilgelik, pratik bilgi ile karışık olmalı; manevî tefekkür hayatı da aktif hayat ile "karışık" olmalıdır.[57] Bu hayatlara ait zevkler tamamen meşrûdur ve sadece akıl dışı, hayvanî ve kelimenin en kötü anlamıyla ayartıcı ve yoldan çıkarıcı zevkler dışarıda tutulmalıdır. Platon'un bizim kültür ve beden eğitimimize karşılık gelen müzik ve jimnastiği, alternatif müfredat değil, bilakis, bir ve aynı eğitimin aslî parçalarıdır.[58] Felsefe, müziğin (yani kültürün) en yüksek biçimidir; fakat mağaradan kaçmış olan filozof dünyanın günlük hayatına katılmak için o mağaraya geri dönmeli ve gayet lafzî manâda oyunu oynamalıdır.[59] Platon'un "sağlıklılık" kriteri şunu gerektirir: Aynı zamanda hem doğru hem gerçek, hem formel hem güzel olmayan (artık hangi kelimeyi seçerseniz) *ve* iyi faydaya uyarlanmayan hiçbir şey yapılmamalıdır/imâl edilmemelidir ve böyle bir şey sahip olmaya değmez.

Platon'un öğretisini daha bildik kelimelerle ifade edecek olursak, şöyle diyebiliriz: "İnsanın sadece ekmekle değil, bilakis Tanrı'nın her sözü ile... gökten gelen ekmekle yaşayacağı yazılmıştır."[60] Yani insan sadece [yol, su, elektrik gibi] hizmetlerle değil, aynı zamanda "ilâhî gerçeklikler" ile ve kendileri ile sağlıklı sanat eserlerinin oluşturulduğu, böylece o eserlerin de yaşayıp konuşabildiği "illet/sebep konumundaki güzellik" ile yaşar. Bizim sadece ekmekle ve "sadece ekmek" anlayışının içerdiği diğer önemsiz hizmetlerle yaşamaya çalıştığımız ölçüde

57. *Philebus* 61B-D.
58. *Devlet* 376E, 410-412, 521E-522A.
59. *Devlet* 519-520, 539E, *Yasalar* 644, ve 807 ile bağlantılı olarak 803. Krş. BG III. 1-25; ayrıca bkz Coomaraswamy, "Lîlâ," 1941, and "Play and Seriousness," 1942.
60. *Kutsal Kitap*, Tesniye 8:3, Luka 4:4, Yuhanna 6:58.

çağdaş medeniyetimiz haklı olarak insanlık dışı olarak isimlendirilebilecektir ve nahoş şekilde, "ilkel" kültürlerle kıyaslanmalıdır; zira antropologların bizi temin ettiğine göre, böylesi "ilkel" kültürlerde beden ve ruhun ihtiyacı birlikte karşılanmaktadır."[61] Sadece bedenin ihtiyaçları için üretmek, modern medeniyetin felâketidir.

Hayat standartlarımızı, güzel sanatın uygulamalı sanattan veya kutsal sanatın kutsal dışı sanattan ayırt edilmediği vahşi seviyesine çıkarmayı teklif edeceksek, bu hayatın zorunlu gerekliliklerinin ve hatta kolaylıklarının değil, sadece lükslerinin, yani aynı zamanda faydalı *ve* önemli olmayan hizmetlerin feda edilmesi anlamındadır. Böyle bir ilkel kültür seviyelerine dönme teklifi, ütopya ve uygulanamaz görülecekse, bunun sebebi, önemli hizmetlerin üretiminin faydalı, ama satıcının kârı faydasına değil, bütün insanın faydasına olmak zorunluluğudur. Şimdi ancak müzelerde görülebilir olan şeyleri gerçekte ait oldukları piyasaya tekrar sürmek için ödenmesi gereken bedel, ekonomik devrim bedeli olacaktır. Bizim havalı sanat sevgimiz acaba bu kadar uzağa uzanabilir mi?

"Sanatçı'nın modern şatlar altında ayakta kalıp kalamayacağı, kimi zamanlar sorulmaktadır. Bu soruyu soranlar tarafından kelimenin [yani sanatçı kelimesinin] kullanıldığı anlamda, sanatçının nasıl ayakta kalabileceği veya niçin ayakta kalması gerektiği anlaşılmazdır. Zira nasıl ki modern sanatçı ne faydalı ne de önemli olmayıp toplumun sadece bir süsleyici üyesi ise modern işçi de benzer şekilde sadece faydalı bir üyedir, ama ne önemlidir ne de süsleyici. Bizim çalışmaya devam etmemiz gerektiği kesindir; ama buna karşılık stüdyolarımızın, galerilerimizin ve oyun alanlarımızın gösterimcileri olmadan yaşayamayacağımız ve hoş biçimde yaşayamayacağımız o kadar da kesin değildir. Sanatsız yapamayız, çünkü sanat, eşyânın nasıl yapılması gerektiğinin bilgisidir; sanat, üretimin esasıdır (*recta ratio factibilium*); sanatsız bir oyun naif olabilecekken, sanatsız bir üretim ancak pek kaba bir emek ve insan tabiatının faziletine/sağlığına karşı işlenmiş bir günah olur. Biz "güzel" sanatçılar olmadan yap*abil*iriz; zira bunların sanatı hiçbir şeye "uygulanmaz" ve stüdyolardaki sanat üretimleri, işçinin fabrikalar-

61. R. R. Schmidt, *Dawn of the Human Mind* (*Der Geist der Forzeit*), İngilizce çvr. R.A.S. Macalister (Londra, 1936), s. 167.

daki sanatsız üretiminin tersidir. Biz, "bedenleri mekanik sanatları tarafından lekelenip bozulduğu oranda ruhları bayağı meslekleri tarafından boyun eğdirilmiş ve kötürümleştirilmiş" adi teknisyenler olmadan yapabil*meli*yiz.[62]

Platon da bütün sanatlarla ilgili olarak –ister çömlekçi, ressam, şair, ister "insanî özgürlüğe sahip zanâatkâr" ile ilgili olsun– bir sanatın icrası ile geçim kazanma arasındaki ilişkiyi tartışır.[63] O, bir sanatın icrası ile para kazanma kabiliyetinin iki farklı şey olduğunu, (Platon'un kullandığı anlamda ve dahi Hristiyan ve Doğulu toplum felsefelerindeki kullanıldığı anlamda) sanatçının, sanatı ile para kazanmayacağını belirtir. Sanatçı, sanatı *ile çalışıyor* ve yaptığını satıyor ise, ancak arızî olarak bir tacirdir. Onun bir çağrı olan sanatı en içten biçimde onundur ve onun tabiatına aittir ve ondan aldığı zevk, icrasını mükemmelleştirir. Onun yapmasından / üretiminden daha iyi, üzerinde çalışacağı (veya "oynayacağı") bir şey yoktur. Onun için boş zaman hâli iğrenç bir sıkılganlıktır. Her insanın doğal olarak (*kata physin* = Sanskritçe *svabhâvatas*) kendisinin yapacağı şeyi (*to eautou prattein* = Sanskritçe *svadharma, svakarma*) yaptığı bu durum sadece Adalet türü[64] değil, ayrıca bu şartlar altında (yani, yapıcı çalışmaktan hoşlandığında) "başka şekilde olduğundan daha fazlasının, daha iyi ve daha kolay yapıldığı" bir yoldur.[65] Sanatçılar tüccar değildir. "Onlar nasıl yapacakları-

62. *Devlet* 495E; krş. 522B, 611D, *Theaetetus* 173AB. "Sanatsız sanayinin vahşilik" olması, sanayi sistemine olan hayranlığı sanayi sistemine olan ilgileri ile eşit olan kimselere pohpohlama değildir. Aristoteles, köleyi bedenlerinden başka sunacak bir şeyleri olmayan kimseler olarak tanımlar (*Politics* 1.5.1254b 18). Kâr için üretim yapan sanayi sistemi, nihaî olarak böylesi "köleler"in veya "bedenlerini satanlar"ın çalışmasına dayanır. Onların siyasî özgürlüğü montaj bandı işçilerinden veya diğer "bayağı teknisyenler"den Platon'un "özgür insanlar" ile kastettiği şeyi anlamaz.
63. *Devlet* 395B, 500D. Krş. Philo, *De opificio mundi* 78.
64. *Devlet* 433B, 443C.
65. *Devlet* 370C; krş. 347E, 374BC, 406C. Paul Shorey, Platon'un çağrılı bir toplum anlayışında Adam Smith'in iş bölümü beklentisini görecek kadar safdildir. Bkz. *The Devlet*, çvr. ve ed. S. Shorey (LCL, 1935), I, 150-151, not b. İşin aslı şu ki Platon'un ve Adam Smith'in anlayışları son derece birbirine zıttır. Şöyle ki; Platon'un iş bölümünde sanatçı özel bir tür insan değil, her insan özel bir tür sanatçıdır. Sanatçının uzmanlığı ilgili herkesin, yani hem üre-

nı bilir, ama nasıl stoklayacaklarını bilmezler."[66] Bu şartlar altında işçi ve yapıcı parayla tutulmuş adam değil, bilakis, maaşı yapmasına ve işlemesine imkân veren kimsedir. O feodal bir toplumun tıpkı herhangi bir diğer ferdi gibidir. Bu toplumda hiç kimse "tutulmuş/kiralanmış" insan değildir; bilakis herkes tımar sahibidir ve herkesin babadan oğula geçen bir konumu vardır. Bu konumda bir meslek erbabının karşılığı lütuf veya bağıştadır, "saat karşılığı ücret" şeklinde değildir.

Yaratıcı sâikin kâr sâikinden ayrılması, sadece sanatçıya eserin/işin iyiliğini kendi iyiliği üstüne koyma imkânı vermez, aynı zamanda üretimden cennetten arsa satma lekesini veya "kutsal şeyler ticareti" lekesini de çıkarır. Bizim gibi iş ve oyunun her ikisini seküler faaliyetler olarak gören kimselerin kulağına garip gelen bu sonuç, gerçekte geleneksel düzenle bütünüyle uyumludur. Zira geleneksel düzende sanatçının işlemi anlamsız bir emek değil, bilakis, oldukça hakikî manâda önemli ve kutsal bir ayindir ve aynı nisbette ürünün kendisi, ruhî bir gerçekliğin yeterli bir sembolüdür. Dolayısıyla geleneksel düzen, sanatçı; ister çömlekçi ister ressam, ister şair ister kral olsun, işini doğrulturken (*orthoô*) aynı zamanda kendisini en iyi biçimde dikebileceği veya inşa edebileceği (*ekxorthoô*) bir yoldur ya da bunun yol*u*dur.[67] Gerçekten de "doğru" iş ancak "doğru" işçi tarafından yapılabilir; benzer, benzeri üretir.

---

ticinin hem de tüketicinin iyiliğinedir. Adam Smith'in işbölümünün ise üretici ve satıcıdan başkasına yararı dokunmaz. Herhangi bir "insanî melekenin/gücün bölünüp parçalanmasından" nefret eden Platon (*Devlet* 395B) *bizim* Batılı iş bölümümüzde bir tür adalet görebilmesi mümkün değildir. Modern araştırmalar "işçilerin asıl itibariyle ekonomik saikler tarafından yönetilmediğini" yeniden keşfetmiştir. (Bkz Stuart Chase, *"What* Makes the Worker Like to Work?" *Reader's Digest,* February 1941, s. 19)

66. Chuang-tzu, Arthur Waley tarafından alıntılandığı şekliyle: *Three Ways of Thought in Ancient China* (Londra, 1939), s. 62. "Sanatçı, kendi eserlerini satarak geçinen bir tacirdir" sözü doğru değildir. (F. j. Mather, *Concerning Beauty,* Princeton, 1935, s. 240). Sanatçı, para kazanmak için çalışmaktan ziyade, maişetine dayanarak çalışmaya devam edebilmek için para (veya dengini) kabul eder. "*Maişetine* dayanarak çalışır" diyorum, çünkü insan, yaptığı şey*dir.*

67. "İnsan, kendi işine kendini vererek mükemmelliğe ulaşır... bütün bunları dokuyan O'nu kendi işi ile överek... Kendi tabiatı tarafından tayin edilen işi yapan kimse günaha maruz kalmaz." (BG XVIII.45-46)

Platon, sanatlar "senin vatandaşlarının hem bedenleriyle hem de ruhlarıyla ilgilenecek" ve özgür insanlara yakışmayan (*aneleuther*)[68] utanç verici şeyler değil, ancak akl-ı selîme uygun ve özgür şeyler temsil edilecek, şeklinde kuralları koyarken; bu aynı zamanda hangi materyal ile çalışırsa çalışsın, gerçek sanatçının özgür bir insan olması gerektiğini de dile getirir. Ama burada özgürlük ile kastedilen hiçbir türden zorunluluk ve meşguliyet sahibi olmamak, avamî anlamında özgürlük değil, tacir ruhunun despotluğundan kurtulmuş olmak anlamında özgürlüktür. Her kim ki "tanrıların ve kahramanların eylemlerini ve Bütün'ün akletmelerini ve devrimlerini taklit edecekse", yani bizim faydalı icatlarımızın bizâtihi kendilerini ve ilâhî örnekleri taklit edecekse, bu gerçekliklerin "kendilerini (*auta*) oldukları hâl üzere (*oia estin*) biliyor olmalıdır." Zira "sahip olmadığımız ve bilmediğimiz şeyi, ne bir başkasına verebiliriz ne de komşumuza öğretebiliriz."[69]

Bir başka deyişle kendisinde, temsil edilecek fikrin ilk olarak yapılacak şeyin taklit edilebilir bir formuna ve sûretine büründüğü "hayâl"in eylemi, kendisinde bu formun fiilî materyale basılacağı işlemden önce olmalıdır. Skolastik felsefe terimleriyle söyleyecek olursak, bu eylemlerden ilki özgür, ikincisi kölecedir. Bu ikisinden birincisi hazfedilecek olursa "kölece" kelimesi haysiyetsizlik anlamı kazanır; ancak o takdirde sanattan değil, ancak emekten bahsedebiliriz. Bizim üretim metotlarımızın bu utanç verici anlamda kölece olduğu açık olduğu gibi bu metotları gerektiren endüstriyel sistemin "özgür insana yakışmayan" bir iğrençlik olduğu da açıktır. Para değerlerinin hükmettiği bir üretim sistemi, iki tür yapıcı olmasını gerektirir: (1) "ilhâm" edilmiş olabilen ayrıcalıklı sanatçı; (2) iddiaya göre hayâl gücünden yoksun ayrıcalıksız emekçiler. İkinci grup varsayıma göre, hayâl gücünden yoksundur; çünkü başka insanların hayâl ettiğini veya daha sıklıkla, başkalarının daha önceden yaptığını kopyalamaları gerekir. "Güzel" sanat ürünlerinin faydasız olduğu sıkça iddia edilir. Ancak faydasız şeyler yapanların varsayıma göre özgür olduğu bir toplumdan "özgür" olarak bahsetmek gülünç görünecektir.

---

68. *Devlet* 395C. Aristoteles'in "boş zaman" hakkındaki düşüncesi için bkz. *Nicomachean Ethics* x.7.5-7.1177b.
69. *Devlet* 377E; *Şölen* 196E.

[Bizim Türkçeye ilhâm olarak çevirdiğimiz İngilizce] *inspiration* kelimesi [klasik bir İngilizce sözlük olan] Webster'da "İnsanları ilâhî hakîkati alıp anlatmaya ehil kılan tabiatüstü bir etki" olarak tanımlanmıştır. Bu anlam [*inspiration*] kelimesinin bizâtihi kendisinde ifade edilmiştir, çünkü kelime, kendisine ilhâm edilen (*in-spired*/literal olarak: ruh üflenen) [ve böylece ilâhî hakîkati alıp anlatma işini yapan] failden ayrı ama onun "içinde" rehberlik edici bir "ruh"un (*spirit*) varlığını imâ eder. Bununla birlikte söz konusu kişi [kendisine ilhâm edilen şeyi değil de bizâtihi kendi] "kendisini ifade ederse", ilhâm edilmiş olmaz. Devam etmeden önce "ilhâm etmek" kelimesinin modern yazarlar tarafından çok kabaca kullanıldığını açıklığa kavuşturmalıyız. Nitekim "bir şairin veya bir başka sanatçının kendisine yağmurun ilhâm etmesine izin verdiğini"[70] söylediğini görmekteyiz. Kelimelerin bu şekildeki yanlış kullanımları öğrenciyi kadîm yazarların ne kastettiğini öğrenmekten mahrum eder. Biz buna "yanlış kullanım" diyoruz; çünkü ne yağmur ne de hisle algılanan herhangi bir şey bizdedir, ne de yağmur bir tür *ruh*tur (*spirit*). Akılcılık mesleğini tutan kimsenin ilhâma inanmama ve onu hesaba katmama hakkı vardır ve sanatı sadece estetik (duyusal) nokta-i nazardan ele alıyorsa, bunu kolayca yapabilir. Ama aynı kişinin, insana duyu algısı tarafından "ilhâm edilebileceğini" iddia etmeye hakkı yoktur, çünkü duyu algısına nisbetle insan ancak "etkilenebilir" ve ancak "tepki verebilir." Diğer taraftan Meister Eckhart'ın "sanattan ilhâm almış" ifadesi tamamen doğrudur; çünkü sanat bir tür bilgidir, görülebilecek bir şey değildir ve ancak ruhla hısımdır, bedenden ve âlemden önce vardır.[71] Haklı olarak diyebiliriz ki sadece "Aşk" değil, "Sanat" ve "Hukuk" da Ruh'un isimleridir.

Biz burada akılcının bakış açısıyla ilgilenmiyoruz; sadece, ürünlerini anlayacaksak kendisini de anlamamız gereken bir gelenekte sanatçının ameliyesinin nasıl açıklanacağını öğrenebileceğimiz kaynak-

---

70. H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology* (2. baskı, Londra, 1933), s. 11. Clement Greenberg (*The Nation,* April 19,1941 içinde, s. 481) şöyle söyler: "Modern ressam, ilhamını çalıştığı materyalden alır." İki eleştirmen de mûtat ruh-beden ayrımını unutmaktadır. Onların ifadelerinin gerçekte demek istediği, modern sanatçının heyecanlanabileceği, ama esinlenemeyeceğidir.
71. Eckhart, Evans ed., II, 211; krş. *Yasalar* 892BC.

larla ilgileniyoruz. Burada insanın ilhâmlandığı (*entheos*, yani *upo tou erôtos*) şey ancak Ruh olabilir. Penelope der ki, "Koruyucu Ruh (*Genius*) kalbime, örmeyi üfledi."[72] Hesiod der ki, İlham Perileri "bana ilâhî bir ses üfledi... ve bana kutsal tanrıların soyunun şarkısını söylememi emretti."[73] Mesih, "ki her şey onun aracılığıyla yapılmıştır", kendisinin şahitliğini (sözcülüğünü) yapmaz; bilakis der ki: "Kendiliğimden hiçbir şey yapmam, Babamın bana öğrettiği gibi konuşurum."[74] Dante şöyle yazar: Ben "öyle biriyim ki bana Aşk (Amor, Eros) ilhâm ettiğinde, ona kulak verir ve onu O'nun içimde yazdırdığı gibi dile getirmeye koyulurum."[75] Çünkü "Hakîkati ele geçirmeyen gerçek bir [içten gelen] konuşma yoktur."[76] "Çürütülemez olan Hakîkati" konuşan kimdir? (Hangi benliktir?) Şu adam değil, falanca filanca kişi veya Dante, Sokrat yahut "Ben" de değilim; o benlik, Synteresis, İçkin Ruh, Sokrat'ın ve Platon'un Ruhu, "her birimizde yaşayan"[77] ve "Hakîkatten başkası ile ilgilenmeyen" kişidir.[78] Biz kendi düşüncelerimizi düşünmeyip O'nun açıklayıcıları veya vekilleri olduğumuzda "konuşan bizzat Tanrı'dır."

Avrupa bilgeliğinin babası olan Platon dahi sorar: "Biz bilmiyor muyuz ki sanatların icrası ile ilgili olarak (*tên tôn technôn dêmiourgian*) öğretmeni olarak bu tanrıya sahip olan insan ünlenecek ve bir fener ışığı gibi olacak, buna karşılık Aşk'ın kendisine sahip olmadığı kimse sönükleşecek?"[79]

Bu, özellikle şu sanatların ilâhî fikir babaları için geçerlidir: okçuluk, tıp, kâhinlik, müzik, maden işi, örgücülük ve denizde yol bulma. Bunların fikir babaları "Aşk'ın mürididir." Platon tabii ki zıt güçleri

---

72. Homer, *Odyssey* XIX.138.
73. *Theogony* 31-32.
74. Yuhanna 8:28; krş. 5:19 ve 30, 7:16 ve 18 ("Kendiliğinden konuşan kimse, kendi görkemini arar"). *Parnassus,* XIII (May 1941), 189'daki bir köşe yazısı çıplak kadın hakkında Maillol'un "ayrıcalıklı ilhamı" yorumunu yapar. Bu, boş bir sözden ibarettir. Renoir, fırça ile çizdiği şeyle doğruya doğru eğriye eğri demekten çekinmezdi.
75. *Purgatorio* XXIV.52-54.
76. *Phaedrus* 260E; *Şölen* 201C (çürütülemez gerçek hakkında).
77. *Timaeus* 69C, 90A.
78. *Hippias Major 288D.*
79. *Şölen* 197A.

ahenklileştiren "kozmik Aşk"ı kastetmektedir. Bu, sahip olan ve kendisini doğuracak şey adına hareket eden Aşk'tır; mahrum olan ve arzulayan kutsal dışı aşk değildir. O halde herhangi bir şeyin yapıcısı, eğer yaratıcı olarak isimlendirilecek ise olsa olsa içkin Ruh'un hizmetkârıdır. O, "dehâ" (*genius*) olarak değil, "*kendisinde* deha *bulunan*" (*in*genious) olarak isimlendirilmelidir. O kendiliğinden veya kendi adına çalışmaz, bir başka güç vasıtasıyla ve onun adına çalışır. Bu güç de İçkin Ruh'un (*Immanent Eros*), Kutsal Ruh'un (*Sanctus Spiritus*), bütün "ihsanlar"ın kaynağının gücüdür. "Doğru olan her şey, kim tarafından söylenmiş olursa olsun, kökeni Ruh'tadır."[80]

Belki de şimdi artık, daha az yanlış anlama tehlikesiyle, Platon'un ilhâm hakkındaki en uzun pasajını ele alabiliriz: Hatip veya edebiyat eleştirmenini dahi, güzel konuştuğu nisbette, "harekete geçiren ilâhî bir güçtür (*theia de dunamis, hê...kinei*)."[81] Bununla birlikte o kişi bir açıklayıcının açıklayıcısıdır. Özgün yapıcı ve sözcü, yalnız görünüşlerin değil gerçekliklerin taklitçisi olacaksa, "kendisine Tanrı yerleşmiş ve (*entheos, katechomenos*)... havadan, kanatlı ve kutsal bir cevhere sahip bir kimsedir (*ieron*, Sanskritçesi *brahma*-); bu kişi içindeki Tanrı'dan doğuncaya (*prin an entheos te genêtai*)[82] kadar asla yazamaz ve aklı başında değildir (*ekphrôn*) ve onun kendi zihni (*nous*) artık kendisinde değildir;[83] çünkü her insan bu *özelliği* tuttuğu müddetçe yapmaktan

---

80. Korintliler I ile ilgili olarak Ambrose, *Sum. Theol.* I-II.109.1'de zikredilmiştir. "*a quocumque dicatur* (kaynağı ne olursa olsun)" ifadesinin "vahyedilenin" sadece Hristiyan hakîkati olduğu iddiasıyla çeliştiğine dikkat edilmelidir.

81. *Ion* 533. İlhâm hakkındaki pasaj için bkz. *Ion* 533D-536D. Platon'un doktrini "mekanik" değil, "dinamik"tir. Sonraki döneme ait bir teolojide Ruh'un yorumcuyu bu iki yoldan hangisi ile etkin hâle getireceği tartışma konusu olmuştur.

82. *Ion* 533E, 534B. *Gignomai* sözcüğü burada "yeni bir varoluş hâline gelmek" kök anlamında kullanılmıştır. Krş. *Phaedrus* 279B, *kalô genesthai tandothen,* "Derûnî olarak güzellikte doğmayı umarım." Yani; "içkin tanrıdan doğmayı (*d' en êmin theiô, Timaeus* 90D), gerçek ve ilâhî güzellikten doğmayı (*auto to theion kalon, Şölen* 211E). Kutsal Kitap'tan karşılıkları şu şekildedir: "Ruh'ta" ve "tekrar Ruh'tan doğmuş."

83. *Ion* 534B. "Tanrı kaynaklı divanelik, insan kökenli delilikten üstündür." (*Phaedrus* 244A, 245A) Krş. *Timaeus* 71D-72B, *Yasalar* 719C; Maitri Upanishad (MU) VI.34.7, "İnsan aklının başından gitmişlik hâline ulaştığında,

(*poiein*) veya büyülemekten (*chrêsmodein*, Sanskritçesi *mantrakr*) acizdir... Tanrı, divane kıldığı kimseleri kendisinin elçileri (*upêretai*) olarak kullanır... ama konuşan bizzat Tanrı'dır (*o theos autos*).[84] Ve onlar aracılığıyla bizleri aydınlatır (*phthengetai*)... Yapıcılar, kendilerine ait tarza uygun şekilde onun açıklayıcılarından ibarettir."[85] Yapıcı, gerçekten bir kurban işlemi olan şeyden kendisine döndükten sonra kendi yargılama güçlerini kullanır; o zaman birincil olarak "Tanrı'danlar mı diye ruhları sınar", ikincil olarak da [ilâhî kaynaklı] görüşe veya dinleyişe uygun mudur, diye kendi işini sınar.

İlhamın tabiatına ilişkin bu derin analizden çıkan en doğrudan sonuç, sanatçının elçilik ve vekâlet işlevidir. Aklî sûretlerin asıl gayesi bizi eğlendirmek değil, bize harfî manâda "hatırlatmaktır." Ne şarkı kulağın beğenisi içindir,[86] ne de resim gözün beğenisi için. (Bununla birlikte bu duyulara hakîkatin ihtişamı öğretilebilir ve eğitildiklerinde güvenilebilirler.) Bilakis, bu ikisinin amacı bütün ayinsel eylemlerin de amacı olan varlığımızı dönüştürmektir. Aslında en "sanatsal" sanatlar ayinsel sanatlardır, çünkü etkili olacaklarsa en doğru olmak zorundadırlar.

---

bu son adımdır." Konunun daha uzun bir açıklamaya ihtiyacı vardır. Ama kısaca söyleyecek olursak, mantık ötesi olan mantıksala, mantıksal olan da mantıksız olana üstündür.

84. "Tanrı", İçkin Ruh'tur, Daimon'dur, Eros'tur. "O, öylesine bilge (*sophos*) bir yapıcıdır (*poiêtês*) başkalarındaki yapma gücünün sebebidir." (*Şölen* 196E) Ses, "muğlaktır" (*Timaeus* 72B), bu yüzden şiir "doğal olarak gizemlidir." (*Alcibiades* II 147B) Öyle ki "vahiy"de (*scripture*, Sanskritçesi *sruti*, "işitilen şey") biz "bir aynadan karartılı olarak görürüz." (*en ainigmati*, I Cor. 13:12) Kehanet, (insanî kuvvelerle) doğrudan görülemeyen (Sanskritçesi *saksat*) bir Hakîkat ile ilgili olduğundan, kâhin sözkonusu Hakîkat'ın yansımaları olan (sözlü veya görsel) sembollerle konuşmalıdır. Bize düşen, sembolleri tefekkürün destekleri olarak ve "hatırlama"yı göz önünde bulundurarak anlamak ve kullanmaktır. Çünkü semboller, tefekkürün "spekülasyon" olduğu "bir aynadan" görülen şeylerdir.

85. Bkz. *Ion* 534, 535. İlgili bölümler, yukarıda 82-84 nolu dipnotlarda zikredilmiştir. Son ifadeler, ruhun lütuflarının çeşitliliğine işaret etmektedir. Bkz. *Kutsal Kitap*, I Korintliler, 12:4-11.

86. "Bizim 'ilâhî' dediğimiz şeyler... gerçekte açıkça 'büyülü sözler' olup ruhlarda bizim bahsettiğimiz uyumu oluşturmak için belirlenmişlerdir." (*Yasalar* 659E; krş. 665C, 656E, 660B, 668-669, 812C, *Devlet* 399, 424). Böyle büyülü sözlere Sanskritçede *mantra* denir.

Gökler, Tanrı'nın yüceliğini ilan eder: Göklerin bilim ve sanattaki yorumu –ki, *bilgisiz sanat hiçtir* (*ars sine scientia nihil*)– bizi pohpohlamak veya sadece "ilgimizi uyandırmak" için değildir; bilakis, "Bütün'ün akletmelerini ve devrimlerini takip edelim diye vardır. Ama bunlar, bizim zihnimizde var olan ve doğuştan çarpık olan devrimler değildir. Söz konusu yorum zihnimizdeki çarpık devrimleri Bütün'ün ahenklerini ve devrimlerini çalışıp öğrenmek sûretiyle düzeltmek (*eksorthounta*) için vardır. Böylece bilenin bilinende, yani arketipsel Tabiat'ta, fenâ bulmasıyla (*tô katanooumenô to katavooun eksomoiôsai*)[87] ve o benzerlikte var olmasıyla,[88] sonunda, tanrıların bu dünyada ve öte dünyada insanlar için belirlediği o 'hayatın en iyisinde' bir parçaya ulaşabiliriz."[89]

Bu da Hindistan'da "ölçülü/vezinli kendini bütünleme/tamamlama" (*candobhir âtmânam samskraran*) veya "başka bir insan inşa etme" (*aynam âtmânam*) olarak bahsedilen ve ilâhî sûretlerin (*daivyâni silpâni*) taklit edilmesi (*anukarana*) yoluyla elde edilecek olan şeydir.[90] Burada *ve* öteki dünyada gerçekleştirilecek bir iyiye yapılacak son gönderme; bizi tekrar sanatın aynı zamanda hem pratik ihtiyaçlara hem de ruhî anlamlara uygulanması olarak tanımlanan "sağlıklılığına", hem bedenin hem de ruhun ihtiyaçlarının karşılanmasına götürecektir. Bu çift yönlü ihtiyaç karşılama ise medenileşmemiş toplumların ve "halk" sa-

---

87. *Timaeus* 90D. Tefekkür ve yogadan bütün maksat, kendisinde artık bilenin bilinenden veya var olmanın bilmekten ayrılığının kalmadığı bir varoluş hâline ulaşmaktır. İşte bu bakımdan bütün sanatlar taklidî olmakla birlikte *neyin* taklit edildiği –taklit edilen şey gerçeklik midir yoksa bir eser midir– çok önem arz eder, zira biz çoğu zaman, düşündüğümüz şey oluruz. "İnsan, zihninin üzerine yerleştiği şey olur." (MU VI.34)

88. "Tanrı gibi olmak (*omoiôsis theô*), mümkün olduğunca 'kaçmak'tır." (*Theaetetus* 176B; *phugê* burada = *lusis* = Sanskritçesi *moksa* (karmadan kurtuluş)). "Ancak hepimiz, yüzümüz açık vaziyette bir aynaya bakar gibi Tanrı'nın azametine bakar ve aynı sûrete/görüntüye dönüşürüz... görülen şeylere bakmayız, bilakis, görülmeyen şeylere... ezelî *olan* şeylere bakarız..." (*Kutsal Kitap*, II Korintliler 3:18, 4:18) "Bu benzerlik/misal şimdi bizde tekrar oluşmaya başlıyor." (Aziz Augustine, *De spiritu et littera*, 37). Krş. Coomaraswamy, "The Traditional Conception of Ideal Portraiture," *Why Exhibit Works of Art?*, 1943 içinde.

89. *Timaeus* 90D.

90. AB VI.27.

natlarının bir özelliğidir, ama bizim endüstriyel hayatımıza yabancıdır. Çünkü bu hayatta sanatlar *ya* fayda *ya da* zevk içindir; ama asla manevî olarak önemli değildir ve çok nadiren aklîdir.

Platon'un kendi Tanrı Şehri için belirlediği böylesi bir sanatlar uygulaması –ki bu sanatlar, onun da ifade ettiği gibi, "senin vatandaşlarının hem bedenleri hem de ruhlarıyla ilgilenecektir"–,[91] biçimler ve semboller bir anlam ifade etmek için kullanıldığı müddetçe, "süs" "donanım"[92] anlamına geldiği sürece ve asıl olarak, eşyânın görünüşlerinin değil, gerçekliğinin taklitleri olan şeyler salt "sanat biçimleri oluncaya ve bize ulaşıncaya, anlamlarını daha da yitirinceye"[93] ve böylece artık düşüncenin değil, dilin temsilleri oluncaya kadar varlığını sürdürecektir.

Biz şimdiye kadar Doğulu kaynakları sadece arızî olarak ve esasen gerçek sanat felsefesinin her zaman ve her yerde aynı olduğunu kendimize hatırlatmak için kullandık. Ama şimdi pohpohlama sanatları ile ilâhî sözcülük sanatları arasındaki ayrımı ele aldığımızdan, "ifade melekesinin bütün amacı" kendisinde tartışılan bazı Hint metinlerine kısaca işaret etmeyi teklif ediyorum. Bu tabiî meleke, "Ses" melekesidir: Bu ses, duyularak konuşulan söz değil, bilakis, kendisiyle bir kavramın iletildiği ve anlatıldığı *opyavov*'dur [yani araçtır]. Bu ana Ses'in baba Akıl'la olan ilişkisi, dişil "tabiat"ımızın eril "öz"ümüzle ilişkisidir; doğurdukları çocukları ise [Hristiyan] ilâhiyatın[ın] Söz'ü/*Logos*'u ve antropolojinin sözlü efsanesidir. Sanat eseri açıkça sanatçının çocuğudur;

---

91. *Devlet* 409-410.
92. Bkz Coomaraswamy, "Ornament."
93. Walter Andrae, *Die ionische Säule* (Berlin, 1933), s. 65. Aynı yazar, çömlekçiliğe ve özellikle Taş Devri'ndeki çömlekçiliğe ve Süryani sırlamacılığa atıfla şöyle söyler: "Seramik, bilgeliğin bilgiyi manevî olanın, gerçekten ilâhî olanın, seviyesine ulaştıran bilgeliğin hizmetindedir. Nitekim bilim de aynı şeyi her türden maddî şeylere yapar. Burada hizmet... tıpkı gerçek ilâhî ibadetlerde olduğu ve olması gerektiği gibi bütünüyle gönüllü, kendini feda eden ve tamamen bilinçli bir şahsiyet adanmasıdır. Ancak böyle bir hizmet sanata, seramik sanatına layıktır. Aslî hakîkati anlaşılır kılmak, işitilmeyeni işitilir kılmak, aslî kelimeyi dile getirmek, aslî sûreti örneklendirmek– sanatın görevi budur, başka türlü yapılan şey sanat değildir." ("Keramik im Dienste der Weisheit", *Berichte der deutschen keramischen Gesellschaft,* XVII:12 [1936], 623.) Krş. *Timaeus* 28AB.

beşerî ve ilâhî olmak üzere her iki tabiatının çocuğudur: Sanatçı, ebelik/doğurtma (retorik) sanatına sahip değilse çocuk ölü doğar. Ses ayartılmışsa, çocuk gayr-ı meşru olur. Buna karşılık meşru evlilikten doğmuşsa, geçerli bir kavramdır.

Ses; Akıl'ın aynı zamanda kızı, gelini, elçisi ve aletidir.[94] Akıl'a sahip içkin tanrı [olan Ses]; Akıl'ın sûretini (yansımasını, taklidini, misalini, *pratirûpa*sını, çocuğunu) meydana getirir.[95] Ses, onsuz Kurban'ın ilerleyemeyeceği[96] güç ve ihtişamdır.[97] Fakat o, yani ilâhî Akıl, Brahmâ veya Prajâpati, Ses'ten önce olmaz ve Ses'i yönlendirmezse, bu takdirde Ses kendisini ancak abuk sabuk söz ile ifade eder."[98] Yönetme sanatı terimlerine çevrildiğinde, bu şöyle bir anlam ifade eder: Dünyevî Kral (*Regnum*), Manevî Sınıf'tan (*Sacerdotium*) öğüt almaz ve kendi bildiğiyle hareket ederse, bu Hukuk değil ancak kralın yürürlüğe koyduğu düzenlemeler olacaktır.

Platon'un işaret ettiği Apollo'nun yarıinsan, yarı-keçi Marsias ile olan anlaşmazlığı[99] Prajâpati'nin (*Progenitor*'un/Üretici'nin) Ölüm ile olan anlaşmazlığı ile aynıdır[100] ve Gandharvas'ın, yani Aşk ve Bilim tan-

---

94. SB VIII.1.2.8; AB V.23; TS II.5.II.5; JUB 1.33.4 (*karoty eva vâcâ... gamayati manasa*). Vâc, İlhâm Perisi'dir ve İlhâm Perileri Zeus'un kızları olduğuna göre Vâc da Üretici'nin, Akıl'ın (*Manas, nous*) kızıdır. Yani, *intellectus vel spiritus*, "İlk İlkeler'in alışkanlığı". O, Sarasvatî olarak udu taşır ve binek olarak Güneşkuşu'na oturmuştur.
95. "Bu, Brahmâ'nın 'Güzelliği', Akıl aracılığıyla olan Güzellik (*Manas, nous*), onun en yüce formu, 'Kadın'a (Vâc) gider. O Kadın'dan kendisi gibi bir oğlan doğar." (BU IV.1.6). Bu oğlan Agni, *brhad uktha,* Söz'dür.
96. Rig Veda (RV) X.31.2 (*sreyânsam daksam manasâ jagrbhyât);* BG 11.84. Yönetici otorite daima erilken kudret dişildir.
97. SB III.2.4.11; krş. "Asura'nın abuk-sabuk sözü" (SB III.2.1.23). Ses'in hem hakîkatin hem de sahteliğin ifadesinde kullanılma imkânı sebebiyledir ki Ses'e "iki-yüzlü" denmiştir (SB 111.2.4.16). Bu iki imkân, Platon'un Uranian'ı [Üranüslü, yani Homoseksüel], Pandemik (*Pandêmos*) ve düzensiz (*ataktos*) Afrodit'ten ayırmasına karşılık gelir. Bu ikisinden birisi Üranüslü veya Kozmik Aşk'ın annesi, diğeri ise "Farklı Şarkının Kraliçesi" (*Pôlumnia*) ve Pandemik Aşk'ın annesidir (*Şölen* 180DE, 187E, *Yasalar* 840E).
98. AB V.33, vb. brahmavâdinî olarak Srî, "Theologia (İlahiyat)"dır.
99. *Devlet* 399E.
100. Jaimanîya Brâhmana (JB) II.69, 70 ve 73.

rılarının, Ses ile, yani Söz'ün Annesi ve Manevî Sınıf'ın karısı ile evlenmek için dünyevî tanrılarla, yani duyu güçleri ile yaptığı rekabetin aynısıdır.[101] Bu, aslında Dünyevî Kral ile Manevî Sınıf arasındaki tartışmadır ve biz bu anlaşmazlıkla kutsal–kutsal dışı ve ezelî–seküler ihtilafı nâmıyla çok aşinayız. Bu ihtilaf ise beden ve ruhun ihtiyaçlarının birlikte tatmin edil*me*diği her yerde var olmalıdır.

Üretici'nin Ölüm ile olan rekabetinde şarkı olarak söylediği ve icra ettiği şey, "hesaplı" (*samkhyânam*)[102] ve "ölümsüz"ken Ölüm tarafından şarkı olarak söylenen ve icra edilen şey, "hesapsız" ve "ölümlü"dür.

---

101. SB III.2.4.1-6 ve 16-22; krş. III.2.1.19-23.

102. *Samkhyânam,* "hesaba katmak" yahut "hesaplamak"tır ve birden çok anlamı itibariyle Platon'un *logismos*'una karşılık gelir. Doğruluğun (*orthotes, integritas*) iyi sanat için ilk şart olduğunu görmüştük ki bu da sanatın öz itibariyle resmetme olduğu ve *mantığı* ile salt hissî ve içgüdüsel dışa vurumdan ayrılması gerektiği demektir. Modern hissin en çok kızdığı şey kesinlikle "klasik" ve "kanonik/yasalı" sanatın kesinliğidir. Bizler "iç-görü" (*Einsehen*) gerektiren ölçülü biçimlerden ziyade "iç-duyuya" (*Einfühlung*) uyarlanmış organik biçimleri isteriz.

Bunun güzel bir örneği Lars-Ivar Ringbom'un"Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik", *Acta Archaeologica,* IV (1933) içinde, 151-200'de zikredilebilir. Ringbom ilk olarak erken dönem sarmal süslemenin olağanüstü mükemmelliğini ispatlar ve en karmaşık biçimlerinin dahi basit *araçlar*la üretildiğini gösterir. Ancak o bu "ölçülü" mükemmelliğe "bilinen ve bilinçli olarak yapılmış bir şeyin mükemmelliğe, ruhsal bir dışa vurumdan ziyade aklın eserinin" mükemmelliği olması bakımından kızar ("sie ist bewusst und willkürlich gemacht, mehr Verstandesarbeit als seelischer Ausdruck") ve psişik dışa vurumun "Tabiat'ın biçimlerine daha çok yaklaşan daha özgür gelişme biçimlerine hayran olur. Bu organik biçimler ("organisch-gewachsen"), "insanı daha çok temsil ve tasvire iten içgüdüsel güçlerinin psikolojik dışa vurumudur." Ringbom, Platon'un özgür insanlara yakışmayan olarak isimlendireceği sanat türünü daha iyi tasvir edemezdi; özgür insan, "içgüdünün güçleri tarafından harekete geçirilmez." Platon'un hayran olduğu şey kesinlikle, zamanında moda olan organik ve temsilî sanat değil, Mısır'ın şeklî ve kanonik/yasalı sanatı idi. Bu ikinci tür sanat da onun düşüncesine göre on bin yıldır daimî kalmıştı, çünkü Mısır'da "tabiaten doğru olan biçimlerin yasalaştırılması ve ebediyyen kutsal sayılması mümkün olmuştur." (*Yasalar* 656-657; krş. 798AB, 799A) Orada "sanat... duyuların... hazzı değildi." (Earl Baldwin Smith, *Egyptian Architecture,* New York, 1938, s. 27).

Ve Ölüm tarafından çalınan ölümcül müzik ise şimdi, bizim seküler "salon" sanatımızdır (*patnisâlâ*); "insanların arp ile birlikte söylediği, dans ettiği veya kendilerini eğlendirmek için yaptığı (*vrthâ*)" ve hatta daha harfî olarak "sapıkça yaptığı" şeydir; çünkü "*vrthâ*" ve "*heresy*" (sapıklık) kelimeleri "kendisi için seçmek" ve "hoşlandığı ve uzanıp almak istediği şeyi bilmek" anlamına gelen ortak bir kökten türemiştir. Ölüm'ün kuralsız ve düzensiz müziği, dağıtıp parçalayıcıdır. Buna karşılık Üretici "kendisini toplar", "ölçüler aracılığıyla" kendisini telif veya terkip eder. Kurbancı, "ölçülü şekilde oluşmak için kendi kendini mükemmelleştirir"[103] ve ölçülerden yükselişinin kanatlarını yapar.[104] Hızlandırıcı bir sanat ile ölümlülüğümüze katkı yapan sanat arasında burada yapılan ayrımlar, Platon'un *arınma*sının ve bütün gerçek safçılığın ve titizliğin temelini oluşturan ayrımlardır. Bizzat Ses'in (Sophia) veya müziğin, dansın veya herhangi bir diğer sanatın yerilmesi söz konusu değildir. Söz konusu yerginin konusu araç değildir; sanatsız bir iyi fayda olamaz.

Gandharva'ların, yüce Aşk ve Müzik tanrılarının rekabeti (bu kelimenin Platon'un kullandığı geniş anlamıyla), nefsin doğal eğilimi zevkler peşinde koşmak olan ahlâksız güçlerledir. Gandharva'ların Ses'e sunduğu şey kendilerinin kutsal bilimidir, ki büyülü sözlerinin iddiasıdır. Buna karşılık dünyevî tanrıların sunduğu şey, "Ses'e zevk vermek"tir. Gandharva'larınki kutsal bir sohbetken (*brahmodaya*), dünyevî tanrılarınki iştah veren bir konuşmadır (*prakâmodaya*). İfa-

---

103. *Aitareya Âranyaka* (AA) III.2.6, *sa candobhir âtmânam samâdadhât*; AB VI.27, *candomayam... âtmânam samskurute.*

104. Platon'un "kanatlar" ile ne kastettiği için bkz. *Phaedrus* 246-256 and *Ion* 534B. "O, Kurbancı'nın bir kuş olarak gök âlemine ulaştığı şeydir." (Pancavimsa Brâmana [PB] V.3.5). *Phaedrus* 247BC ise, PB XIV.l.12-13'e karşılık gelmektedir: "Yüce ağacın tepesine ulaşanlar, daha ötesine nasıl gider? Kanatları olanlar ileri uçarken kanatsız olanlar aşağı düşer. Birinci grup kimseler "bilge"yken ikincisi "aptal"dır. (Krş. *Phaedrus* 249C, "Kanatlı olan sadece, filozof un kavrayan zihnidir.") Kanatlı bir "yapıcı" ve bu bakımdan insan şairlerin aslî örneği olması yönünden Gandharva (Eros) için bkz. RV X.177.2 ve JUB III.36. "Metrik/ölçülü kanatlar" için bkz. PB X.4.5 ve XIX.11.8; JUB III.13.10; Atharva Veda [AV] VIII.9.12. Metreler/ölçüler "kuşlardır." (Taittiriya Samhita [TS] VI.1.6.1; PB XIX.11.8)

de edici güç olan Ses, çok biçimde dünyevî tanrılar tarafından kendilerine en çok zevk verecek ve onu en çok pohpohlayacak şeylerin temsilini yapması için ayartılır. Böylece Ses, hoş sahtelikleri bazen acı gelen hakîkatin ihtişamına tercih ettiğinde, yüksek tanrıların, Ses'in kendilerinin meşrû sözcülerini, yani bizzat Kurbancı'yı ayartmasından korkma zamanları gelmiştir. Bu da, kutsal sembollerin ve kutsal dilin sekülerleşmesinden ve sanat tarihinden çok aşina olduğumuz anlam boşalmasından korkmak demektir. Bu anlamsızlaşma, –tıpkı dilin aslî bir kesinlikten nihaî olarak belirsiz duyusal değerlerden fazlası olmayan şeye evrildiği gibi– anlamın, şeklilikten temsililiğe indiği sırada ortaya çıkar.

Bu yüzden değil midir ki, Platon'un dediği gibi, görme ve işitme güçleri bizimdir? Hint metinleri, yaklaşık olarak bununla özdeş olan dilde ve onu nerede bulduğumuz fark etmeksizin evrensel felsefenin terimlerinde "Ses'in bütün amacını" (*krtsnam vâgârtam*) tanımlar. Biz sesi yukarıda, hem müzikal anlamda hem de uzuv anlamında bir "*organ*/alet" olarak isimlendirmiştik. Organın varlık amacının kendiliğinden çalmak değil, başkası tarafından çalınmak olduğu çok açıktır. Nitekim çamurun işi de kabın şeklini belirlemek değil, o şekli alıp kabul etmektir.

"Şimdi bu ilâhî arp var: Beşerî arp onun misali üzeredir... ve nasıl ki maharetli bir çalgıcının vurduğu arp kendisinin bütün varlık sebebini ifâ ediyorsa, hünerli bir konuşmacının hareket ettirdiği Ses de bütün varlık gayesini gerçekleştirir."[105] "Her türlü icradaki beceri, atları bir arada tutmakta olduğu gibi bir boyunduruktur"[106] ya da bir başka deyişle, usta ile kullandığı araçların evliliğini imâ eder. Çalgıcının, yani Akıl'ın, alet ile, yani Ses ile olan evliliğinin ürünü Hakîkat'tir (*satyam*) veya Bilim'dir (*vidyâ*).[107] Ama bu bizim bilim olarak işaret ettiği-

105. SA VIII.10.

106. BG 11.50, *yogah karmasu kausalam.* Yoga, aynı zamanda işlerin "terk edilmesi" (*samnyâsa*) ise (BG V.l ve VI.2), bu da aynı şeyi bir başka şekilde söylemekten ibarettir; zira bu terk ediş, öz itibariyle "Yapan/özne, benim" fikrinin terk edilmesi ve işlerin, becerisi yanılmaz olan gerçek faillerine nisbet edilmesidir: "Bende bulunan Baba, işleri yapar." (Yuhanna 14:10).

107. SA VII.5 and 7; krş. *Phaedo* 61AB.

miz yaklaşık, hipotezsel ve istatiksel doğruluk/hakîkat değil, Platon'un kullandığı anlamda felsefedir[108] ve doğru anladığımız takdirde "bütün iyiliğin" (*skalam bhadram*) burada ve öteki dünyada elde edileceği "Veda'nın anlamı"dır.[109]

Ses'in varlık gayesi, Hakîkat kavramını anlatılabilir bir biçimde tecessüm ettirmektir. Doğru ifadenin şeklî güzelliği, hakîkatin ihtişamının şeklî güzelliğidir. Burada hem çalgıcı hem de alet aslîdir. Biz bedensel bireyselliğimizde, ne çok gevşek ne de çok gergin olmaması için "teller"inin veya "duyular"ının ayarlanması gereken aletleriz. Bizler organız, Kendisi organın bir parçası olmayan içimizdeki Tanrı ise organı kullanandır. Bizler organizma veya canlıyız, O da o organizmanın enerjisidir. Bize düşen kendi nağmelerimizi çalmak değil, O'nun şarkılarını söylemektir, ki O da hem Güneş'teki Kişi'dir (Apollo) hem de bizim ("kişiliğimizden" farklı olan) kendi Kişi'mizdir. "Burada arp'a şarkı söyleyenler, O'nu şarkı olarak söyler."[110] Bu takdirde hem buradaki hem de öte dünyadaki bütün arzulara ulaşılır.

O halde, anlamlı (*padârthâbhinaya*) ve özgürleştirici (*vimuktida*) sanat ile anlam*sız* sanat arasında yapılacak bir ayrım vardır. Birinci tür sanat, icralarında Tanrı'yı ve Altın Adam'ı hem içkin hem de aşkın tabiatı itibariyle öven kimselerin sanatıdır. Buna karşılık ikinci tür sanat "dünyevî tutkunun rengini taşıyan" (*lokânurañjaka*) ve "ruh hâllerine bağlı olan" (*bhâvâsraya*) sanattır. Birincisi doğrudan yolun sonuna ulaştıran "anayol" (*mârga, odos*) sanatkken, ikincisi her yöne sapan ve her şeyi taklit eden putperest (*desî, agrios*) ve merkez dışı bir sanattır.[111]

---

108. *Avidyâ*'dan farklı olarak *vidyâ* ile kastedilen *Phaedrus* 247C-E'de açıktır: "Bütün gerçek bilgiler renksiz, şekilsiz ve soyut olan (Sanskritçesi *avarna, arûpa, agrahya*) ile ilgilidir. Bu, bir başlangıcı olan ve bizim gerçeklikler olarak isimlendirdiğimiz şeylerden şu veya bu ile ilişkiliyken değişiklik arz eden bir bilgi değil, gerçekten gerçek olan (Sanskritçesi *satyasya satyamy*) bilgidir." Krş. CU VII.16.1 ve 17.1, şerhle birlikte; ayrıca *Philebus* 58A.
109. SA XIV.2.
110. CU 1.7.6-7. Krş. Coomaraswamy, "The Sunkiss (Güneş öpücüğü)," 1940, s. 49, n. 11.
111. Bu paragraftaki bütün ifadeler için bkz. CU 1.6-9; *Sâhitya Darpana* 1.4-6; ve Dasarûpa 1.12-14.

Platon ve Doğu gelenekleri tarafından bildirilen Ortodoks öğretiler artık ikna edici değilse, bu bizim duygucu kuşağımızın/neslimizin "babası mezardan çıkıp gelse" dahi ikna olmayacak olması sebebiyledir. Zira duygucu kuşağımızda akıl gücü, gözlem gücü tarafından öylesine saptırılmıştır ki artık gerçekliği görünenden, Güneş'teki Kişi'yi o Kişi'nin görünen cisminden ya da işlenmemiş olanı elektrik ışığından ayırt edemez hâle gelmişiz. Fakat ben aşağıdaki hususları görmezden gelinebilir, ama çürütülemez biçimde gösterdiğimi umuyorum: Bizim "estetik" terimini kullanış biçimimiz, sanattan "hayatın daha yüksek şeyleri" olarak veya ölümsüz parçamız olarak bahsetmemizi engellemektedir. "Güzel" sanatın "uygulamalı" sanattan ayrılması ve bunun karşılığı olarak stüdyolarda sanatın ve fabrikalarda sanatsız endüstrinin üretilmesi, ne sanatçının ne de zanâatkârın bütün bir insan olabileceğini varsaymaktadır. Bizim çalışma veya açlıktan ölme özgürlüğümüz, sorumlu bir özgürlük değil, sadece, fiilî bir köleliği gizleyen yasal kurgudur. Bizim emek tasarrufu araçlarını çoğaltma aracılığıyla elde edilecek olan boş vakit veya eğlence hâli hasretimiz, çoğumuzun mecburi yapar olmamızdan ve satıcılar dışında hiçbir usta tarafından "çağrılmayacağımız" işlerde çalışmamızdan kaynaklanmaktadır. Çok azımız, yani işi bir çağrı olan ve konumu nisbeten güvenli olan mutlu azınlığımız, dışında hiçbirimizin işini sevmesi ve ondan ayrılmak istememesi söz konusu değildir. Bizim iş bölümümüz, Platon'un "insan melekeleri bölümlemesi", işçiyi makinenin, herhangi bir bütün şeyi yapamayan veya böyle bir şeyin yapımında sorumlu biçimde işbirliği yapamayan, bir parçası yapmaktadır. Son tahlilde, "sanatçının sözde özgürleştirilmesi"[112] içindeki Tanrı'ya karşı olan herhangi bir vecibeden sonunda kurtulmasından ve kendi kendini veya en kötü ihtimâlle bir başka yaygın çamuru taklit etme fırsatından ibarettir. Bütün kasıtlı kendini dışa vurmalar; cinsel kendi kendini tatmin, narsizm ve satanizm eğilimlidir ve zatî paranoyak niteliği geliştikçe intihar meyillidir. Sayısız kolaylıklar icadımız, doğal olmayan hayat tarzımızı öylesine katlanılır kıldı ki onlarsız yaşamanın nasıl olacağını hayâl edemez hâle geldik. Ancak şu gerçek hâlâ yerinde durmaktadır: Milyonerler dahi

112. Bkz. John D. Wild, *Platon's Theory of Man* (Cambridge, Mass., 1946), s. 84.

müzelerimizde korunan, ama aslında nisbeten ortalama imkânlara sahip kimseler için veya kilisenin himâyesi altında Tanrı için veya bütün insanlar için yapılan sanat eserlerini ısmarlamaya yetecek kadar zengin değildir. Yine milyonerler, artık dünyanın öteki ucuna diğer sarayların ürünlerini veya halkın daha mütevazı eserlerini görüp almak için elçiler gönderemiyor; çünkü her nerede medenîleştirici etkimiz hissedildi ise orada bütün bu şeyler yok edildi ve yapıcıları fabrikalarımıza ham madde tedarikçileri olmaya indirgendi. Böylece, kısaca söyleyecek olursak, bizim "ilerleme" dediğimiz işlem çok başarılı olurken, hasta adam teslim oldu.

O halde kabul edelim ki bizim üniversitelerimizin güzel sanatlar bölümlerinde okutulan şeylerin büyük bir kısmı, bütün sanat psikolojileri ve modern estetiğin bütün belirsizlikleri bir laf kalabalığından ibarettir. Yine bunlar, hem temsil olarak doğru hem de faydalı olan ve bir zamanlar hem piyasada bulunabilen hem de iyi bir sanatçıdan alınabilen sağlıklı sanatı anlama yolunda duran bir tür savunmadan ibarettir. Yine kabul edelim ki yalnız hakîkatle ilgilenen retorik, aklî sanatların kuralı ve metoduyken, bizim estetiğimiz sahte bir retorikten ve insan zayıflığının pohpohlanmasından ibarettir. Biz bu ikisiyle de sadece zevk vermekten başka bir gayesi olmayan sanatları açıklayabiliriz.

Bizim kendi sanatımızın bütün amacı estetik olabilir ve biz ona böyle sahip olmak isteyebiliriz. Ancak bu böyle olmakla birlikte, biz ayrıca, objektif ve bilimsel bir sanat tarihi ve değerlendirmesi disiplinine sahip olduğumuz iddiasında bulunuruz. Bu disiplinin özelliği, onda sadece çağdaş veya çok yakın geçmişin sanatını değil, aynı zamanda başlangıçtan şimdiye kadarki sanatın bütününü hesaba katmamızdır. İşte bu alanda asgarî bir meydan okumada bulunacağım: Size kendi estetiğimiz ile değil, ancak onların retoriği ile bizim dışımızdaki halkların ve çağların sanatlarını anlayıp yorumlamayı ümit edebileceğimi söylüyorum. Size bizim bu alandaki mevcut üniversite derslerimizin acınacak bir yanılgıyı temsil ettiğini ve herhangi bir anlamda sadece bilimsel olduğunu söylüyorum.

Ve artık son olarak, benim çok köhne kaynaklara dayandığım şeklinde bir şikâyette bulunacak olursan (hepimizin "çok genç" olduğu-

muzu ve "kadîm olan ve eski gelenekten gelen tek bir inanca ve ak saçlı tek bir bilime sahip olmadığımızı"[113] görüp dururken başka ne yapabilirim ki?), bu kadîm bilgeliğin çok modern bir yankısı ile sözlerimi tamamlayayım ve Thomas Mann ile birlikte şöyle diyeyim: "Bizim aklın hâkim olamadığı her sanatı kara büyü ve içgüdünün beyinsiz ve sorumsuz ürünü olarak kötüleyeceğimiz bir geleceğin gelmekte olduğunu düşünmek istiyorum –evet kesinlikle istiyorum–."[114]

113. *Timaeus* 22BC.
114. *The Nation* içinde (December 10, 1938). Krş. Socrates'in bu bölümün başındaki vecizesi.

15. ANANDA K. COOMARASWAMY

HRİSTİYAN, DOĞULU VEYA GERÇEK SANAT FELSEFESİ

"*Cum artifex...tum vir.*
Cicero, *Pro Quintio*, XXV.78.

Bu konuşmaya "Hristiyan veya Doğulu" sanat felsefesi adını verdim; çünkü biz hümanist sanat felsefelerinin kıyaslanmasının veya uzlaştırılmasının değil, ancak iki zıt şey olarak karşı karşıya konmasının mümkün olduğu katolik veya evrensel bir öğretiyi ele alıyoruz. Bu konuşmanın başlığında yer alan "Gerçek" nitelemesine gelince, bu söz konusu sanat felsefesinin otoritesi ve tutarlılığı sebebiyledir. Açıklayacağım şeye inandığımı söylemekte bir mahzur görmüyorum: Zira bir konuya ilişkin çalışma, o konuyu çalışan kimsenin o konuya verdiği destek nisbetinde yaşayabilir; inanç ve anlayış arasındaki karşılıklı bağımlılık[1] başka her öğreti ile ilgili geçerli olduğu gibi sanat teorisi ile ilgili olarak da geçerlidir. Aşağıda gelen metinde Hristiyan'ı Doğuludan ayırmayacağım; otoritelerden bölüm ve ayet numarası vererek alıntı da yapmayacağım. Çünkü bunu

1. *Credo ut intelligas, intellige ut credas.* "İman aracılığıyla anlarız" (*Jas.* V. 15). "İmanın tabiatı... sadece bilgide yatar." (St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.* II-II.47.13 ilâ 2)

başka bir yerde yaptım ve birinin ancak kendimin olarak gördüğüm görüşleri ortaya koyduğumu düşünmesinden de korkmuyorum. Bundan sadece başkasının olup da kendime mal ettiğim anlamındaki kendimin olarak görmem anlamını istisna edebilirim. [Bir başka deyişle, bundan sadece intihal anlamını nefyediyorum.] Açıklayacağım şey, birinin şahsî görüşü değil, bilakis, Hâlidî Hikmet'in aslî bir unsuru olan sanat öğretisidir ve "kültür"ün oyunda değil, işte meydana geldiğinin unutulmadığı her yerde bulunduğunda tanınır. Sanskritçe kelime dağarcığını ve terminolojisini değil de Skolastisizm dilini kullanmayı tercih ediyorsam, bu İngilizce konuştuğum ve kendisinde fikirlerin açık biçimde ifade edilebileceği bir türden İngilizce kullanmak zorunda oluşum sebebiyledir.

İnsanın faaliyeti ya yapmakta ya da etmekte ortaya çıkar. Aktif hayatın bu yönlerinin her ikisi de düzeltilmek için tefekkürî hayata ihtiyaç duyar. Şeylerin yapılmasını sanat yönetirken şeylerin eylenmesini basîret yönetir.[2] Sanatın mutlak manâda basîretten ayırt edilmesi mantıksal anlayış amacıyladır[3]: Ancak biz bu ayrımı yaparken, insanın bütün bir insan olduğunu ve insan olmak itibariyle sırf yaptığı şeyle haklılaştırılamayacağını unutmamalıyız. Sanatçı, "sanatla ve *iradeli* olarak" çalışır.[4] Sanatçının sanatsal günahtan kaçındığı farz edilse dahi, hâlâ insan olarak doğru bir iradeye sahip olması ve böylece ahlâkî günahtan kaçınması onun için vazgeçilmezdir.[5] Biz sanatçıyı bu ahlâkî sorumluluktan sorumluluğu hâmiye yıkmakla kurtaramayız; bunun tek istisnası sanatçının zorlanması veya mecbur edilmesidir. Çünkü sanatçı ya kendi patronudur ve neyin yapılacağına kendisi karar verir ya da şeklen ve özgür biçimde patronun iradesini kabul eder ve siparişi kabul eder etmez patronun iradesi onun iradesi olur. Siparişi kabul ettikten sonra sanatçı

---

2. Ars nihil quod recta ratio factibilium. Omnis applicatio rationis rectae ad aliquid factibile pertinet ad artem; sed adprudentiam non pertinet nisi applicatio rationis rectae ad ca de quibuis est consilium. Prudentia est recta ratio agibilium. (St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.* I-II.57.5; II-II.47.2; IV.3.7 ve 8. Aristotle, *Nikomakhos'a Etik*, VI.5)
3. Krş. Plotinus, *Enneads* IV.3.7.
4. *Per artem et ex voluntate* (St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.* I.45.6, krş. I.14. 8c).
5. St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.* I-II.57.5; II-II.21.2 ilâ 2; 47.8; 1672 ve 16q.2 ilâ 4.

sadece yapılacak işin iyiliği ile ilgilenir:[6] Onu bir başka sâik etkileyecek olursa, artık toplumsal düzende herhangi bir doğru yere sahip değildir. Üretim fayda içindir, kâr için değil. Sanatçı özel bir tür insan değil, bilakis, belli bir alanda sanatçı olmayan her insan, bir çağrısı olmayan her insan, bir aylaktır. Bir insanın olması gerektiği sanatçı türü; marangoz, ressam, avukat, çiftçi veya rahip vs. o kişinin kendi doğası tarafından, bir başka deyişle kendi doğumu/fıtratı tarafından belirlenir. Bütün yapıcı faaliyetlerden kaçınma hakkına sahip tek insan keşiştir. Keşiş yapılabilir/üretilebilir şeylere dayanan bütün bu faydalardan feragat eden ve artık toplumun bir üyesi olmayan kimsedir. Sanatçı olmayan hiç kimsenin toplumsal bir statüye sahip olma hakkı yoktur.

Böylece biz işin başında sanatın faydası ve sanatçının ciddî bir topluma nisbetle değeri meselesiyle karşı karşıya kalıyoruz. Bu fayda genel olarak insanın iyisi, toplumun iyisi ve özellikle de bireysel bir gerekliliğin arızî iyisidir. Bütün bu iyiler insanların arzularına karşılık gelir: Öyle ki belli bir toplumda fiilen üretilen şey, o toplumdaki hayatın amacına ilişkin hâkim anlayışı kavramanın bir anahtarıdır. Çünkü o toplum o anlamda kendi eserleri ile yargılanıp değerlendirilir ve bu değerlendirme diğer yollarla yapılan değerlendirmelerden daha üstündür. Geleneksel bir toplumda sanatın amacı hakkında şüphe olamaz: Filanca işin yapılmasına karar verildiğinde, o işin yapılması gerektiği gibi yapılması sanatla gerçekleşir. Sanat olmadan iyi fayda olmaz.[7] Bir başka deyişle, eşyâ düzgün bir şekilde yapılmadığı takdirde iyi fayda olmaz. Sanatçı bir fayda, kullanılacak bir şey üretmektedir. Salt haz, bu bakış açısından bir fayda değildir. [Shaker Hristiyan mezhebinin taraftarlarının tasarladığı ve ürettiği sadeliği ve kullanışlılığı ile meşhur bir mobilya markası olan] Shaker veya bir başka basit mobilya ile ilgili olarak, yahut Çin bronz eserleri veya yabancı kökenli başka soyut sanatlar –ki damağımıza nisbetle yemek değil, sosturlar– ile ilgili olarak kendi zevkimize göre bir açıklama sunabiliriz.

Bizim "estetik" takdirimiz öz itibariyle duygusaldır; çünkü bu takdir, "estetik" kelimesinin ifade ettiği anlamdan ibarettir, yani bir anlayış ve kavrayıştan ziyade bir tür duygudur. Dolayısıyla böylesi bir takdirin

---

6. *A.g.e.* I.91.3; ve I-II.57.3 ilâ 2 ("Bir zanaatkârın, kendisinin iradesini düzelten adalet tarafından işini dürüstçe yapmaya meylettirildiği açıktır.")
7. *A.g.e.* I-II.57.3. ilâ 1.

sanat eserlerinin varlık sebebi ile ya pek az ilgisi vardır ya da hiç yoktur. Sanat eserleri zevkimize hitap ediyorsa ve moda ise, bu bizim başka yiyeceklerden çok fazla yediğimiz anlamına gelir; değilse, bizim bu şeyleri yapan ve onlardan "faydalanan" kimseler gibi olduğumuz anlamına gelmez. [Bir başka deyişle bizim egzotik/yabancı sanat ürünlerinden hoşlanmamız ve kültürümüz içinde böylesi eserlerin moda/matlûb olması, bizim onları gerçekten üretildikleri kültürün insanları gibi hissettiğimiz ve takdir ettiğimiz anlamına gelmez; bilakis, bizim kendi yerli sanat ürünlerimizden bıktığımız için ve değişiklik olsun diye o yabancı eserlere üşüştüğümüz anlamına gelir.] Bizim hiçbir hayatî ihtiyacımıza karşılık gelmeyen ve kendi hayatımızda tasdik edip gerçekleştirmediğimiz bir şeyin "keyfini çıkarmak", ancak zevke dalmak olarak tanımlanabilir. Bizim medeniyetsiz veya batıl inançlı insanlar olarak isimlendirdiğimiz ve kültürlerini kendi kültürümüzden aşağı gördüğümüz ve kendileriyle temasımızın kültürlerini yok ettiği kimselerin sanat eserleri ile şömine rafı süslemesi yapmak gereksiz bir lükstür. Bu şeyleri [süslemeleri], "iğrençlik" ve "putperestlerin hayvanî araçları" olarak isimlendiren kimselerin tavrı cahilce olmasına rağmen daha sağlıklı bir tavırdır. Herhangi bir geleneğin kutsal metinlerini veya Dante veya Ashvaghosha gibi "estetik" gayeler dışındaki gayeleri göz önünde bulundurarak eserlerini yazdıklarını bize açıkça söyleyen yazarları okursak, yahut kurban müziğini sırf kulak zevki için dinlersek, aynı durum bizim için de geçerlidir. Bizim bu şeylerden zevk alma hakkımız ancak onları anlayarak kullandığımız takdirde söz konusudur. Bizim kendimizin, "duyularla algılanan" yeterince metaımız var. Şöyle ki; medeniyetimizin tabiatı yeterince "aklî meta"a sahip olmayacak ise, başkalarının aklî metaını kendi estetik tatminimizi artırmak için yıkıp dağıtmaktansa, kendimizi yeniden şekillendirmemiz daha yerinde olacaktır.

Bizim ele aldığımız felsefede yalnız tefekkürî ve amelî hayatlar insanî sayılır. Amacı sadece zevk olan bir zevk hayatı, insan altıdır. Her hayvan, "neden hoşlandığını bilir" ve arar. Bu, zevkin hayattan dışlanması ve zevkin sanki özü itibariyle yanlış olduğu demek değildir. Bilakis, bir "sapma" ve "hayat"tan ayrı bir şey olarak tasavvur edilen zevk peşinde koşmanın dışlanmasıdır. Hayatın bizâtihi kendisinde ve "gerektiği gibi hareket etmek"te zevk doğal olarak ortaya çıkar ve tam da bu zevkin bizâtihi "söz konusu hareket"i mükemmel-

leştirdiği söylenir.[8] Faydanın zevkleri ve faydanın anlaşılması da aynı şekildedir.

Şunu söylemeye dahi gerek yoktur: Geleneksel bakış açısından bakıldığında mevcut toplumsal düzenin kötülüğüne ilişkin en açık veri, işi başındaki insanın artık sevdiği şeyden ziyade yapmak zorunda olduğu şeyi yaptığı olgusu ve insanın ancak işinden "uzaklaştığında" ve oyundayken gerçekten mutlu olduğu genel inancıdır. Çünkü biz "mutluluk" ile "hayatın yüce şeyleri"nin tadını çıkarmayı anlasak dahi bunun iş esnasında değil, boş zamanda yapılabileceğini iddia etmek amansız bir yanılgıdır. Çünkü "kendi çağrısına adanmış insan, mükemmelliği yakalar... Tanrı'ya yakarışı ve hamdi, kendi işini icra etmek içinde olan kimse, kendini mükemmelleştirir."[9] Bizim medeniyetimizin insanların çoğunluğundan esirgediği hayat şekli budur ve bu bakımdan medeniyetimiz, karşılaştırılabileceği en ilkel ve vahşi toplumlardan dahi dikkate değer biçimde aşağıdır.

Üretim, bir sanatın icrası, bu yüzdendir ki sadece faydaların üretimi değil, bilakis, mümkün olan yüksek manâda insanların eğitilmesidir. Üretim/bir sanatın icrası, zevk için yaşayan duygucu kimseler dışındaki insanlar için "sanat için sanat", yani "güzel" veya faydasız nesneler üretimi olamaz. Bu, "güzel renklerden ve seslerden" hoşlanmamızdan

---

8. *A.g.e.* I-II.33. 4.
9. *Bhagavad Gîtâ,* XVIII.45-46, *sve sve karmany-abhiratah samsiddham labhate narah, vb.* "Ve insan kendi çağrısının doğru vazifesini tam mânâsıyla deruhde ederse, hem kendisi hem de dünya birbirlerine doğru düzenin araçları olurlar... Çünkü âlem, Tanrı'nın sanat eseri olduğundan dikkat / ihtimam (*diligentia*) ile âlemin güzelliğini sürdürmeye ve yükseltmeye çalışan kimse ,Tanrı'nın iradesi ile işbirliği yapmaktadır. Bu da söz konusu kişinin beden gücü yardımı, çalışması ve yönetimiyle (*opere curaque*) ilâhî amaca uygun olarak oluşturduğu bir şekli meydana getirdiği zaman (*cum speciem, quam ille intentione formavit... componit)* gerçekleşir. O kişinin mükafatı ne olacak?.. Görevimizden emekliye ayrıldığımızda (*emeritos*), Tanrı bizi daha hayırlı parçamıza, yani ilâhî parçamıza iade edecek." (Hermetica, *Asclepius,* I.10, 12) Sanatçının işlevine dair bu muhteşem tanımda *curo propria*'nın *Bhagavad Gîtâ*'nın *svakarma*'sına karşılık geldiği, ayrıca tıpkı (zevk almak anlamına gelen *ram*'dan türemiş) [Sanskritçe] *ratah*'ın "istekli" ve "düşkün" olduğu gibi (sevmek anlamına gelen *diligo*'dan türemiş) [Latince] *diligentia*'nın, "ihtimam / dikkat" olduğu belirtilebilir. "Kültürlü" olarak isimlendirilebilecek kimse, işinin başındayken sevdiği şeyi en iyi yapandır.

ibarettir. Geleneksel sanatımızdan bir "süsleme sanatı" olarak da bahsedemeyiz; zira süslemeyi geleneksel sanatımızın özü olarak görmek, şapkacılığı kostümün ve döşemeciliği mobilyanın özü olarak görmekle aynı şey olacaktır. Bizim övündüğümüz "sanatseverliğimizin" büyük bir kısmı rahat duyguların keyfini sürmekten ibarettir. İnsanın "sanatseverlik" taslamaktansa sanatçı olması daha yeğdir. Nitekim insanın "çamsever" olmaktansa bitki bilimci olması yeğdir.

Bizim geleneksel sanat görüşümüzde, yani Hristiyan ve Doğu sanatında, güzel ve faydasız sanat, faydacı bir zanâatçılıktan öz itibariyle ayrılmaz.[10] Hatip, marangozdan[11] ilkece ayrılmaz. Yapılan tek ayrım, iyi ve doğru yapılmış şeylerin böyle yapılmamış şeylerden ve biçimlilik ve biçimsizlik bakımından güzel olanın çirkin olandan ayırt edilmesidir. Ancak, sen şöyle bir itirazda bulunabilirsin: Bazı şeyler ruhun veya aklın faydasına, bazı şeyler de bedenin faydasına hizmet etmemekte midir? Bir senfoni, bir bombadan ve bir kilise, resmi bir şömineden daha asil değil midir? Her şeyden önce burada sanatın ahlâk ile karıştırıldığının farkında olalım. "Asil", ahlâkî bir kavramdır ve kesinlikle yapılması veya yapılmaması gereken şeylere ilişkin apriori/evvelî denetim alanına aittir. Sanat eserlerinin bu bakımdan değerlendirilmesi, sadece meşru olmakla kalmayıp aynı zamanda iyi bir hayat ve toplumun refahı için vazgeçilmezdir. Ancak söz konusu değerlendirme, sanat eserinin sanat eseri olarak değerlendirilmesi değildir. Örneğin bomba, bir sanat eseri olarak ancak gereken ölçüde tahrip ve ölüme sebebiyet vermediği takdirde kötüdür. Hristiyan felsefesinde çok keskin bir şekilde yapıldığını gördüğümüz sanatsal günahın ahlâkî günahtan ayırt edilmesi Konfüçyüs'te de görülebilir; zira o Haleflik Dansı'ndan "hem mükemmel güzellik hem de mükemmel iyilik" olarak bahsederken Savaş Dansı'ndan "mükemmel güzellik, ama mükemmel iyilik değil" olarak bahseder.[12] Sanatın kendisine ilişkin ahlâkî bir değerlendirmenin

---

10. *Nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis* (St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.* I-II.57.3 ilâ 3). "Bütün sanatların ürünleri, şiirin türleridir ve zanaatkârlarının hepsi şairdir." (Platon, *Şölen,* 205C)
11. Platon, *Gorgias,* 503. Rigveda IX.112'de marangozun, doktorun, ok yapımcısının ve kurban rahibinin eserleri benzer şekilde "işlemler" veya "ayinler" *(vrata)* olarak görülür.
12. *Analects,* III.25.

olamayacağı açıktır; çünkü sanat bir eylem değildir, bilakis, kendisi ile eşyânın –iyi veya kötü maksatla– iyi yapıldığı bir tür bilgi ve güçtür. Bu demek oluyor ki kendisiyle faydaların üretildiği sanat, ahlâkî olarak yargılanamaz; çünkü sanat bir seçip isteme türü değil bilme türüdür.

Bu felsefede güzellik, mükemmelliğin çekim gücüdür.[13] Farklı türden şeylerin mükemmellik ve güzellikleri vardır ve farklı bağlamlarda mükemmellikler ve güzellikler vardır. Ancak biz bu güzellikleri eşyânın kendisi ile ilgili olarak yaptığımızın aksine, bir hiyerarşi içinde sıralayamayız. Dolayısıyla gül olmak bakımından bir gülün kokarca kabağı olmak bakımından bir kokarca kabağından "daha iyi" olduğunu ne kadar söyleyebilirsek, katedral olmak bakımından bir katedralin ahır olması bakımından bir ahırdan daha iyi olduğunu o kadar söyleyebiliriz. Bunlardan her biri kendi mahiyetine muvafık olduğu nisbette güzeldir ve aynı oranda iyidir.[14] Mükemmel bir katedralin, mükemmel bir ahırdan daha büyük bir sanat eseri olduğunu söylemek ya mükemmelliğin dereceleri olduğunu varsaymaktır ya da söz konusu ahırı yapan sanatçının aslında bir katedral yapmaya çalıştığını farz etmektir. Bunun saçma olduğunu görüyoruz. Ne var ki sanatın "ilerlediğine" inanan kimse, ancak bu anlattığımız şekilde en ilkel sanat stillerini en ilerlemiş (ya da en yozlaşmış) sanat stilleri ile karşılaştırmakta, bu karşılaştırmayı da sanki ilkel sanatçının bizim yapmaya çalıştığımız şeyi yapmaya çalışmış ve bizim çizdiğimiz gibi çizmeye çalışırken öyle çizmiş gibi düşünerek yapmaktadır. Bu da sanatsal günahı (emrin lafzından ayrılıp amacına yönelmek olarak tanımlanan herhangi bir günahı) ilkel sanatçıya yüklemektir. Oysa tam aksine, bir sanat eserinin mükemmelliği, sadece sanatçının amaçlanan şeyi yapmaktaki fiilî başarısı ile ölçülür.

Bu yaklaşımın en önemli sonuçlarından birisi; güzelliğin nesnel olması, güzelliği fark edebilme yeterliliğine sahip olabilecek veya olmayabilecek olan seyircide değil sanat eserinin kendinde bulunmasıdır.[15]

---

13. Platon, *Cratylus*, 416C; Dionysius Areopagiticus, *De div. nom.* IV.5; Ulrich of Strassburg, *De pulchro; Lantkâvatâra Sûtra,* II.118-9, vb.
14. *Ens et bonum convertuntur.*
15. Witelo, *Perspective* IV.148-9. Baeumker, *Witelo,* s. 639, Witelo'nun *zevkin* öznelliğini kabul edişinin kesinlikle *güzelliğin* nesnelliğini iddia etmesiyle çelişmediğini göremememektedir. Zevk, bir etkilenim ve duygulanım mese-

Nasıl ki sanatçı yapılacak şeyin sûretini ancak hâminin isteğine razı olduktan sonra tasavvur ediyor ise sanatçının değerlendirdiği gibi değerlendireceksek, bizim de aynı şekilde, nesnenin fiilî şeklini sanatçıdaki asıl örneği ile karşılaştırma özgürlüğüne sahip olmadan önce o nesnenin varlığını kabul etmiş olmamız gerekir. Bizim, "ilkel" eserleri "Bu eser, onların anatomiye veya perspektife dair bir şeyler öğrenmelerinden öncesine ait" diyerek küçümsememiz veya sanatlarını şekilciliği sebebiyle "doğal olmayan" olarak isimlendirmememiz gerekir. Bilakis, bu ilkellerin bizim anatomiye duyduğumuz ilgi türünü hissetmediklerini veya bize eşyânın neye benzediğini söylemeyi amaçlamadıklarını bilmiş olmamız gerekir. Söyleyecek belli bir şeyleri olduğu için sanatlarının daha soyut, daha aklî ve bizimkinden daha az, sırf anıştırma veya his meselesi olduğunu bilmiş olmamız gerekir. Orta Çağ sanatçısının yapıları, belli bir düşünme biçimine karşılık geliyor ise bizim o yapıları ancak kendimizi o düşünme biçimiyle özdeşleştirdiğimiz nisbette anlayabileceğimiz kesindir. "Modern zamanların cehâleti büyüdükçe, Orta Çağların karanlığı derinleşmektedir."[16] Orta Çağların ve Doğu'nun bize gizemli görünmesinin yegâne sebebi neyi düşünmemiz gerektiğini değil, neyi düşünmekten hoşlandığımızı bilmemizdir. Hümanistler ve bireyselciler olarak bizlere, sanatın şahsî duyguların ve hislerin, tercih ve özgür seçimin matematik ve kozmoloji bilimleri tarafından engellenmemiş bir ifadesi olduğunu düşünmek hoş gelmektedir. Oysa Orta Çağ sanatı bizim sanatımızın aksine hakîkati görmezden gelme "özgürlüğüne" sahip değildi. Onlar için *bilimsiz sanat bir hiçti.*[17] Tabii ki

---

lesiyken güzellik, bir yargı/değerlendirme meselesidir ki bu yargı da "sanatın mükemmelliğidir." (St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.* II-). Bu yargıda ise tercihlere yer yoktur. Dolayısıyla sanat, kesinliği itibariyle bilimle kıyaslanabilir ve bilimden sadece, eylemde bulunmak üzere düzenlenmiş olmak bakımından farklılık arz eder.

16. Hasak, M., *Kirchenbau des Mittelalters,* 2. baskı, Leipzig, 1913, s. 268.
17. Parisli Usta Jean Mignot tarafından 1398 yılında Milan katedralinin yapımı bağlamında şu görüşe cevap olarak söylenmiştir: *scientia est unum et ars aliud. Scientia reddit opus pulchrum.* St. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam* 13. *Nam qui canil quod non sapil, diffinitur bestia... Non verumfacil ars cantorem, sed documentum,* Guido d'Arezzo. Bilimin sanattan gerçek mânâda ayrılması, Aziz Thomas Aquinas tarafından yapılmıştır. Bkz. *Sum. Theol.* I.14.8 and I-II.57.3 ilâ 3: Hem bilim hem de sanat, idrâk/biliş ile

biz "bilim" ile bütün tikellerin birleştirici ilkeye ircasını kastediyoruz, istatistiksel öngörü "yasalar"ını değil.

Eleştirmen, kendisini sanat eserinin olması gerektiği üzere asıl sanatçı gibi kılmadığı takdirde o eserin mükemmelliği hakkında hüküm veremez ve güzelliğini hissedemez. İşte bu şekilde "eleştiri yeniden üretimdir" ve "değerlendirme sanatın mükemmelleştirilmesidir." "Sanatın takdiri", "estetik tepkiler" adıyla yüceltilen beğenişlerimizin ve beğenmeyişlerimizin psikanalizi ile karıştırılmamalıdır. "Estetik hastalık, sanata olan gerçek bir ilgiye arız olan bir ur olup medenî halklara hasmış gibi görünür."[18] Sanat çalışmasının kültürel bir değeri olacaksa bundan çok daha zor iki işlem gerektirir. Birinci olarak, esere olan ihtiyacın kendisinden doğduğu bütün bir bakış açısının anlaşılması ve kabul edilmesi gerekir. İkinci olarak da, sanatçının eseri tasavvur ettiği ve değerlendirdiği biçimi, kendi içimizde hayata getirmemiz gerekir. Sanat araştırmacısı, olguları biriktirmekten fazlasını yapacaksa, kendisini kurban da etmelidir. Buna göre, onun çalışmasının zaman ve mekân kapsamı ne kadar genişlerse, kendi mizacı ve eğitimi ne olursa olsun, taşralı olmaktan o kadar çok çıkıp evrenselleşmelidir. Kendisine yabancı görünen bütün kültürleri içselleştirmeli ve kendi referans seviyelerini, [duyusal] gözlem seviyelerinden ideal sûretlerin [aklî/manevî] müşâhedesi seviyesine yükseltmelidir. Çalışma konusu hakkında meraklı olmaktan ziyade çalışma konusunu sevmelidir. İşte bu kadar talepkâr olduğu içindir ki "sanat" çalışmasının kültürel bir değeri vardır, yani gelişmenin aracı olabilir. Bizim üniversite derslerimiz öğrenciden çoğu zaman bundan daha azını talep etmektedir.

Dolayısıyla bir ihtiyaç yahut Platon'un dediği gibi "fakirlik", bir sanat eserinin üretilmesinin ilk sebebidir. Biz manevî ve maddî ihtiyaçlardan söz etmiş ve sanat eserlerinin buna göre sınıflandırılamayacağını söylemiştik. Bunu kabul etmek bizim için zor ise, bunun sebe-

---

alakalıdır. Fakat bilim, sadece bilgiyi amaçlarken sanat, dışsal bir işleme göre düzenlenmiştir. Modern bilimlerin büyük kısmının ortaçağ filozofunun sanat adını vereceği şeyler olduğu, örneğin mühendisin, "bilimsiz sanat bir tahminden ibaret" olmasına rağmen, öz itibariyle bir sanatçı olduğu görülecektir. "Bilim ile sanat arasındaki karşıtlık, sahte bir karşıtlıktır ve sadece, komik olmakla birlikte iflah olmaz bir duyusalcı tarafından önce sürülebilir." (Professor Crane Brinton, *The American Scholar* içinde, 1938, s. 152)

18. Firth, R., *Art and Life in New Guinea*, 1936, s. 9.

bi bizim ne olduğumuzu ve manevî ve ruh-beden sahibi bir varlık olan "insan"ın bu felsefede ne anlama geldiğini unutmuş olmamızdır. Bu yüzden biz işlevsel bir sanata ve iyilik kârlı satışa engel olmadığı nisbette türünün iyisi olan bir sanata razı olmakta ve kullanılacak şeylerin aynı zamanda bir anlama sahip olduğunu anlayamamaktayız. Doğrudur, biz "insan"ın, yani "akıllı ve ölümlü hayvan"ın[19] "yalnız ekmek"le yaşayabileceğini ve yalnız ekmeğin –doğru anlayınız– bu yüzden iyi olduğunu anlamaya başladık. İşe yaramak, bir sanat eserinden beklenen en asgarî şeydir. "Yalnız ekmek", "salt işlevsel/işe yarar bir sanat" ile aynı şeydir. Fakat insan yalnız ekmekle yaşayamaz, bilakis, "Tanrı'nın ağzından çıkan her şeyle"[20] yaşar dendiğinde, kastedilen [ne sadece beden ne sadece ruh, bilakis] bütün insandır. "Tanrı'nın sözleri" kesinlikle, sanat tarafından sözlü veya görsel olarak ifade edilebilir olan fikirler ve ilkelerdir. Bu fikirlerin ve ilkelerin kendilerinde ifade edildiği sözler veya görsel biçimler sadece hissî değil, aynı zamanda anlamlıdır. Bizim yaptığımız gibi işlevsel sanatı anlamlı sanattan, uygulamalı sanatı sözde bir güzel sanattan ayırmak insanların büyük çoğunluğunun "domuzların yediği kabuklar"dan ibaret olan salt işlevsel sanatla, "yalnız ekmek"le yaşamasını istemektir. Bu yaklaşımın samimiyetsizliği ve tutarsızlığı, bizim "anlamlı" sanattan bir şey*e* işaret etmesini ve "güzel" sanattan "duyusal" zevkten başkasını beklememiz gerçeğinde görülecektir. Sanatçı, eserinin anlamla yüklü olduğunu ve bu anlam sebebiyle var olduğunu beyan etse, biz o anlamı yersiz ve ilgisiz olarak isimlendirir ve o kişinin bu anlama *rağmen* bir sanatçı olabileceğine karar veririz.[21] Bir başka deyişle, salt işlevsel sanatlar kabuk ise gü-

19. Boethius, *De consol.* 1.6.45.
20. *Kutsal Kitap,* Matta 4:4.
21. Dante, *Es. ad Can. Grand.* 15, 16: "Bütün çalışma, spekülatif değil pratik bir amaç için yapılmıştır. Her şeyin gayesi, bu hayatta yaşayanları bedbahtlık hayatından çıkararak saadet hâline ulaştırmaktır." Ashvaghosha, *Saundârananda*, [kitap künyesi eksik]: "Özgürlük yükü ile yüklü olan bu şiir, benim tarafımdan şiirsel biçimde yazıldı, ama haz vermek amacıyla değil, huzur vermek ve farklı fikirdeki dinleyicileri kazanmak için. Bu şiirde Özgürlük dışındaki konuları ele aldıysam, bu şiire has olana aittir, şiiri zevkli yapmak içindir. Bu da tıpkı ekşi bir bitkisel ilacı içilebilir kılmak için ona bal karıştırmaya benzer. Çoğunlukla duyu nesnelerine terk edilmiş dünyaya baktığım ve Özgürlüğü düşünmekten hoşlanmadığım için bu-

zel sanatlar hayatın pulundan [yani, süsünden] ibarettir ve bizim için sanatın hiçbir anlamı yoktur.

---

rada İlke'den şiir kisvesi içinde bahsettim ve Özgürlüğün aslî değer olduğunu savundum. Bunu kim anlarsa, hayalin oyununu değil ortaya konanı [yani, ana fikri] alsın. Bu durum, tıpkı cevher ve cüruftan ayrıldığında sadece altına değer verilmesine benzer." "Dante ve Milton, kendilerinin öğretici olduklarını iddia etmişlerdir. Bizler bu iddiayı, doğru ama bilinçsiz, amacı bizi 'estetik duygu' ile eğlendirmek olan üslûp ustalarındaki tuhaf bir zaaf olarak değerlendiririz." (Walter Shewring *Integration* içinde, II. 2, Oct.-Nov., 1938, s. 11).
Dante'nin "pratik gaye" kavramı tamı tamına, Guido d'Arezzo'nun aşağıdaki dizelerde *usus* ile kastettiği şeydir:

> Musicorum et cantorum magna est distancia:
> Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica.
> Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia;
> Bestia non cantor qui non canit arte, sed usu;
> Non verum facit ars cantorem, sed documentum.
> "'Müzisyenler' ile 'şarkıcılar' arasındaki fark çok büyüktür:
> İkincisi sadece seslendirirken, birincisi müziği bestelemeyi bilir.
> Zevk aldığı şeyi şakıyana 'hayvan' denmez;
> Sırf ustaca değil, aynı zamanda faydalıca şarkı söyleyen 'hayvan' değildir.
> Bir kimseyi gerçek 'şarkıcı' yapan sadece sanat değil, aynı zamanda temadır."

Profesör Lang, *Music and Western Civilization* adlı eserinde, s. 87 sondan bir önceki dizeyi yanlış anlamıştır; zira o söz konusu dizeyi "Bir hayvan sanatla değil ezber yoluyla nağme üretir" şeklinde çevirmiştir ki bu çeviri söz konusu dizedeki çift olumsuzu görmezden gelmekte ve *usu* kelimesini yanlış çevirmektedir. Çünkü *usu* kelimesi "alışkanlık ile" değil, "faydalı" ve "kârlı şekilde", *ôphélimôs* demektir. Buradaki fikir, Aziz Augustine'nin "kullanmamız gerekenden zevk almak için değil" fikri gibidir ve yine Platon'un şu düşüncesine benzemektedir: İlhâm Perileri bize verilmiştir ki "biz onları aklî olarak (*meta noû*) kullanalım; onlar bize akıl dışı zevk kaynağı olarak değil, içimizdeki ahengi doğumda kaybolmuş olan ruhun tekamülüne bir yardım olarak ve o ruhu kendi Benliği ile yeniden ahenk ve rıza hâline getirmek için verilmiştir." (*Timaeus* 47D, krş. 90D) *Sciunt quae componit musica* ifadeleri Quintillian'ın *Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem* (IX.4.116) ifadesini hatırlatmaktadır ve Platon'un *Timaeus* 80B'deki ifadesine dayanmaktadır ve hatta onun aynen çevirisidir. *Sapientia*'da olduğu anlamda, *Sapit* "scientia cum amore"dur. (Zevk etmek, "aşklı bilim"dir.)

İlkel insan, var olma mücadelesinin baskısına rağmen böylesi salt işlevsel sanatlar diye bir şeyden habersizdi. Bütün insan doğal olarak metafizikçidir ve ancak sonrasında filozof ve psikolog, sistemcidir. İlkel insanın akıl yürütmesi temsil ile bir başka deyişle "yeterli bir sembolizm" iledir. Bir hayvan olmaktan ziyade bir kişi olarak ilkel insan, ölümsüz şeyleri ölümlü şeyler aracılığıyla bilir.[22]

"Tanrı'nın görünmeyen şeyleri"nin (yani eşyânın ideaları ve ezelî sebepleri ki biz onlar sayesinde eşyânın neye benzemesi/nasıl olması gerektiğini biliriz) "yapılmış olan şeyler"de[23] görülecek olması sadece Tanrı'nın yaptığı şeylerle ilgili olarak değil, aynı zamanda o [ilkel insanın] kendisinin yaptığı şeylerle ilgili olarak da geçerlidir. İlkel insan; anlamı, faydalı nesnelere isteğe göre eklenebilir ya da eklenmeyebilir bir şey olarak düşünmüş olamaz. İlkel insan, kutsal–dünyevî şeklinde gerçek bir ayrım yapmamıştır. Nitekim onun silahları, giyeceği, aletleri ve evi bütünüyle ilâhî ilk örneklerin taklitleriydi ve kendisi için gerçekte ne olduklarından ziyade ne ifade ettikleriydi. İşte o, onları büyülü sözler ve ayinlerle bu "ziyade"lik yaptı [yani araçlarına sembolik anlamlar yükledi].[24] Böylece o [sembolik bir silah olarak] yıldırımlarla savaştı, semavî elbiseler giydi, ateşten savaş arabasına bindi, çatısında yıldızlı göğü gördü, kendisinde "şu adam"dan fazlasını gördü, vesaire vesaire. Bütün bu şeyler, zanâatların "Küçük Sırlar"ına ve "Yoldaşlar"ın bilgisine aittir. Ondan bize kalan, kurban ayinlerinde ekmeğin dönüşümü ve bir kilise resmine gösterilen saygının aslında o resimdeki kişiye gösterilmiş olmasıdır.

Hintli aktör, performansına dua ederek hazırlanır. Hintli mimarın genelde, göğe çıktığı ve orada hâkim mimarî biçimleri kaydettiği ve aşağıda onları taklit ettiği söylenir. Bütün geleneksel mimarî, aslında kozmik bir örneği mi izler?[25] Evlerini sadece "içinde yaşanılan bir

---

22. *Aitareya Âranyaka,* II.3.2; *Aitareya Brâhmana,* VII.10; *Katha Upanishad,* II.10b.
23. *Kutsal Kitap,* Romalılar 1:20. Thomas Aquinas, ısrarla beşerî ve ilâhî mimarı karşılaştırır: Tanrı'nın yaratıklarına nispetle bilgisi, sanatçının sanatla yapılan kiremitlere nispetle sanat bilgisine benzer. (*Sum. Theol.* I.14.8; I.17.1; I.22.2; I.45.6; I-II.13.2 ilâ 3)
24. Krş. "Le symbolisme de l'épée" in *Études Traditionelles* 43, Jan. 1938.
25. Lethaby, W. R., *Architecture, Mysticism and Myth,* London, 1892: Coomaraswamy, "Symbolism of the Dome," *Indian Historical Qtly.* XVI, 1938, ss. 1-56.

makine" olarak gören kimseler, bu bakış açılarını Cilalı Taş Devri insanının bakış açısı ile değerlendirsinler; çünkü Cilalı Taş Devri insanı da bir evde yaşamakla birlikte onun evi bir kozmolojiyi tecessüd ettiriyordu. Bizim gereğinden fazla, aşırı ısıtma sistemlerimiz var. Cilalı Taş Devri insanının evini rahat bulmamışızdır. Ama unutmayalım ki Cilalı Taş Devri insanı, ocağından yükselerek çatıdaki bir delikten çıkıp gözden kaybolan duman sütununu Evrenin Ekseni ile özdeşleştirmiş; bu çatı penceresinde Gök Kapısı'nın bir misalini ve ocağında Yeryüzünün Göbeği'ni görmüştür ki bu bizim şimdi anlayamayacağımız bir tasavvurdur. Biz "bu bilginin deneysel olmadığından kendileri için anlamsız olduğu"[26] kimseleriz. Platon'un "idealar" olarak isimlendirdiği şeylerin çoğu bizim için sırf "hurafe"dir.

Cilalı Taş Devri insanının sanat eserlerinde kendilerinden başkasını ve efsanede bir hikâyecikten başkasını görmemiş olmak ölümcül bir günah olacaktı; zira bu, kendinde sadece "akıllı ve ölümlü hayvanı" görmekle ve sadece "bu [tikel] insan"ı tanıyıp "insanlık ideası"nı asla tanımamış olmakla aynı şey olacaktı. Biz şimdi sadece şeyleri kendileri ve kendimizi de kendimiz olarak gördüğümüz içindir ki metafizik insanı öldürdük ve kendimizi işlevsel ve ekonomik determinizm korkunç mağarasına hapsettik. Hâlidî Hikmet'le tutarlı sanat eserleri, faydacı ve manevî olan kategorilerine bölünemez; bilakis, onlar hem işlevsel hem anlamlı, hem fiziksel hem de metafiziksel âlemlere aittir derken ne kastettiğimi anlamaya başladınız mı?[27]

---

26. Keith, A. B. J. *Aitareya Aranyaka,* s. 42. "Demokrasinin ilk ilkesi... hiç kimsenin hiçbir şey hakkında nihaî hakîkati bilmemesidir." (W. H. Auden, in the *Nation,* March 25, 1939, s. 353) "Çünkü ölümsüzlüğü alaya alan bir kin vardır ve bu kin, bizim içimizdeki ilâhî olanı fark etmemize izin vermeyecektir." (Hermetica, *Asclepius,* I.12 b)

27. "Aslî hakîkati akledilir kılmak, işitilmemişi işitilebilir kılmak, aslî sözü telaffuz etmek, aslî misali/arketipi temsil etmek, sanatın görevi budur ya da o, sanat değildir." (Andrae, W., "Keramik im Dienste der Weisheit", *Berichte de Deutschen Keramischen Gesellschaft* içinde, XVII, Dec., 1936, s. 623). Fakat "Kendilerinde ilk bakışta fiziksel ve metafiziksel olanın kutuplu bir dengesi olan hissî sûretler bize ulaşıncaya kadar içeriğini gittikçe kaybetmiştir ve böylece biz 'Bu bir süstür" demekteyiz." (Andrae, W., *Die ionische Saüle, Bauform oder Symbol?* 1933, s. 65)

II

Artık, sanatçı görevini kabul etmiştir ve kendisinden sanatını icra etmesi beklenmektedir. O, bu sanat ile eserin hem nasıl olması gerektiğini hem de bu biçimi eldeki malzemeye nasıl damgalayacağını ve akabinde malzemenin, kendisinde fiilen canlı olan şeyle nasıl şekilleneceğini bilir. Sanatçının işlemi; "özgür" ve "kölece", teorik ve pratik, icatçı ve taklitçi olmak üzere iki unsurludur. Yapılacak ya da düzenlenecek şeyin –örneğin bu makalenin veya şu evin– şablonunun nasıl bilindiğini özgürce icat edilmiş formel/sûrî sebep terimiyle en iyi açıklayabiliriz. Yapılacak şeyin fiilî şekli, en iyi bu sebeple anlaşılabilir. Çünkü "benzerlik, yapılacak şeyin sûretine nisbetledir"[28], bir başka şeyin veya zaten var olan bir şeyin şekline veya görünüşüne nisbetle değildir. Böylece biz, "taklitçi" derken kesinlikle "doğalcı" olanı kastetmeyiz. "Sanat; tabiatı, işleyiş tarzında taklit eder"[29] ifadesi, sanatçı, Tanrı'yı yaratış tarzında taklit eder anlamındadır. Şöyle ki; Tanrı asla tekrara düşmez veya kendisinde eşyânın türlerinin karıştığı aldatıcı yanılsamalar sergilemez.

Yapılacak şeyin sûreti nasıl çağrıştırılacaktır? İşte bu, bizim öğretimizin özüdür. Bu soruya pek çok farklı şekilde cevap verilebilir. Tanrı'nın sanatı, "kendisi aracılığıyla her şeyin yapıldığı/var edildiği" Oğul'dur.[30] Aynı şekilde, insandaki sanat, insanın kendisi aracılığıy-

---

28. St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.*, 1.5.4: St. Basil, *De spir. Sanct.* XVIII. 45. "Bir şeyin ilk kemâli, onun türünü kendinden aldığı bizâtihi sûretinde yatar." (St. Thomas Aquinas, *a.g.e.* III.29.2c) Şeyin kemâli olan sûret (yani şeyin örnek sûreti), şeyin fiilî sûretinin yargılandığı/değerlendirildiği ölçüttür. Bir başka deyişle, eşyânın neye benzemesi gerektiğini onların ideaları ile biliriz (St. Augustine, *De Trin.*, 1X.6, 11), zaten var olan şeylerin gözlemlenmesi veya hatırlanması ile değil. Yazarlarımız müştereken, kemerden, örnek sûretin bir misali olarak söz ederler. Böylece St. Augustine, *a.g.e.*, ve St. Bonaventura, *Sent.*, d.l, s. 11, a.l, q ilâ 3, 4, *Agens per intellectum producit per formas, quae sunt aliquid rei, sed idea in menta sicut artifex producit arcam.*

29. Kendilerinden tabiatlı şeylerin özel yönlerini aldığı *Natura naturans*/Yaratıcı Tabiat, *Creatrix Universalis*/Evrensel Yaratıcı, *Deus*/Tanrı.

30. "Hiçbir şeyde/hiçbir bakımdan eksik olmayan Mükemmel Söz, tabiri caizse, Tanrı'nın sanatı." (St. Augustine, *De Trin.* VI.10) "Der sun ist ein verstentnisse des vaters und ist bildner (architect) aller dinge in sinem vater." (Eckhart, Pfeiffer, s. 391) "Her şey onun aracılığıyla yapıldı." (*Kutsal Kitap*, Yuhanna 1:3)

la bir şey yapılacak olan çocuğudur. Taklit edilebilir bir sûretin sezilip dışa vurulması, tıpkı ezelî sebeplerin Ezelî Bilgelik'ten doğduğu gibi, sanatçının bilgeliğinden doğan aklî bir kavrayıştır.[31] Yapılacak şeyin misali; amaçsız bir ilhâm yoluyla değil, amaçlı ve hayatî bir işlemle, "akılda *kavranan* bir kelime ile" sanatçının ruhunda tabiî biçimde doğar.[32] Sanatçının materyalde taklit ettiği, gözbebeğinde gerçekleşen yansıma veya o yansımanın anısı değil, işte bu oğulluk sûretidir. Bu da, âlemi yaratırken "Tanrı'nın iradesinin o güzel âleme bakıp onu taklit etmesi" gibidir.[33] Yani, Tanrı "ruh tarafından ruh tualine çizilmiş"[34] bir "âlem resmi"ni ilk maddeye basmıştır. Her şey, bu ezelî aynada başka herhangi bir biçimde görüldüğünden daha iyi görülecektir.[35] Çünkü orada sanatçının modelleri tamamen canlıdır ve bize [güzel] sanatlar fakültelerinde/akademilerinde "hayattan" almamız öğretildiğinde poz veren şeylerden daha canlıdır. Doğal kökenli şekiller, sanatçının yapıtlarına sıklıkla giriyor ise bu, onların onun sanatına ait olduğu değil, onların sûret/biçim giydirilen materyal olduğu anlamına gelir; bu, tıpkı şairin sesleri kullanmakla birlikte seslerin şairin iddiası değil, aracı olmasına benzer. Sanatçının helezonları hayatın sûretleridir ve sadece şu veya bu hayatın değil. İnsanlar

---

31. *Omnes enim rationes exemplares concipuntur ab aeterno in vulva aeternae sapientiae seu utero,* St. Bonaventura, *In Hexaem,* sütun, 20, n. 5. Taklit edilebilir bir sûret anlayışı "hayatî bir işlem"dir, yani üretimdir.
32. *Per verbum in intellectu conceptum*, St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.*, I.45.6c.
33. Hermetica, *Lib.* 1.86, krş. Boethius, *De consol.* III, "Âlemi Kendi zihninde tuttu ve âlemi Kendi sûretine göre oluşturdu." "İlâhî aklın kendisi sayesinde anladığı ilâhî zat, var olan her şeyin yeterli bir misalidir." (St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.*, I.14.12c). Krş. Coomaraswamy, "Vedic Exemplarism", *Harvard Journal of Asiatic Studies* içinde, I, April, 1936.
34. Sankarâcârya, *Svâtmanirûpana,* 95. Fiilî/gerçek bir sûret olarak âlem-resmi hakkında bkz. Vimuktatman, Dasgupta tarafında alıntılandığı hâliyle, *History of Indian Philosophy,* II.203. Yargının mükemmelliği *Kutsal Kitap*, Yaratılış 1:31'de temsil edilmiştir: "Tanrı yarattıklarına baktı ve her şeyin çok iyi olduğunu gördü." Bu yargı, herhangi bir haricî ölçüte kıyasla değil, ancak ilâhî akılda önceden var olan ideal modele nispetle mümkün olabilir.
35. Bonaventura tarafından alıntılandığı şekilde, St. Augustine, *I Sent.* D. 35, a. unic., q. 1, fund. 3 bkz. Bissen, *L'exemplarisme divin selon St. Bonaventura,* 1929, s. 39.

piskopos âsâsının sûretini, eğrelti otu yaprağının sûretinden almamıştır. Sanatın "tabiat"a olan yüzeysel benzerliği sadece tesadüftür. Ve bu benzerlik bilinçli olarak aranırsa, sanat çoktan geveze yaşlılık zamanına gelmiştir. Yapmak istediğimiz şeylerin neye benzemesi gerektiğine ilişkin bilgimizi var olan şeylerin görünüşlerinden değil, Augustine'in dediği gibi, idealarından elde ederiz.[36]

Bu yok olucu, ölümlü gözden daha canlı ve net göremeyen kimse, kesinlikle yaratıcı olarak göremez.[37] "Şehir, ilâhî bir aslı izleyen ressamlar tarafından çizilmedikçe asla mutlu olamaz."[38]

İcat ile neyi kastediyoruz? [İcat ile] fikirlerin / ideaların aziz tutulmasını ve eşyayı deneysel referans seviyesinden daha yüksek seviyelerde oldukları biçimde sezmeyi kastediyoruz. Konumuzdan biraz uzaklaşarak şunu ifade edelim: Biz, sezgi ve dışa vurum terimlerini, kavrama ve üretmenin karşılıkları olarak kullanırken [Fransız Henri] Bergson veya [İtalyan Benedetto] Croce'yi akla getirmiyoruz. Biz, "sezgi" ile, Augustine'le birlikte diyalektiğin/cedelin dairesinden aklî sebeplerin dairesinin ötesine uzanan bir akledişi kastediyoruz.[39] Dolayısıyla söz konusu sezgi, bir düşünme eyleminden ziyade, bir aklî müşâhede fiilidir. "Dışa vurum" ile ise, Bonaventura ile birlikte hesaplanmış bir misalden ziyade, doğurulmuş bir misali kastediyoruz.[40]

Sanatçı aslında bir formülaya, belirlemeye veya resimsel talimâta göre çalışmasına ve hatta tabiattan çizmesine rağmen aslî hayâl fiilinin "özgür" olduğundan nasıl bahsedilebilir, diye sorulabilir. Gerçekte bir insan, sözcüklerle tanımlanmış ve önceden görünür olarak var olan bir şekli körü körüne kopyalıyorsa, özgür bir özne değildir; bilakis, kölece bir işlemde bulunuyordur. Nicel üretimde durum budur. Burada zanâatkârın işi, zanâatkâr ne kadar becerikli de olsa, sanatsal değil mekanik olarak isimlendirilebilir ve "sırf zanâatkârlık / işçilik" tabiri ancak bu manâda bir anlam kazanır. Bir alışkanlık olduğu ve herhangi bir

---

36. St. Augustine, *De Trin.* IX.6, 11; see Gilson, *Introduction à l'étude de St. Augustin.*, 1931, s. 121.
37. William Blake.
38. Platon, *Devlet,* 500E.
39. Gilson, *a.g.e.*, s. 121, not 2.
40. St. Bonaventura'nın "dışavurumculuğu" için bkz. Bissen, *a.g.e.*, ss. 92-93.

hatırlama ile canlandırılmadığı oranda herhangi bir ayin icrası ile ilgili olarak da[41] aynı durum geçerlidir. Mekanik ürün hâlâ bir sanat eseri olabilir. Fakat ne sanat işçinin sanatıdır, ne işçi bir sanatçıdır, bilakis, işçi parayla tutulmuş bir adamdır. Bu da "sanatsız endüstrinin barbarlık olmasının" pek çok biçiminden biridir.

Sanatçının nazarî veya hayâlî fiilinin "özgür" olduğu söylenmektedir; çünkü sanatçının kendisinin dışında olan bir modeli körü körüne kopyaladığı farz veya kabul edilmemekte, bilakis, bir talimata bağlanırken veya öz itibariyle binlerce yıldır aynı kalabilen gerekliliklere cevap verirken dahi kendi kendini ifade etmekte ve dışa vurmaktadır. Bir şeyin düzgün biçimde ifade edilebilmek için içeriden gelmesi, o şeyin sûreti tarafından hareket ettirilmesi gerektiği doğrudur.[42] Bununla birlikte "amaçları belirlemiş ve işlem araçlarını tespit etmiş"[43] bir sanatı icra ederken sanatçının özgürlüğünün inkâr edildiği doğru değildir. Eseri sınırlama altında olan, sadece akademisyen ve parayla tutulmuş kimsedir. Sanatçı *kendini* yapılacak şeyin modeline uydurmadığı takdirde, o modeli gerçekten bilmemiş olduğu ve aslî biçimde çalışamayacağı doğrudur.[44] Ancak, sanatçı kendisini bu şekilde uydurmuş ise o eseri varlığa getirirken aslında *kendini* ifade ediyor olacaktır.[45] Ancak, sanatçı gerçekte kendi "kişiliğini" değil ve kendisini filanca tikel insan olarak değil, bilakis, ezelî tür sûreti (*sub specie aeternitatis*) olarak ve bireysel özelliklerden ayrı olarak ifade eder. Yapılacak şeyin ideası, sanatçıda hayata getirilir ve bitirilmiş işin hayatiyeti sanatçının bu birey-üstü hayatından kaynaklanır.[46] "Yeni şarkıyı söyleyen, dil değil, bilakis bizim

---

41. Her taklitsel ayin, tabiatı gereği bir sanat eseridir; geleneksel sanat felsefesinde sanatçının işlemi de her zaman bir ayindir ve dolayısıyla öz itibariyle dinî bir faaliyettir.
42. Meister Eckhart.
43. St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.*, II-II.47.4 ilâ 2.
44. Dante, *Convito*, Canzone III.53-54 ve IV.10.106. Plotinus, *Enneads*, IV.4.2. Coomaraswamy, "Intellectual Operation in Indian Art," *Journ. Indian Society of Oriental Art*, III, 1935, s. 6 not 5.
45. Çünkü bu takdirde "Diu künste sint meister in dem meister" (Eckhart, Pfeiffer, s. 390).
46. St. Bonaventura *I Sent.*, d.36, a.2q.1 ilâ 4, St. Augustine'i zikrederek, *res factae... in artifice creato dicuntur vivere.*

bizâtihi hayatımızdır."[47] Bu şekilde de insanî eylem, Tanrı'daki eylem biçimini yansıtır: "Yapılan/üretilen her şey, O'ndaki hayat idi."[48]

"İlâhî Aşk, Hermes'in ağzıyla konuşmaya başladı."[49] Sözcüklerin biçiminden hareketle, sanatçının tıpkı bir daktilograf gibi araç olduğu sonucunu çıkarmamalıyız. Bilakis, sanatçı "kendisi"ni bir araç olarak çok daha aktif ve bilinçli şekilde kullanır. Beden ve zihin, insan değildir, bilakis, insanın sadece araç ve gerecidir. İnsan; ancak kendisini beden-ruh benliği ile özdeşleştirdiği ve bu benliğe kendisini nereye isterse oraya götürmesine izin verdiği zaman pasiftir. Buna karşılık insan, o benliği yönlendirdiğinde aktiftir. İlhâm ve özlem, birbirini dışlayan alternatifler değil, bir ve aynı şeydir. Çünkü hem ilhâmın hem de özlemin kendisine işaret ettiği ruh, ancak insan "ruhta" olduğu takdirde işleyebilir. Ancak yapılacak şeyin sûreti bilindiği zaman sanatçı "kendi"ne döner ve kölece işlemi iyi niyetle icra eder. Bu, (yalnızca, sadece) yapılacak şeyin iyiliğine yönelik bir niyettir. Sanatçı, "ona Dağ'da gösterilen şeyi" yapmak istemektedir. Aklî müşâhede kabiliyetinden yoksun insan, sanatçı olamaz; ancak becerikli bir işçi olur. Fakat sanatçıdan hem bir aklî müşâhedeci hem de iyi bir işçi olması istenmektedir. Hepsinden iyisi, tıpkı melekler gibi, faaliyetinde "derûnî aklî müşâhedenin sevinçlerini kaybetmesi gerekmeyecek ise."

Aklî müşâhede ile imâ edilen; referans seviyemizi deneyselden ideal olana, gözlemden temaşaya, herhangi bir işitsel duyumlamadan işitmeye yükseltmektir. Hayâl eden kimse (yahut ibadet eden kimse, zira burada ayrım yapılamaz) "temaşanın fiili altında ideal formu alır, ama ancak bilkuvve olarak 'kendisi' olarak kalır."[50] Dante der ki, "Ben onun *tatlı yeni üslûbu*nu açıklayan, Aşk bana ilhâm ettiğinde onu kaydeden ve

---

47. St. Augustine, *Enarratio in Ps.* XXXII: krş. Ps. CXLVI *Vis ergo psallere? Non solum vox tua sonet laudes Dei, sed opera tua concordent cum voce tua.* Burada "opera"dan *sanat ve irade* (*per artem et ex voluntate*) ile yapılan her şeyi dışarıda tutmak kesinlikle zorunlu değildir.
48. *Kutsal Kitap,* Yuhanna 1:3, Aziz Augustine, Aziz Bonaventura, Aziz Thomas Aquinas vb.'nin zikrettiği gibi. Bk. M. d'Asbeck, *La mystique de Ruysbroeck l'Admirable,* 1930, s. 159.
49. Hermetica, *Asclepius,* prologue/önsöz.
50. Plotinus, *Enneads,* IV.4.2.

sonra onu O'nun bana içimde yazdırdığı gibi ortaya koyan kimseyim."[51] "Bak, her şeyi sana dağda gösterildiği modele göre yap."[52] "Burada yapılan her sanat eseri, meleklerin eserlerinin taklit edilmesi ile yapılır."[53] Şöyle ki; "bina yapımı ve marangozluk ilkelerini o âlemden ve oradaki düşünmeden alır."[54] Bu geleneksel hükme uygun olarak Blake "ilâhî hayâl sanatları"nı bizâtihi Hristiyanlık ile özdeşleştirmiş ve "Kutsal Ruh aklî bir pınardan başkası mıdır?" diye sormuştur. Emerson ise, "Akıl eşyânın Tanrı'nın zihninde bulunduğu üzere düzenini araştırır ve bunu duygunun şaibesine bulaşmadan yapar" demiştir. Bizim "*genius*/dehâ"yı kullanılacak ve özel biçimde gelişmiş bir "kişilik" olarak gördüğümüz yerde geleneksel felsefe dehayı, yanında bireysel kişiliğin nisbeten bir hiç olduğu içkin Ruh'u görür. Nitekim Augustine der ki: "Sanatçının kendisi vasıtası ile sanatını aldığı ve onsuz yapmak zorunda olduğu şeyde gördüğü *ingenium*'umu (dehayı) Sen yaptın."[55] "Mekanik bir sanatın ışığı" olan şey de işte bu Ruh'un ışığıdır. Augustine'in *ingenium* olarak isimlendirdiği şey, Philon'un *Hegemon*'una (Denetçi) –Sanskritçesi "İç Denetçi"dir– ve Orta Çağ ilâhiyatında *Synteresis* (vicdanın sesi) adı verilen şeye karşılık gelir. *Synteresis*, içkin Ruh olup hem sanatsal hem ahlâkî hem de spekülatif vicdan olarak tasavvur edilir. Burada "vicdan (*conscience*)", hem bizim şimdi kullandığımız anlamda hem de daha eskiden sahip olduğu "şuur (*consciousness*)" anlamındadır. Augustine'in *ingenium*u, Grekçe *daimon*a (ruh) karşılık gelir, ama bizim şimdi "*genius*" ile kastettiğimiz [üstün zekâlı kimse, dâhî] anlamına karşılık gelmez. Filanca kişi [yani, tikel insan] olarak düşünülen hiçbir insan bir *genius* olamaz. Ama herkesin hizmet veya isyan edeceği –ki bu isyan

---

51. *Purgatorio,* XXIV. 52-54. "Sanatla eşyânın yapılışında bilmiyor muyuz ki bu Tanrı'ya lideri olarak sahip olan kimse parlak bir başarıya ulaşırken Aşk'ın kendisini ele geçirmediği kimse karanlıktır?" (Platon, *Şölen,* 197A) "Benim öğretim, benim değildir, beni gönderenindir... Kendinden konuşan kimse, kendi yüceliğinin peşindedir." *Kutsal Kitap,* Yuhanna 7:16, 18.
52. *Kutsal Kitap*, Çıkış, 25:40.
53. *Aitareya Brahmana,* VI.27. Krş. *Sâñkhâyana Âranyaka,* VIII.9. "Bir semavî arp vardır, bu beşerî arp da onun bir misalidir/benzeridir."
54. Plotinus, *Enneads,* V.9.11. O halde, bina ustası ve marangoz, Tanrı'nın iradesini, o iradenin semâda gerçekleştirildiği *gibi*, yeryüzünde gerçekleştirmektedir.
55. *Confessions/İtiraflar*, XI.5.

neticesinde başına geleceklerden kendisi sorumlu olur– bir *genius* vardır. Fikirlerde/idealarda mülkiyet yoktur, çünkü fikirler Ruh'un armağanıdır ve yeteneklerle karıştırılmamalıdır. Fikirler asla yapılmaz, ancak "icat edilir", yani bulunur ve aziz tutulur. Fikirlerin başkaları tarafından kaç kez "uygulandığı" önemli değildir. Kim kendisini bir fikre uydurur ve böylece onu kendine mal ederse, özgün biçimde çalışacak, buna karşılık sadece kendi ideallerini ve görüşlerini dışa vuruyor ise özgün olarak çalışmayacaktır.

"Kendi adına düşünmek" her zaman için kendi hakkında düşünmektir. "Özgür düşünce" denilen şey, bu yüzden hümanistik bir felsefenin doğal ifadesidir. Bizler, düşüncelerimizin ve onlara karşılık gelen arzularımızın insafına kalmışız. Özgür düşünce bir tutkudur. Özgür olan, bizlerden çok, düşüncelerdir. Aklî müşâhedenin bir tutku değil, bir eylem olduğunu ne kadar vurgulasak yeridir. Modern psikolojinin içgüdüsel ve bilinç*altı* iradenin fışkırmasını gördüğü yerde Ortodoks felsefe sanatçının varlığının bilinç*üstü*ne ve birey-*ötesi* seviyelere yükselişini görür. Psikoloğun *demon*/cin çağırdığı yerde metafizikçi *ruh* çağırır. Birisi için "libido/cinsellik güdüsü" olan şey, diğeri için "İlâhî Aşk"tır.[56]

İnsanın, istesin veya istemesin, bir birey olarak "kendini dışa vurduğu" bir anlam da vardır. Bu kaçınılmazdır; çünkü bir şey, ancak bilen öznenin keyfiyetine uygun olarak bilinir veya yapılır. Dolayısıyla insanın kendisi de kendinde olduğu hâl üzere, üslûp ve işleyişte ortaya çıkar ve ona göre tanınabilir. Sanat eserlerinin faydaları ve anlamı binlerce yıl aynı kalabilir, ancak biz sıklıkla bir eseri ilk görüşte tarihlendirip yerleştiririz. Şu halde insanî mizaç, üslûbun ve üslûpsal sıralamaların bir açıklamasıdır: "Üslûp, insandır [Üslûb-ı beyân aynıyla insandır]." Üslûplar, bizim sanat tarihlerimizin temelidir; sanat tarihlerimiz ise diğer tarihler gibi insanî gururumuzu okşar. Ama bizim göz önünde bulundurduğumuz sanatçı, tarihten masumdur ve üslûpsal sıralama-

56. "Ruhumuzun en rabbanî cüzüne gelince, onu şu şekilde tasavvur etmeliyiz: Tanrı, her birimize kendisinin ruhu (*daemon*) olarak bedenimizin tepesine konumlanmış ve bizi –yeryüzüne değil gökyüzüne ait bir bitki olduğumuzdan ötürü– yeryüzünden gökyüzündeki akrabamıza yükselten şu ruh yurdunu atadı." (Platon, *Timaeus*, 90A)

larının farkında değildir. Üslûplar sanatın kesinlikle özü değil, arazıdır. Özgür insan kendini dışa vurmaya çalışmaz, bilakis, dışa vurulandır. Öz itibariyle bir kişiliğin dışa vurumu olarak sanat anlayışımız, bizim bütün bir *genius* görüşümüz, sanatçının özel hayatına dair uygunsuz meraklarımız... bütün bunlar, sapkın bir bireyselciliğin ürünleri olup Orta Çağ ve Doğulu sanatın tabiatını anlamamıza engel olmaktadır. Modern nisbet etme çılgınlığı, Rönesans kibrinin ve on dokuzuncu yüzyıl hümanizmasının dışa vurumudur. Bu çılgınlığın Orta Çağ sanatının tabiatıyla bir ilgisi yoktur ve Orta Çağ sanatına uygulandığında acınacak bir yanılgı olur.[57]

Geleneksel sanatçı, kendisini bütün yönlerden yapılacak işe adar.[58] Sanat icrası bir ayindir; ayinin lideri ne kasıtlı ne de bilinçli olarak kendini dışavurur. Hristiyan, Doğulu veya halk sanatı olsun fark etmez, geleneksel sanat eserleri, neredeyse hiç imzasızdır ve bunun sebebi zamansal rastlantı değil, bilakis, amacı Aziz Pavlus'un *"Ve ben yaşıyorum, artık yaşayan ben değilim (Vivo autem jam non ego)"* ifadesinde işaret edilen hâkim hayatın anlamı kavramına uygun yaşamaktır. Sanatçı isimsizdir veya bize bir isim ulaştıysa o ismin sahibine dair pek az şey biliriz veya hiçbir şey bilmeyiz. Bu durum plastik sanat eserleri ile ilişkili olarak doğru olduğu gibi, edebiyatla ilişkili olarak da doğrudur. Geleneksel sanatlarda bizi ilgilendiren "Kim demiş?" değil, "Ne denmiş?"tir. "Çünkü doğru olan her şeyin, kim tarafından söylenirse söylensin, kökeni Ruh'tadır."[59]

---

57. "Vikingler zamanında sanatçı, bugünkü durumun aksine, bir birey olarak düşünülmezdi... O yaratıcı bir sanattır." Strzygowslci, *Early Church Art in Northern Europe,* 1928, ss. 159-160): "Pek az sanatçının adlarının bize nakledilmiş olması, Orta Çağ sanatının tabiatında vardır... Gelenek tarafından korunmuş bu pek az isimleri meşhur şaheserlerle ilişkilendirme çılgınlığı, –bütün bunlar Rönesans ideallerine dayanan on dokuzuncu yüzyıl bireyselcilik kültünün bir özelliğidir." (H. Swarzenski, in *Journal of the Walters Art Gallery,* I,1938, s. 55) "Bu güzelliğin hakîkatten ayrılması tuhaflığının bir sonucu olarak on yedinci yüzyıldan beri birbirini izleyen akademik üslûplar, Hristiyan sanatı olarak sınıflandırılamaz; çünkü bu üslûplar, insan zihninden daha yüksek bir ilham tanımaz." (C. R. Morey, *Christian Art,* 1935)
58. Platon, *Devlet,* 342BC.
59. St. Ambrose, *Kutsal Kitap*, I Korinttliler 12:3 hakkında, alıntılayan St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.,* I-II.109.1 ilâ 1.

O halde bir sanat eseri hakkında sorulabilecek ilk sağlıklı sorular, sanat eserinin amacının ne olduğu ve ne anlam ifade ettiğidir. Sanat eserinin işlevsel amacı, bu amaç her ne olursa olsun ve ne kadar mütevazı olursa olsun, manevî bir anlama sahip olduğunu ve bu anlamın kesinlikle keyfî bir anlam olmadığını, bilakis, söz konusu işlevin temsil ile yeterince dışa vurduğu bir anlam olduğunu yukarıda görmüştük. İşlev ve anlam birbirinden ayrılamaz. Sanat eserinin anlamı; ruh, bedenin sûreti olduğu nisbette, eserin zatî/içsel sûretidir. Anlam, tarihsel olarak dahi, fayda amaçlı uygulamadan öncedir. Kubbenin, kemerin ve halkanın sûreti "evrilmemiş", bilakis, sadece uygulanmıştır: Halkayı bir tekerlek, bir miti bir taklit ayininin akla getirdiğinden daha fazla akla getiremez. Yararlı icatların ontolojisi âlemin ontolojisine paraleldir: Her iki "yaratma"da da Güneş pek çok farklı şeyin tek bir sûretidir. Bunun sanat aracılığıyla gerçekleşen insanî üretim örneğinde gerçekte böyle olduğu, neredeyse bilinen her türden dairesel veya yuvarlak sanat eserinin veya bir sanat eserinin bir parçasının Güneş anlamıyla yeterince aşina olan herkes tarafından fark edilecektir. Örnek kabilinden sadece bir iğne deliğini zikredecek ve bir işleme / nakış ve örgü metafiziği olduğuna işaret edeceğim ki bu metafiziğin ayrıntılı bir açıklaması için koca bir kitap gerekebilir. Aynı şekilde Haçlı askerinin kılıcının da haç şeklinde olması tesadüfî değildir. Dolayısıyla söz konusu kılıç hem cismanî zaferin aracı hem de manevî zaferin sembolüdür. Aynı zamanda hem bir eğlence aracı hem de metafizik öğretinin temessülü olmayan bir geleneksel oyun veya herhangi bir spor biçimi, herhangi bir tür gerçek manâda peri masalı ("gerçek manâda" ifadesi ile, modern bir fenomen olan bireysel edebiyatçıların fantezilerini yansıtan masalları hariç tutuyoruz) veya herhangi bir tür hokkabazlık yoktur. [Dolayısıyla bu sayılanların hepsi, aynı zamanda bir metafizik öğretinin temessülüdür.] Anlam, harfî manâsıyla, sahnelemenin veya anlatının "ruh"udur. Bir başka deyişle tasvircilik (ikonografi), sanattır. Bu, eşyânın fiilî/gerçek sûretlerinin belirlendiği sanattır. Ve sanat alanındaki araştırmanın son problemi, çalıştığımız yapıt ne olursa olsun onun tasvirî biçimini anlamaktır. Biz, ancak tasvirciliğin varlık sebebini anladığımız zaman ilk ilkelere döndüğümüzden söz edilebiliriz. Bu da bizim "Sanatın İlahiyata İndirgenmesi"[60] ile kastettiği-

60. Aziz Bonaventura'nın bir eserinin adı.

miz şeydir. Sanat çalışan kimse eserin mantığını anlarken, okuma yazması olmayan kimse eserin sadece estetik değerini anlar.[61]

Sanatçının kimliğinin meçhullüğü, kişinin kendi kendinden özgür olma özleminin hâkim olduğu bir kültür türüne aittir. Bu felsefenin bütün gücü, "Yapan/özne, benim" yanılsamasına karşı yöneltilmiştir. İnsan bireyselliği amaç değil, sadece bir araçtır. Bireysel bilincin yüce kazanımı/başarısı, bireysel bilincin kendini hem ilk başlangıcı hem de nihaî sonu olan şeyde kaybetmesi veya bulmasıdır: "Kim *psişe*sini kurtaracaksa, onu kaybetsin."[62] Araçtan bütün istenen etkililik ve itaattir. Tebaaya tahtı arzulamak yakışmaz. İnsan mizacı bir demokrasi değil, bedenin, nefsin ve ruhun hiyerarşisidir. Mesih "Ben kendimden bir şey yapmam"[63] demişken, Hristiyan'ın kalkıp da herhangi bir eseri "kendisinin" olarak görmesi olur mu? Krişna "Kavrayıcı, 'ben, yapanım/özneyim" kavramını oluşturamaz"[64] derken, Hindu'nun herhangi bir eseri kendisinin sayması olur mu? Aynı şekilde, "'Failin ben olduğumun' bilinmesini istemek henüz olgunlaşmamış bir insanın düşüncesidir"[65] ilkesi kendisi için va'z edilen Budist'in de fiili kendisine nisbet etmesi düşünülemez. Eserlerini imzalamak, ayırt edilmek gibi pratik gayeler dışında bireysel sanatçının aklına gelmemiştir. Biz aynı şartların pek az ama fesh edilmiş Shakers cemaatinde hâkim olduğunu görüyoruz. Shakers cemaati; işçiliğin mükemmelliğini dinlerinin bir parçası kılmış, ama eserlerin imzasız olması gerektiğini bir kural yapmıştır.[66] Platon'un pohpohlama sanatları dediği değil, gerçekten yaşayan bir sanat, ancak bu şartlar altında gelişir. Nerede de sanatçı kendi kişiliğini sömürüp kötüye kullanır ve teşhirci olursa, sanat geriler.

Meselenin bir de sanatçıdan ziyade hâmi/müşteri ile ilgili yönü var. Geleneksel sanatın amaçlarını yanlış anlamayacaksak bu yön de anlaşıl-

---

61. Quintillian, IX.4.
62. *Kutsal Kitap*, Luka, 17:33. O halde Upanişadlar'ın tekrarlanan "Hangi benlik ile *summum bonum*'a/mutlak iyiye ulaşılabilir?" sorusu ve geleneksel "Kendini/nefsini bil" ilkesi.
63. *Kutsal Kitap*, Yuhanna, 8:28.
64. *Bhagavad Gîtâ*, III.27; V.8. Krş. *Jaiminîya Upanishad Brâhmana*, I.5.2; *Udâna* 70.
65. *Dhammapada*, 74.
66. E. D. ve F. Andrews, *Shaker Furniture*, 1937, s.44.

malıdır. Geleneksel sanatlarda hangi amaçla yapılmış olursa olsun bir şahsın heykeli, çok nadiren bizim anladığımız manâda bir misaldir; bilakis, heykel, bir türün temsilidir.[67] Söz konusu insan, görünüşünden ziyade işlevi ile temsil edilmiştir. Heykel filanca kişinin heykeli olmaktan ziyade kralın, askerin, tüccarın veya demircinin heykelidir. Bunun nihaî gerekçelerinin sanatçıdaki herhangi bir teknik yetersizlikle veya gözlem gücü eksikliğiyle ilgisi yoktur. Ama bu gerekçeleri kendimize açıklamamız zordur, çünkü biz meşguliyetleri çok farklı ve ezelî "kişilik" değerlerine olan inancı çok safça olan kimseleriz; yine çünkü biz, bir insan "Bana mürid/şakirt olacaksa kendinden 'nefret' etmelidir"[68] sözünden çekinen kimseleriz. Bütün bu yaklaşım, geleneksel bir görüş ile ilişkilidir. Bu görüş, karakter ve mesleğin babadan oğula miras yoluyla geçmesi öğretisinde de ifadesini bulur. Bu aktarım sayesinde insan huzur içinde ölebilecektir, çünkü işini bir başka temsilcinin sürdüreceğini bilmektedir. Filanca kişi olarak insan, kendi torunlarında yeniden doğar. Kendi torunlarından her biri de sırası geldiğinde bir kişiden ziyade makam olan şeyi işgal eder. Çünkü bizim kişilik dediğimiz şeyde gelenek sadece, "senin kiralık tuttuğun" geçici bir işlev görür. Ölümden kurtulan kralın bizzat şahsı, bir biçimde, bundan başka bir imkânlar toplamında tezâhür edebilir. Ama krallık şahsiyeti, irsî ve dinî/ayinsel görevlendirme ve yetkilendirme ile bir nesilden bir nesile geçecektir. Böylece şöyle deriz: Kral öldü, çok yaşa kral! Aynı durum bir insan, tacir veya zanâatkâr olduğunda da geçerlidir. Kendisine şahsiyetin aktarıldığı oğul da, örneğin, bir demirci, belli bir cemaatin de-

---

67. Bkz. Jitta-Zadoks, *Ancestral Portraiture in Rome,* 1932, ss. 87, dipnot 92. 1200'lü yıllardaki mezar heykelleri, "ölen kimseyi öldükten sonra gerçekte göründüğü gibi değil, hesap gününde olmayı ümit ettiği ve güvendiği şekilde tasvir eder. Bu durum, bütün eşit biçimde genç ve eşit biçimde güzel yüzlerin –ki bireyselliğin bütün izlerini yitirmiştir– saf ve mutlu ifadelerinde açıktır. Ama XIII. yüzyılın sonlarına doğru... onların muhtemelen bir gün nasıl görüneceği değil hayattayken gerçekte nasıl oldukları önemli görülmeye başlandı... Bu kesin benzerlik talebinin bir neticesi olarak gerçek özelliklerden alınan ölüm maskesi ortaya çıktı... aynı zamanda akılcılık ve gerçekçilik ortaya çıktı." Krş. Coomaraswamy, *Transformation of Nature in Art,* s. 91 ve not 64, ve "The traditional conception of ideal portraiture," *Twice a Year,* No. 3/4 (Autumn, 1939).

68. *Kutsal Kitap*, Luka, 14:26.

mircisi değilse, ailenin soyu/silsilesi sona ermiştir. Ve şahsî işlevler bu şekilde bir nesilden diğerine aktarılmıyorsa, toplumsal düzenin kendisi de sona ermiştir ve devreye kargaşa girer.

Buna göre, biz şöyle düşünmekteyiz: Bir ata tasviri veya bir ata mezar heykeli, oldukça gevşek biçimde "atalara tapınma" olarak isimlendirilen şeyle ilişkili sebeplerle dikilecek olursa, bu tasvirin iki özelliği vardır: (1) Söz konusu tasvir, ölen kişinin tasviri olarak tanımlanır ve bu işlem onun mesleğinin alametleri ve kostümü ve de isim kitabesi ile yapılır. (2) Geri kalan kimseler için o tasvir, bireysel olarak belirsiz bir tiptir veya "ideal" misal denilen şeydir. Böylece söz konusu kişinin her iki benliği de temsil edilir. Bu benliklerden birisi, miras alınacak olan benliktir. Diğeri ise ölümle son bulan kurban fiili olarak görülen hayat sürecinde, kişinin kendisi için inşa etmiş olması gerektiği özsel ve yeniden üretilen sûrete karşılık gelen benliktir. Hayatın bütün anlamı; bu adamın kendisini, bu diğer ve daha aslî sûrette gerçekleştirmesidir. Ancak bu sûrette tanrısallık sûretinin yeterli biçimde yansıdığı tasavvur edilebilir. Nitekim Augustine der ki: "*Bu* misal şimdi bizde tekrar oluşmaya başlar."[69] Bir insanın hayattayken dahi olduğu gibi değil olması gerektiği gibi, geçici tezâhürün arazlarından çok üstün bir şekilde temsil edilmesi gerektiği bize şaşırtıcı gelmemelidir. Doğu'nun pek çok bölgesinde ata tasvirlerinin bireylerin portreleri olarak ancak o tasvirlerin efsaneleri ile tanınabilir olması [yani bizzat o kişiye fiziksel olarak çok da benzememesi] bu tasvirlerin ayırt edici özelliğidir. Bu tasvirleri, insan "ruhunu teslim ettiğinde" ruhun kendisine döndüğü tanrısallık sûretinden ayırt edecek başka bir şey yoktur. Neredeyse aynı şekilde bir melekutî huzur/sükûnet ve insanî eksikliğin ve yaş[lanma] belirtilerinin yokluğu, ölüm maskeleri araştırmasının tekrar moda olduğu ve modern portreciliğin ölü kemiklerinin konduğu odada doğduğu on üçüncü yüzyıldan önceki Hristiyan heykellerinin ayırt edici özelliğidir. Geleneksel tasvir, insanı Diriliş'teki haliyle, yaşsız bir görkem bedeniyle resmeder, arızî haliyle değil: "Yokluğa ve Ezelî Ölüm'e ineceğim ki Son Hesap gelip de beni Yok olmaz olarak bulmasın ve ben yakalanıp kendi Benliğimin ellerine teslim edilmeyeyim." Unutmayalım ki ölümden kurtulacak olan, kesinlikle bireysel duygularımız değil, aklî erdemlerimizdir.

---

69. *De spiritu et littera,* 37.

Aynı durum, destan ve aşk macerası kahramanları için de geçerlidir. Modern eleştirmenliğe göre, bunlar "gerçek olmayan türler"dir ve "psikolojik analiz" söz konusu değildir. Bu hümanist bir sanat değilse, bu durumun onun aslî erdemi olduğunu anlamış olmamız gerekir. Bunun uzun miras hakkıyla tipik bir sanat olduğunu bilmiş olmamız lazım. Aşk macerası hâlâ öz itibariyle bir destandır; destan da bir efsanedir. Ve kahraman bireysel özelliği ve sınırlılıkları olmayan evrensel nitelikler sergilediği içindir ki herkes tarafından kendi imkânlarına göre –bu imkânlar ne olursa olsun– taklit edilebilir bir örnek olabilmektedir. Son tahlilde kahraman, her zaman Tanrı'dır. Tanrı'nın tek özelliği varlıktır ve Tanrı'ya bireysel özellikler/sıfatlar nisbet etmek anlamsız olacaktır. Bireysellik çalışması ve analizinin bir önem kazanması ancak, konusu ne olursa olsun sanatçının esas olarak kendisini sergilemekle ilgilendiği ve psikolojik roman seviyesine indiğimiz zaman söz konusudur. İşte, ancak o zaman bizim kullandığımız anlamda portrecilik, bir zamanların tasvirî portreciliğinin yerini alır.

Bütün bu şeyler, ancak bir tanrının bilinçli portresini, bütün geleneksel sanatların temel iddiasını dikkate alacak olursak çok daha geçerlidir. O halde yeterli bir teoloji ve kozmoloji bilgisi, sanat tarihini anlamak için vazgeçilmezdir; çünkü sanat eserlerinin fiilî şekilleri ve yapıları, teoloji ve kozmolojinin gerçek içeriği tarafından belirlenmektedir. Örneğin; Hristiyan sanatı, Tanrı'nın soyut sembollerle temsili ile başlar. Bu semboller; geometrik, bitki ve hayvan biçimli olabilir ve duyusal çekicilikten bütünüyle hâlîdir. Akabinde insanbiçimci sembol gelir, ancak bu hâlâ bir sûrettir ve şeklini çizme değildir. İnsanbiçimci sembol, biyolojik olarak işlevde bulunacak şekilde veya bir anatomi veya dramatik yansıtma ders kitabına örnek resimler olarak çizilmiş değildir. Daha sonraki devirlerde, sûret duyusallaştırılmıştır. Haça gerilenin özellikleri, insanî acıyı sergiler kılınmış, tip bütünüyle insanileştirilmiş ve Tanrı fikrinin benzetme temsili olarak insan şekli ile başladığımız yerde, sanatçının Meryem Ana olarak poz veren metres'i ve bütünüyle çok insanî bir bebek temsili ile bitiriyoruz. Mesih artık bir insan-Tanrı değil, bizim tasvip edebileceğimiz türden bir insandır. Aziz Thomas Aquinas, olağanüstü bir ileri görüşlülükle, ilâhî semboller olarak, özellikle de "cisimlerden daha asil şeyler tasavvur edeme-

yen kimseler için", asil varlık sûretleri değil düşük varlık sûretleri kullanılmasını emrediyor.[70]

Sanatın seyri, düşüncenin seyrini yansıtır. Özel bir serbestlik iddiasında bulunan sanatçı, kendini dışavurur. Çağımız, kendisi için ve dolayısıyla kendisi hakkında düşünen insanı övmektedir. Biz; kahramanda ancak tam hatırlanmayan, etrafında efsanevî ve mucizevî eklemelerin toplandığı tarihî bir şahsiyet görüyoruz. Kahramanın insanlığı, bizi tanrısallığından daha çok ilgilendirmektedir ve bu bizim Mesih, Krişna ve Buda anlayışımız ile ilgili olarak geçerli olduğu gibi Chucullain, Sigurd ve Gılgamış tasavvurumuz ile ilgili olarak da doğrudur. Biz hikâyenin destansal unsurlarını, ki hikâyenin özüdür, arazları gibi değerlendiriyor ve anlatıyı anlamın yerine geçiriyoruz. Sanatın sekülerleşmesi ve dünyevîleşmesi ve dinin aklîleşmesi, biz farkında olmasak da birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bundan da şu sonuç çıkıyor ki herhangi bir bedenleşmiş tanrının ezelî doğuşuna hâlâ inanabilen ("İbrahim yokken Ben vardım")[71] bir insan için sanat eserlerinin içeriği bir kayıtsızlık meselesi olamaz. Bir sözlü akılcılık biçimi veya bir başka sapıkça tutum bir Hristiyan hakîkatinin ne kadar inkârı ise, Tanrı'nın Oğul'unun veya Anne'sinin sanatsal insanîleştirilmesi de aynı derecede bir Hristiyan hakikatinin inkârıdır. Hümanizmin kabalığı ve bayağılığı, bütün *euhemerism*'lerde* çıplak ve arsız biçimde görünmektedir.

Sanatın öz itibariyle "estetik" bir faaliyet olduğunun görece yakın zamanlarda keşfedilmesi bir tesadüf değildir. Estetik ile maddeci arasında gerçek bir ayrım yapılamaz; zira *aisthêsis* hissetmek, madde de hissedilebilen demektir. Dolayısıyla biz; anatomiye olan ilgisizliği, sanatın bir eksikliği ve psikolojik analiz yokluğunu, gelişmemiş karakterin bir kanıtı olarak görürüz. Bebeğin [Îsâ'nın] çocuk değil küçük bir adam olarak temsil edilmesini küçümseriz ve tasvirin cepheden oluşunu, var olan şeylerin üçboyutlu kütlesini fark etmemekten kaynaklandığını düşünürüz. Efsanenin geniş zaman yapısına karşılık gelen soyut ışık yeri-

---

70. *Sum. Theol*, I.1.9.

71. *Kutsal Kitap,* Yuhanna 8:58. Krş. *Bhagavad Gîtâ,* IV.l, 4, 5; *Saddharma Pundarîka,* XIV.44 ve XV.l.
Tanrı fikrinin tarihsel insan kahramanların tanrılaştırılması sonucunda ortaya çıktığını öne süren yaklaşım (çvr. T.U.).

ne, geçici efektlere ait olan gölgelemeyi talep ederiz. Bilimsel perspektiften bahseder ve sanatta perspektifin bir tür görsel sözdizimi olduğunu ve amaca götüren bir araçtan ibaret olduğunu unuturuz. Perspektifimizin asıl olarak ilgilendiğimiz temsil gayelerine hizmet ederken, daha makûl ve geleneksel sanatların iletişim gayelerine daha uygun başka perspektiflerin olduğunu unuturuz.

Sanatın dünyevîleşmesine itiraz ederken dini, sanatla karıştırmıyor; sanatın farklı zamanlardaki içeriğini önyargısız değerlendirmeyi göz önünde bulundurarak anlamaya çalışıyoruz. Sanatın gerilemesinden bahsederken kastettiğimiz, gerçekte insanın aklî ilgilerden hissî ilgilere gerilemesidir. Çünkü sanatçının becerisi hep aynı kalabilir. Yani amaçladığı şeyi yapabilir. Değişen, sanatçının kendisine göre çalıştığı zihinsel misaldir. Dolayısıyla "sanatın amaçları belirlemiş" olması, bildiğimiz şeyden hoşlanmak yerine hoşlandığımız şeyi bildiğimiz takdirde artık doğru değildir. Demek istediğimiz şu ki; değişimi anlamadan, nesnel kabul edilen tarihsel bir çalışmanın tamlığı ve mükemmelliği dahi harap olur. Biz geleneksel sanatları bu sanatların fiilî başarıları ile değil, kendi amaçlarımızla yargılıyoruz ve böylece kaçınılmaz biçimde, insanın ilerlediğine inandığımız gibi, sanatın ilerlediğine inanıyoruz.

Geleneksel felsefeyi ve bu felsefenin ifadesini bilmeyen bizler sıklıkla, sanatçının bilinçli olarak kaçınıyor olabileceği şeyi yapmaya çalıştığını düşünüyoruz. Örneğin; Dımaşkî (Damascene) Mesih'in hamile kalındığı andan itibaren "akıllı ve düşünen bir nefse"[72] sahip olduğunu söylüyorsa, Aziz Thomas Aquinas "Onun bedeni ilk anda mükemmel biçimde oluşmuş ve alınmıştı"[73] diyorsa, Buda'nın ana rahminde konuştuğu ve doğduğunda yedi adımda evrenin bir ucuna vardığı söyleniyorsa, sanatçı bu yeni doğmuş çocuklardan birini ağlayan bir bebek olarak temsil etmeyi düşünebilir miydi? Buda'nın dışa vurumunun "boşluğu" dediğimiz şeyden rahatsız oluyorsak, onun Âlem'in Gözü olarak tasavvur edildiğini ve her şeyi olduğu hâl üzere hissiz biçimde ve etkilenmeksizin izleyen olarak düşünüldüğünü akılda tutmamız ve ona insan merakının ve tutkusunun şekillendirdiği özellikler vermenin uygunsuz olacağını hatırda tutmamız gerekmez mi? Damarların ve ke-

72. *De fid. orthod.* III.
73. *Sum. Theol,* III.33.1.

miklerin görünür yapılmaması bir sanat kuralı ise Hintli bir sanatçıyı, *bizim* hayranlığımızı uyandırabilecek böyle bir anatomi bilgisini bir sanatçı olarak sergilemediği için suçlayabilir miyiz? [Budist geleneği içinde] güvenilir yazılı kaynaklardan Buda'nın üzerine oturduğu veya dikeldiği nilüferin bir bitki türü değil, kendisinin belirsiz imkânlar sularında çiçek açan varlığın evrensel zemini olduğunu biliyorsak, Buda'yı gerçek ve kırılgan bir çiçeğin yüzeyinde düşecekmiş gibi duran katı bir beden içinde tasvir etmek ne kadar da uygunsuz olurdu! Aynı mülâhazalar bizim bütün bir efsane ve peri masalı okuyuşumuz için ve de ilkel, vahşi veya halk sanatı hakkındaki bütün değerlendirmelerimiz için de geçerlidir. Dolayısıyla ilgisi bir kültüre olan antropolog, tek ilgisi sanat eserlerinin kendilerinin estetik yüzeylerine olan eleştirmene kıyasla böylesi sanatların daha iyi bir tarihçisidir.

Geleneksel felsefede, sıkça tekrarlayamasak da, "sanat, biliş/idrâk ile ilgilidir."[74] Güzellik, mükemmel bir dışa vurumun çekici gücüdür. Dışa vurulacak olan şeyin ne olduğunu gerçekten biliyorsak, biz bunu ancak "aklî iyi, yani aklın iyisi"[75], olarak yargılayabilir ve tadını çıkarabiliriz. Mugâlata, "eserin iddiasına uygun olanın ötesinde süs olacak ise"[76] neyin mugâlata olup neyin olmadığına hükmedebilir miyiz, eğer kendimiz bu içeriğe ilgisiz kalırsak? Açıkçası hayır. Bir insan Hristiyan veya Budist sanatını o sanata karşılık gelen felsefeleri bilmeksizin, ancak matematik bilgisi olmadan bir matematik papirüsünü incelemeye girişebileceği kadar girişebilir.

III

Sözlerimizi gönüllü fakirlik ve ikon-kırıcılık (*iconoclasm*) meselelerini ele alarak tamamlayalım. Geleneksel felsefenin şekillendirdiği kültürlerde iki zıt tutumun ya aynı zamanda ya da değişimli olarak benimsendiğini görürüz: Sanat eseri, hem bir fayda olarak hem de anlamı itibariyle bir yandan iyi bir şey, diğer yandan da kötü bir şey olarak görülmüştür.

---

74. *A.g.e.* I.5.4 ilâ 1.
75. *A.g.e.* I-II.30.1c. Krş. Witelo, *Lib. de intelligentiis,* XVIII, XIX.
76. St. Augustine, *De doc. Christ.,* 11.31.

Faydalı şeyleri reddeden gönüllü fakirlik ideali kolayca anlaşılabilir. Faydaların, hayatın araçlarının sınırsızca çoğaltılmasının, kültürün konfor ile özdeşleştirilmesinde ve araçların amaçların yerine geçirilmesinde sonlanacağı kolayca görülebilir. İhtiyaçları çoğaltmak, insanın kendi makinelerine köleliğini artırmasıdır. Bunun çoktan gerçekleşmediğini söylemiyorum. [Bir başka deyişle, bu durum çoktan gerçekleşmiştir]. Diğer taraftan insan en çok kendi kendine yeter,; yerli ve özgürken en az mala-mülke bağımlıdır. Hepimiz bir dereceye kadar, basit yaşamanın değerini kabul ederiz. Ama mal-mülk meselesi bireyin mesleğine nisbetle göreceli bir meseledir. İşçinin aletlerine ve askerin silahlarına ihtiyacı vardır; buna karşılık kişi, aklî müşâhede/tefekkür erbabı ise, ihtiyaçları ne kadar az ise hedefine o kadar yakındır. Cennetten kovuluncaya kadar, Âdem ve Havva terzilik sanatına başvurmak durumunda kalmadılar. Günlük konuştukları bir Tanrı'nın tasvirine/misaline sahip değillerdi. Meleklerin de "insandan daha az fikirleri ve daha az sayıda faydasız araçları vardır."[77] Mal-mülk onları kullanabileceğimiz nisbette bir ihtiyaç ve zarurettir. Kullandığımız şeye sahip olmamız tamamen meşrudur; kullanamadığımız şeye sahip olmak veya sahip olunamayacak şeyi kullanmak ise aynı oranda aşırı ve uygunsuzdur. Aynı zamanda güzel ve faydalı olmayan mal-mülk, insan haysiyetine bir hakarettir. Bizim toplumumuz bazı şeylerin güzel, diğer bazı şeylerin faydalı olması gerektiğini düşünen [ve böylece güzel-faydalı ayrımı yapan] belki de ilk toplumdur. Gönüllü olarak fakir olmak, aynı zamanda hayran olmamızın ve kullanmamızın imkânsız olduğu şeyleri reddetmek demektir. Bu tanım hem milyoner hem de keşiş ile ilgili olarak geçerlidir.

İkon kırıcılık, daha özelde tasvir ve resimlerin manevî tefekkürün destekçileri ve yardımcıları olarak kullanılması ile ilişkilidir. Burada da aynı kural geçerlidir. Manevî tefekkür hayatı böylesi desteklere ihtiyaç duyan kimseler, ki büyük çoğunluktur, var olduğu gibi, Tanrı'yı müşâhedesi doğrudan olan kimseler de, ki azınlıktır, vardır. İkinci gruptaki kimselere göre, Tanrı'yı herhangi bir sözlü veya görsel kavram olarak tasavvur etmek, Tanrı'yı unutmaya eşdeğerdir.[78] Biz bir kuralı, iki

77. Eckhart.

78. Plotinus, *Enneads,* IV.4.6, "Bir başka deyişle onlar, Tanrı'yı görmüşler de hatırlamıyorlar mı? Ah, hayır: Doğrusu şu ki; onlar Tanrı'yı hâlâ ve sürek-

durum için geçerli kılamayız. Profesyonel ikon kırıcı (*iconoclast*) ise böyledir. Bu da ya onun tasvirlerin ve ayinlerin tabiatını anlamaması ya da ikon tapıcılık yapanların veya ayinleri izleyenlerin anlayışına güvenmemesi sebebiyledir. Genel olarak, bir başkasını ikon tapıcı veya hurafeci olarak isimlendirmek, insanın kendi üstünlüğünü iddia etme biçimidir. İkon tapıcılık, sembollerin yanlış kullanılmasıdır ve bu tanımı daha fazla açıklamaya gerek yoktur. Geleneksel felsefenin sembollerin ve ayinlerin kullanımı aleyhinde söyleyecek bir şeyi yoktur. Buna karşılık en Ortodoks kimsenin sembol ve ayinlerin yanlış kullanımı aleyhine diyecek çok şeyi vardır. Sözlü formülaları mutlak şeyler gibi görmenin tehlikesi genel itibarla, plastik tasvirlerin yanlış kullanımının tehlikesinden daha büyüktür.

Biz sadece, sembollerin *fayda*sını ve faydaları sona erdiğinde reddedilmelerini değerlendireceğiz. Bütün sanatların tarihlerinde öylesine büyük bir rol oynamış ikon kırıcılık tartışmaları tarafından kafamızın karışmasını istemiyorsak söz konusu ilkeleri net biçimde kavramak elzemdir. "Ölümsüz şeyleri ölümlü şeyler aracılığıyla bildiği" içindir ki gerçek bir kişi olarak insan, eşyâyı sadece eşyâ olarak bilen [onların işaret ve sembolize ettiği hakîkatlerden bihaber olan] ve yalnızca vehimsel bilgisi tarafından yönlendirilen hayvan insandan ayrılır. Tezahür etmemiş olan, temsil ile bilinir. O'nun suskunluğu, O'nun konuşması ile bilinir. "O'nun görünmeyen şeyleri"nin "yapılmış şeyler" aracılığıyla bilinebilir olması sadece Tanrı'nın eserleriyle ilişkili olarak değil, eller tarafından yapılmış şeylerle ilişkili olarak da geçerlidir; eğer söz konusu şeyler, bizim anlatmaya çalıştığımız gibi bir sanat tarafından yapılmış ise: "Bu genel açıklamalarda, oğlum, senin için imkân ölçüsünde

---

li görürler ve gördükleri müddetçe müşâhedeyi yaşadıklarını kendileri söyleyemez. Böyle bir hatırlama, onu/müşâhedeyi kaybetmiş ruhlar için söz konusudur." Nicolas of Cusa, *De vis. Dei,* Ch. XVI: "Aklı tatmin eden şey, aklın anladığı şey değildir." *Kena Upanishad,* 30, "Tanrı düşüncesi, kendisi ile bu düşüncenin düşünülmediği kimsenindir ya da o bu düşünceyi düşünürse anlamıyor demektir." *Vajracchedika Sutra,* dipnot 38 XXVI, "Beni herhangi bir sûrette gören veya beni sözcüklerde tasavvur eden kimselerin düşünce biçimi yanlıştır, beni asla göremezler. Hayırsever Kimseler, Yasa'da görülecektir, onların bedeni bir Yasa-bedenidir: Buda, Yasa tabiatlı varlıktır, o hiçbir şekilde anlaşılamaz."

Tanrı'nın bir misalini resmettim. Eğer bu misale kalp gözünle bakacak olursan... bizâtihi bu görüş sana yolunda rehberlik edecektir."[79] Hristiyanlık bu bakış açısını Yeni Platonculuk'tan miras almıştır. Bu yüzden de, Dante'nin dediği gibi, "Kutsal Kitap senin kapasitene iner ve Tanrı'ya bir başka anlamıyla el ve ayak nisbet eder." Bizim nihaî gerçeklik hakkında konuşacak sembolik dilden başka hiç dilimiz yoktur. Bunun tek alternatifi susmaktır. Bu arada, "İlâhî vahyin ışığı onu örten hissî tasvir tarafından söndürülmemiştir."[80]

"Vahiy", açmaktan ziyade bir örtmedir. ["Vahiy" olarak Türkçeye çevirdiğimiz İngilizce "*revelation*" kelimesinin sözlük anlamının "açmak, ifşa etmek" olduğunu hatırlayalım.] Sembol, bir "sır"dır.[81] "Yarı açar yarı gizler" tabiri, kutsal metinlerin ve kendisini bizim cisimsel duyularımıza açamayan varlığın zatına ilişkin bütün kavramsal tasvirlerin temsilî/alegorik üslûbunu yerinde biçimde tasvir eder. Bu yüzdendir ki, Augustine son tahlilde "Bütün kutsal metinler beyhudedir" diyebilmiştir. Çünkü "Bir kimse Tanrı'yı görürken zihninde bir şey tasavvur ederse, o şey Tanrı değil, Tanrı'nın bir eseridir/malûlüdür."[82] "Bizim, Tanrı'nın nasıl olduğunu değil, nasıl olmadığını anlayacak araçlarımız var."[83] "Aklımızın bakamayacağı şeyler var... Biz onları ancak onlardan eşyâyı nefyetmek sûretiyle anlarız."[84] Hem

---

79. Hermetica, *Lib.* IV.11b.
80. St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol,* I.1.9.
81. Clement of Alexandria, *Protr.* II.15. Krş. René Guénon, "Mythes, Mystéres et Symboles," in *Voile d'Isis (Études Traditionelles)* 40,1935. "*Revelation*'un (vahyin) "gösterme" anlamına gelmesi, ilkenin bir misalde arz edilmesi gerçeğine bağlıdır ve sanki ilke, analoji / temsil örtüsüne bürünmüştür. Diğer taraftan bu, ilkenin çıplak hâlinde olduğu biçimde arz edilmesi olmamakla birlikte, başka türlü tamamen bilemeyişin karanlığı olacak şeye nispetle gerçek bir "kanıtlama"dır.
82. St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.,* III.92.1 ilâ 4.
83. *A.g.e.* I.3.1. Krş. *Brhadâranyaka Upanishad,* IV.4.22*; Maitri Upanishad* IV.5, vb.
84. Dante, *Convito,* III.15. Nicolas of Cusa, *De fil Dei, Deus, cum non possit nisi negative, extra intellectualem regionem, attingi.* Eckhart, "Wilta komen in die kuntschaft der verborgenen heimelicheit gotes, so muostu iibergan alles, daz dich gehindern mac an luterr bekentnisse, daz du begrifem maht mit verstentnisse." (Pfeiffer, s. 505)

Hristiyan hem de Doğulu pek çok kaynaktan bu anlama gelen sözler zikredilebilir.

Bundan manevî geleneğin, kavramsal tasvirlerin kullanımıyla ilgili olarak kendi kendisiyle savaşta olduğu sonucu çıkmaz. Sanat tarihinde böylesine büyük bir rol oynayan tartışma sadece, sınırlı bir bakış açısına sahip kimseler tarafından sürdürülmüştür. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, mesele sadece fayda meselesidir; eserler ve inanç meselesine paralellik arz eder. Hem kavramsal tasvirler hem de kavramsal eserler; hem sanat hem de basîret/ahlâk bilgisi aynı oranda, amaç sanılmaması gereken araçlardır. Amaç ise Tanrı'nın cemâlini müşâhede etmektir ki bu da herhangi bir işlem gerektirmez. Bir nehri geçmek isteyen kimse, kayığa ihtiyaç duyar. "Ama varacağı yere varmış kimse, o yere varmak için gereken bir araç olarak Şeriat'ı/Yasa'yı artık kullanmasın."[85] Dinî sanat, görsel bir ilâhiyattan ibarettir. Dolayısıyla hem Hristiyan hem de Doğu ilâhiyatı, bir amaca götüren araçtır; ama amaçla karıştırılmamalıdır. Her iki ilâhiyat da ikili bir yöntem içerir: isbat/teşbîh/olumlama yolu ve nefy/olumsuzlama/tenzîh yolu. Bir taraftan senâ ve hamd yoluyla Tanrı'ya şeyler ispat edilirken diğer taraftan bu sınırlandırıcı tasvirî isbatların her biri nefyedilir; zira ibadetin doğrudan müşâhedeyi hazırlayıcı ve yardım edici bir işlevi olmakla birlikte Tanrı [zatı itibariyle] "insanların burada ibadet ettiği şey"[86] değildir ve asla olamaz. Bu iki yol birbirini dışlamaz, bilakis, tamamlar. Bu iki yol, Hristiyan ilâhiyatı öğrencisince çok iyi bilindiğinden burada sadece, kendisinde meselenin bazı tanrı tasavvuru türlerinin manevî tefekkürün destekleri ve yardımcıları olarak kullanımı meselesi olduğu *Upanişad*'dan alıntı yapacağım. Bu iki yoldan hangisi en iyisidir? Bu bireysel algı güçlerine bağlı olarak değişir. Ama her hâlükârda bunlar gayr-ı cismanî tanrının başta gelen yönleridir. "Bunları insan düşünüp övmeli, ama sonra nefyetmelidir. Çünkü insan bunlarla daha yüksek varlık hâllerine yükselir. Ama bütün bu sûretler dağıldığında, işte o zaman kişi, Zat'ın birliğine ulaşır."[87]

Özetleyecek olursak: Bizim yukarıda anlattığımız ve "İnsan bir sanatçı olmasına rağmen, sanatçı ne var ki bir insandır" bakış açısından

85. Sal meseli, *Majjhima Nikâya,* I.135; St. Augustine, *De spir. et lit.,* 16.
86. *Kena Upanishad, 2-8.*
87. *Maitri Upanishad,* IV.5.

başlayan normal sanat görüşü; herhangi bir filozofun, zamanın veya coğrafyanın özel mülkü değildir: Biz ancak, bu bakış açısının unutulduğu bazı zamanlar/çağlar olduğunu ve özellikle bizim çağımızın böyle olduğunu söyleyebiliriz. Biz şu hususları vurgulamıştık: İnsan sanat için değil, sanat insan içindir. Sadece zevk vermek için yapılmış her şey bir lükstür ve bu şartlar altında sanat sevgisi ölümcül bir günah olur.[88] Geleneksel sanatta işlev ve anlam birbirinden ayrılmaz iyilerdir. Her iki bakımdan da sanatsız bir iyi fayda olmaz. Bütün iyi faydalar, kendilerine karşılık gelen zevkler içerir. Geleneksel sanatçının kendisini değil, bir tezi dışa vurduğunu gösterdik. Bu anlamda hem beşerî hem de ilâhî sanat, dışa vurumdur. Ama bu dışa vurum "kendini dışa vurum"dur; eğer "kendi/benlik" ile kastedilenin ne olduğu doğru anlaşılmış ise Geleneksel sanatçının normalde kimliğinin meçhul olduğunu, bireyin birey olarak dışa vurulan "benliğin" aracından ibaret olduğunu ortaya koyduk. Sanatın öz itibariyle sembolik olduğunu, ancak arazî olarak açıklayıcı ve tarihsel olduğunu gösterdik. Son olarak sanatın ve hatta en yüksek sanatın amaca götüren bir araçtan ibaret olduğunu, kutsal metin sanatının dahi "bir camdan karartılı olarak görme" şeklinden ibaret olduğunu, bunun hiç görmemekten iyi olmakla birlikte tasvirciliğin faydasının görme "yüz yüze"[89] olduğunda artık sona ermesi gerektiğini ortaya koyduk.

88. Süsün günah hâline geldiği şartlar için bkz. St. Thomas Aquinas, *Sum. Theol.*, II-II.167.2 ve 169.2 ilâ 4. Krş. Coomaraswamy, "On the relation of beauty to truth", *Art Bulletin* içinde, XX, ss. 72-77 ve "Ornament," *d.* XXI.
89. *Kutsal Kitap*, I Korintliler 13:12.

16. FRITHJOF SCHUON

SANATIN İLKE VE KRİTERLERİ

Bir kez daha sanatın hem toplum hayatındaki hem de manevî tefekkür hayatındaki[1] aslî önemine dikkat çekeceğiz. Bu önem, insanın bizâtihi "Tanrı sûretinde yapılmış/yaratılmış" olması gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Şöyle ki, sadece insan doğrudan bu sûrettir. Bu da insanın sûretinin "merkezî" ve "yükselen" bir kemal, içeriğinin de bir bütünlük olması anlamındadır. İnsan, tanrı sûretliliği sayesinde hem sanat eseridir, hem de sanatçıdır. İnsan sanat eseridir, çünkü "sûret"tir; sanatçıdır, çünkü bu sûret İlâhî Sanatçı'ın sûretidir.[2] Yeryüzü canlıları arasında sadece insan düşünebilir, konuşabilir ve eserler üretebilir. Yalnızca o, Sonsuz'u tefekkür edebilir ve anlayabilir. İnsanî sanat, İlâhî Sanat gibi, hem belirli hem de belirsiz yönleri; yani zorunluluk ve özgürlük, sıkıntı ve neşe yönlerini ihtiva eder.

Bu kozmik çift yönlülük bize aslî bir ayrım, yani kutsal–kutsal dışı sanat ayrımı, yapma imkânı verir. Şöyle ki; kutsal sanatta başka her şeye

---

1. Bkz. "Forms in Art" bölümü, *The Transcendent Unity of Religions* içinde (The Theosopical Publishing House, 1993) ve "Aesthetics and Symbolism" bölümü, *Spiritual Perspectives and Human Facts* içinde (Perennial Books, 1987).
2. Mason terminolojisinde Tanrı, "Evrenin Yüce Mimarı'dır" ve yine O, ressam, heykeltıraş, müzisyen ve şairdir; Tanrı'yı dans ederken evreni yaratan ve yok eden olarak tasvir eden bir Hindu sembolizmi vardır.

nisbetle önceliği olan şey eserin içeriği ve faydasıdır. Buna karşılık kutsal dışı sanatta bunlar yaratılışın neşeleri için bir bahaneden ibarettir. Geleneksel bir medeniyet çerçevesinde sanat şüphesiz bütünüyle kutsal dışı değilse dahi, nisbeten kutsal dışı olabilir, kesinlikle, çünkü sanatın itici gücü sembolizmden ziyade yaratıcı içgüdüde bulunacaktır. Dolayısıyla böyle bir sanat, kutsal bir konunun veya manevî bir sembolizmin yokluğu sebebiyle kutsal dışıyken, üslûbuna hâkim olan biçimsel disiplini aracılığıyla gelenekseldir. Geleneksel olmayan sanatın konumu ise oldukça farklıdır. Çünkü onda kutsal sanat meselesi olamaz ve bu sanata en iyi ihtimâlle kutsal dışı dinî sanat denilebilir. Ayrıca böyle bir sanatın sâiki, bireyselci ve disiplinsiz duyguculuğun dinî inancın hizmetine konulması manâsında "tutkucu"dur. Kutsal dışı sanat, ister modern zamanların Hristiyan sanatı gibi doğacı ve "dinî" olsun, ister Orta Çağ Avrupa ve Hint-Fars minyatürleri veya Japon tahta resim kalıpları gibi hem geleneksel hem dünyevî olsun, din dışı bir bakış açısı ve teokratik medeniyetlerin nisbeten geç bir döneminde kendini gösteren bir "dünyevîlik" varsayar. En eski dönemlerde sanat, her zaman için ya ayinde kullanılan nesneleriyle ya da iş aletleri veya ev eşyalarıyla sınırlıdır; ama böylesi aletler ve nesneler dahi, tıpkı imâ ettikleri faaliyetler gibi, son derece semboliktir ve ayinle ve kutsalın alanıyla bağlantılıdır.[3]

Bu da bizi en önemli noktaya vardırmaktadır: Kutsal sanat, büyük oranda estetik maksadı görmezden gelir. Kutsal sanatın güzelliği, özellikle manevî hakîkatinden ve dolayısıyla sembolizminin kusursuzluğundan ve ayin ve manevî tefekkür amaçları için faydalılığından kaynaklanır ve ancak tâlî olarak kişisel sezginin tahmin edilemezlerinden kaynaklanır. Aslında bu alteratif kendisini gösterememiştir. İnsanî ürünler düzeyinde çirkinlik tanımayan bir dünyada –yani, sûretlerde hatanın hâlâ bilinmediği bir dünyada–, estetik nitelik aslî bir mülâhaza olamaz;

---

3. Bir resim sergisi hakkındaki bir Sioux şefinin gösterdiği aşırı tepki çok anlamlıdır (alıntılayan Gharles Eastman, *The Indian Today*): "Dolayısıyla bu, beyaz adamın tuhaf bilgeliğidir. Beyaz adam asırlardır gurur ve ihtişam içinde duran ağaçları kesip devirmekte, anamız olan yeryüzünün göğsünü kökünden sökmekte ve temiz su kaynağı akarsuları kirletmektedir; acımadan Tanrı'nın resimlerini ve abidelerini bozup çirkinleştirmekte ve sonra yüzeyi boyayla kirleterek ona şaheser demektedir!" Bu bağlamda Kızılderililer'in resim sanatının bir yazı, daha doğrusu resim yazısı olduğu belirtilmelidir.

güzellik her yerdedir, tabiatla ve insanın kendisi ile başlar. En derin anlamda estetik sezgi, kendi önemine bazı manevîyat biçimlerinde sahip ise sadece tâlî olarak bir kutsal sanat eserinin oluşumuna dâhil olur. Bu süreçte güzelliğin, her şeyden önce, doğrudan bir amaç olma zorunluluğu yoktur ve ikinci olarak güzellik, sembolün tamlığı ve bütünlüğü ve de eserin geleneksel niteliği tarafından sağlanır.[4] Ancak bu, güzellik hissinin ve dolayısıyla bir güzellik ihtiyacının normal insanda doğal olduğunu ve gerçekten de bu ikisinin geleneksel sanatçının kutsal eserin estetik niteliğine mesafeli ve soğuk duruşunun gerisindeki şart olduğunu gözden kaçırmamıza izin vermemelidir. Bir başka deyişle, bu [yani estetik] niteliğe fazla kafayı takmak, geleneksel sanatçı için fuzulilik anlamına gelecektir. Güzellik ihtiyacını hissetmemek, makine çağının kaçınılmaz çirkinliği ile ilişkili olan ve sanayicilik altında yaygınlaşan bir zaaftır. Sanayicilikten uzaklaşmak mümkün olmadığından, insanlar bu zaaftan bir erdem oluşturur ve hem güzelliği hem de güzellik ihtiyacını kötülerler. Bu da [orijinali Fransızlara ait] şu deyime benzer: "Köpeğini boğmak isteyen 'köpeğim kuduz' der." Güzelliği kamusal alanda ortadan kaldırmakta bir çıkarı olan kimseler güzelliği itibarsızlaştırmaya çalışır, bunu da –tıpkı dini boğmaya çalışanların dini "bağnazlık" olarak yaftaladığı gibi– "tablo gibi [güzel]" ve "romantik" kelimelerini kullanarak ve de çirkin ve önemsiz şeyleri "gerçek"miş gibi yutturmak sûretiyle yapar. Bu da güzelliği, ressamların ve şairlerin salt bir lüksüne indirgemektir. Şans inancı –çirkin ve önemsiz bir şans inancı– tam da aynı amacı açığa vurur: "Gerçekte olduğu hâliyle âlem", rastlantılar karmaşasında istiflenmiş çirkinlik ve önemsizlikten ibarettir.[5]

---

4. Sözde güzellik meraklılarının bakış açısı kaçınılmaz biçimde kutsal dışıdır; onlar, yetersizliklerini hem sanatlarında hem de tercihlerini kullanma biçimlerinde açık olan akılsızlık havası/gösterişi ile ve de zevklerinin belli seviyelerde biraz kaba olma eğiliminde olmasıyla açığa vururlar. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Avrupalılarının çoğuna göre kilise tasvirleri "çirkin"dir; onların kendi sanatları tam olarak çirkin olmayabilir, ama çoğu zaman kesinlikle hakîkat ve akıl yönünden eksiktir.

5. Örneğin; Fransa'da reklam afişleri, kırsal bölgeleri yiyip bitiren pis ve arsız bir kangren gibi etrafa yayılmıştır. Bu reklamlar, sadece kasabalarda değil, aynı zamanda en küçük mezralarda ve hatta ıssız yıkıntılarda dahi bulunabilir ki bu da hem ülkenin hem de anavatanın yıkımına –veya bir tür yıkımına– eşdeğerdir. Dolayısıyla biz, bizi hiç mi hiç ilgilendirmeyen "resim-gibi (*pic-*

Bu problemi "saf ruh"a müracaatla atlatmaya çalışan ikiyüzlü bir erdem iddiası vardır ve çok daha kötüdür; çünkü "adanmış" ve "sahici" olduğunu iddia eden insanın sözde "samimiyeti" ile ittifak yapmaktadır. Eşyâya bu şekilde bakıldığında insanlar hemen, bütün manevîyatın tam tersi olan şeyleri –"samimi" olduğundan dolayı– "manevî şeyler" olarak görmeye başlamaktadır. Güzelliğin ilgası, ister samimi olsun ister olmasın, âlemin akledilebilirliğinin sonu demektir.

Asıl soruya dönecek olursak: Kutsal sanat, manevî olanı doğrudan veya dolaylı olarak dışa vuruyor ise kutsal dışı sanat da, bütün meşruiyetini yitirmeyecekse, bir değeri dışa vurmalıdır. Kutsal dışı sanatın dışavurduğu değer; her geleneksel üslûbun aracı olduğu değer dışında, ilk olarak, içeriğinin kozmik niteliğidir; ikinci olarak da sanatçının erdem ve zekâsıdır. Bu yüzdendir ki burada [yani, kutsal dışı sanatta] hâkim olan, insanın öznel değeridir; ama –ki bu aslîdir/vazgeçilmezdir– söz konusu değeri kutsal belirler; sanatçının, kaçınılmaz biçimde dehasını dışa vurduğu geleneksel bir medeniyetle bütünleşmiş olması belirler. Bir başka deyişle, sanatçı kendisini sadece kişisel değil, aynı zamanda kolektif değerlerin temsilcisi, taraftarı ve açıklayıcısı yapar; çünkü her iki [değer] de, söz konusu gelenek tarafından belirlenmektedir. Deha aynı zamanda geleneksel ve kolektiftir, manevî ve ırksaldır; ve ancak sonra kişiseldir. Kişisel dehâ daha derin ve daha geniş bir dehâ ile kesişme olmaksızın bir hiçtir. Kutsal sanat özellikle ruhu temsil ederken, kutsal dışı sanat kolektif nefsi veya dehayı temsil eder. Ancak tabiî ki bu kutsal dışı sanatın gelenekle bütünleşmiş olmasını gerektirir. Manevî ve kolektif dehâ birlikte alındığında geleneksel dehayı oluşturur ki geleneksel dehâ da bütün bir medeniyete damgasını vurur.[6]

---

turesque)" adına değil bir halkın ruhunu savunmak adına yazıyoruz. Böylesi korkunç bir abeslik, ruhlarımızı yemeye çalışan ve dolayısıyla sanki, "günahın meyvesi" olarak ortaya çıkmış olan makinenin markasıdır.

6. Geleneksel sanatta yaratımlar –daha doğrusu, tecellîler– bulunabilir ve bunlar bireysel "şaheserler" lehinde önyargılı olan kimselere ve de "klasik" sanat kategorileri bakış açısından önemsiz görünebilir. Ancak bu yaratımlar, insan dehasının yeri doldurulamaz eserleri arasındadır. Bunlara örnek olarak kadim semboller bakımından çok zengin olan Kuzeyli süslemeleri zikredebiliriz ve bu sembollerin motifleri çoğu Avrupa ülkesinin halk sanatında ve gerçekten Sahrâ'nın derinliklerinde de mevcuttur. Yine Habeşliler'in alayda kullan-

Her ne kadar "kutsal", gün gibi açık şeyler kategorisinde olsa da, belki de daha ileri gitmeden, "kutsal"ı tanımlamamız gerekir. Ancak tam da bu açıklık sebebiyledir ki böylesi gerçeklikler, pek çok insan için anlaşılamaz olmuştur ki aynı durum, "varlık" ve "hakîkat" kavramları için de geçerlidir. Şu halde, âlemle ilişkili olarak kutsal nedir? Kutsal; yaratılmamışın yaratılmışlara, ezelînin zamana, sonsuzun mekâna ve sûret üstünün sûretlere müdahelesidir. Kutsal; bir varlık alanına o alanı kapsayan ve aşan ve dahi o alanın bir tür ilâhî patlama ile parça parça olmasına sebep olabilecek olan bir varlığın gizemli girişidir. Kutsal; kıyaslanamazdır, aşkındır ve bu âleme ait kırılgan bir sûrete gizlenmiştir. Onun kendi kesin kuralları, müthiş yönleri ve rahmet sıfatları vardır. Dahası, sanatta dahi kutsalın herhangi bir ihlâli hesaplanamaz sonuçlar doğurur. Kutsal, özü gereği ihlâl edilemezdir; öyle ki herhangi bir ihlâl girişimi, ihlâlcinin başında patlar.

Kutsal sanatın tabiatüstü değeri, toplulukta bulunmayan bir akıl taşıması ve iletmesinden kaynaklanır. Kutsal sanat bâkir tabiat gibi, bir akıl niteliğine ve işlevine sahiptir ve bu niteliği güzellik aracılığıyla açığa çıkarır; çünkü kutsal sanat, öz itibariyle formel/sûrî olana aittir; kutsal sanat sûret Ötesi olanın sûretidir; Yaratılmamış olanın misalidir ve Sessizliğin dilidir. Fakat sanatsal girişim kendisini kutsala bağlayan gelenekten kopar kopmaz, bu akıl garantisi akim kalır ve akılsızlık her yerde kendini gösterir; estetikçilik bizi bu tehlikeden koruyabilecek son şeydir.

Bir sanat; sanatçının kişisel amacı ile değil, içeriği, sembolizmi ve üslûbu ile, yani nesnel unsurlar ile kutsaldır. İçerik ile kastedilen, temsil edilen konunun ya dinen makbul bir modeli izlemesi ya da daha geniş manâda belirlendiği şekilde olması gereğidir; bununla birlikte temsil edilen konu her zaman için din tarafından belirlenmelidir. Kutsal sanatın sembolizmi ile kastedilen ise kutsal şahsiyetin veya insanbiçimci sembolün farklı değil belli bir biçimde giydirilip süslenmesi zorunluluğu ve belli hareket ve işaretleri yapabilirken diğerlerini yapamamasıdır. Kutsal sanatın üslûbu ise şudur: Tasvirin yabancı ve hayâlî bir üslûpla değil, belli bir kutsal biçimsel dille ifade edilmesi zorunluluğudur. Kısaca, tasvir; içerik bakımından kutsal, ayrıntısı yönünden sem-

---

dıkları haçları, Şinto *torii*leri, Amerikan yerlilerinin kartal tüyü başlıkları ve kendisinde görkemin zarafetle birleştiği Hindu *sari*leri diğer örneklerdir.

bolik ve işleyişi bakımından dinî olmalıdır. Aksi takdirde tasvir; manevî hakîkat, ayinsel nitelik ve –daha iyi bir gerçekçeyle– sakramental karakter yönünden eksik olur. Sanatın bu kuralları ihlâl etmeye hakkı yoktur –çünkü aksi takdirde bütün var oluş hakkını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır– ve böyle davranmayı hiç istemez; çünkü bu görünüşteki sınırlandırmalar bireysel sanatçıya aklî ve estetik hakîkatleri aracılığıyla, bireysel sanatçının kendi başına sahip olma ihtimâlinin çok küçük olduğu derinlik ve güç gibi nitelikler bağışlar.

Sanatın veya daha doğrusu sanatçının hakları eserin teknik, manevî ve aklî niteliklerinde yatar. Bu üç nitelik, orijinalliğin pek çok biçimidir. Başka bir deyişle, eserinin estetik niteliğiyle, akabinde eserde yansıtılan asillik veya dindarlıkla ve ayrıca akıl veya bilgi ile orijinal olabilir. Bu akıl veya bilgi, sanatçıya gelenek tarafından belirlenmiş çerçeve içinde tüketilemez çeşitlilikleri bulmasına imkân sağlar. Kutsal sanatın tamamı, bu çerçevenin nisbeten geniş olduğunu ispatlar. Şöyle ki; kutsal sanat, kabiliyetsizliği kesinlikle sınırlandırırken, yetenek ve aklı sınırlandırmaz. Gerçek dehâ, yenilikler yapmadan geliştirebilir. Bir başka deyişle gerçek dehâ; dışa vurumun mükemmelliğini, derinliğini ve gücünü elde eder; bunu da neredeyse fark edilmeksizin yapar. Ayrıca, gerçek dehâ, bu işlemi kendisi olmaksızın gerçek büyüklüğün olamayacağı tevazu içinde olgunlaşmış hakîkat ve güzelliğin öngörülemezleri aracılığıyla yapar. Kutsal sanat bakış açısından ve hatta salt geleneksel bakış açısından bakıldığında, bir eserin orijinal mi yoksa kopya mı olduğu meselesi önemsizdir. Bir tek sahih modelin bir dizi kopyası içinden biri, ki bir diğer kopyadan daha az "orijinal" olabilir, orijinallik yapmacıklığı veya egonun bir başka duruşuyla ilgisi olmayan değerli şartların birleşmesi neticesinde bir dehâ eseridir.

Maneviyata doğrudan yardımcı olma işlevi yanında, kutsal sanat, topluluğun aklına bir destek olarak da vazgeçilmezdir. Dolayısıyla Rönesans'ta veya M.Ö. beşinci yüzyılda Yunanistan'da yapıldığı şekliyle kutsal sanatı ilga etmek, o aklı –ya da bilakis, o "akılcılığı"–ilga etmek ve böylece, tutkusal ve dolayısıyla zapt olunamaz bir duygusallığı serbest bırakmaktır.[7] Ayrıca dinî sanatın teolojik işlevi de görmez-

7. Tabii ki burada söz konusu olan mutlak mânâda akıl değil, "kolektif akıl"dır: Yunan gerilemesi, Platon gibi bir insanın ruhunu etkilememiştir. Ancak yine

den gelinmemelidir: Sanat belli yönleriyle, yani tipleri ve modelleriyle, vahyedilmiş hakîkatleri öğretmeli ve sanatçının sezgisine dayanan ince yönlerle manevî râyihaları hatırlatmalıdır. Şimdi ise doğacı dinî sanat, hakîkate inanmayı zorlaştırmakta ve erdemi iğrençleştirmekte, bunu da şu basit gerekçeyle yapmaktadır: Hakîkat, doğacı dinî sanatta kesinlikle yanlış bir tasvir uyumsuzluğu tarafından bastırılmış ve erdem neredeyse kaçınılmaz bir ikiyüzlülükte boğulmuştur. Doğacılık, sanatçıyı görmediği şeyi sanki görmüş gibi ve yüce erdemi sanki kendisi ona sahipmiş gibi temsil etmeye zorlar.

Kutsal dışı sanat, geleneğe üslûbu ve sanatçının zihniyeti ile bağlandığında, bu öğretme işlevi çok daha az doğrudan biçimde olsa dahi, kutsal dışı sanat için de bir zorunluluktur. Avrupa Orta Çağ minyatürlerinde Hristiyan ruhunun şüphesiz dolaylı, ama anlaşılır bir ifadesi görülebilir. Ancak kutsal dışı sanatın elverişliliği manevî olmaktan ziyade psikolojiktir; dolayısıyla her zaman "iki tarafı da kesen bir kılıç" veya "ehven-i şer" gibidir ve bu yüzden hâlâ kutsalcı bir bakışın mührünü taşıyan dönemlerde kutsal dışı sanata yöneltilen kınamalara şaşırmamak gerekir. Diğer alanlarda olduğu gibi burada da eşyânın işlevleri şartlara göre değişebilir.

Kutsal metinler, mistik tefsir ve sanat farklı derecelerde de olsa vahiyden neş'et etmiştir. Kutsal metinler Semâ Kelâmı'nın doğrudan ifadesiyken mistik tefsir bu kelâmın mülhem ve vazgeçilmez yorumudur.[8] Sanat, deyim yerindeyse, geleneğin uç sınırını ve maddî kabuğunu oluşturur, böylece "aşırı uçlar buluşur" kanunu gereği, kendisindeki en derûnî olanla tekrar birleşir, binaenaleyh sanatın kendisi ilhâmdan ayrılamaz. Mistik tefsir –salt hukukî/fıkhî yorumu yanında– metafizik ve mistik aklın aracıdır, buna karşılık sanat kolektif aklın desteğidir ve kolektivitenin öz bakımından muhtemel olduğu gibi, muhtemeldir. Bir diğer ifa-

---

de kolektif akıl feda edilirse, bu durum bazı akılların açılımını daha da belirsiz kılacaktır. Yunan gerilemesinin yok ettiğini Hristiyanlık yeniden oluşturmuş ve bu ürün bin yıl devam etmiştir.

8. Biz ilham edilişi tâlî de olsa vahyin zorunlu bir neticesi olan aslî şerhlerden bahsediyoruz. Diğer şerhler, ister metafizik, ister mistik veya hukukî olsun vazgeçilmez olmayabilir.

deyle, kutsal metin anlamındaki vahye iki tâlî akım eşlik eder: [1] derûnî olan ve manevî tefekkürcü kimseler için vazgeçilmez olan akım; [2] dışsal/zahirî olan ve insanların geneli için vazgeçilmez olan akım. Bilge için kutsal metin şerhi ile sanat arasında ortak bir ölçü yoktur. Hatta o, sanatsız dahi yapabilir; yeter ki sanat yerine sahte bir sanat değil bir boşluk veya bâkir tabiat konulsun. Bir bütün olarak gelenek için ise sanat neredeyse tefsir kadar büyük bir öneme sahiptir; çünkü gelenek kendisini sûretlerden ayrı olarak görünür kılamaz. Yine, eğer seçkinler sanattan çok daha fazla tefsire ihtiyaç duyuyorlarsa, insanların geneli buna karşılık metafizik ve mistik öğretilerden çok daha fazla sanata ihtiyaç hissederler. Ama seçkinler "fiziksel olarak" bütün bir kolektiviteye bağımlı olduklarından, onlar da dolaylı olarak sanata ihtiyaç duyarlar.

En geniş anlamıyla şerh ise diğer şeylerle birlikte zahirî meseleleri ele aldığından dolayı dışsal bir yön içerir. Buna karşılık sanat, sembolizmi aracılığıyla içsel ve derin bir yöne sahiptir. Dolayısıyla sanat farklı bir görev ifâ eder ve doğrudan manevî tefekkürcü akla konuşur: Böylece sanat zihinsel olmayan, somut ve doğrudan dili sayesinde akletme için bir destek olur. Kutsal metin üzerine yapılan metafizik ve mistik şerh yanında, bir bütün olarak cemaate hitap eden hukukî ve ahlâkî bir şerh vardır ki bu da sanatın şeklî ve kolektif bir işlevi olduğu gibi katı biçimde manevî ve bâtınî olan bir işlevi olmasına benzer. Bu manevî ve bâtınî nokta-i nazardan bakıldığında, sanat sözlü açıklamalardan daha içsel ve derin olacaktır ki bu da Buda'nın tasviri gibi kutsal bir tasvirin üstleneceği merkezî işlevi açıklamaktadır. Bir kutsal sanatın yitirilişi ile mistik tefsirin yitirilişi arasında oldukça anlamlı bir bağlantı vardır; nitekim bunu Rönesans göstermiştir. Şöyle ki; hümanizm, mistik tefsiri ve onunla birlikte marifeti öldürmeden, doğacılık, sembolizmi –kutsal sanatı– öldürememiştir. Bu böyledir; çünkü bu iki unsur, yani mistik tefsir bilimi ve sembolik sanat, öz olarak saf aklîlikle ilişkilidir.[9]

---

9. Guénon bir eserinde şöyle yazar: Orta Çağlar, Batı'nın bir bütün olarak gerçek bir aklî gelişim tanıdığı tek dönemdir; her iki durumda da az çok tarih öncesi çağları ve bu çağların Pisagorculuk ve Kuzey sanatı gibi tek-tük sağ çıkanlarını bir tarafa koyacak olursak, bunun Batı'nın kutsal bir sanat tanıdığı tek dönem olması da rastlantı değildir.

Hindu temsilî sanatıyla ilgili olarak, bu sanatın yoganın ve mitolojik dansın duruşlarından ve hareketlerinden kaynaklandığı söylenebilir. Dansın Efendisi olan Shiva-Nataraja'nın ilâhî sanatı olan dans etmek bilge Bharatamuni'ye Shiva ve eşi Parvati tarafından ilhâm edilmiş ve bu bilge tarafından *Bharata-Natya-Shâstra*'da düzenlenmiştir. Dans etmekle yakından bağlantılı olduğu için Hindu müziği, *Sâma-Veda* üzerine kuruludur ve ritimleri Sanskritçe vezinlerden kaynaklanır. Hindu sanatının belirleyici notasını sağlayan şey, dans etmektir. Kutsal tasvirler, bu temsilî mitolojiyi –veya temsilî metafiziği– durağan maddenin diline tercüme eder.[10] Şunu da ekleyelim ki bu sanat ne ahlâklıdır ne de ahlâksız; zira Hindular cinsel konularda kendilerinin arazî cisimsel yönlerini değil aslî kozmik veya ilâhî yönlerini görürler.[11] Hindu mimarîsinin Kutsal Metinlerde bir temeli vardır ve bu metinler bu mimarînin semavî kökenini anlatır. Hindu mimarîsinin Hindu dansı ile olan derin bağlantısı Vedik kurbanın biçiminden kaynaklanır.[12] Hin-

---

10. "Dans sanatını bilmeden resmin kurallarını anlamak zordur." (*Vishnu-Dharma-Uttara*) "Kişisel zevkin veya hayal gücünün hoşuna giden değil sadece, kanonik/muteber heykel ve resimler güzel olarak değerlendirilmelidir." (Shulacharya) "Her tasvire uygun olan özel sûret, tasvir yapımcılarının izlediği dinî metinler olan *Shilpa-Shastras*'ta açıklanmıştır... Bu metinler, heykeltıraşın modeli işlevini gören zihinsel temsil için gereken bilgileri sağlar. Shukracharya, tapınaktaki tanrıların kendisinin hayran kaldığı tasvirini kendi görmesine göre şekillendireceğini söyler. Dolayısıyla onun amacına ulaşması, başka bir araçla değil gerçekte doğrudan gözlemledir. Şu halde sanatın aslî cüzü olan "gözünde canlandırma" (aynı şey müzisyenin kendinden geçmiş haldeki dinleyişi hakkında da söylenebilir) bir tür yogadır; sanatçıya bazen bir tür yogi olarak bakılır ve işine girişmeden önce bazı özel ayinler yapar ve onlarla bilinçli iradenin çalışmasını engellemeyi ve öznel güçleri serbest bırakmayı hedefler. Bu durumda hakîkat, görsel gözlemden değil, sanatçının kendi organlarında anladığı ve gerçekleştirdiği hareketlerin "kas bilinci"nden gelir. Shastra'lar da orantı kanunlarını verir. Bu orantılar temsil edilecek tanrıya göre değişir. Mimarlığın da en küçük ayrıntıları dahi düzenleyen kendi kanunları vardır." (A. K. Coomaraswamy, *Understanding Hindu Art*)

11. Ortalama Batılı, her zaman için Hinduları kendisinin "manevî kir" olduğuna inandığı şey sebebiyle kınar; gerçek bir Hindu içinse tam da bu kınama manen kirli bir tavır sergiler.

12. "Söylemeye dahi gerek yoktur ki *Veda*'da anlatılan ve her zaman 'başlangıçta var olan' şeyin taklidi olarak tasvir edilen kurban, bütün biçimleri ile ve tam

du mimarîsinin bütünü öz olarak, daire ve karenin Agni ile, yani Vedik ateş sunağıyla, uyum içindeki bir eş güdümüne dayanır. Bir diğer ifadeyle mimari, kadîm sunaktan türemiştir.[13]

Hindu ruhunu niteleyen manevîleştirilmiş bu tür bir duyguculuk –bu her zaman zühde ve ölüme yakın ve Sonsuz'a açılan bir duyguculuktur– sebebiyle Hindu tapınağının her yanında bitkisel ve dolayısıyla canlı bir şey var ise Yunan ve Mısır tapınakları, her biri kendine has bir şekilde tam tersi bir bakış açısına işaret eder. Yunan tapınağı, şüphesiz zaten çok akılcı olan bir netlik tarafından nitelenmiş bir bilgelik perspektifinden kaynaklanır; ölçüye ve mantıksal sonluya işaret eder. Mermer kullanımı ve kutsal dışı konular seçimi, aslında ahşap ve metal kullanan ve sadece tanrıları temsil eden Yunan heykelciliğinin gerilemesi ile irtibatlıdır. Mısır tapınağına gelince, Yunan tapınağı gibi "mekânda" değil, "sonsuzlukta" durur; değişmez olanın gizemini hatırlatır ve göğün yıldızlı kemeri ile aynı mertebeden olduğunun izlenimini verir.

Hristiyan sanatı; kendi adına öğretisel bakış açısından bakıldığında Oğul'un, yani Baba'nın "Sûreti"nin gizemi üzerine veya insanın "Tanrı olabilmesi" için Tanrı'nın "insan olması"nın gizemi üzerine kuruludur. Bu sanatta merkezî unsur resimdir: Gelenek, resmin Kral Abgar'a gönderilen bir kumaş üzerine mucizevî biçimde basılmış Îsâ timsaline ve Aziz Luka tarafından resmedilen Bâkire Meryem portresine râci olduğunu söyler. Kutsanmış Yüz ikonlarının bir başka ilk örneği, tabiatı gereği, Kutsal Kefen –ki kutsal portrelerin ön örneğidir–

---

mânâsıyla bir sanat eseridir ve aynı zamanda hem ayin hem de mimarî sanatlarının bir terkibidir. Aynı şey Hristiyan kilise ayini (ki o da taklit temelli bir kurbandır) için de söylenebilir, çünkü onda drama ve mimarî unsurlar ayrılmaz şekilde birleşmiştir." (A. K. Coomaraswamy, "The Nature of 'Folklore' and 'Popular Art'", *Christian and Oriental Philosophy of Art* içinde).

13. Temel noktalarla ilgili olarak Hindu kozmolojisi ve mimarîsi Kuzey Amerika yerlilerinin –ve muhtemelen Siberya halklarının– kozmolojisi ve mimarîsi ile dikkat çekici biçimde örtüşür, öyle ki bu olguda Hyperborea geleneğinden gelen bir aynı mirası görmek kolaydır. Daire, merkezî ateşin çevresini saran Kızılderili kamp biçiminde, aynı şekilde çadırlarının veya kulübelerinin biçiminde tekrar ortaya çıkar. Buna karşılık kare sembolizmi, Barış Çubuğu ayininde gerçekleştirilir.

ve akabinde Çarmıh'tır. Yedinci Ekümenik Konsil, "ikon resmetmenin hiçbir şekilde ressamların icadı olmadığını; bilakis, kilisenin yerleşik bir kurumu ve geleneği olduğunu" ilan etmiştir.[14] Ancak ikonların genel kullanımı kolayca yerleşmemiştir: İlk Hristiyanlar, ikonları kabul etmekte zorlanmışsalar, bu Yahudi miras sebebiyleydi. İlk Hristiyanların [ikonlarla ilgili] tartışmaları Yahudi doğumlu Hristiyanların yiyecekle ilgili Musevî emirleri terk etmek hakkındaki tartışmalarıyla aynı cinstendi. Ancak belli bir insanî durumda tam olarak gerçekleşmek, bazı geleneksel değerlerin tabiatında vardır; kutsal sanat alanında Yuhanna ed-Dımaşkî'nin öğretisi tam vaktinde yetişmişti; çünkü bu öğreti Hristiyanlığın ilk günlerinde dile getirilemeyecek hakîkatleri ifade etmişti.

Kutsal sanatın mutlak manâda değil, belli bir geleneksel perspektifin bakış açısından az çok tâlî olan alanları vardır. Örneğin, Hristiyanlık'ta mimarî ve sırlamacılık/emayecilik böyledir. Ayrıca kutsal sanat, sıklıkla önceden var olan sanattan çıkarılmış unsurlar içerir ve bu unsurlar yeni sanat için –o zamana kadar sembolik olarak "kaosta" bulunan [ve

---

14. On altıncı yüzyılda Patrik Nikon, Rönesans'tan etkilenerek kilise resimlerinin yok edilmesini emretmiş ve böyle resimleri yapan veya bulunduran kimseleri aforoz etmekle tehdit etmiştir. Ondan sonra Patrik Joachim –vasiyetinde– kilise resimlerinin kadim modellere göre daima yapılmasını, "Latin veya Alman modellerinin izlenmemesini istemiş, çünkü bunların sanatçının kişisel hevesine göre icat edildiğini ve kilisenin geleneğini bozduğunu" söylemiştir. Bu türden pek çok metin zikredilebilir. Hindistan'da gelenek, ressam Chitrakara'dan bahseder. Bu ressam, kendisine sipariş edilen bir resmi yaparken kuralları çiğnediği için bir Brahma rahibi tarafından lanetlenmiştir. Çizilmiş resimler Hristiyan maneviyatının gerekli bir ifadesi ise heykeller yalnızca, az çok "yerel" olan tâlî bir gerekliliğe sahiptir. Heykelle kaplı bir katedral kesinlikle Hristiyanlığın derin ve güçlü bir ifadesidir, ama bu, Cermen ve Latin dehasının karışımı tarafından belirlenmiş bir ifadedir. Gotik bir cephe, mümkün olduğunca somut biçimde bir vaazı temsil etmeyi hedefler; batınî unsurlar içerebilir –ve gerçekten de sembolizmi sebebiyle içermelidir–, ama kilise resimlerinin üzerinde yer aldığı perdenin (*iconostasis*) yarı ayinsel karakterine, Charlemagne'nin resimlerin veya tasvirlerin gayesini salt öğretici gören tipik Batılı "akılcılığı" sebebiyle yanlış anladığı bir karaktere sahip değildir. Batılı katedralin görkemlerinden biri, göğe açılan kapı gibi olan revzenleridir. Gül pencere, metafizik evrenin, "Zat"ın kozmik akislerinin ışıltılı bir sembolü gibidir.

kozmosa dönüşmeyi bekleyen]– ilk maddeyi/heyulâyı sağlar. Dolayısıyla gerçek şu ki, Hristiyanlığın manevî dehası; Yunan-Roma, Doğulu ve Kuzeyli unsurları kendi sanatsal dışa vurumu için kullanmayı başarmıştır. Böylesi unsurlar, güçlü bir orijinal ifade biçimi olarak yeniden şekillendirilmiştir ve aynı şey, gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra, İslâm ve Budist medeniyetlerinin kullandığı unsurlar hakkında da söylenebilir.

Budist sanat anlayışı, en azından belli yönlerden Hristiyan sanat anlayışından uzak değildir. Şöyle ki; Budist sanatı da Hristiyan sanatı gibi, Üstün insan ve vahyin taşıyıcısı tasviri üzerinde yoğunlaşır; buna karşılık tanrısızcılığı (*non-theism*) ile Hristiyan bakış açısından ayrılır ve tanrısızcılığı, her şeyi, gayr-i şahsî olana/kişi olmayana indirger. Eğer insan mantıken evrenin merkezinde ise bu Budizm'e göre "arızî"dir ve Hristiyanlık'ta olduğunun aksine teolojik zorunluluk sebebiyle değildir. Şahsiyetler, bireyler olmaktan ziyade "fikirler"dir. Budist sanatı, Buda'nın sakramental tasviri etrafında döner. Bu tasvir ise bir geleneğe göre, Kutsanmış Olan'ın sağlığında hem heykel hem de resim olmak üzere farklı sûretlerde verilmiştir. Durum, Hristiyan sanatının durumunun tam tersidir; çünkü burada heykeltıraşlık, ressamlıktan daha önemlidir, her ne kadar ressamlık katı biçimde kurallı olsa ve Hristiyan heykeltıraşlığı gibi "ihtiyarî" olmasa da. Mimarî sahasında Shakyamuni'nin ölümünün hemen ardından inşa edilen Piprava *stûpa*'sını [Budist yadigârlarının ve rahiplerinin küllerinin korunduğu kümbetvari yer] zikredebiliriz. Bunun dışında, Hindu ve Çin sanatının unsurları yeni bir sanata dönüştürülmüştür ve bu sanatın çok sayıdaki farklı biçimleri hem Therava'da hem de Mahayana Budist ekollerinde mevcuttur. Öğretisel bakış açısından bakıldığında, bu örnekte sanat, Buda'nın üstün insan güzelliğinden kaynaklanan kurtarıcı erdem fikrine dayanır. Şöyle ki; Kutsanmış Olan'ın, diğer Buda'ların ve Bodisatva'ların tasvirleri, bu kurtarıcı erdemin ayinsel tebellürleri ve belirlenimleridir ve söz konusu erdem, biçimleri yönünden "soyut", ama tabiatları bakımından somut olan dinî nesnelerde tezâhür etmiştir. Bu ilke, Batı'da icra edildiği şekliyle dinî kutsal dışı sanat aleyhinde kesin bir delil sunar; çünkü Tanrı-İnsan'ın semavî güzelliği, belli bir topluluk tarafından gerektirilen özel üslûbun ne olduğu fark etmeksizin, bütün geleneksel sanata uzanır. Geleneksel sanatı –ki biz burada esa-

sen Hristiyanlığı kastediyoruz– inkâr etmek, bedenlenmiş Söz'ün kurtarıcı güzelliğini bilmemek demektir. Yine bu, gerçek Hristiyan sanatında Mesih'ten bir şeyler ve Bâkire Meryem'den bir şeyler olduğunu bilmemek demektir. Kutsal dışı sanat, Tanrı-İnsan'ın veya tanrılaştırılmış insanın ruhunun yerine sanatçının ruhunu veya sanatçının insanî modelinin ruhunu koyar.

Budist sanatındaki Hindu etkilerini bir kenara koyacak olursak, Çin sanatında her şey; bir yandan kutsal bir yapıya sahip yazıdan, diğer yandan da kendisi de kutsal olan ve Evrensel İlkeler'in kalıcı bir vahyi olarak, sevilerek gözlenen tabiattan kaynaklanmış görünür. Belli teknikler ve materyaller –bronz, kâğıt, Hint mürekkebi, cila, ipek, bambu ve porselen– bu sanatın orijinalliğine katkı sağlayabilir ve bazı biçimlerini belirleyebilir. Hüsn-i hat/güzel yazı ile resim arasındaki bağlantı, hem yakın hem de belirleyicidir ve Mısır sanatında da bulunan bir bağlantıdır. Yazma, bir resmetme biçimidir. Sarı insanlar [yani Çinli, Japon, Koreli vs. Asyalı halklar], kendi karakterlerini bir fırçayla çizerler ve resimleri yazıya benzer. El ve göz, aynı reflekslere sahiptir. Konfüçyüsçü resimle ilgili olarak diyebiliriz ki; bu resim, ne özde kutsaldır ne de külliyen kutsal dışıdır. Gayesi, kelimenin çok geniş anlamında, ahlâkî bir amaç içerir. Eşyânın "içsel" gerçekliğini değil, "nesnel" masumiyetini göstermeye eğilimlidir. Taocu manzara resimlerine gelecek olursak, bunlar bir metafizik ve bir manevî tefekkür hâlini dışsallaştırırlar. Bu resimler, mekândan değil "boşluk"tan kaynaklanır. Temaları, öz olarak "dağ ve su"dur ki bununla, kozmolojik ve metafizik amaçları birleştirirler. Bu, kutsal sanatın en güçlü orijinal biçimlerinden biridir. Belli bir anlamda, Hindu sanatının tam karşısında yer alır; çünkü Hindu sanatında dışa vurum ilkesi kesinlik ve ritimdir, öngörülemez şeylerden oluşmuş bir manevî tefekkürün semavî incelikleri değildir. Yapısı hem boğumsuz hem de ince anlam farklılıkları yönünden zengin olan Çen (Japoncada Zen) Budizm'i Taocu sanatta aynı türden bir ifade biçimi bulmuş olmalıdır.[15]

15. Çin sanatından bahsederken Japon sanatını da dâhil etmeliyiz; çünkü Japon sanatı, o sanatın oldukça özgün bir dalıdır ve vakarı, cesareti, zarafeti ve manevî sezgiyi birleştiren kendine has bir dehası vardır. Japon evi, malzemelerin doğal asaletini ve biçimlerin sadeliğini son derece sanatsal incelikle

Mimarîde, sarı ırkın önemli binalarının tepelerinde, kendilerini çeviren çamların sahip olduğu kavislerin aynısı vardır. Geniş, boynuzlu ve bir bakıma bitkisel şekilli Uzak Doğu çatısı –hepsi genelde ahşap sütunlar üzerinde durur– her ne kadar önörneği kutsal çam kozalakları değilse de, Sarı ırkın insanlarının canlı ve görkemli hayatını hatırlatmaktadır. Sarı ırktan bir insan bir tapınağa veya saraya girdiğinde, büyük bir mağaraya değil bir "orman"a girer.[16] Bu mimarînin canlı, bitkisel ve sıcak bir yönü vardır. Koruyucu çatıya belli bir savunma yönü kazandıran, yukarı doğru bükülen çatı sağrılarının büyülü maksadı dahi bizi ağaç ile şimşek arasındaki bağlantıya ve dolayısıyla bâkir tabiata geri götürmektedir.[17]

Yahudilik'in ve İslâm'ın gayr-i temsilî veya soyut sanatları görmezden gelinmemelidir. Yahudi sanatı bizzat Tevrat'ta vahyedilmiştir ve münhasıran kutsaldır. İslâm sanatı da insan ve hayvan temsillerini dışlamak sûretiyle Yahudi sanatıyla akrabadır. İslâm sanatının kökenine gelince; bu sanat, vahyedilmiş Kitap'ın hissî şeklinden, yani Kur'ân-ı Kerîm ayetlerinin iç içe geçmiş harflerinden ve yine –çelişkili görünse de– tasvir yasağından türemiştir. İslâm sanatındaki bu sınırlama bazı imkânları ortadan kaldırarak diğer imkânları yoğunlaştırmıştır; zira bu sınırlandırmaya, bitki tasvirleri yapmaya verilen açık izin eşlik etmiştir. Bu da arabesklerin, geometrik ve bitkisel süsleme motiflerinin merkezî önemini açıklamaktadır.[18] Komşu medeniyetlerden miras alı-

---

birleştirir ve bu da Japon evini bir bütün olarak sanatın en özgün tezahürlerinden birisi kılar.

16. Gotik katedrali, taşlaşmış bir ormandır; bir yönden hoşgeldin derken diğer yönden soğuk durur; koruma fikrine ebedîlik fikrini ekler ve böylece semavî bir soğukluğu merhametle karıştırır. Revzenli pencereleri taştan bir ormanın yaprakları arasından bir anlık görünen gök gibidir.
17. Çinlilerin evlerinin çatısının ters dönmüş tekneyi temsil ettiğine dair bir hikâye vardır: Bir Çin-Malaya efsanesine göre Güneş, Doğu'dan bir tekne içinde gelir ve tekne Batı'da batar ve ters dönerken Güneş'i de kaplar, böylece gece olur; bu efsanede sadece ters dönmüş tekne ile gecenin karanlığı arasında değil, aynı zamanda bunun sonucunda çatı ile çatının koruduğu uyku arasında da bir ilişki kurulur. Konu ahşap sütunlar olduğunda Uzak Doğu mimarîsinin bir diğer kaynağı, ilkel Çin-Malaya göl-evleri olabilir (Bkz. E. Fuhkmann, *China*).
18. Fars minyatürleri, perspektif olmaksızın ve böylece bir anlamda sınırlar da olmaksızın, bir dokuma parçası gibi, nesneleri bir yüzeyde birleştirir ki bu da

nan İslâm mimarîsi, hem basitleştirmeye hem de süslemeye eğilim gösteren kendi özel dehası tarafından dönüştürülmüştür. Bu dehanın en saf ifadesi, muhtemelen Fas sanatıdır; çünkü bu sanatta önceden var olan şekilcilik, bazı tavizlere sebep olmuş değildir. İslâm'da güzellik sevgisi, katı basitliğe olan eğilimi telafi etmektedir. Bu sevgi, basitliğe zarif şekiller vermekte ve kısmen, mebzul miktarda değerli ve soyut dantel işçiliği giydirmektedir. Hz. Peygamber, "Allah güzeldir ve güzelliği sever"[19] buyurmuştur.

Bütün bu söylenenler kesinlikle, geleneksel sanatta kısmî sapmaların ortaya çıkmayacağı anlamına gelmez. Şöyle ki; özellikle plastik sanatlar örneğinde, az çok yüzeysel bir ustalığın, sembolizmin netliğini ve eserin iç gerçekliğini boğduğu vâki olmaktadır. Dünyevîlik, kutsal sanatta dahi zevk hatalarına ve kusurlarına sebep olabilir; bununla birlikte, kutsal sanatın kurallılığı, böylesi sapmaları asgariye indirmektedir.

Bu çok özet mülâhazalardan sonra, sanatın salt teknik yönlerine geçelim. Kasıtlı üslûp oluşturma/stilizasyon ile salt bireysel beceri yoksunluğu arasında bir ayrım yapılmalıdır. Şöyle ki; bu beceri yoksunluğunun kanıtları ya üslûba sokulmuş bir matlık ya da akıl eksikliği, fazlalık ve keyfilik izlenimidir. Bir başka deyişle, olumlu fikirleri aktarırken, o aktarım sayesinde değerli olan "sanatsızlık" ile sanatçının kişi-

---

onları –her hâlükârda "dünyevî" nesneler olarak– İslâmî bakış açısı ile uyumlu kılar. Müslümanlar, genel itibarla dinî konuların "maddîleştirilmesi"ne şüpheyle bakarlar; bunun sebebi, manevî hakîkatlerin hissî belirginleşmenin aşırılığı aracılığıyla tükenmesi korkusudur. Roma kilisesinin heykel ve "dramatik" tasvirlerinin "iki uçlu kılıç" olduğu gerçekten ortaya çıkmıştır. Kilise, bu tasvirleri "duyarlı" ve "popüler" kılmak yerine, onlarda Roma heykelciliğinin kutsal soyutlamasını muhafaza etmeliydi. Sanatın tek yükümlülüğü, avam insanlara doğru "inmek" değildir; bilakis, insanların o hakîkate doğru yükselmelerine imkân vermek için kendi içsel hakîkatine de sadık kalmalıdır.

19. İslâm mimarîsinin gülümseyen güzelliğinin pek çok Hristiyan'a dünyevî ve "putperest" görünmüş olması anlaşılabilirdir; gerçekten de iradî perspektif, "aşağıda" olanı [yani, dünyayı] ve "ahireti" birleştiren ve özdeşliğe dayanan evrensel özler olarak değil; sadece, ayrılığa ve karşıtlığa işaret eden varlık düzeyleri olarak tasavvur eder. Rönesans sanatında erdem ezici, hüzünlü ve bıktırıcı olur: El-Hamra Sarayı yanında V. Charles'ın sarayı kasvetli ve sade olmak ister; ama sadece bütün yüksek aklı, bütün manevî tefekkürü ve huzuru kovan ağırlık ve matlık kazanır.

sel yetersizliği veya kabalığından kaynaklanan kusurlar arasında ayrım yapabilmek zorunludur. Resim yaparken söz konusu olan görünüşteki bir kusur, bir ahenk sezgisinden kaynaklanabilir ve dışa vurumun, terkibin ve dengenin güzelliğine katkı sağlayabilir. Resim çizmenin doğruluğu, içerik manevî olduğu müddetçe daha önemli niteliklere tâbi kılınabilir. Bunun dışında, geleneksel sanat her zaman ve her yerde bir başarı zirvesinde olamazsa, bu aslî bir yetersizlik sebebiyle değil, insanın aklî ve ahlâkî yetersizlikleri sebebiyledir ve bu yetersizliklerin insanın diğer faaliyetlerinde olduğu gibi sanatta da kendini göstermesi kaçınılmazdır.

Bir resmin tabiatla uyumu, ancak sanat eseri ile sanat eserinin dışsal modeli arasındaki farkı ortadan kaldırmadığı müddetçe meşrudur. Böyle bir ayrım olmadığı takdirde, sanat eseri yeter/fail sebebini kaybedecektir; çünkü sanat eserinin tek amacı, zaten var olan bir şeyi tekrar etmek değildir. Resmin oranlarının kusursuzluğu, ne materyali –ki resimde düz yüzey, heykeltıraşlıkta cansız maddedir– ihlâl etmelidir ne de manevî dışa vurumu feda etmelidir. Oranların doğruluğu, belli bir sanatın maddî verileri ile uyum içindeyse ve aynı zamanda eserin manevî maksadını da tatmin ediyorsa, bu doğruluk, eserin sembolizmine bir aklın ve hakîkatin dışa vurumunu ekleyecektir. Sahih ve kuralcı sanat, her zaman için tabiata ilişkin akıllı gözlemi asil ve derin stilizasyonlarla birleştirir ve bunu da ilk olarak, eseri, Tanrı'nın tabiatta yarattığı modele indirgemek; ikinci olarak, eseri, ona saf bir ruh mührünü, sentez mührünü ve özsel olanın mührünü vurmak sûretiyle fiziksel mümkünlük hâlinden ayırmak için yapar. Doğalcılığın meşru olduğu söylenebilir, ama bir şartla: Fiziksel kusursuzluk Platon'un İdeası'nı, nitel aslî örneği müşâhede etmekle ittifak etmelidir; dolayısıyla böylesi eserlerde statiğin, simetrinin ve "özsel"in baskınlığı açıktır.[20] Ancak şunu da dikkate almalıyız: "Biçim"in öze bir şekilde zorunlu olarak karşıt olduğu fikrinden hareket edecek olursak, öz, evrensel içsellik ve biçim,

20. Bu bağlamda Mısır sanatı, özellikle öğreticidir; "doğal" ile "aslî" arasındaki bu buluşmanın diğer örnekleri Uzak Doğu sanatında ve Batı Afrika'daki (Nijerya) İfe Yorubaları arasında bulunan hayranlık uyandıracak bronz ve çömlek işi başlarda da bulunabilir. Bu başlar bütün dünyadaki en mükemmel sanat eserleri arasındadır.

"arazî" dışsallık olduğundan, kutsal sanatta uygulanan bazı biçim bozukluklarını, öze indirgemek veya deyim yerindeyse "öz ile yakıp kavurmak" olarak açıklayabiliriz. Bu takdirde öz, biçimi bozan bir içsel ateş olarak veya kendisinde oranların parçalandığı bir dipsiz kuyu olarak görünecek, böylece kutsal ve "biçimsiz" olan –ki karmakarışık değil manevîdir– özün biçime "hücum"u gibi olacaktır.

Yine gözden kaçırılmamalıdır ki insan ruhu, aynı zamanda her yöne konuşlandırılamaz. Geleneksel sembolizm hiçbir şekilde son noktalarına vardırılan fiziksel biçimlerin gözlenmesi anlamına gelmediğinden, bir kutsal sanatın böyle bir gözleme eğilim duymasını gerektirecek bir sebep yoktur. Kutsal sanat, ırkın tabiî dehasının gerektirdiği ile tatmin olacaktır ve bu da "biçimsizleştirme" sembolizmi ve incelmiş gözlem karışımını –ki bu karışım genel manâda kutsal sanatın özelliğidir– açıklamaktadır. Bazen nitel yön, nicel gerçekliklere hâkim olan kuralları ihlâl eder: Hindu sanatı, dişiliği göğüs ve kalçalarla yapar ve onlara ideogram/düşün-yazı önemini verir. Başka türlü salt doğal olgular olarak kabul edilebilecek olan özellikleri sembollere dönüştürür ki bu da yukarıda zikredilen "biçimsizleştirici öz" ile uyumludur. Fiziksel gözlemin basitçe yokluğuna gelince, ki bu hâliyle herhangi bir sembolik amaçtan bağımsızdır, şunu ekleyebiliriz: Fiziksel gözlem yoksunluğu, belli bir kolektif ruhun gereklilikleri tarafından şartlandırılmış ise bir üslûbun ve dolayısıyla bir dilin mütemmim cüzüdür ve özü itibariyle zekice ve asildir. Bu, izole bir sanatçının teknik beceriksizliğinden oldukça farklıdır. Literal bir manâda tesadüfî görünüş çeşitlilikleri ve arazî yönler üreten tam doğalcılık gerçekten, aklın "şeytanî"[21] olarak isimlendirilebilecek bir istismarıdır. Bu yüzden de geleneksel sanatın özelliği olamaz. Ayrıca, doğalcı bir karakalem resim ile stilize ama beceriksiz bir karakalem resim arasındaki fark yahut yavan ve süslemeli bir resim ile kendisinde gölgeler ve perspektifin bulunduğu resim arasındaki fark, saf ve basit ilerlemeyi temsil ediyorsa, bu ilerleme devasa

21. Bu akıl suistimâli, modern medeniyetin genel özelliğidir. Gerçekte yalnızca büyük olan pek çok şey üstün sayılmaktadır ki yapay yalıtım içinde değerlendirilecek olsalar gerçekten de üstündürler; her hâlükârda kendinde amaç olarak alınır ve bunun sonucunda biçimin ve arazî olanın sınırlılıklarından fazlasını ifade etmezse, sanatsal doğalcılık tam da budur.

olacak ve devasalığından ötürü açıklanamaz olacaktır. Yunanlıların ve –arkalarından Hristiyanların– yüzlerce yıldır bakıp çizmekten aciz oldukları farz edilecekse, aynı insanlara nisbeten kısa bir zaman diliminden sonra bakıp çizme kabiliyeti verilmiş olması nasıl açıklanabilir? Bu kıyaslanamaz durumlar arasındaki değişikliğin kolaylığı, burada gerçek ilerlemenin söz konusu olmadığını ve bilakis, doğalcılığın sadece, bu yeni "eşyâyı-görme-biçimi"nin gerektirdiği gözlem ve beceri çabaları ile birleşmiş, daha dışlaşmış bir bakışı temsil ettiğini kanıtlamaktadır.

Sözde "Yunan mucizesi"nin tamamı; maddî aklın (*reason*), manevî aklın (*intelligence*) yerine geçirilmesinden ibarettir: Sanatsal doğalcılık, kendisini başlatan akılcılık olmadan anlaşılamazdı. Tamamlayıcı doğalcılık, "biçim" kültünden kaynaklanır. Bu biçim de "sembol" olarak "sonlu" bir şey anlamında biçimdir. Akıl, gerçekten de sonlunun bilimini, sınırların ve düzenin bilimini düzenler; böylece akıl tarafından yönlendirilen mantıksal bir sanat, akılla, bütün gizeme karşı koyan bir yavanlığı paylaşır. Klasik antik dönem sanatı, sıklıkla, tam gündüzün netliğine benzetilir; ancak bu sanatın, gündüzün "apaçıklık" niteliğine de sahip olduğu unutulmaktadır ki bu apaçıklık, bir gizem yönünden ve sonsuzluk niteliğinden yoksundur. Bu akılcı ideal nokta-i nazarından bakıldığında, katedrallerin sanatı –ve de bilindiği kadarıyla Asya sanatı– kaçınılmaz biçimde karmakarışık, "düzensiz", gayr-i aklî ve gayr-i insanî görünecektir.

Şimdi, mükemmelin üç temel ölçüt ile bilinebileceği fikrinden hareket edecek olursak, ki bunlar: muhtevanın asaleti –bu ölçüt manevî şart olup onsuz sanatın var olma hakkı yoktur–, sonra sembolizmin kusursuzluğu veya en azından kutsal dışı sanat eserlerinde, eserin uyumu[22] ve son olarak üslûbun saflığı yahut çizgi ve rengin zarafetidir; işte bu ölçütlerin yardımıyla kutsal olsun olmasın bir sanat eserinin niteliklerini ve kusurlarını bilebiliriz. Bazı modern eserlerin, sanki tesadüfen bu niteliklere sahip olabileceğini söylemeye gerek yoktur. Ancak bunda bütün olumlu niteliklerden mahrum olan bir sanatın haklılaştırılmasını görmek, bir hata olacaktır. Böyle bir eserin istisnaî özelliklerine bütün

22. Bu şart da aynı biçimde boyutla alakalı olarak doğru ölçü gerektirir; kutsal dışı bir eser asla belli boyutları aşmamalıdır; bu boyutlar minyatürler için çok küçüktür.

olarak bakıldığında, hiçbir şekilde, söz konusu sanatın ayırt edici özelliği olması mümkün değildir; ama kargaşaya eşlik eden eklektisizm/seçmecilik sayesinde sadece tesadüfen öyle görünebilir. Ancak yine de böyle eserlerin varlığı, meşrû bir kutsal dışı sanatın, sadece ve basitçe Orta Çağ minyatürlerine veya köylü resmine[23] dönmeye gerek olmadan, Batı'da makul ve muhtemel olduğunu kanıtlamaktadır; zira sağlıklı bir ruh hâli ve materyallerin normal bir işlenişi, özenti ve gösterişten hâlî bir sanatın doğruluğunu sağlar. Sanatın yapıcı unsurlarından her birinin belli aslî şartları karşılamasını gerektiren –hem manevî, hem psikolojik hem de maddî ve teknik seviyede–, eşyânın doğasıdır; bu aslî şartlar da kesinlikle, bütün geleneksel sanatlara hâkim olan şartlardır.

Modern sanatın başta gelen yanlışlarından birinin, sanat maddelerini karıştırması olduğuna bu bağlamda işaret etmek önem arz eder. Şöyle ki; insanlar, tıpkı biçimlerin ve renklerin nesnel niteliklerini bilmedikleri gibi, artık, taşın, demirin ve ahşabın kozmik anlamını ayırt edememektedir. Taş, soğuk ve katı olma özelliğini demirle paylaşmaktadır; buna karşılık ahşap sıcak, canlı ve sevecendir. Fakat taşın soğukluğu, sonsuzluğun soğukluğu gibi nötr ve tarafsızken, demir düşmanca, saldırgan ve bayağıdır ki bu da dünyanın demirle işgal edilmesinin manâsını kavramamıza imkân vermektedir.[24] Demirin ağır ve meşum tabiatı, onun el sanatlarındaki kullanımında neşe ve hayâl gücü ile işlenmesini gerektirmektedir ki bunu, örneğin, dantelaya benzeyen eski kilise perdelerinde görebiliriz. Demirin bayağılığı, işlenimindeki şeffaflık ile nötrleştirilmelidir; çünkü

---

23. Aynı durum Batı'da sadece kilise resimlerinin ve katedrallerin sanatı olan kutsal sanat için tabii ki geçerli değildir; kutsal sanatın kesinlikle değişmez bir şeyleri vardır. Avrupa'da farklı ülkelerin en azından göreceli anlamda Kuzey kökenli olan halk sanatı bir kez daha zikredilebilir. "Göreceli anlamda" diyoruz, zira çok eski bir sanata kesin bir köken belirlemek zordur. Aslında, özellikle Cermen ve Slav halkları arasında muhafaza edilen bu "taşra" sanatının kesin belirlenebilir coğrafi sınırları yoktur; bazı temel örnekleri, Afrika ve Asya'ya vardırılabilir; ancak bu örneklerin Asya'dan alındığı kesin olarak söylenemez. Bu en mükemmel sanatlardan biridir ve ilkece, içinde zanaatkârlığımızın veya zanaatkârlığımızdan geri kalanın mücadele ettiği karmaşayı temizleme kabiliyetine sahiptir.

24. Hristiyan kiliselerinde ve hac yerlerinde kocaman ve kaba demir işi birikim, manevî güçlerin yayılmasını engeller. Her zaman için göğün hapsedildiği izlenimini verir.

bu, bu metalin tabiatının ihlâl edilmesi değildir; bilakis, onun sertlik ve esnemezlik niteliklerine hem meşruiyet kazandırır hem de onları ortaya çıkarır. Demirin tekinsiz tabiatı, tam ve doğrudan tezâhür hakkına sahip olmadığına, bilakis, erdemlerini dışavurabilmesi için uslandırılıp evcilleştirilmesi gerektiğine işaret eder. Taşın tabiatı ise oldukça farklıdır. İşlenmemiş hâlinde taşın kendine has kutsal bir şeyi vardır ve bu, tıpkı demir gibi, ışık, kozmik ateş veya gezegensel güçler tarafından şekil değişimine uğratılmış kutsal metallerle ilgili olarak da geçerlidir. –Tıpkı demir gibi bütün dünyayı işgal eden– betonun, bayağı ve nicel bir tür sahte taş olduğu da eklenmelidir. Betonda ebedîliğin manevî yönünün yerini, kimliği belirsiz ve vahşi bir ağırlık almıştır. Taş, ölüm gibi söz geçirilemez bir şey ise beton da bir eziş gibi vahşi bir şeydir.

Daha ileri gitmeden, aşağıdaki mülâhazayı eklemek istiyoruz ki demirin nüfuzunu genişletmesi ve zorbalığı ile ilgisiz değildir: İnsan, Doğu'nun en sanatkârane insanlarının, modern dünyanın çirkin şeylerini benimsemede gösterdiği aceleciliğe hayret edebilir. Ancak unutulmamalıdır ki insanlar, estetik veya manevîyat meselesinden ayrı olarak, bütün çağlarda en güçlü olanları taklit etmiştir. İnsanlar güce sahip olmadan önce, en azından gücün görünüşüne sahip olmayı isterler ve modern dünyanın çirkin şeyleri güç ve bağımsızlığın eş anlamlısı olmuştur. Sanatsal güzelliğin özü manevîdir, buna karşılık maddî güç "dünyevî"dir ve "dünyevî" olan, güce aklın eş anlamlısı olarak baktığından, geleneğin güzelliği sadece zayıflığın değil, aynı zamanda ahmaklığın, yanılsamanın ve gülünç olanın eş anlamlısı olmaktadır. Zayıflıktan utanmaya neredeyse her zaman eşlik eden durum, bu görünüşte aşağılığın sebebi olarak görülen şeyden –ki bu bağlamda gelenek, manevî tefekkür ve hakîkattir– nefret etmektir. Toplumsal düzeylerine bakmaksızın çoğu insan, ne yazık ki bu acınacak görme yanılgısının üstesinden gelecek yeterli idrâk gücüne sahip değil ise de bazı bölgelerde bazı hayırlı tepkiler görülmektedir.

Til Eulenspiegel[25] hakkında anlatılır ki o, bir prense saray ressamı olarak alınmış ve prensin arkadaşlarına boş bir tuval sunmuş; akabinde dürüst bir ebeveynden gelmeyen hiç kimsenin tuvalde bir şey

25. Bir Orta Çağ efsanesi karakteri olup muziplikleriyle meşhurdur (İngilizceye çevirenin notu).

göremeyeceğini söylemiş. Toplanan lordlardan hiçbiri, bir şey görmediğini itiraf etmek istemediğinden, hepsi de boş tuvale hayran kalmış gibi davranmış. Bu masalın bir latife olarak kabul edileceği bir zaman vardı; ama hiç kimse, bu masalın bir gün "medenî" bir dünyanın âdâb-ı muâşeretine gireceğini önceden söyleyemeye cesaret edememiştir. Bugün herhangi birisi, bize hoşlandığı bir şeyi sanat için, sanat adına gösterebilmekte[26] ve biz, hakîkat ve akıl adına itiraz ettiğimizde sanki gizemli bir kusur bizim anlamamıza engel oluyormuş gibi anlamadığımız söylenmektedir ki anlamadığımızın söylendiği şey de Çin veya Aztek sanatı değil, bir kapı komşumuz olan Avrupalının yaptığı bir karalamadır. Bugün çok yaygın olan bir dil suistimâline göre, "anlamak", "kabul etmek" anlamına gelmekte, reddetmek ise anlamamak manâsına gelmektedir; sanki bir insanın kesinlikle bir şeyi anladığı için reddettiği ve buna karşılık anlamadığı için bir şeyi kabul ettiği hiç vâki değilmiş gibi.

Bütün bunların gerisinde iki temel yanlış yatmakta ve bu yanlışlar sebebiyle sözde sanatçıların [sanat diye yutturmaya çalıştıkları] gösterişleri, anlaşılmaz olabilmektedir: [1] Miras yoluyla gelen kolektif norma aykırı bir orijinallik, psikolojik olarak zihinsel dengesizlik dışında mümkündür [Yani "çatlak" olmadan da orijinal olunabilir]; [2] bir insan, sözde sanatçıyla aynı medeniyete, aynı ırka ve aynı döneme ait çok sayıda akıllı ve eğitimli insana hiçbir nisbette anlaşılmaz gelmeyen gerçek bir sanat eseri meydana getirebilir [Yani, orijinallik demek illâki başkaları tarafından anlaşılmamak demek değildir].[27] Gerçekte böyle bir özgünlüğün veya tekliğin öncülleri, normal insan ruhunda bulunmaz; saf akılda bulunma ihtimâli ise daha düşüktür. Modern tuhaflık, sanatsal yaratımın bazı "gizemleri" ile ilişkili olmaktan uzaktır ve felsefî hata ve zihinsel bozukluktan ibarettir. Herkes kendisinin büyük bir insan olmak zorunda olduğuna inanmaktadır. Yenilik özgünlük, marazî içe bakış derinlik, toplumsal değerleri küçümsemek (*cynicism/kiniklik*) samimiyet ve yapmacıklık dehâ sayılmaktadır. Böylece bir noktaya va-

26. Yazar burada esasen Batı'yı kastetmektedir (İngilizceye çevirenin notu).
27. Bu, sınırına, karikatür noktasına vardırılmış tekliktir. Artık "tekliğin" her manastır disiplini tarafından kınanıp damgalanmış bir kusur olduğu iyi bilinmektedir; vahameti, gurur günahıyla bağlantısında yatmaktadır.

rılmıştır ki bir anatomi diyagramı veya zebraması bir şerit, resim olarak kabul edilebilmektedir. Sanki bir sanat eseri, psikolojik olarak samimi, ama aynı zamanda manevî olarak sahte ve sanatsal olarak hiç hükmünde olamazmış gibi, "samimiyet", mutlak bir ölçüt mertebesine yükseltilmiştir. Böyle yapmacıklı sanatçılar, biçimlerin ve renklerin nesnel ve nitel değerini kasten görmezden gelmek ve kendilerinin, gerçekte sadece bayağı ve gülünç olan, ama kendilerinin ilginç ve nüfuz edilemez zannettikleri bir öznellik içinde korunduklarını sanmak gibi büyük bir yanlışa düşmektedirler. Onların hatalarının bizâtihi tabiatı, onları biçimler dünyasının en aşağı imkânlarına başvurmaya zorlamaktadır ki bu durumları, şeytanın Tanrı kadar "özgün" olmak isterken korkudan başka kendisine açık bir seçeneğe sahip olmamasına benzemektedir.[28] Toplumsal değerleri küçümsemek, genel olarak, belli bir ateist ahlâkta belli bir rol oynar görünmektedir. Şöyle ki, söz konusu ahlâk anlayışı, erdemin insanın kendine hâkim olmasında ve sessiz kalmasında, ama kendinin azıtmasına izin vermesinde ve gerçeği her çatının tepesinde haykırmakta yattığını söylemektedir. Yine, vahşilikle övünüldüğü takdirde her günah iyidir; sessizce yapılan bir mücadele bir şeyler gizli kaldığı için "ikiyüzlülük" olarak yaftalanır. Tabiat, yeter/fail sebep olmaksızın hareket ediyormuş gibi, tabiatın gizli tuttuğu şeyi toplumsal değerleri hiçe sayarak/kinikçe açmanın "samimiyet" ve "gerçekçilik" olduğu inancı da aynı fikirler kategorisine dâhildir.

Modern sanat anlayışı yanlıştır; çünkü yaratıcı hayâl gücünü –hatta sırf yaratma itkisini– nitel biçimin yerine koymakta ve indî ve zannî bir değeri, nesnel ve manevî bir değerin yerine geçirmektedir. Bunu yapmak ise salt –ister gerçek ister vehimsel olsun–yeteneği, kendisinin ölçütü olan normatif sabitelerinden ayrı bir değere sahipmiş gibi, sanatın bizâtihi tanımına dâhil olması gereken becerinin ve ustalığın yerine koymaktır. Özgünlüğün ancak sahip olduğu içerik ile anlamlı ol-

28. Modern sanat, biçimsiz kiliseler inşa etmekte ve duvarlarını makinalı tüfek patlamasının açtığı çatlaklara benzeyen asimetrik pencerelerle delmekte ve sanki bununla kendi gerçek duygularını açığa vurmaktadır. Bununla birlikte pek çok insan, bazı böylesi mimarî tasarımın "cüret"iyle övünebilir ise de, biçimlerin içsel anlamından kaçamazlar: Onlar, böyle bir eserin, kendisinin sahip olduğu biçimlerin dili tarafından tırtıl-ve-kâbuslar-âlemiyle ilişkilendirilmesine engel olamaz: Bu, somuta dönüşmüş ruhçuluktur.

duğu, aynı durumun samimiyet için de geçerli olduğu açıktır. Bir hatanın özgünlüğü –yahut yetersiz ve yıkıcı bir bireyin yeteneği– en küçük bir yarar sağlamaz. İyi bir modelin iyi yapılmış bir kopyasına sahip olmak, kötü bir dehanın "samimi" tezâhürü olan özgün bir yaratımdan çok daha iyidir.[29] Herkesin yaratmak istediği ve kimsenin kopyalamak istemediği bir zamanda; her eserin kendisini, öz suyunu aldığı ve sonunda en zarif çiçeklerinden biri olabileceği geleneksel bir devamlılığa dâhil etmekten ziyade biricik olmak istediği bir zamanda, insana dünya karşısında hiçliğini haykırmaktan başka bir şey kalmamaktadır. Bu hiçlik tabii ki özgünlüğün eş anlamlısı olarak görülecektir; çünkü geleneğin yahut normalliğin asgarisi, yeteneğin azamisi sayılacaktır. Aynı fikirler dizisi içinde her sanatçının "kendini yenilemesi"ni gerektirecek önyargıyı da zikredelim; sanki insan hayatı böylesi bir gerekliliği haklılaştıramayacak kadar kısa değil ve sanki sanatçılar, kendilerinden her birinin yapacağı böyle bir yeniliği gereksiz kılacak kadar çok değil. Bununla birlikte insanın yüzünün günden güne aynı kalmasından kimse şikâyet etmemekte ve hiç kimse Fars sanatının aniden Polinezya sanatına dönüşmesini beklememektedir.

"Sanat için sanat" tezindeki hata, kendi içlerinde, kendi nisbî tabiatlarında haklılıklarını içeren yeterli nisbiliklerin var olduğunu ve saf akıl için erişilmez/anlaşılmaz ve nesnel hakîkate yabancı değer ölçütlerinin daima var olduğunu varsaymaya çıkmaktadır. Bu yanılgı, aklın asliliğini iptal etmeyi ve yerine içgüdüyü veya zevki, yani ya salt öznel ya da keyfî ölçütleri koymayı da içermektedir. Sanatın tanımının, kanunlarının ve ölçütlerinin yine sanattan, yani sanatçı olmak bakımından sanatçının yeterliliğinden çıkarılmasının imkânsız olduğunu yukarıda görmüştük. Yine sanatın temelleri, sadece zanâatın bilgisinde veya dehada değil; ruhta, metafizik, teolojik ve mistik bilgide mündemiçtir çünkü birinci tür bilgi veya dehâ her şey olabilir. Bir başka deyişle,

---

29. Genelde şöyle olmaktadır: Sanki bir eserin değeri kendisinin dışında yatmaktaymış gibi birisi bir eserin "sahte" olduğunu keşfettiği için onun değeri inkâr edilmektedir. Geleneksel sanatta şaheser, çoğu zaman bir dizi kopyanın meçhul zirvesidir; bir dehâ eseri, neredeyse her zaman uzun bir kolektif ayrıntılandırmanın sonucudur. Örneğin, pek çok Çin şaheseri, modelleri bilinmeyen kopyalardır.

sanatın içsel ilkeleri, öz itibariyle daha yüksek bir düzeyden olan dışsal ilkelere tâbidir. Sanat bir faaliyettir, dışlaştırmadır/cisimleştirmedir ve bu yüzden kesinlikle, kendisini aşan ve kendisinin kurallarını belirleyen bir bilgiye dayanır.* Bu bilgi dışında sanatın bir meşruiyeti yoktur. Şöyle ki; eylemi, tezâhürü ve biçimi belirleyen bilgidir, aksi söz konusu değildir. Bir sanatsal üretimi esas özellikleri yönüyle yargılayabilme hakkına sahip olmak için insanın kendisinin de sanat eserleri üretmesi zorunlu değildir. Belirleyici sanatsal yeterlilik, önceden var olması gereken aklî bir yeterliliğe bağlı olarak devreye girer.[30] Göreli bakış açısı, yeterliliğin her hâlükârda ancak sınırlı bir önemi olduğu zararsız faaliyetler örneğinde mutlak yeterlilik iddiasında bulunabilir. İnsanî sanat, göreli bir bakış açısından doğar; insanî sanat bir ilke değil, bir uygulamadır.

Modern eleştirmenlik, sanat eserlerini gittikçe daha çok, sahte kategorilere koyma eğilimindedir: Böylece sanat, bir hareketten ibaret kılınmış ve öyle bir noktaya varılmıştır ki sanat eserleri sadece diğer eserlere nisbetle ve herhangi bir objektif ve sabit ölçütten bağımsız olarak değerlendirilir olmuştur. "Öncü" sanatçı, gururu ve toplum değerlerini küçümsemesi harekete ivme kazandıran kimsedir. Eleştirmenler, özü itibariyle iyi olan eserleri değil –hatta bazı eleştirmenler böyle eserlerin var olduğunu dahi inkâr edecektir– "yenilikçi" ve "samimi" olan ve aslında çözülmeye doğru yokuş aşağı bir kayış olan bir hareket içinde referans noktaları olacak eserleri aramaktadır. Sanatın "niteliği", böylece sadece hareketinde ve ilişkilerinde görülmektedir ki bu da hiçbir eserin zatî değeri olmadığı anlamına gelmektedir. Her şey firarî ve süreksiz hâle gelmiştir. Tıpkı felsefî görecelik hakîkat fikrini yok ettiği gibi, sanatsal görecelik de bizâtihi sanat fikrini yok etmektedir. Hangi türden olursa olsun görecelik, aklı öldürür. Aklı hor gören kimse, bu hor

---

Yazarın bu çıkarsamasının Aristoteles'in *Metafizik*'inde ve onu takiben İbn Sînâ'nın *Şifâ*'sının İlahiyât kitabında "metafizik/ilâhîyat" ilmini ilimlerin en yücesi ve temeli sayışındaki istidlâline dayandığını hatırlatalım [çvr. T.U.].

30. Ancak bu yeterlilik, belli bir geleneksel dünyayla sınırlı olabilir. Burada ilke sınırlandırması olmasa dahi, bir *brahmin*in yeterliliği Hristiyan kilise resimlerine uzanmayabilir. Gerekli bir yeterlilik, belli bir uyumlu imkânlar sistemiyle sınırlı olma –tabiî ki görevine değilse dahi– hakkına sahip olmalıdır.

görmesini mantıklı biçimde hakîkat olarak sunamaz.

Bu bağlamda insanların bazı sözde sanatçıları, sanki çağ olmak bakımından –yani herhangi bir şey olabilecek bir şey olmak yönünden– bir çağın hakîkat üzerinde hakları varmış gibi "çağını ifade ediyor" olması temelinde kolayca göklere çıkarır olması da anlamlıdır.[31] Bir "sürrealistin/gerçeküstücünün" ifade ettiği şey, bizim çağımıza karşılık gelmesi hâlinde, bu ifade veya dışa vurum sadece bir şeyi ispatlayacaktır ki o da bizim çağımızın dışa vurulmaya değer olmadığıdır. Fakat çok talihli biçimde, bizim çağımız hâlâ sürrealizm dışında bir şeyler içermektedir. Bununla birlikte, bir sanatın sırf "çağımızı dışa vurduğu" için iyi olduğunu öne sürmek, bir fenomenin sırf bir şeyi dışa vurduğu için iyi olduğunu söylemeye varır. Bu takdirde suç iyidir, zira suç eğilimini yansıtmaktadır; hata da iyidir, çünkü bilgisizliği yansıtır, vs. Sürrealist eğilim savunucularının unuttuğu yahut bilmediği şey özellikle, ister resim, heykel ve mimarîde olsun ister başka bir araçta olsun biçimlerin bir kozmik değerler hiyerarşisinden doğduğu ve de gerçekleri ya da yanılgıları tercüme ettikleri, dolayısıyla burada maceraya atılmaya yer olmadığıdır. Biçimler doğru olduğunda onların çok yararlı olan psikolojik etkililiği, yanlış olduklarında onları ölümcül kılmaktadır.

Öznelliğe kayarken nesnellik yanılsamasına tutunmak için hayâlî –ve samimi söylemek gerekirse marazî– nitelikler, en anlamsız lüzumsuzluklara yansıtılmıştır: İnsanlar, sanki "zıtlık" ve "denge" tonları her yerde var değilmiş gibi, bunlar hakkında sonu gelmez tartışmalar yapmaktadır. Böylece onlar, imzasız olmakla birlikte soyut sanatın şaheserleri olan ayakaltı halılarını çiğnemeye varmaktadır. Neredeyse her şeyin sanat ve herkesin sanatçı olabildiği bir zamanda ne "sanat" ne de "sanatçı" kelimesinin bir anlamı kalır. Doğrudur, en çirkin aşırılıklarda dahi yeni boyutlar ve hatta "drama" keşfetmeye hazır olan bir duyarlılık ve akıl çarpıklığı vardır; ancak aklı başında bir insanın böyle

31. Bu iltifat, filozoflara dahi yapılmıştır; "varoluşsal", çıplak gerçek, onun adını alarak doğru olanı her yerde ezmektedir. "Bizim çağımız", ister düşünce, ister sanat, hatta isterse dinî sanat düzleminde olsun kendisi adına her şeyin caiz görüldüğü bir tür sahte ilahtır.

şeylerle ilgilenmeye ihtiyacı yoktur.[32] Sürrealistlerin büyük hatası; derinliğin bireysel olanın yönünde bulunduğuna, gizemli olanın evrensel olan değil bireysel olan olduğuna ve insan müphem ve marazî olana ne kadar çok dalarsa gizemin o kadar artacağına inanmalarıdır. Bu altüst olmuş ve dolayısıyla şeytanî gizemdir ve aynı zamanda Tanrı'nın "özgünlüğü"nün –yahut biricikliğinin– sahtesidir. Ancak yanlış, diğer ve görünüşte karşı tarafta da bulunacaktır: Bu takdirde sanat, ilhâmsız bir "teknik" ve sanat eseri bir "inşa"dan ibaret olur. Her ne kadar bu, akıl dışından gelen müdaheleleri sezgisel sürrealizmin yapay süreçleri dışladığından daha fazla kesinlikle dışlamasa dahi, artık mesele bir bilinçaltı kalıntılar meselesi değil, bir akıl ve hesap meselesidir. Sahte samimi basitlik yapmacıklıkları bu aynı kınamadan kaçamaz, çünkü vahşi sıkıştırmanın ve geri zekâlılığın, kadîm şeylerin basitliği ile ilgisi yoktur.

Yukarıda söylenenlerin hepsi şiir ve müzik için de geçerlidir: Burada da insanlar, "çağımızın ruhunu yansıtıyor" dedikleri her şeyi "gerçekçi" ve "samimi" olarak isimlendirme hakkını kendilerinde görmektedirler; söz konusu çağ da, işaret ettikleri gerçekliğin artık kendisinden kaçamayacakları sahte bir dünyadan ibaret olduğu bir zamandır. Onlar bu acizlikten bir erdem çıkarıyor ve ardından her normal insana has ahenge olan aslî ihtiyaca, tahkir maksadıyla "romantizm" veya "nostalji" yaftasını yapıştırıyorlar. Ultramodern müzik –örneğin elektronik müzik– müzik tanımına giren her şeyin tahkirine dayanır. Gerekli değişiklikler yapılarak, benzer bir durumun şiir sanatıyla ilgili olarak da geçerli olduğu söylenebilir: Şiir sanatı, bedbahtça tasarlanmış ve şiirin temelindeki ilkeyi çiğneyen bir sesler sisteminden ibaret hâle gelmektedir. "Sıfırdan başlamak", yeni ilkeler, yeni temeller ve yeni yapılar icat etmek için bu yüzlerce veya binlerce yılı "bütünüyle süpürüp atma" çocuksu çılgınlığının haklı bir tarafı yoktur; çünkü böyle bir icat, özü itibariyle anlamsız olmakla kalmayıp herhangi bir yaratıcı samimiyetle uzlaştırılamaz da. Bir

32. İnsan, bir Afrika kalkanından ne iyi ne de kötü olan "soyut" eserler –nadiren de olsa– bulabilir. Pekiyi, o halde niçin soyut sanat eserlerinin yapıcıları ünlü yapılmakta ya da tam tersine her Zulu kabile üyesi niçin sanatın "devler"inden biri olarak sayılmamaktadır?

başka deyişle, bazı şeyler, birbirini karşılıklı dışlar: Hiç kimse, kendi kalbinden bir şiir çıkarıp aynı zamanda onu ifade edecek sıfırdan bir dil icat edemez. Burada, tıpkı görsel sanatlarda olduğu gibi, işin başındaki hata, sözde özgünlüğe, yani hiçbir olumlu imkâna cevap vermeyen bir şeye inanmaktır; çünkü ırksal veya geleneksel bir topluluğun müzik duygusu köklerine kadar değiştirilmeye açık değildir.[33] İnsanlar müziği şu veya bu ön yargıdan, teamülden veya kısıtlamadan "kurtarmak"tan bahseder. Onların gerçekte yaptığı; tıpkı resmi resimden, şiiri şiirden ve mimarîyi mimarîden kurtardıkları gibi, müziği kendi tabiatından "kurtarmak"tır. Tıpkı idam etmek sûretiyle bir bedenin hayattan "kurtarıldığı" gibi sürrealizm de sanatı sanattan kurtarmıştır.

Müziğe olan bu işaretimiz, Rönesans zamanında ve izleyen yüzyıllarda Avrupa müziği ve şiirindeki gerilemenin –gerçekten de bir gerileme olduysa veya olduğu kadarıyla– plastik sanatlardaki ve mimarîdeki gerilemeden karşılaştırılamayacak nisbette az olduğu gerçeğine dikkat çekmeye mecbur bırakmaktadır. Michelangelo'nun soneleri (on dört mısralı şiirleri) ile daha meşhur eserleri[34] veya Shakespeare veya Palestrina ile günlerinin görsel sanatı arasında ortak bir ölçü yok-

33. Bazı Asya müziklerinin "basitçi yöntemi" sebebiyle kınandığını duymuştuk ki bu, sadece sahte veya zorunlu olana hayranlık duyan zihinsel bozulmanın bir özelliğidir: Her şey "eser", "yaratım" ve hatta "inşa" psikozu içine hapsolmuştur. Bunlar, "niteliğin" eşanlamlısı hâline gelen kelimelerdir ve sanki bir çiçeğin veya kuşun güzelliği, zahmetli ve titiz bir araştırmaya, bir laboratuvar ve teşrih atmosferine dayanmaktadır.

34. On dört mısralı şiirlerinden başka, Michelangelo'nun insanî büyüklüğü esasen heykeltıraşlığında, *Musa* ve *Pieta* gibi eserlerinde görülür ve bu büyüklüğü ilkeler veya üslûp meselesinden ayrıdır. Onun ressamlık ve heykeltıraşlığında bu büyüklük, sanki dönemin hataları tarafından ezilmiştir; bu büyüklük, ağırlık ve dokunaklılıkta yahut heykelleri karakterize eden ve Rönesans'ın baskın bir belirtisi olan soğuk irilikte kaybolmuştur. İzlenimciler nezdinde akademik ruh itibarsızlaşmıştır; birisi bunun birazcık derin anlayış sebebiyle olduğuna memnuniyetle inanabilir, ancak vâkıa bu değildir, zira öngörülemez bir moda değişikliği her şeyi tekrar sorgulamaya yeterdi; ayrıca, akademik ruh, sürrealizm içinde zaten dirilmişti, ama bu diriliş, her zaman bu ekolün özelliği olan bunaltıcı çirkinlik iklimi içinde gerçekleşmiştir.

tur [ve bu iki sanat türü ürünleri kıyas dahi kabul etmez]. Rönesans müziği, uzantısı olduğu Orta Çağlar müziği gibi, Avrupa ruhunun yüce ve yiğitlik olarak gördüğü şeyin sesle ifadesidir; insana şarabı veya bal likörünü veya geçmişin coşkulu destanlarını düşündürür. Sanatlar arasındaki bu orantısızlığın sebebi, aklî gerilemenin –icatçı aklın değil manevî tefekkürün gerilemesinin–, aklilik unsurlarının yer aldığı görsel sanatlarda, temelde, plastik cevherin, yani ruhun, hâllerini –ve nihâî manâda güzelliklerini– dışlaştıran işitsel veya "tekrarcı" sanatlarda olduğundan daha doğrudan bir şekilde ortaya çıkmış olmasıdır.[35] Plastik sanatlarda ve mimarîde, Rönesans, bir tutku ve büyüklük duygusu sanatı anlamına gelir; barok [çok süslü, şatafatlı sanat], bir rüyalar sanatıdır. Müzikte barok, rüyada sevimli, narin ve cennetsi olanı dışlaştırır; buna karşılık, görsel sanatlarda hayâlî/asılsız ve gülünç yönleri, bir kâbusa varan büyüleyiciliği ortaya çıkarır. On dokuzuncu yüzyılda romantik şiir ve müzik, dünyevî bağları pekiştirip keskinleştirmiştir. Her ne kadar, en geniş anlamıyla romantizmde insanın Tanrı sevgisiyle bütünleştirilmiş olarak görmek isteyeceği hâlâ pek çok güzellik varsa da, bütün duygusal bireyselcilikler gibi, bu da korkunç bir acı ve ıstıraplar tohumu atmaktır.

Kadim müzik, on yedinci yüzyılın müziğinde dahi hissedilebilen manevî bir değer içerirken, müziğin düzeyi on dokuzuncu yüzyılın başında değişmiş, böylece müzik, din veya mistisizmin yerini almıştır: Müzik duygusu, önceki dönemlerin kutsal dışı müziğinden daha çok her insanî kırılganlık ve zaaf için akıl dışı bir mazeret olma işlevini yüklenmeye başladı. Müzik, her zamankinden daha çok aşırı hassaslaştı ve tumturaklı oldu ve "gündelik hayat", bilimsel akılcılık ve ticarî materyalizm ile doldu. Ama genel olarak hâlâ gerçek müzikti, kozmik niteliklere bağlı ve dolayısıyla, ruhun Göğe yükseliş hareketinin nadiren de olsa aracı olabilecek kabiliyetteydi.

---

35. İngiliz mimarîsi, Rönesans ve Barok tarafından kıta Avrupası ülkelerinin çoğundan daha az tahrip edilmişti. Tarihte çokça bulunan paradokslardan birinin eseri olarak Anglikanizm –Roma'ya karşı– sanat konularında bazı Orta Çağ miraslarını korumuştu ve bu daha az imkânsız görünecektir, çünkü İngilizler İtalyan, Alman ve Fransızlar'dan daha az yaratıcıdır. Benzer bir şey İspanya'nın ve özellikle, Arap etkisi koruyucu bir rol oynamış görünen Endülüs'ün halk mimarîsi hakkında söylenebilir.

Fakat şimdi plastik sanatlara dönelim ve aşağıdakini ekleyelim ve bu sözlerimiz aynı zamanda bir sonuç olsun: Çağdaş sanatçılar için ve kutsal dışı sanat dikkate alındığında, "geri dönmek" söz konusu olamaz; çünkü insan, başlangıç noktasına geri dönemez. Bilakis, yapılması gereken, doğalcılığın ve izlenimciliğin geçerli deneylerini normal ve normalleştirici sanatın ilkeleriyle birleştirmektir; nitekim bu, genel itibarla az tanınmış bazı sanatçılar tarafından yapılmaktadır. –Rönesanstan başlayan– modern sanat, az çok, izole eserler içerir ve bu eserler, dönemlerinin üslûbuna uysalar dahi daha derin bir anlamda dönemlerine karşıttır ve dönemlerinin hatalarını kendi nitelikleri ile etkisizleştirirler.[36] Ancak kutsal sanata gelince, onda dinî modellere ve dinî işleme müracaat kayıtsız şartsız gereklidir; çünkü modern insanda bir insanın hakkı olan bir özgünlük varsa, bu özgünlük kendini geleneğin çerçevesi içinde göstermekten imtina edemez; nitekim bu, mekân ve zamandaki farklı zihniyetlere göre Orta Çağlarda gerçekleşmiştir. Fakat hepsinden önemlisi, nasıl bakılacağının ve nasıl görüleceğinin yeniden öğrenilmesi ve kutsalın değişimin değil, değişmez olanın alanına ait olduğunun anlaşılması gerekir. Mesele, sözde değişim yasası temelinde belli bir sanatsal değişmezliği hoşgörmek değil, bilakis, kutsalın zorunlu ve açık değişmezliği temelinde belli bir değişimi hoşgörme meselesidir. Dehanın olması yeterli değildir; o dehanın var olma hakkı da olmalıdır. "Uymacılık" (*conformism*) ve "bağnazlık" (*immobilism*) gibi sözcükler vicdan rahatlığı içinde, vahyin biçimsel kıyafeti içinde Değişmezliğe zorunlu olarak katılan her şeyden kaçmak için uydurulmuştur.

---

36. Meşhur veya iyi bilinen ressamlardan yaşlı Brueghel'in kar manzarasını, günümüze yaklaşacak olursak, bazı tuvalleri neredeyse mükemmel olan Gauguin, Van Gogh'un çiçek resimleri, Douanier Rousseau'nun halk resmiyle ilişkili egzotik ormanları, çağdaşlarımız arasında Covarrubias'nın Meksika ve Bali içerikli resimlerini zikredebiliriz. Eserleri doğalcı etkiyle kadim resim yazıya yakın bir görüş sunan bazı Kızılderili ressamlara da işaret edebiliriz. Buna karşılık, modern sanatın olumlu deneyimlerinin eşdeğerleri, geleneksel sanatın en çeşitlisinde bulunabilir. Bu da sadece bu deneyimlerin evrensel sanat ilkeleri ile uyumlu olduğunu değil, aynı zamanda –bir kez daha– "güneşin altında yeni hiçbir şeyin olmadığını" ispatlamaktadır.

Kutsal dışı sanat, meşru olabildiği ölçüde –ki bu [içinde yaşadığımız] çirkinlik ve kabalık döneminde her zamankinden daha çok meşrû olabilir–, onun misyonu; akıl, güzellik ve asalet niteliklerini aktarmaktır. Bu da sadece söz konusu sanatın tabiatının [bize dayattığı] değil, aynı zamanda her insanî yaratımın ilâhî ilk örneğinden kaynaklanan manevî hakîkatin bize dayattığı kurallardan ayrı olarak gerçekleştirilemeyecek bir şeydir.

17. JOHN HOWARD BENSON – ARTHUR GRAHAM CAREY

GENEL PROBLEM

1. SANAT. Yazı yazmak, bir sanattır. Sanat, bugün hakkında öylesine yaygın kafa karışıklığı olan bir insanî faaliyet dalıdır ki yazı yazma tikel sanatını anlamaya çalışmadan önce ilk olarak genel manâda sanatın tabiatını ele almalıyız. Sözlüğe göre sanat, nesnelerin insanlar tarafından mahirane yapımıdır. Bu, sanat sözcüğünün aslî ve temel anlamıdır. Bu anlam, şu şekilde genişletilmiştir: Sanat, zihinsel bir sûretin belli araçlarla muayyen bir amaç için malzeme üzerine aktarılıp konulmasıdır.

2. AMAÇ. Yapılacak şeyin amaç veya gayesi, akıllı sanatçının ilk endişesidir. Nesne, kullanıcısının, tüketicisinin ve hâminin bakış açısına göre tasarlanmalıdır. Birileri, yapımın neticesi olarak iyiyi arzulamadıkça sanat tarafından hiçbir şey yapılmaz; ki bu iyi de, o şeyin sebeplerinden biridir. Söz konusu şeyi anlamak için ilk olarak onun bu varlık sebebini takdir etmelisin. Onun nasıl bir iyi olduğunu anlamadıkça onun ne olduğunu anlayamazsın. Yapıcı işlevi bilip ona saygı duymadıkça iyi yapamaz.

3. MALZEME. Sanatçı, malzemesini kendisi üretmez; bilakis, onu önceden var olan bütün malzeme türleri arasından seçer. Bütün malzemelerin kendi nitelik ve yeterlikleri vardır. Her türün –mermer, bronz, ahşap ve boya– sanatçının elinde dikkatli ve temkinli işlem gerektiren kendi kanunları vardır. Malzemelerini tabiatlarına bakmaksızın işlersen iyi eserler meydana getirmeyi bekleyemezsin. Ancak seçtiğin malzemenin fayda ve güzellik imkânlarını bildiğin ve bu imkânlara saygı gösterdiğin ve onlarla işbirliği yaptığın takdirde maharetli biçimde eşyâ yapabilirsin. Malzemeyi gereği gibi kullanmak, malzemeyi bilmek ve bilinen şeye karşı değil, bilinen şeyle birlikte çalışmaya istekli olmak demektir.

4. ALETLER. Malzemeler farklı yollarla şekillendirilir –keserek, kalıba dökerek, eriterek, çekiçleyerek ve örerek. Her malzeme türünün işlenmesi, tabiat kanunlarına uyan fiziksel güçlere dayanır. Neredeyse bütün bu güçlerin tatbiki, aletlerin ve araçların kullanımını içerir. Bu aletler ve de onların kullanımı gerisindeki fiziksel kanunlar, zanâatkâr tarafından bilinmeli ve saygı duyulmalıdır. Malzemenin doğru işlenmesi, malzemenin şekillendirildiği aletleri bilmek ve onları kanunlarını çiğneyerek değil, kanunlarına uygun olarak kullanmak demektir.

5. SÛRET. Bir sanat eseri, bir tabiat nesnesinden insan zihni ürünü olması sebebiyle farklıdır. Hayâl gücünün kendisi bir araçtır ve diğer araçlar gibi ürününü kendisinin olan niteliklerle damgalayıp işaretler. Sanatçının hayâl gücünde oluşan sûretlerin kendi kökenlerinden kaynaklanan bir niteliği vardır. Bu sûretlerin maddî kopyaları olan nesneler de bu damga ve işarete sahiptir. Sanat eserlerinde bunu tasvir etmek için kullanılan sözcük sûrî/biçimsel (*formal*) kelimesidir. Biçimsel nitelikler; genelde renk ve ses ilişkileri, mekân ve çizgi ilişkileri ve de ritim ve ahenklerle ilişkilidir ve bütün bunlar, matematiksel yoruma izin verirler.

6. DUYULAR. Kadim psikologlar beş duyu saymıştır: görme, işitme, koku alma, tat alma ve dokunma. Modern psikologlar ise iki duyu daha eklemiştir: *kinestesis* ve *stasis*. Kinestesis duyumuz ile kaslarımızın yaptığı şeylerden haberdar oluruz. Stasis de bize dikey olan hakkında bilgi verir ve dengemizi korumamıza yardımcı olur. Bu yedi duyu, insan zihninin kendisi dışındaki gerçekliklerle temasa geçtiği araç-

lardır. Bu duyular, akla aklın büyük, dış ve nesnel dünya hakkında elde ettiği yegâne bilgileri getirir.

7. HAYÂL GÜCÜ. Böylesi bilgiler, duyuların dışa dönük ilgileridir; ama bu duyuların bir de içsel faaliyeti vardır ki hayâl gücü olarak isimlendirilir. Resimleri zihin gözünde gördüğünde, görme duyunun içsel işleyişini tecrübe edersin, yani görsel sûretler görürsün. İnsanlar olarak görme duyusuna öylesine bağımlıyızdır ki bazen hayâl gücünün sadece görsel sûretler ürettiğini zannederiz. Müzisyen, hayâl gücünde işitsel sûretler işitir ve biz, daha önce duyduğumuz müzik hakkında düşündüğümüzde böylesi sûretleri işitiriz. Aşçının zihninde tatsal sûretler vardır ve bu sûretleri mutfaktaki malzemelerine uygular. Terzi ve heykeltıraş, dokunsal sûretler kullanır. Ama kinestesis duyusunun içsel çalışmasından kaynaklanan sûretler de aynı şekilde önemlidir.

8. KİNESTESİS. Kinestesis sinirleri, bizzat kaslardadır ve bu yüzden beyine kasların ne yaptığını bildirebilirler. Gözlerini kapatıp havada *sekiz rakamını* çizdiğinde eline rehberlik yapan bir kinestetik sûrettir. Bu sûretler, ilgili kasların yapısının tabiatı tarafından sınırlandırılmıştır ve bu yüzden kasların *yapabileceği* hareket modelleridir. Ama söz konusu sûretler aynı zamanda, genel manâda hayâl gücünün biçimselleştirici tabiatı tarafından da sınırlandırılmıştır ve bu yüzden kesinlikle, çoğu zaman matematiksel yoruma imkân veren *modeller*dir. Bütün sanatlar, kinestetik sûretler kullanır. Dans etmek, neredeyse bu duyunun kullanımından ibarettir. Drama ve sporda kinestetik sûretlerin önemi açıktır. Yazı yazma sanatında da aynı durum geçerlidir. Kalemle harfleri yaparken şekiller, gözünün gördüğü şeyden ziyade elinde yaşadığın his tarafından kontrol edilir. Gözün, harfleri çizgide tutar ve en kötü okunmazlıkları düzeltir. Gözün işlevi bundan ibarettir. Böylesi düzeltmeler dışında, gözümüz kapalıyken neredeyse gözümüz açıkken olduğu kadar iyi yazabiliriz.

9. NESNE VE ÖZNE. Sanatçı, probleminin işlevsel ve teknik yönleri hakkında asla çok şey bilemez ve çok bilinçli olarak düşünemez. Sanatçının, yaptığı şeyin amacını sürekli göz önünde tutması ve seçtiği malzemelerin ve aletlerin tabiatlarını da aynı oranda göz önünde bulundurması gerekir. Bu şeyler, sanatçının tabii olarak bir parçası değildir; bilakis, yıllarca süren pratik neticesinde zihinsel donanımının bir

parçası olmaktadır. Fakat hayâl gücü, sanatçının, tıpkı sindirim sistemi hakîkaten onun parçası olduğu gibi, doğal bir parçasıdır. Ve yine tıpkı sindirim sistemi gibi hayâl gücü de, düzgünce beslendiğinde ve sonrasında rahat bırakıldığında en iyi çalışır. Hayâl gücünün çalışması veya sağlıklı hayâl gücünün icabına baktığı tasarımın biçimsel yönü hakkında düşündüğünde özbilinçli olacak ve kafan karışacaktır. En iyi sanat, her zaman için işlerinin nesnel yönlerine –işlev ve tekniğine– yoğunlaşan ve sübjektif taraflarına –hayâle ve hayâlin doğal neticesi olan biçimsel niteliklere– az önem veren veya hiç vermeyen kimseler tarafından üretilmiştir.

10. ÖZGÜNLÜK. Hayâl gücü, normal veya özgür biçimde çalışmadığında ve özgün yaratıcı fikirler üretmediğinde, tasarımcı, önceden var olan şeylerin şekillerini kopyalar. Bütün var olan şeyler, ya doğal nesnelerdir –kayalar, ağaçlar, hayvanlar– ya da yapay nesnelerdir –tekneler, kitaplar, evler. Tasarımcının kopyaladığı şekiller, doğadan ise onun sanatına Doğacı/Natüralistik sanat deriz. Yapay şeyleri kopyalıyor ise bu tür sanata da Türevsel (*Derivative*) deriz. Sanatçının sanatı, ancak yapılacak bir işin bütün şartları sanatçının hayâlinde daha yeni organize edildiğinde Özgün adını alabilir.

11. MÜKEMMELLİK. Mükemmel bir şey, kendi iç ilkelerine göre, olması gerektiği gibi, tam olarak kendisi olan şeydir. Dolayısıyla mükemmel kar, beyazdır ve külrengi kar kusurludur; çünkü beyazlık, karın aslî bir niteliğidir. Mükemmel bir kürenin yüzeyi, her noktasında merkezinden eşit uzaklıktadır; çünkü bu, kürelerin tabiatındandır. Taşa oyulmuş mükemmel bir Apollo heykeli, Apollo misalinin/ideasının, taşın tabiatının ve oymanın tabiatının bir bileşimidir. Bu üçünden her biri, olması gerektiği gibi ve diğerlerine doğru bir nisbetle işlenmiştir. [Bizim, Türkçeye "mükemmel" olarak çevirdiğimiz, Latince asıllı İngilizce] "perfect" sözcüğü, *per fectum*, yani *tam yapılmış* demektir. [Nitekim Türkçede kullandığımız "mükemmel" kelimesi de anayurdu olan Arapçada *tamamlanmış* ve *tam yapılmış* demektir] Bir şeyin mükemmelliğini, çeşitli yollarla değerlendiririz. Bir şeyin mükemmelliğini, onu kullanmak isteyerek anlarız ve kullanım gerçekleştiğinde, o şeyin İyiliğini arzularız. Ya da bir şey hakkında düşünüp Hakîkatini anlayabiliriz. Yahut kullanma arzusu olmaksızın ve düşünmeksizin o şeyin mükemmelliğine şaşırır, sonra da Güzelliğine hayran kalırız. Bizim,

mükemmelliği mutlak manâda anlama araçlarımız yoktur; ama irade, akıl ve sezgi melekelerimiz olup bunlar bir şeyin mükemmelliğini bu üç bakımdan zihnimize açar.

12. AKIL VE SEZGİ. İrade ve aklın sanattaki kullanımı aşikârdır; estetik sezginin kullanımını da anlamak kolaydır. Sanatçı, bütün bunları ya birlikte ya da peş peşe kullanır. Sanatçı, yapacağı şeyi düşünüp taşınır ve yapar. Sonra zihninin sezgici kısmını sonuca yönlendirir ve bazı parçaların güzel, diğer bazı parçaların çirkin olduğunu öğrenir. Aklıyla çirkin parçalar üzerinde tekrar çalışmaya koyulur, yanlışları düzeltir ve sonucu tekrar estetik değerlendirmeye teslim eder. Böylece irade, akıl ve sezgi, yapılacak şeyin iyiliği için işbirliği yapar.

13. BÜTÜN VE PARÇALAR. Nesneler, parçalardan oluşur ve mükemmel bir şeyin parçaları da mükemmeldir ve birbiriyle mükemmel biçimde ilişkilidir. Mükemmelliği ister İyilik, ister Hakîkat, ister Güzellik olarak alalım fark etmez, önerme geçerliliğini korumaktadır. Bir şeyin iyi olması için, parçalarının ve düzenlemelerinin o şeyin faydalılığına katkıda bulunması gerekir. Gerçek bir şey, kendisinin hakîkîliğini paylaşan parçalardan oluşur. Güzellikle ilgili olarak da aynı durum geçerlidir. Güzel bir şey; hayranlık verecek şekilde düzenlenmiş, hayranlık veren parçalardan oluşur. Bütün şeylerin iyilik, hakîkat ve güzelliğine ulaşabilmek için bu mükemmellik yönlerinin bütün şeyi oluşturan parçalarda da ulaşılmış olması gerekir.

18. ERIC GILL

DÖRT SEBEP

Herhangi bir şeyin varlığının dört sebebi vardır. Ve bu olgu, felsefe kıyafetini giyse de bir sağ duyu meselesidir ve fevkalade önemlidir... Dört sebep şunlardır: Gâî/Ereksel Sebep, Fâil/Yeter Sebep, Maddî Sebep ve Sûrî/Formel Sebep...

Bu sebepleri tek tek ele alalım. Bir testere alıp bir ağacı keselim ve kökünü bırakalım. Şimdi elimizde belli bir tür ağaç kökü var; sadece belli bir tür kök değil, belli bir kök, tikel bir kök var. Bu kök; bu türden olup o türden değil, şu tikel kök olup öteki değil, şunun gibi olup öteki gibi değildir. Bir ağaç kökünü bir ağaç kökü yapan ve bu tikel kökü bu tikel şekil yapan şey, Sûrî Sebeptir ve bu sebep olmadan o tikel kök var olmayacaktır. Sûrî sebep, bir şeyi öz itibariyle belirleyen şeydir. O nedir? Bu sorunun cevabı onun sûretidir...

Ama bir sûret, kendi başına var olamaz. Gerekli olan, başka nedir? Burada bu ağaç kökü vardır. Bu ağaç kökü, ağaçtandır/ahşaptandır. Bu ahşap var olmasaydı, bu kök de var olmazdı. Benim testereyi kullanma gücümü üzerinde kullanacağım bir madde olmasaydı, bu güç işe yaramazdı. Bir tür vecdden/transtan uyanan ve hayâlinin fikirler ve

sûretlerle kaynadığını gören bir heykeltıraş dahi yoktan yapılmış şeyleri hayâl edemez ve kullandığı maddeye karşı kayıtsız kalacak olursa, hiçbir maddeyi kullanamaz. Ve hangi maddeyi seçerse seçsin, seçtiği madde belli bir sonuç üretecektir. Şeylerin yapıldığı maddeye, o şeylerin varlığının "sebebi" denir; çünkü şu maddede değil de bu maddede var olan bir şey, farklı bir maddede var olan bir başka şeyden farklıdır ve bununla ötekinin arasındaki farklılığın sebebi, maddenin farklılığıdır. Bu yüzden, maddeye, o farklılığın "sebebi" denir ve maddî bir şey başka türlü değil, şöyle şöyle bir biçimde var olması bakımından, maddenin o şeyin bir sebebi olduğu söylenebilir.

Ama madde varsayıldığında bir şey yapılmış olmamaktadır. Etkili/fail bir ilkenin de olması gerekir. İnsan yapımlarında her şeyden önce fiilde bulunma isteği ve iradesi vardır; ama insan iradesi, ancak başka var olan şeyler sayesinde etkilidir. Futbol oynama iraden olduğunu farz et. Ama bir ayak olmadıkça, yapan ve fiilde bulunan hiçbir şey olmayacaktır. Ve ayak, hareket ettirilmelidir. İrade, ayak aracılığıyla topun hareketini meydana getirecektir. İşte bu, Fâil/Yeter Sebeptir. Bununla ilgili bir zorluk yoktur. Yeterlilik/etkililik, açıkça eşyânın varlığının bir sebebidir ve eğer maddeyi hareket ettirecek etkili bir güç olmasaydı, insanların yaptığı şeyler yapılmamış olarak kalmak zorunda kalacaktı.

Fakat şimdi dahi, yani ağaç kökü varken, ağaçtan oluşmuşken, testereyle kesilmişken dahi, peki niçin? Yani ağaç kökü ne *için* var? Fiilî, gerçek sûreti sebebiyle o, bir başkası değil, bu ağaç köküdür. Onun ne *olduğunu* biliyoruz; ama *niçin* olduğunu bilmiyoruz. Ağaç kökü, hangi *amaç*la kesilmiş ve şekillendirilmiştir? O, üzerinde oturmak için mi, yoksa ne için yapılmış? Eylemde bulunma iradesini hareket ettiren nedir?

Kendi kendime şöyle dediğimi farz et: Bir şey yapacağım. Gerekli görünen bir şey yapmak için işte ağaçlar ve dağlar, metaller ve kaslar. Ama o şeyin ne olduğuna dair hiçbir fikrim yok! Zihnim boş bir kâğıt ya da bir kameranın arka kapağı gibi yansıyan resimlerle dolu; ben yapılacak bir şey görmüyorum, yapabileceğim hiçbir şey görmüyorum. İşte bir ağaç... ama ağaçta hiçbir şey görmüyorum, ağaç bana bir şey ifade etmiyor; zihnimde ahşap sûretler yok, bu yüzden de ahşap bir sûret

yapma irade ve isteğim de yok. Kaslarım, bu ahşap kadar faydasız; bana verebileceğin bütün aletler ve makineler de işe yaramaz.

Veya farz edin ki zihnim fikirlerle kaynıyor; ama herhangi bir şey yapmak için yeterli bir sebebim yok. Zengin meraklıların yağcılığı yeterli görünmüyor. Nesneleri müzelere koymak, saçma görünüyor. Benim salt kendi mizacımın sergisi, iyi para etse de, aptalca bir davranış gibi görünüyor...

Ya da farz et ki "soyut gidiyorum" ve "sanat" eleştirmenlerinin jargonuna göre "kitlelerin ilişkileri" denilen şeyle büyüleniyoruz. Farz et ki bir tür mistik, estetik transım var ve eserlerim "görünüşlerin altındaki gerçekliğin açığa çıkması" olarak karşılanıp selamlanmakta? Ne olacak bu durumda? Böyle şeyler, "sanat" satıcılarının pazarlıklarının doğru objesi midir ve kadın giyinme odaları ve Londra, Paris, Berlin ve New York "sanat" galerileri, hakikate ibadetin doğru mabedleri midir? Yine, sâiklerim saftır ve ilhâmım sahicidir diyerek kendimi ne kadar pohpohlasam da, bu "yüksek sanat" meraklısı işinin tek gerçek sonucunun, az-çok yozlaşmış bir zengin sınıfının pohpohlanması ve yozlaşmış "değerler"inin desteklenip teşvik edilmesi olduğunu bilmiyor muyum? Bunun yerine, sıradan insanlar için gerçekten faydalı bir şeyler yapmalı değil miyim?

Ya da farz et ki ben sıradan bir marangozum ve zihnim, dolap ve masa fikirleriyle dolu. Ama masa ve dolapları kim ve niçin ister? Ve onları isteyen insanlar ve isteme sebepleri, onların aldığı veya onlara verilen şeylerin türünü zorunlu olarak belirlemelidir. Zengin "yüksek sanat" meraklıları gibi, sıradan mobilyalar satın alan insanlar, aptalca fikirlerle ve her türlü züppelikle dolu iseler ve böylece mobilya satıcıları ve onların maaşlı köleleri olan marangozlar, müşterilerine iyi şeyler vermektense onların aptallığını suistimal etmekle ilgileniyor iseler, sıradan bir marangoz olarak benim dolap ve masa yapmak için gerçekten yeterli bir sebebim var mıdır? Yaşamak için yeterli sebebim yoksa, göz önünde bulundurduğum amacım yoksa, hayatımın kendisi için gâî sebebim yoksa, geçimimi böyle yaparak kazanmak, çalışmak için yeterli bir sebep midir?

İnsan iradesini harekete geçiren nedir? Bu, gâî sebeptir. Bir şeyin gerçek varlığı için bütün bu dört sebep eşit biçimde geçerli olmasına

rağmen ve var olmak ve var olmamak bakımından bunlardan birini hazfetmek/dışarıda bırakmak imkânsız olmasına rağmen, insanın ruhu, zihni ve madde-ruh ikiliğindeki hâkim ortağı bakımından, Marx'ın "ideolojik alanlar" olarak isimlendirdiği şeyde var olan bütün o şeyler nokta-i nazarından, gâî sebep, diğer üç sebebin hepsinden daha önemlidir. Senin ne yaptığın, neyden yaptığın ve nasıl yaptığın, bütün bunlar, o şeyi niçin yaptığınla, fiilinin sebebiyle karşılaştırıldığında nisbeten önemsizdir. Gâî sebep ilk sebeptir ve gaye, başlangıçtır.

Ancak burada şuna da işaret edilmelidir ki bu sebepler tasnifi, sadece kolaylık amaçlı olduğu unutulursa, açıklıktan ziyade kafa karışıklığına sebep olur. Bir sebebin diğerlerinden gerçek manâda ayrılması söz konusu değildir. Her var olan şeyde, o şeyin gâî sebebi, sûrî sebebi ile birlikte var olur, biçimsel/sûrî sebep maddî sebeple birlikte var olur ve üç sebebin hepsi de yeter/fâil sebebe bağımlıdır ve o olmadan bir tesiri yoktur. Yoktan yapılmış veya sebepsiz ve amaçsız olarak yapılmış bir şey hayâl edemezsin; yine "keyfiyetsiz" yapılmış bir şey de hayâl edemezsin... Ancak yine de bu tasnif önemli ve faydalıdır; çünkü fiillerimizi orantı ve perspektif içinde görmemize yardımcı olur.

Yine sebepler tasnifi, özellikle önemlidir; zira kendimizi tamlığımız içinde tamir ve muhafaza etmemize yardım eder. İnsan, Tanrı'nın yasasına –ya da, tercih edersen, "Tabiat yasası"na– tâbi olan, herhangi bir bilen, isteyen ve seven karşılık vermeyen vahşi bir hayvan değildir. İnsan sorumlu bir mahlûktur, bir yaratma aracıdır, kendisi aracılığıyla yapılan bir şeyin başka türlü yapılamayacağı bir vasıtadır. Sorumluluk, sadece yüklenen bir yük değildir; aynı zamanda kazançlar getiren bir güce işaret eder. İnsana biricik sorumluluğunu kazandıran, insanın iradeli cevap gücüdür. Ve bu cevap da esasen zihnin cevabıdır. Bu yüzdendir ki kınanacak olan, sanayicilik olmak bakımından sanayiciliğimizdir [kendisi bir amaç yapılan sanayiciliktir]; çünkü sanayicilik işçiyi "aklî sorumluluğu olmayan gayr-i insanî bir durum"a indirger.

19. ERIC GILL

GÜZELLİĞE DAİR

1. Aziz Thomas Aquinas, Denis'ten (Aziz Dionysius) iktibasla, "Tanrı'nın güzelliği, var olan her şeyin varlık sebebidir"[1] der.

2. Güzel şey, görülmesi hoşa giden şeydir (*Id quod visum placet*).[2] Bu açık bir gerçektir. Bu, ne güzelliğin ne de güzel olmanın bir tanımıdır, sadece bir gerçeğin ifadesidir... Tek zorluk, "görülen" ve "hoşa giden" sözcüklerinin anlamıyla ilişkilidir.

3. İnsan, ancak güzelliğe nisbetle bir yaratıcıdır. Hakîkat arayışı bir icat değildir; o, var olanı arayıştır. Bütün güzel fiiller, sadece amaçlara götüren araçlardır; söz konusu fiiller kendilerinde amaç değildir. Sadece güzel olan kendinde amaçtır ve sadece güzellik hep yenidir. Güzel olan şey görüldüğünde hoşa gider ve güzel olanı gören ve hoşlanan zihindir [yani, ruhtur]. Akıl ve iradeden oluşan zihin, güzeli görür ve güzelden hoşlanır. Bu, doğru ve iyinin bileşimi olan güzeldir. Ama güzelden bahsetmek veya hatta bahsedebilmek için *iyi* işçiye gerek yok-

1. Aziz Thomas Aquinas, *de Divinis Nominibus*, Lecture 5.
2. Aziz Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, I, Q5 ve 4.

tur; nasıl ki iyi insan dua ettiğini bilmeden dua etmekte ise iyi işçi de kendisinin bilge olduğunu bilmeden ve Tanrı'nın var olduğunu hatırlamadan iyi çalışabilir.

4. Güzelin bilgisi, bu tabiata sahip bir bilgidir ve sağduyu dediğimiz şeyle insan, doğru davranışla, yani basîretle, yani "insanın son amacıyla", yani Tanrı'nın oğlu ve Göğün Krallığı'nın varisi olarak insanın kaderi ile uyumlu olanı takdir eder. Dolayısıyla insanlar doğru yapma ile, yani sanat ile, yani Tanrı'nın yaratıcı sevgisini açığa çıkaran olarak eşyânın-tabiatı ile, yani bizâtihi Güzellik ile uyumlu olanı, şimdiki adlandırmama göre *sağduyululuk* ile takdir ederler... Şüphe yok ki, insanlardaki bütün iyilik, Tanrı'nın iyiliğinin bir yansıması olduğundan ve... insanın görülen ve işitilen şeylerden aldığı zevk gerçekte ancak, gerçekliğe, saf Varlığa ve bizzat Tanrı'ya uygun olan şeyden alınan zevk olarak açıklandığında anlaşılabilir.

5. Zihin eylemde bulunur ve zihnin bizâtihi eylemi, mutlak manâda, mükemmel hayattır; ama zihnin eylemi içkin bir eylemdir... zihin bu eylemiyle sonsuz bir oburlukla Varlığı ele geçirir, kendine çeker, yer ve içer, bunu da kendisinin belli bir şekilde her şey olması için yapar.[3] Zihnin tabiatında bu ilk sıçrayış, bir diskursif/bahsî düşünce eylemi değildir. Bu sıçrama, bir akletme süreci ile yapılmamıştır. Bu sıçramanın tabiatı estetiktir. Çünkü insan, başından beri alet kullanan bir hayvan, aklî zekâsına dayanan bir işçi ise aynı şekilde başından beri güzelliğe âşıktır ve kendisi için hiçbir şeyin bir amaca götüren bir araçtan ibaret olmadığı, bilakis, kendisi için her şeyin özünde amaç olarak sevimli ve hoş olduğu bir manevî mütefekkirdir.

Skolastiklerin ifade ettiği gibi, "Güzellik, aklın akıllıca düzenlenmiş madde üzerine şimşeğini çakmasıdır"[4] ve insanın güzellik hırsı diğer arzularının hepsinden daha fazladır. İnsan güzelliği doğrudan anlar ve bu yüzden Varlığı kavrar. Bu kavrayış, bir kısayoldur. Bu kavrayış, aklı aşar ve insan onunla delile ihtiyaç ve arzu duymadan kesinliğe ulaşır. Nitekim Bilgelik Kitabı'nda [*Kutsal Kitap*'ın Süleyman'ın Özdeyişleri bölümünde], "Bilgelik/hikmet, güzelliğinden dolayı sevilir", "Ve

3. Maritain, *Art and Scolasticism*, s. 3.
4. Maritain, *a.g.e.*, s. 25.

ben, bilgeliğin/hikmetin güzelliğine âşık oldum" denilir. Ben de şöyle ekleyebilirim: Bilgelik/hikmet, yani eşyâyı nihaî sebepleriyle bilmek, bu bilgeliğin güzelliği sayesinde veya aracılığıyla ilk olarak insanlar tarafından bilinir... Güzellik hakîkati *görme* kabiliyetine sahip varlıkların bir sıçrayışı olarak görülmelidir...

Zihnin, akıl ve irade güçlerini birleştiren zihnin, bu sıçrayışı bütün insanın bir sıçrayışıdır. Bu sıçrayış bir sevgi eylemi, kalbin bir fırlayışı ve de anlayışın bir hareketidir ve bu hareket "sadece mutlak manâda güzele ilişkin tecrübeler için değil, aynı zamanda yalnız malûmattan ibaret olmayan bir bilgi için de"[5] gerekli bir ön şarttır.

6. Güzellik –bu kelime bir engeldir. Biz de tökezleyip üzerine düşmeyelim. Güzellik, *Varlığın Görkemi*dir. Görünen Varlığın aslî kurucu unsuru Düzendir.

Güzellik... belirgin düzendir, parıldayan düzen. Dolayısıyla güzellik, zihne aittir. Güzel denilen şeylerden zevk alan, zihindir. (Asıl olarak zihne ait olmayan zevk türlerine genelde *sevimli* denir, çünkü söz konusu zevkler hoştur, yani arzulanır ve beğenilir, zihinsel değil fiziksel bir ihtiyacı veya arzuyu tatmin eder.)

Ama sevimli ve güzel, karışıktır; çünkü insan, madde olduğu gibi zihindir [yani, ruhtur] de. Dolayısıyla insan, hem *güzel* hem de *sevimli* ile ilgilenir. Ancak sanat özellikle güzel ile ilgilenir. Güzel, sanatın varlık gerekçesidir. *Güzellik*, belirgin düzendir. *Güzel* ise eşyâdaki belirgin düzendir. *Düzen*; doğru biçimde yönetilen, idare edilen, düzenli ve orantılıdır. *Doğru biçimde*; zihnin isteklerine uygun biçimde demektir.

Zihin; akıl ve iradedir. Akıl, bilme melekesi ve gücüyken, irade; eşyâya ulaşma ve eşyâyı yakalama gücü, bilinen şeye uygun olarak eylemde bulunma, düzenleme ve idare etme gücüdür.

Bir şey iyi yapıldığında, iyi düzenlendiğinde, o şeyi tefekkür eden kimsenin zihni rahattır, tatmine ermiştir, memnundur.

Bu memnuniyet ve zevk, her ne kadar onu duyular da paylaşsa , duyuların yaşadığı bir tecrübe değildir. O, bilme zevki de değil-

---

5. Bernard Kelly, "Passage Through Beauty", *Blackfriars* içinde, Sept. 1935, ss. 647-657.

dir. O basitçe, bir problemin çözümünü bulduğumuz zaman yaşadığımız türden bir zevktir. O, bir incelik fiili gördüğümüz veya böyle bir fiile muhatap olduğumuz zaman sahip olduğumuz türden bir memnuniyet de değildir. O, şeyin kendisini görmekten zihnin aldığı zevktir. O, zihnin kendisine sunulan şeyi kavrayıp idrâk etmesinin hemen ardından ortaya çıkar. O, zihnin kendi türünün arayışında olan şeye ilişkin algısının neticesidir. Güzellikle ilgili şeylerde zihin, kendi kendine gelir.

7. Güzel, görüldüğünde hoşa giden şeydir ve hoşnutluk duyan da insandır. İnsan, madde ve ruhtur. Bu yüzden şeyler, iki biçimde onun hoşuna gider. Birincisi, insanın hissî olarak hoşlanıp memnuniyet duymasıdır. Buna, insanın fiziksel bir duygulanımdan, fiziksel refah duygulanımından, yaşadığı memnuniyeti veya tecrübenin fiziksel olarak zararlı ve sağlığı bozucu olduğunu ve ölüme götürdüğünü göstermesine rağmen insanın zevk aldığı bir duygulanımı örnek verebiliriz. Akıl, onun akıl, basîret, insanın iyiliği ve son gayesi ile uyum içinde olduğuna hükmettiğinde artmakla birlikte, böyle bir zevk/memnuniyet, bir akıl yürütme sürecinin terimi değildir. Hissî zevk, bir akıl yürütme sürecinin terimi olmamakla birlikte, akılla anlaşılamaz ve gayr-i insanî bir şey değildir. Tecrübe eden insandır; yani sadece bedeni değil, beden ve zihindir/ruhtur.

İkinci olarak, insanın zihinsel anlamda zevk ve memnuniyet duymasıdır. Buna örnek olarak insanın kendisine kutsal görünen şeylerden, o şeyler bilinçli şekilde tecrübe edilen bedensel bir duygulanım meydana getirmese dahi, memnuniyet duymasını zikredebiliriz. İşte bu zevk ve memnuniyet, doğru ve iyidir, bütündür, söz konusu kutsal görünen şeylere ait hiçbir şeyden yoksun değildir. Bu şeyler, kişinin iradesinin gayesi olan iyiyle ve hakîkatle, yani aklının gayesi olan gerçeklikle, uyumlu olan şeylerdir. Hakîkat, zihnin eşyâyla uyumudur. İyi ise zihnin eşyânın gayesiyle olan uyumudur. Güzelliğe gelince, güzellik, zihnin eşyâ ve eşyânın gayeleriyle olan uyumudur –Apollo değil, Dionysos değil, ama Apollo ve Dionysos. Fakat zihinsel zevk ve memnuniyete, illâki veya bizim tecrübemizde, bedensel duygulanım eşlik etmese dahi, bu o zevk ve memnuniyetin gayr-i insanî bir şey olduğu anlamına gelmez. Güzelliğin aydınlatmasıyla aydınlanan insandır, yani beden ve ruh olan insandır. Çünkü insan, duyu nesneleri/duyusal şey-

ler aracılığıyla bilir ve gerçek şu ki eşyâ, bilgiye ulaşmada araç olmaları hâlinde kendileri olarak bilinmez.

Bu yüzden, nasıl ki duyusal zevk dediğimiz şey, insan için salt duyusal olamaz ise aynı şekilde zihinsel zevk de insan için salt manevî olamaz. Bu yüzden, şu anki gayemiz için madde–ruh ayrımını terk edebilir ve bütün güzelliğin tek bir güzellik olduğunu söyleyebiliriz. Yine aynı şekilde, eşyâ–eşyânın gayeleri ayrımını da terk edebiliriz; çünkü biri olmadan diğerine sahip olmak, insan için mümkün ve anlaşılır değildir. Dolayısıyla iyi bir şeyin gerçek bir şey , gerçek bir şeyin de iyi bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Ancak güzellik, zihnin eşyâ ve eşyânın gayesi ile uyumu olduğundan ve bu da gerçek ile iyinin uyumu demek olduğundan, şöyle diyebiliriz: Güzel şey, gerçek şeyle ve iyi şeyle aynıdır. Ancak iyi şey, gerçek şey olduğundan ve tersi de geçerli olduğundan, güzel şey, her ikisidir de. Bu yüzden, var olan her şey gerçek ve var olan her şey iyi olduğundan, var olan her şey güzeldir. Böylece biz sadece gerçek ve iyi ayrımını değil, gerçek, iyi ve güzel ayrımını da terk edebiliriz.

8. Gerçek şu ki, biz Güzelliğe inandığımız için sanatçıyız, sanatçı olduğumuz için Güzelliğe inanıyor değiliz.

O halde, inandığımız bu Güzellik nedir? Değer nedir?.. Güzellik, bizim kendinde olan olarak ve hem doğru hem de iyi olarak algıladığımız eşyâdaki düzendir. Güzellik, sezgi ile algılanır ve güzellik bilgisi manevî tefekkür ile geliştirilir. Doğru; eşyânın doğasına ve kendi doğasına sadık olan demektir. İyi ise; iyi bilinen, iyi yapılan, eşyânın gayesine ve kendi gayesine uygun olan demektir...

Eşyânın tabiatına ilişkin bilgi, o bilgiye uygun olarak eylemde bulunma iradesi ile pekiştirilmelidir. Gerçek, aklın gayesiyken iyi, iradenin gayesidir.

İşine dair bilgisi ve o bilgiyi uygulamaya koyma iradesi olan bir işçi farz edelim ve bu işçinin gerekli beceriye veya araçlara sahip olduğunu varsayalım. Bu şeyler de [yani beceri ve araçlar da] kendi tabiatlarına ve iyiliklerine sahip olsun. Bu işçinin emeğinin ürünü, kaçınılmaz olarak güzeldir ve bu güzellik, doğrudan bilinir ve arzulanır.

9. Elinde kemiği olan mağara adamı–insan sanatçı tipi. O, bildiği ve elinden geldiği kadarıyla bir şey yapan işçidir. Bir şey yapmak –yani bir şeyin resmini yapmak değil– bir temsil değildir...

İnsanların ve hayvanların fiziksel köken veya gelişimlerine dair hangi görüşü alırsak alalım, sadece hayâl gücünün bir ürünü olsa dahi, insan denilen bir varlığın var olduğu açıktır. Onu sadece hayâl etsem dahi –ki onu gerçekten hâlâ hayâl ediyorum– zihnimde insan denilen bir sûret var ve bu yaratık (ister hayâlî ister gerçek olsun), kendisi için güzelliğin son değil, ilk ihtiyaç olduğu varlıktır.

Bu, en ilkel şartlarla ilgili olarak geçerlidir. Aslında şartlar ne kadar ilkel ise güzellik de o kadar çok gerçektir–o kadar gerçektir ki böylesi şartlarda ne güzellik hakkında konferanslar vardır ne de sanat dernekleri. İnsan tamahkârlığın ve açgözlülüğün derinliklerinden şimdi kendimizi bulduğumuz güzellik ve ilgisizliğin zirvelerine yükselmiş değildir... Bilakis, gerçek şu ki, insan kendini Londra veya Liverpool'da bulduncaya kadar tamahkârlık ve açgözlülük, insana üstün gelmiştir.

10. Güzellik, hak edilmiş orantıda[6] yatar ve "orantı" kelimesi, parçanın bütünle ve bir bütünün diğer bütünlerle olan ilişkilerine işaret eder. Nitekim insan bedeni hakkında, "çok baş yüksekliğinde"* denilir... Ancak güzellik HAK EDİLMİŞ orantıda yatar ve "HAK EDİLMİŞ" kelimesi bir borca işaret eder. Bu yüzden belli bir şeyin HAK EDİLMİŞ orantısı vardır demek, kendisinin hak ettiği orantıya sahip olduğuna işaret eder. Bu, söz konusu şeyin kendisi olmak olmak bakımından sahip olması gereken orantıdır. Ayrıca, hak edilmiş orantı, eşyânın maddî (zaman ve mekân) ölçüsü yanında, manevî (gerçek ve iyi) ölçüsünün temelini oluşturur.

11. Pek çok insan, şüphesiz, [neyin sanat olduğu ve neyin sanat olmadığı arasındaki] farkın ne olduğu sorusuna, sanatın güzel, sanat olmayanın güzel olmayan olduğu cevabını verecektir. Ya da belki de şu cevabı verecektir: Katedralin güzel olması *amaçlanmıştır, maksatlı* olarak güzel yapılmıştır, buna karşılık Forth Köprüsü tesadüfen güzel ise yalnızca güzeldir; bu yüzden *sanat* ile *sanat olmayan* arasındaki fark, *güzel* ile *güzel olmayan* arasındaki farktır. Şu halde bu, çok ilginç bir fenomendir; çünkü itiraf edileceği üzere, *sanat* kelimesi, özü itibariy-

---

6. Aziz Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, I, Q v art. 4 ilâ 1.

* Bu deyimle bir bütün olarak insan bedeninin uzunluğuna, bedenin bir parçası olan baş uzunluğu ile işaret edilmektedir ki Türkçede buna insanın uzunluğu için sekiz "karış" veya beş "arşın" örneği verilebilir [çvr. T.U.].

le güzellikle ilgili hiçbir anlam ifade etmez. Biz, birden bire ve sebepsiz yere bir güzellik kavramını gündeme getirdik.

12. Güzelliğin sanatla ilgisi yoktur! Bu, kulağa korkunç gelmektedir! Kendimizi toplayalım. Sanatın gayesi, doğru yapmaktır (*recta ratio factibilium*). Doğru yapılmış şeyler bizi güzel, hoş ve iyi olarak etkiliyor ise canımıza minnet. Çünkü güzel, "görüldüğünde hoşa giden şeydir." Güzellik de duyular sayesinde ve duyular aracılığıyla bizim hoşumuza giden şeyin soyut isminden ibarettir. Ancak güzellik, yapımın gayesi değildir. Güzellik, *doğru* yapımın bir arazıdır. Güzellik, bizi hakîkate veya benzeri şeylere çeken şeydir; nasıl ki yemek yapmaktaki güzellik bizi güzel yemeğe ve fiziksel duygulanımdaki güzellik bizi güzel eyleme çekiyor ise.

13. Sanatın ölçütü, sanatçının ahlâkî özelliği değil, güzelliktir. Güzelliğin göz alıcı Varlık olduğunu, filozofla birlikte, onaylıyorum. Bu özelliğin insanın bütün eserlerine haklı biçimde ait olduğunu ve güzel sanatların faydalı sanatlardan kendisinde güzelliğin kesinlikle gaye olan şeyler olmak bakımından ayrıldığını, buna karşılık faydalı sanatlarda eserin sunduğu hizmetin amaçmış gibi göründüğünü tasdik ediyorum. Faydalılığın, fayda maksatlı eserlerin yargılanışındaki doğrudan ölçüt olmasına razıyım. Çünkü sanayileşmiş bir medeniyetin bir başka ölçütü olamayışı yanında, insan ruhunun güçsüzlüğü, övünmeye eğilimli oluşu, şehvetliliği ve aptallığı onu her zaman için yoldan çıkarır. Genelde insanın saf güzelliğe yönelik yerinde arzusunu yerine getirmesine izin verilmez. İnsan yalın adalet ruhu içinde çalışırken ve yalnızca yaptığı şeyin faydasını ve insanlara sunacağı hizmeti düşünürken, güzellik insanın işine davet edilmeden geliverir.

İş sadece fiziksel manâda faydalı olmayan şeylere geldiğinde, faydalılık yine doğrudan ölçüt olmakla birlikte, faydalılığı uygulamak o kadar da kolay değildir...

İster boya, ister taş, ister cam olsun, elimizdeki şey nedir?.. O şeyin özü nedir? Onun bize faydası nedir? O şeyin yapıldığı maddenin ve yapıldığı yerin, o şeyin şekli üzerinde ne gibi bir etkisi vardır? İster nihaî güzellik ölçütü ile ister doğrudan faydalılık ölçütü ile olsun yargıladığımızda, yargılamamızın bu sorulara verdiğimiz cevaplara dayandığını söylemek yeterlidir. İşçinin işinde bu soruları düzgünce an-

layıp cevapladığını düşünüyorsak, o hâlde onun işini güzel sayıyoruz demektir. Güzellik ölçüttür, ama onu mimarî ve tasvirlerin oyulması ve resmedilmesinde bilmeden uyguluyoruz; faydalılık ölçütü ile yargılamaya razıyız, ayrıca iyi ve doğruyla ilgilenerek güzelin kendi başının çaresine bakacağını biliyoruz veya böyle bir kanaate sahibiz. Çünkü bir şeyin ne olduğunu keşfederken biz hakîkate gözkulak oluyoruz; varlığı böyle bilinen şeyi iyi yaparken iyiliği koruyup gözetiyoruz; iyilik ve hakîkatten kaynaklanan güzelliğe gelince, aranmasa da muhteşem ödül odur.

14. O hâlde açık anlayış ve duygulanım var olur ve bu ikisi, maddenin ve aletlerin kullanımında gerekli bilgi ve beceri ile birleşirse, işte o zaman biz esere güzel deriz.

Yine güzelliğin bir tür parlaklık olduğunu söyleyesimiz geliyor... Hakîkaten de güzelliğin kutsallık olduğunu söyleyebiliriz. Güzellik, görülebilir kutsallıktır.

20. TITUS BURCKHARDT

HRİSTİYAN SANATININ GERİLEYİŞ VE YENİLENİŞİ

Bir sanat eserinin manevî anlamı olacaksa bir "dehâ eseri" olması gerekmez. Kutsal sanatın sahihliği, bu sanatın ilk örnekleri tarafından sağlanır. Belli bir tekdüzelik, her hâlükârda geleneksel yöntemlerden ayrılmaz: Sanatın ayrıcalığı olan bütün neşe ve debdebenin ortasında bu tekdüzelik, manevî fakirliği –"ruhta fakir olanların" (*Kutsal Kitap*, Matta, 5:3) bağlardan arınmışlığı– korur ve bireysel dehanın bir tür melez saplantıda tökezlemesini engeller; dehâ, deyim yerindeyse, evrensel olandan türeyen normuyla kolektif üslûp tarafından masedilmiştir. Sanatçının dehası, kutsal modelleri az çok nitel biçimde yorumlar; dehâ, herhangi bir sanatta başka şekilde değil, o şekilde açığa çıkarılır; dehâ kendisini "genişlik"te çarçur etmek yerine, derinlikte incelir ve gelişir. Üslûbun sertliğinin kendisini nasıl da bir mükemmellik uç noktasına götürdüğünü açıkça görmek için eski Mısır sanatını düşünmek yeterlidir.

Bu arka plan göz önünde bulundurulacak olursa, Rönesans zamanında dehâ sahibi sanatçıların neredeyse her yerde birden bire ve taşkın bir canlılıkla "ortaya serildikleri"ni anlamak mümkün olacaktır. Bu olgu, manevî bir disiplini terk eden bir insanın ruhunda meydana ge-

len şeye benzemektedir. Arka planda tutulan ruhî eğilimler birden bire ön plana gelmekte ve buna henüz tam olarak keşfedilmemiş imkânların bütün çekiciliğine sahip olan yeni duygulanımların göz alıcı velvelesi eşlik etmektedir; ancak bu eğilimler, ruh üzerinde başta var olan baskı gevşediğinde büyüsünü yitirmektedir. Bununla birlikte, o zamandan sonra "ben"in özgürleştirilmesi baskın itki olunca, bireyselci genişleme kendini öne sürmeye devam edecek; ilkine nisbetle daha aşağı düzlemleri fethedecektir, ki bu düzlemler de, potansiyel enerjinin kaynağı durumundaki ruhî "seviyeler"deki farklılıktır. İşte Rönesansın cüretkâr biçimde yaratıcı itkisinin bütün sırrı budur.

Ancak tasvir edilen bu ruhî fenomenin her bakımdan Rönesans gibi kolektif bir fenomene benzer olmadığı açıklığa kavuşturulmalıdır; çünkü bu tür bir kolektif çöküşten olumsuz yönde etkilenen birey, bu çöküşten doğrudan sorumlu değildir, dolayısıyla nisbeten masumdur. Özellikle dehâ, tarihin büyük krizlerinin serbest bıraktığı ruhî güçlerin yarı "doğal" veya "kozmik" masumiyetine iştirak eder; gerçekten de dehanın çekiciliğini oluşturan masumiyettir. Ne var ki masumiyet, dehanın şu veya bu düzlemdeki etkisini daha az zararlı kılmamaktadır.

Aynı sebeple, gerçek dehanın her eserinde –"dehâ" kelimesinin mevcut ve bireyselci anlamında– önceden fark edilmemiş veya görmezden gelinmiş değerler vardır. Durum mecburen budur, çünkü her geleneksel sanat, kendisinin temalarına ve bu temaları dışa vurmak için kullandığı araçlarına sınırlar koyan belli bir manevî yönetim biçimine itaat eder, dolayısıyla bu yönetim biçiminin terki neredeyse hemen, yeni ve görünüşte sınırsız sanatsal imkânları serbest bırakır. Bununla birlikte böylesi yeni imkânlar, o andan itibaren tek bir merkeze nisbetle eş güdümlenemez; yine bu imkânlar kendi içinde huzurlu olan, kendi "inayet hâlinde" olan ruhun rahatlığını bir daha asla yansıtmayacaktır; bu imkânlar merkezkaç eğilimli olduğundan, farklı görme ve dışa vurma biçimleri karşılıklı olarak birbirini dışlayacak ve gittikçe daha artan bir hızla birbirini izleyecektir. Bu, aslında "üslûp dönemleri"dir ve bu dönemlerin baş döndürücü birbirini izleyişi, son beş yüzyılın Avrupa sanatının çok ayırt edici bir özelliğidir. Geleneksel sanat, bu cevvaliyete sahip değildir; ama bu sebepten "donuk" değildir. Şöyle ki; kutsal biçim "sihirli dairesi" tarafından korunan geleneksel sanatçı, hem

bir çocuk hem de bir bilge gibi yaratır. Onun yeniden ürettiği modeller, ["zaman-ötesi" anlamında] zamansızdır.

Diğer her şeyde olduğu gibi sanatta da insan kendini şu alternatifin karşısında bulur: İnsan, Sonsuz'u nisbeten basit bir biçim içinde bulmalı, o biçimin sınırları içinde kalmalı ve onun nitel yönleriyle çalışmalı; buna karşılık bazı muhtemel gelişmelere veda etmeli ya da Sonsuz'u çeşitliliğin ve değişimin görünüşteki zenginliği içinde aramalıdır, her ne kadar bu zenginlik sonunda dağılıp tükenmeye götürse dahi.

Ancak geleneksel bir sanatın yönetim biçimi, az veya çok geniş tabanlıdır, esnek veya katı olabilir; her şey belli bir medeniyetin veya çevrenin veya kolektif çağrının özünde var olan manevî asimilasyon gücüne dayanır. Aynı şekilde, ırksal homojenlik ve tarihsel sürekliliğin de oynayacağı bir rolü vardır. Şöyle ki; Hint ve Çin medeniyetleri gibi binlerce yıllık medeniyetler, manevî anlamda konuşacak olursak, bazen doğalcılığa çok yakın olan çok çeşitli sanatsal imkânları birliklerini kaybetmeden bütünleştirmeyi başarabilmişlerdir. Hristiyan sanatı daha az geniş tabanlı idi. Putperest bir sanatın kalıntıları Hristiyan sanatını itip kakmış, böylece Hristiyan sanatı kendini bu kalıntıların çözücü etkisine karşı savunmak zorunda kalmıştır. Ancak bu etki galip gelemeden önce, bu etkinin geleneksel sembolizm anlayışı, ilk olarak belirsizleşmek durumundaydı. Ancak aklî bir gerileme ve daha özelde manevî tefekkür görüşü zayıflaması, Orta Çağ sanatının daha sonraları "barbar", hantal ve fakir olarak görülme sebebini açıklayabilir.

Geleneksel Hristiyan sanatının manevî yönetim biçiminin dışladığı imkânlar arasında çıplak insan temsili de vardır. Çarmıha gerilmiş Mesih'in pek çok temsili, yine Âdem ve Havva'nın ve cehennemdeki veya araftaki pek çok nefsin temsilleri var olmakla birlikte, bu tasvirlerdeki kişilerin çıplaklığı deyim yerindeyse soyuttu ve sanatçının dikkatini çekmiyordu. Bununla birlikte, çıplak bedenin "yeniden keşfi", çıplak olarak ve kendi tabiî güzelliği içinde görülen beden, şüphesiz Rönesans'ın en güçlü eylem sıçrayışlarından birisini sağlamıştır. Hristiyan sanatı, herhangi bir doğalcılık endişesinden çok uzak olan bir süsleme folklorunun kuşattığı kendi kutsal biçimlerini muhafaza ettiği müddetçe, çıplak beden yokluğu deyim yerindeyse fark edilmemiştir. Kilise resimleri yapılmış, ama şu veya bu tabiî güzelliği göstermek için değil,

teolojik hakîkatleri hatırlatmak ve manevî bir huzurun araçları olmak için yapılmıştır. Tabiatın, dağların, ormanların ve insan bedenlerinin güzelliğine gelince, bu güzelliğe sanat alanının dışında her yerde hayran olunabilir, zira ilk olarak, ancak on dördüncü yüzyılın şehir kültürü ile gelişen iffetlilik taslama, Orta Çağların ruhuna musallat olmamıştı. Dolayısıyla ancak sanat, doğayı taklit etmeye başladığındadır ki Orta Çağ sanatında "çıplakçılığın" yokluğu bir boşluk olarak hissedilir oldu. Ancak çıplak beden temsilinin yokluğu, ancak namusluluk taslama olarak alınabilirdi ve aynı dokunuşla, Orta Çağların kapsam alanının asla bütünüyle dışında olmayan Yunan-Roma heykelciliği örneği, karşı konulamaz bir ayartma oldu. Bu bağlamda Rönesans, kozmik bir intikam olarak görünmektedir. Tanrı sûretinde yapılmış insanî güzelliği plastik sanatlardan kovmak, eğer gerçekten de o zaman böyle sanatlar var idiyse, tehlikeli göründü. Ancak diğer taraftan, Hristiyan bakış açısındaki zararlı "et/beden" sembolizmini ve bu sembolizmden doğan fikirler çağrışımlarını gözden kaçırmamak gerekir. Bununla birlikte, fiziksel güzelliğe belli kadîm medeniyetlerde tuttuğu ve Hindistan'da hâlâ muhafaza ettiği kutsal anlamı yeniden bahşetmek için Rönesans'a kesinlikle bakamayız. Rönesans'ın en erken ve en güzel heykelleri, örneğin Jacopo della Quercia'nın *Fonte Gaia*'sı veya Donatello'nun *David*'i hâlâ oldukça baharımsı bir sevecenliğe sahiptir. Ancak böylesi eserler, kısa zaman sonra içerikten yoksun bir Yunan-Roma söylemine ve yalnızca, "bu dünyaya" bağlı bir ruha "genişlik" olan tutkulu bir genişlemeye teslim olmuştur. Fakat kimi zamanlar Rönesans heykeltıraşlığı, asalet ve akıl nitelikleri yönünden, klasik antik çağın heykeltıraşlığından üstün de olmuştur. Bu da şüphesiz, Hristiyanlık tecrübesi ile açıklanabilir. Ancak bu, geleneksel sahihliğin en küçük emaresini dahi "yeni doğan" sanata bahşetmeye hiçbir şekilde yeterli değildir.

Benzer düşünceler, ön dördüncü yüzyıl resminde manzaranın keşfi ve çok daha sonraları "açık havanın", hava ve ışık oyununun keşfi için de geçerlidir. Sanatsal dışa vurumun konuları olarak, bunlardan her biri kendilerinde değerli ve sembol olabilecek kabiliyette değerler içerir –onlar başka sanatlarda, özellikle Uzak Doğu'da, sembol işlevi görmüşlerdir–. Ancak Batı sanatı, kutsal modellerini bir kenara atmış, böylece iç hiyerarşisini, geleneğin kaynağına olan bağlantısının biçimsel ilkesini kaybetmiştir. Hakîkaten sanatın "kutsallığının bozulması"nı nihaî

ve bir anlamda geri çevrilemez kılan şey, tema veya konu seçiminden ziyade, biçimsel dil veya "üslûp" seçimidir.

Bu yasayı açıklayan en güzel örnek, "yeni doğan" matematik perspektifli resme giriştir ki bu giriş de bireysel bakış açısının, yani kendisini dünyanın merkezi olarak gören bireysel öznenin bakış açısının, mantıksal bir ifadesinden başkası değildir. Çünkü doğalcılık, görünen dünyayı kendi "nesnel" gerçekliği içinde yakalıyor görünüyor ise bu, doğalcılığın ilk olarak bireysel öznenin salt zihinsel devamlılığını dış dünyaya yansıtması sebebiyledir. Doğalcılık, dünyayı fakir, sert ve bütün sırlardan hâlî kılarken, geleneksel resim, sembollerin aktarılmasından ibarettir ve aynı zamanda kendi sırrına erişilemez derinliklerini gerçekliğe bırakmaktadır. Kaydedilmelidir ki burada söz konusu olan, görme merkezinin zaman zaman yerinin değiştirilmesi ile tadil edilen bir yaklaşıklık perspektifi değil, tek bir noktaya yoğunlaşmış matematiksel perspektiftir. Böyle bir perspektif, manevî bir temeli olan bir sanatla uzlaştırılamaz değildir, çünkü amacı yanılsama değil, hikâye tutarlılığıdır.

Andrea Mantegna ve Paolo Uccello gibi ressamlar örneğinde, perspektif bilimi gerçek bir zihinsel tutku, belki de soğuk bir tutku, olmuştur ve bu, aklî araştırmadan çok da uzak olmayan, ama resimsel sembolizmi tahrip eden bir tutkudur. Şöyle ki, perspektif aracılığıyla resim, bir hayâl âlemi olur ve aynı zamanda âlem kapalı, doğaüstünün her ışıltısına ışık geçirmez olan bir sistem olur. Duvar resminde matematiksel bir perspektif aslında saçmadır; çünkü bakan kimsenin de kendisini, bütün biçimleri yanlış bir küçük gösterime tâbi kılma korkusuyla, hayâlî görsel eksene koymaya zorlar. Aynı şekilde mimarî, Orta Çağ sanatının salt geometrik orantılarının yerini, aritmetiksel ve dolayısıyla nisbeten nicel orantılar aldığı sırada, en latif niteliklerinden soyulmuştur. Bu bakımdan Vitruvius'un talimatları çok zarar vermiştir. Bu şeyler arızî olarak, Rönesans'ın kılı kırk yaran yapısını göstermeye hizmet ederler. Şöyle ki; Rönesans gökle bağlantısını kaybederken yerle olan bağlantısını da, yani insanlarla ve gerçek zanâatlar geleneği ile bağlantısını da kaybeder.

Resimdeki sert perspektif, kaçınılmaz biçimde bir renk sembolizmi kaybını da içerir; çünkü renk, bir mekân yanılsaması üretimi için vaz-

geçilmez olan bir aydınlatmayı temsil etmek için kullanılır ve böylece doğrudan tabiatını kaybeder. Orta Çağ resmi, aydınlık ve parlaktır; ancak bunun sebebi Orta Çağ resminin resmedilen dünyada yer alan bir ışık kaynağını akla getirdiği için değil, bilakis, renklerinin ışığın özünde bulunan nitelikleri açığa çıkardığı içindir. Renkler, kalpte var olan aslî ışığın dokunuşlarıdır. Buna karşılık ışık-gölge sanatının gelişimi, rengi, hayâlî bir ışık oyunundan ibaret hâle getirmiştir. Aydınlatmanın büyüsü, resmi rüyaya benzer bir tür ara âleme taşır; bu bazen göz alıcı, ama ruhu özgürleştirmekten ziyade hapseden bir rüyadır. Bu gelişmeyi uç bir noktaya taşıyan Barok sanatı olmuş ta ki sonunda, ışık-gölge oyunu tarafından akla getirilen mekânsal biçimler, kendilerine Rönesans resminde bağışlanmış olan neredeyse somut varlığı kaybetmiştir. Bu noktada renk, bir özerklik niteliği kazanıyor görünmekte, ancak rengin samimiyet eksikliği vardır; zira renk, neredeyse ateşlidir ve bir tür fosforışığı vardır. Fosforışığı da için için yanan bir ateş gibi üzücü biçimlerle sonlanmaktadır. Son olarak biçim ile renk arasındaki normal ilişki ters çevrilmiş; böylece renge anlam veren, artık biçim, grafik anahat değil, bilakis, derecelenmesi ile bir hacim yanılsaması oluşturan renktir.

Konu Orta Çağ sonrası heykeltıraşlığı olunca, bu heykeltıraşlığın mantıksızlığı –aşkın özleri ifade etmedeki kabiliyetsizliği– ilk olarak, kendisinin maddesi durağanken anlık hareketleri yakalamaya çalışıyor olmasında yatmaktadır. Geleneksel heykeltıraşlık, hareketi sadece kendileri durağan formülasyonlara indirgenmiş bazı daha tipik aşamalarında kabul eder. İster Roma, ister Hindu, ister Mısır stilinde olsun, geleneksel bir heykel, her zaman için hareketsiz ekseni teyit eder. Böyle bir heykel, çevresini üç boyutlu haç planına ideal biçimde ayarlayarak çevresine hâkim olur. Rönesans'ın ve özellikle Barok'un gelişiyle "mekân duygusu" merkezkaç olmuştur. Örneğin Michelangelo'nun eserlerinde insan, mekânı "yiyip tüketen" bir spiral izlenimi duyar. Onun eserleri, çevredeki boşluğa hükmeder, ancak bu onların, boşluğu boşluğun merkeziyle veya her yerde var olan ekseniyle yeniden ilişkilendirmeleri sebebiyle değil, bilakis, akıl çelici güçlerini, büyülerini o boşluğa yansıtmaları sebebiyledir.

Bu noktada muhtemel bir yanlış anlamanın önüne geçilmelidir. Özerk heykel anlayışı, Rönesans'ın bir ürünüdür veya yeniden keşfi-

dir. Bir binanın gövdesinden ayrı bir heykel, Hristiyan Orta Çağ sanatında pek az bilinir. Bağımsız bir sütun gibi işlenen ve böylece bir mimarî alana veya mimarî ilkeleri temelinde hâkim olunan bir manzaraya hâkim olan heykel, bütünüyle Yunan-Roma ruhuna sahiptir. Hristiyan sanatında yontularak yapılmış bir figürün böylesine ayrı başına olması, putperestliğe yakın olacaktır. Gerçek şu ki heykeltıraşlık, bireyleşme ilkesini diğer bütün plastik sanatlardan daha tam ifade eder, çünkü mekânın ayırıcı yapısına doğrudan katılır. Bu nitelik, her yandan açık olan bir heykelde ön plana çıkarılmaktadır. Hristiyan sanatı; Bâkire [Meryem], çarmıh ve kutsal kalıntıların saklandığı sandık heykelleri gibi ibadetiyle bağlantılı belli nesneler dışındaki şeylere böyle bir özerklik vermez. Örneğin, katedralleri süsleyen heykeller gibi ayinsel eşyâ olmayan heykeller, neredeyse her zaman binaya eklemlenmiştir. Çünkü bireysel insan sûreti, tam manâsını ancak, Bedenlenmiş Söz'ün hem beşerî hem de evrensel sûretine bağlantısı ile gerçekleştirir ve bu sûret, kutsal yapı, Mesih'in "mistik bedeni" [yani, kilise binası] tarafından temsil edilir.

Eşyâya bu şekilde bakmakla ilgili olarak tabiî ki mutlak bir şey yoktur ve bu bakış bütün gelenekler için ortak değildir. Örneğin Hindu sanatında müstakil heykel kabul edilir; Yoga ilkelerini ve Yoga'nın insanda bulunan İlâhî Varlığa yönelik benimsediği bakış açısını düşünecek olursak, bunun böyle olması gerektiği açıklığa kavuşur. Bununla birlikte kutsal heykeltıraşlık ile kutsal mimarî arasındaki yakın bağlantı Hindu sanatında da vardır ve hatta onu katedral sanatına yaklaştıran yönlerden biridir.

Heykel meselesi bizi Hristiyan sanatı için temel olan bir konuya geri götürmektedir: insanın sûreti. Söz konusu sûret, ilk olarak, insan kılınan Tanrı'nın sûretidir ve daha sonra Söz'le, yani Oğul'la, bütünleşmiş insanın sûretidir. İkinci durumda insanın bireysel sûreti, orijinal güzelliğini Bedenlenmiş Söz'ün güzelliğiyle yeniden bütünleşmiş olmasıyla geri kazanır. Bu, katedrallerin kapılarındaki azizlerin yüzlerinde ifade edilir. Şöyle ki, Mesih'in Yüzü onları içerir ve onlar O'nun "sûret"inde bulunurlar.

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (Merkezin Kaybı) adlı ustalık eserinde Hristiyan sanatının bize en yakın aşamalarına kadarki gerileyişi-

nin, özellikle insan sûretinin [yani, insan algısının] bir gerileyişi olduğunu göstermiştir. Orta Çağ sanatı tarafından aktarılan insan kılınmış Tanrı sûretini, Rönesans sanatında özerk insanın [yani, Tanrı'yı değil] kendini yücelten insanın sûreti izlemiştir. Bu hayâlî ve asılsız özerklik, birincisinden [yani, Orta Çağ sanatından] "merkezin kaybolmasına" sebep olmuştur; çünkü artık insanın merkezi Tanrı olmadığından hakikî manâda insan değildir. Ondan sonra insanın sûreti dağılır. İlk olarak insanın sûretinin yerini, bu sûretin şerefi söz konusu olduğunda, tabiatın başka yönleri alır ve bu sûret gittikçe yok olur. Bu sûretin sistematik olumsuzlanışı ve çirkinleştirilişi, modern sanatın amacıdır.

Burada tekrar bir tür "kozmik intikam" fark ediyoruz. Nasıl ki Söz'ün Bedenlenişi'nin yüce kurbanda bir neticesi varsa ve "Mesih'i taklit" zühd olmadan anlaşılamaz ise Tanrı-İnsan'ın temsili de kullanılan araçlarda bir "tevazu" gerektirir, yani söz konusu araçların İlâhî modelden uzak olduğunun vurgulanmasını gerektirir. Şu halde kutsal sanatın "somut" yapısını, "manevî realizm"ini, gerçekten oluşturan şeye işaret etmek için çok muğlak bir terimi [ki bu terim hemen gelecek olan "soyutlama"dır] kullanmak caizse, belli seviyede bir "soyutlama" olmaksızın gerçek bir Hristiyan sanatı olmaz. Kısaca söyleyecek olursak, Hristiyan sanatı tamamen soyut olsaydı, Söz'ün Bedenlenişi'ne şahitlik edemezdi; doğalcı olsaydı, bu Bedenleniş'in İlâhî tabiatını yalanlardı.

Rönesans, bir barajın patlaması gibi, yaratıcı güçler çağlayanı üretti. Bu çağlayanın art arda gelen safhaları, onun ruhî seviyeleridir. Temeline doğru genişler, aynı zamanda birlik ve güç kaybeder.

Rönesans'ın serbest kalışının yakınlığı, bir noktaya kadar, Rönesans'tan önce doğru bir isimlendirmeyle [Yunan-Romalı değil, Cermenlere ait veya kaba anlamında] Gotik sanatında fark edilebilir. Denge hâli, Batı'da Roma sanatı ve Hristiyan Doğu'da Bizans sanatı tarafından temsil edilir. Gotik sanatı, özellikle son aşamasında, tek taraflı bir gelişme sunar ki, bu da iradî unsurun aklî unsura üstün gelişidir; bir manevî tefekkür hâlinden ziyade bir dürtüdür. Rönesans'a bu Gotik üslûbun kararsız ve belirsiz gelişimine yönelik hem aklî hem de Latin bir tepki olarak bakılabilir. Bununla birlikte Roma sanatından Gotik sanatına geçiş süreklidir ve kırılmasızdır/kesintisizdir ve Gotik sanatın

yöntemleri –ki sembolizm ve sezgi üzerine kuruludur– geleneksel kalmıştır; oysa Rönesans durumunda kırılma neredeyse tamdır. Bütün sanat dallarının paralel seyretmediği doğrudur. Örneğin, Gotik mimarîsi ortadan kalkıncaya kadar geleneksel kalmışken geç dönem Gotik heykeltıraşlığı ve resmi, doğalcı etkiye teslim olmuştur.

Böylece Rönesans, sembol aracılığıyla gün ışığına çıkarılan sezgiyi bahsî düşünce lehine reddeder. Rönesans'ın bahsîliği açıkça, tutkusal / duygusal oluşunu engellemek için hiçbir şey yapmaz. Bilakis, çünkü akılcılık ve tutku çok iyi anlaşır. İnsanın merkezi, yani manevî tefekkür aklı veya kalp, terk edilir edilmez veya karartılır karartılmaz, insanın diğer melekeleri kendi aralarında bölünür ve psikolojik anlaşmazlıklar ortaya çıkar. O halde Rönesans sanatı akılcıdır –ki bu onun perspektif kullanımında ve mimarî teorisinde dışa vurulmuştur– ve aynı zamanda tutkusaldır. Rönesansın tutkusu, yapıca kapsamlıdır ve ben'in genel bir olumlanışına ve büyük ve sınırlandırılmamışa olan arzuya varır. Hayatî biçimlerin temel birliği, şu veya bu şekilde hâlâ varlığını korumakla birlikte, güçlerin karşıtlığı, kendi oyunlarını oynuyor izlenimini vermektedir. Ancak, akıl ve duygu, sanatın artık birlikte tutamayacağı kadar büyük bir mesafeyle birbirinden ayrıldığında, bu karşıtlık, sonraki zamanlardakinin aksine, indirgenemez görünmektedir. Rönesans zamanında bilimlere hâlâ sanat denmekte ve sanat bilim olarak görünmektedir.

Ne var ki taşkın artık boşanmıştır. Barok; Rönesans'ın akılcılığına, biçimlerin Yunan-Roma formülaları içinde hapsedilmesine ve müteakip ayrılışlarına tepkide bulunmuştur. Ancak geleneğin akıl üstü kaynaklarına dönmek sûretiyle bu zayıflıkların üstesinden gelmek yerine, Barok, yeni doğmuş klasikçiliğin donmuş biçimlerini kontrolsüz bir hayâl gücünün dinamizminde eritmeye çalışmıştır. Barok, daha kontrollü, daha sakin ve daha somut bir hayâl gücü sergileyen Helenistik sanatın geç dönemlerini kolayca kendine mal etmiştir. Barok'a, antik dünya tarafından bilinmeyen ruhsal bir tedirginlik, hayat kazandırmıştır.

Barok sanatı, bazen dünyevî bazen de "mistik"tir; ama her iki hâlde de dünyanın hayâllerinin ötesine nüfuz edemez; şehvet cümbüşleri ve korkunç ölümü-hatırlatan-nesneler, bunların her ikisi de görüntü oyunundan ibarettir. Bu dönemin eşiğinde yaşamış olan Shakespeare, dün-

yanın "hayâllerin kendisinden yapıldığı bir şey"den mamul olduğunu söyleyebilecektir. Calderon de la Barca, *Life is a Dream* (Hayat bir Rüyadır) adlı eserinde aynı şeyi kapalı biçimde söyler. Ancak hem o hem de Shakespeare, zamanlarının plastik sanatlarının geliştiği seviyenin çok yukarısında kalmıştır.

Hayâlin değişken gücü, pek çok geleneksel sanatta belli bir rol oynar; bu, özellikle, her ne kadar kendisinde hayâl, sembolik olarak *Mâyâ*'nın, yani kozmik yanılsamanın üretken gücüne karşılık gelse de, Hint sanatı için geçerlidir. Bir Hindu'ya göre, biçimlerin değişkenliği, onların gerçekliğinin değil, bilakis, Mutlak'a kıyasla gerçek olmayışlarının bir delilidir. Bu, hiçbir şekilde, yanılsamayı seven Barok sanatı hakkında doğru değildir; Roma'daki Il Gesû ve Aziz Ignatius kiliseleri gibi Barok kiliselerin içleri, bir halusinasyon etkisi oluşturur. Onların gizli temelli ve akıl dışı kavisli küçük kubbeleri, hiçbir akılcı ölçü aracına sığmaz. Göz, basit ve mükemmel biçimde rahata ermek yerine, sahte bir sonsuzluk uçurumuna sürükleniyor görünür. Tavandaki resimler, şehevî ve duygusal meleklerle dolu bir göğe açık görünür... Kusurlu bir biçim, sembol olabilir; ama yanılsama ve sahtelik, hiçbir şeyin sembolü değildir.

Barok üslûbunun en mükemmel plastik yaratımları, din alanının dışında, meydanlarda ve çeşmelerde bulunur. Burada Barok, hem özgün hem de mütevazıdır; çünkü kendinde, hayâl gibi, suyun tabiatına dair bir şeyler barındırır; deniz kabuklularına ve deniz hayvanlarına bayılır.

Bir Avilalı Azize Teresa'nın ve bir Haçlı Aziz John'un mistisizmi ile belli bir çağdaş resim üslûbu, örneğin El Greco'nun resim üslûbu arasında benzerlikler kurulmuştur. Ancak böylesi karşılaştırmalar olsa olsa zamanın psikolojik şartları ve daha özelde dinî atmosferi ile temellendirilebilir. Bu Barok resim üslûbunun, büyülü ışık efektleriyle aşırı ve istisnaî duygusal hâllerin tasvirine izin verdiği doğrudur. Ancak bunun, manevî tefekkür hâlleriyle hiç alakası yoktur. Barok sanatın bizâtihi dili, insanın ruh dünyasıyla ve de bütün o duygu ve hayâl serabı ile özdeşleşmesi, manevî bir hâlin nitel içeriğini kavramasına engel olur.

Ancak, Barok üslûbunun örnekleri değerlendirilirken bazı harikulâde Meryem Analar zikredilmelidir. "Modernleştirilmiş" biçimlerin-

de Meryem Analar genelde, kendilerine insanlar tarafından giydirilen kutsal kostümler, sert ipekten devasa üçgenler ve ağır taçlarla dönüştürülmüştür. Sadece yüz, Rönesans veya Barok üslûbuna örnek teşkil etmektedir. Ancak yüzde, dalgalanan mum ışığı ile canlandırılan özelliklerin hafif renklendirilmesi ile uç bir noktaya vardırılan gerçekçilik, hüzünlü bir maske niteliğine bürünmektedir. Burada heykeltıraşlıktan ziyade kutsal drama ile bağlantılı, insanlar tarafından içgüdüsel olarak oluşturulmuş ve dönemin sanatıyla yan yana ve o sanata rağmen görünen bir şey vardır.

Barok sanatın kendileri için Hristiyan dünya görüşünün son büyük tezâhürünü temsil ettiği kimseler vardır. Şüphesiz bunun sebebi, Barok'un hâlâ bir sentez özleminde olmasıdır. Hatta Barok, genişliği olan bir temel üzerinde Batılı hayat sentezine yönelik son girişimdir. Bununla birlikte, Barok'un ulaştığı birlik, Orta Çağ medeniyetindeki durumun aksine, eşyâyı aşkın bir ilke ışığında nesnel bir düzenleyişten değil, totaliter bir iradeden kaynaklanır ve her şeyi kendi öznel kalıbında eritir.

On yedinci yüzyıl sanatında Barok görüntü oyunu; cevherden yoksun, aklî olarak tanımlanmış biçimlere dönüşüp katılaşır. Sanki tutku lavının yüzeyi, bin tane sertleşmiş şekle dönüşüp katılaşmıştır. Bütün sonraki dönem üslûp aşamaları, aynı tutkusal hayâl ve determinist akılcılık kutupları arasında gidip gelir. Ancak en güçlü git-gel Rönesans ile Barok arasında yaşanan git-geldir. Sonraki bütün git-geller daha zayıftır. Fakat bir başka bakış açısından bakıldığında, geleneksel mirasa yönelik tepki en şiddetli biçimde, bir bütün olarak gözlemlendiğinde Rönesans ve Barok'ta ortaya çıkmıştır. Çünkü sanat, yavaş yavaş, tarihsel olarak bu kritik aşamadan uzaklaştıkça belli bir sükûnet, "manevî tefekkür"e yönelik çok nisbî de olsa belli bir eğilim yeniden kazanmıştır. Aynı zamanda estetik tecrübenin konulardan uzak olduğunda daha taze, daha doğrudan ve daha sahih olduğu gözlemlenecektir. Örneğin, "Îsâ'nın çarmıha gerilme" konusunu işleyen bir Rönesans tasvirinde yüksek sanatsal nitelikleri açığa çıkaran, kutsal drama değil, manzaradır. Ya da "Îsâ'nın defnedilmesi"ni ele alan bir Barok tasvirinde eserin gerçek teması –yani sanatçının ruhunu açığa çıkaran şey– ışık oyunu olabilir,; buna karşılık, temsil edilen kimseler ikincil olabilir. Bu da aynı oranda, değerler hiyerarşisinin yıkıldığı anlamına gelmektedir.

Bu gerilemenin bütün süreci boyunca, sanatçının bireysel niteliği, illâki söz konusu mesele değildir. Sanat özellikle kolektif bir fenomendir ve kalabalıktan temayüz eden dehâ sahibi kimseler bütün bir hareketin yönünü asla ters çeviremez. Onlar, olsa olsa belki bazı ritimleri hızlandırabilir veya yavaşlatabilirler. Burada Orta Çağları izleyen yüzyılların sanatı hakkında verilen hükümler, bizim zamanlarımızın sanatlarını asla bir karşılaştırma terimi olarak almazlar; bunu söylemeye dahi gerek yoktur. Rönesans ve Barok'un bugün karşılaşılabilecek her şeyden kıyas kabul etmeyecek kadar daha zengin bir sanatsal ve insanî değerler ölçeği vardır. Bunun bir delili, eğer delile ihtiyaç varsa, şehirlerimizin güzelliğinin gittikçe tahrip edilmesidir.

Rönesans'ın başlattığı gerilemenin her aşamasında kısmî güzellikler ortaya çıkarılmış, değerler sergilenmiştir. Ancak aslî olanın kaybını telafi edecek türden hiçbir şey yoktur. Bizde zatî olan Sonsuz özlemi, ondan bir karşılık alamazsa bütün bu insanî ihtişamın bize ne yararı var?

Orta Çağların sonunda karşılaşılan "üslûplar"ın birbirini izlemesi, kendi çağlarında üstünlük ve hâkimiyet kazanan kastların birbirini izlemesine benzetilebilir. Burada kullanıldığı şekliyle "kastlar", "insan tipleri" anlamına gelir ve farklı mizaçlara –paralel değilse dahi– benzerdirler ve her biri tarafından normalde işgal edilen toplumsal derece ile çakışabilir veya çakışmayabilirler.

Roma sanatı, bir kastlar sentezine karşılık gelir. Bu sanat, öz itibariyle kutsal bir sanattır; bununla birlikte halka ait bir yön de içerir. Yine bu sanat, manevî tefekkür ruhunu tatmin ederken aynı zamanda en basit ruhun ihtiyaçlarına cevap verir. Burada aklın huzuru ve aynı zamanda köylünün kaba gerçekçiliği vardır.

Gotik sanat, şövalyelik asaletine, bir ideale yönelik samimi ve canlı özleme artan bir vurguda bulunur. Roma sanatından daha az oranda da olsa, Gotik sanatı, yine de Rönesans sanatında bütünüyle eksik olan gerçek bir manevî niteliğe sahiptir.

Rönesans sanatının nisbî denge hâli, tamamen aklî ve hayatî bir kategoriye sahiptir. Bu üçüncü kastın, yani tüccarların ve zanâatkârların kastının doğuştan denge hâlidir. Bu kastın "mizacı", yatay olarak yayılan

su gibidir. Buna karşılık asalet, yukarı doğru çıkan, tüketen ve dönüştüren ateşe karşılık gelir. Birinci kast, ki din adamlarının kastıdır, her yerde var olan ve görünmez biçimde hayat veren hava gibidir. Buna karşılık dördüncü kast, yani serflerin kastı ağır ve hareketsiz toprak gibidir.

Rönesans fenomeninin öz itibariyle bir "burjuva" fenomeni olması önemlidir ve bu yüzden Rönesans sanatı, kırsal toplumlarda korunduğu şekliyle halk sanatına karşı olduğu kadar kutsal sanata da muhaliftir. Buna karşılık, nasıl ki derebeyi normalde kendi iktaındaki köylülerin baba rolündeki yöneticisi ise Gotik üslûpta yansıyan şövalye sanatı da halk sanatıyla asla bağlantıyı yitirmez.

Ancak işaret edilmelidir ki bu eşitlemeler, yani: Gotik üslûp = asil ve savaşçı kast, Rönesans üslûbu = tüccar ve burjuva kastı, ancak genel anlamda geçerlidir ve bütün derecelendirme çeşitlerine tâbidir. Dolayısıyla; örneğin burjuva ve şehirde oturan ruh, yani üçüncü kastın ruhu –ki bu ruhun doğal meşgalesi hem bilim hem de pratik fayda alanında serveti artırmak ve korumaktır– Gotik sanatın bazı yönlerinde çoktan tezâhür ettirilmiştir. Gotik dönem ayrıca, şehirliliğin gelişim dönemidir. Benzer şekilde, Gotik sanat, güçlü biçimde şövalyelik ruhuna gebe olmakla birlikte, kısa bir süre kutsal ruh tarafından belirlenmiştir. Bu olgu, iki kast arasındaki normal ilişki bakımından önemlidir. Gelenekten kopuş, sembolizm anlayışının kayboluşu ancak burjuva kastının üstünlüğü ile gelmiştir. Ancak burada dahi belli çekincelerin koyulması gerekir. Şöyle ki; Rönesans sanatının başlangıçları şüphesiz belli bir asalet duygusu tarafından tanımlanmıştır. Hatta denilebilir ki bu başlangıçlar, geç dönem Gotik sanatında tezâhür eden burjuva eğilimlerine karşı kısmî bir tepki sergiler. Ancak bu sadece kısa bir araydı. Gerçekte Rönesans, tüccarlaşmış asiller ve prens olmuş tüccarlar tarafından desteklenmiştir.

Barok; aristokratların, burjuva biçiminde, dolayısıyla burjuvanın çalımlı ve boğucu yönünü de taşıyan bir tepkisidir. Gerçek asalet, Orta Çağ armalarının biçimleri gibi kesin, parlak, erkekçe ve zarif olan biçimleri sever. Aynı şekilde, Napolyon dönemi klasikçiliği, aritokrat biçimli bir burjuva tepkisidir.

Dördüncü kastın, yani kölelerin veya daha genel olarak, toprağa bağlı ve sadece maddî refahlarıyla meşgul olan ve toplumsal veya aklî

bir dehaya sahip olmayan insanların kastının kendine has bir üslûbu ve kesin konuşacak ve sanat sözcüğünü kâmil manâsında kullanacak olursak, bir sanatı dahi yoktur. Bu kastın hâkimiyetinde sanatın yerini sanayi almıştır ki sanayi de tüccar ve zanâatkâr sınıfının gelenekten koptuktan sonra meydana getirdiği nihaî üründür.

Natura non facit saltus (Tabiat sıçrama yapmaz): Fakat buna karşılık insan ruhu, kesinlikle "sıçramalar yapar." İlâhî Sırlar'ı merkez alan Orta Çağ medeniyeti ile ideal insanı merkez alan Rönesans medeniyeti arasında, tarihsel sürekliliğe rağmen, derin bir çatlak vardır. On dokuzuncu yüzyılda muhtemelen daha köklü bir çatlak belirdi. O zamana kadar insan ve çevresindeki dünya hâlâ, en azından pratikte ve bizim burada ilgimizin konusu olan sanat alanında, canlı bir bütün oluşturuyordu. Doğrudur, bilimsel keşifler bu dünyanın ufuklarını sürekli genişletti; ancak günlük hayatın biçimleri, "insanın ölçüsü" içinde, yani insanın doğrudan ruhsal ve bedensel ihtiyaçlarının ölçüsü içinde kaldı. Bu, sanatın içinde geliştiği temel şarttır; zira sanat, ruh ile el arasındaki doğaçlama bir uyumun neticesidir. Sanayi medeniyetinin gelişiyle birlikte bu canlı birlik bozuldu. İnsan, kendini ana gibi olan tabiata değil, cansız maddeye, daha da otomatik hâle gelen makineler biçiminde düşüncenin yasalarını gasp eden bir maddeye bakar buldu. Böylece, ruhun –ve kelimenin antik ve Orta Çağdaki anlamıyla– "akıl"ın değişmez gerçekliğine sırtını dönen insan; kendi yaratılışının, kendisine yabancı bir "akıl" gibi, ruhen ve tabiaten cömert, asil ve kutsal olan her şeye düşman bir akıl gibi, kendisine isyan ettiğini gördü. Ve insan aşağıda gelen duruma teslim oldu: Efendiliğini kendisi vasıtasıyla sürdürmeyi umduğu "ekonomi" adlı yeni bilimiyle insanın bütün yaptığı, makineye olan bağımlılığını kesinleştirip sağlamlaştırmaktır. Makine, kendisinde biçim ötesi aslî örneğin birbirine benzeyen ama asla birbirinin aynı olmayan pek çok biçime yansıdığı yaratıcı fiili kötü biçimde taklit eder. Yine makine, sonsuz sayıda kesinlikle tek biçimli kopyalar üretir.

Sonuç şu ki; sanat, kendisini besleyen topraktan sökülmüştür. Artık zanâatkârın emeğinin doğal tamamlayıcısı değildir, toplumsal bir hayatın doğal ifadesi de değildir, bilakis, salt öznel bir alana geri sokuluştur. Sanatçıya gelince, o da artık Rönesans zamanında olduğu şey,

bir tür filozof veya yaratıcı değildir; o, toplumunun bir aracı veya palyaçosu değilse, ilkesiz ve amaçsız yalnız bir arayıcıdan ibarettir.

Kriz, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında patladı. Bütün tarihsel dönüm noktalarında olduğu gibi, bu sırada da ani ve geçici bir temel imkânlar açılımı vardı. Rönesans'ın eşmerkezciliği ile hâlâ irtibatlı olan doğalcılığın reddedilmesiyle, "arkaik/eskimiş" sanatların değeri tanındı. Resmin tabiata bakan hayâlî bir pencere olmadığı, resmin yasalarının ilk olarak geometriden ve renk uyumundan kaynaklandığı ve heykelin tam hareketli bir hâlde ve tesadüfen dondurulmuş ve taş veya bronza dönüştürülmüş bir şekil olmadığı şeklinde bir anlayış ortaya çıktı. "Stilizasyon/üslûp oluşturma" tarafından oynanan rol keşfedildi; basit formların müstehcenlik imâ gücü ve renklerin aslî parlaklığı ortaya çıkarıldı. Bu anda gerçekte geleneksel değilse dahi daha dürüst bir sanata dönüş mümkün göründü. Bunu anlamak için Gauguin'in bazı resimlerini ya da Rodin'in Gotik katedralleri ve Hindu heykeltıraşlığı hakkındaki düşüncelerini hatırlamak yeterlidir. Fakat sanat, ne bir yerdir ne de gök; sadece metafizik bir arka plandan değil, zanâat temelinden de yoksun kalmış, bunun sonucunda sanatsal gelişim bazı yarı açık imkânlar üzerinden hızlıca geçivermiş ve saf bireysel öznellik alanına geri düşmüş, ancak bu kez düşüşü daha derinlere olmuş; çünkü evrensel veya kolektif bir dil engeli, artık aktif değildir. Kendi kaynaklarıyla idare etmek zorunda kalan sanatçı, yeni ilhâm kaynakları aramıştır. Artık ona Gök kapandığından ve de hissî âlem onun için artık hayranlık duyulacak bir şey olmadığından, belli durumlarda bilinçaltının karmaşalı bölgelerine doğru yolunu kazıp ilerlemiştir. Böylece o, tecrübe dünyasından bağımsız, sıradan akılla kontrol edilemez ve bulaşıcı şekilde müstehcenlik imâ edici yeni bir gücü serbest bırakmıştır: *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!* (Semâvî/melekûtî varlıkları hareket ettiremiyorsam, cehennemi sallarım! —Virgil, *Aeneid*, VII.312) Bu bilinçaltı sislerden ruhun yüzeyine çıkan şey ne olursa olsun, "eskimiş" ya da geleneksel sanatların sembolizmiyle bir alakası yoktur. Bu çalışmalara yansıyan ne olursa olsun, kesinlikle "arketipler/ilk örnekler" değil, en aşağı türden ruhsal kalıntılardır; semboller değil, hayâletlerdir.

Kimi zaman bu insan altı öznellik, "makinecilik" denebilecek kendi hemcins antitezinin "gayr-i şahsî" tutumunu takınır. Hiçbir şey, bu

makine rüyalarından daha garip ve gülünç ve daha uğursuz olamaz ve yine hiçbir şey, modern medeniyetin temelini oluşturan bazı özelliklerin şeytanî tabiatını bu rüyalardan daha net biçimde gösteremez!

Şimdi Hristiyan sanatının yeniden doğup doğamayacağını ve yenilenişinin mümkün olacağı şartları değerlendirelim. İlk olarak şunu söyleyelim ki, çok az da olsa, özünde olumsuz olan "Hristiyan geleneğinin ve Batı medeniyetinin birbirinden gittikçe ayrıldığı" olgusu içinde bu yeniden doğuşa veya yenilenmeye dair belli bir şans vardır. Modern dünyanın karmaşası içinde çok uzaklara götürülmeyecekse, kilise kendi içine çekilmelidir. Kilisenin bazı temsilcileri, hâlâ en modern ve en sahte sanatsal hareketleri dinî propaganda amaçları olarak desteklemektedir. Ancak biz kısa zaman içinde, bu türden herhangi bir şeyin sadece, dinin kendisini çepeçevre kuşatmakla tehdit eden aklî çözülmeyi hızlandıracağını göreceğiz. Kilise, ilk olarak kendi zaman dışılığını onaylayan her şeye tam değer vermelidir. Sonrasında ve ancak sonrasında Hristiyan sanatı, bir kez daha kendi aslî modellerine dönebilir ve bütün medeniyete nüfuz eden kolektif bir sanat değil, manevî bir destek işlevini üstlenebilir. Sanatın manevî destek olmak bakımından etkililiği, modern dünyanın biçimsel karmaşasına olan muhalefetinin açıklığıyla orantılı olacaktır. Bu yönde eğilim gösteren bir gelişmenin birkaç işareti vardır. Dinî çevrelerde artık gözle görülür hâle gelen Bizans ve Roma sanatı ilgisi bu işaretlerden biri olarak zikredilebilir. Ancak Hristiyan sanatının yenilenmesi, Hristiyanlık'ın kalbindeki manevî tefekkür ruhu uyanmadan tasavvur edilemez. Bu temel olmadan Hristiyan sanatını düzeltmeye dönük her girişim, başarısızlığa mahkûmdur; verimsiz bir yeniden yapılandırmadan başkası olamaz.

Kutsal resim hakkında yukarıda söylediklerimiz, Hristiyan sanatının yenilenişinin diğer şartını değerlendirmemize imkân vermektedir. Hristiyan resimciliğinin "soyut" olduğu, yani salt geometrik semboller başlangıç noktasından meşrû şekilde geliştirilmiş olabileceği kabul edilemez. Temsilî olmayan sanatın zanâatlar içinde, özellikle, sembolizmin teknik süreçten ayrılmaz olduğu yapı sanatında, bir yeri vardır. Belli bölgelerde karşılaşılabilecek bir teoriye karşıt olarak, resim, sanatçı tarafından yapılan bir "hareket"in ürünü değildir; bilakis, sanatçının

"hareketi" bir iç sûretten, eserin zihinsel ön örneğinden kaynaklanır. Geometrik bir eş güdüm dinî resimde ne zaman görünürse, o eşgüdüm doğru biçimde öyle isimlendirilen sûrete yüklenmiştir. Sûret, sanatın temeli ve cevheri olarak kalır ve bu, bütün pratik ve metafizik gayelerle böyledir, çünkü tasvir, sadece "insan olmuş Tanrı"ya değil, aynı zamanda insanlar tarafından anlaşılabilir bir kurala da uygun bir insanbiçimci sembol olmalıdır. Şüphesiz resim, teknik yönleri bakımından değerlendirildiğinde, bir zanâat yapısına sahiptir; ancak bu, izleyiciyi doğrudan ilgilendirmez. Konusunda ve dinî cemaatle ilişkisinde, Hristiyan resmi her zaman tasvirci (*figurative*) olmak zorundadır. [Tasvircinin zıttı anlamında] soyut eser, ancak –olması gereken yer olan– süslemede bulunur; böylece bilinçli ve yarı teolojik algı ile bilinçsiz ve içgüdüsel algı arasında, deyim yerindeyse, bir köprü kurar.

Bazı insanlar, tasvirci bir dinî sanatın vazgeçilmez olduğu dönemin son bulması gerektiğini ve dolayısıyla Hristiyan Orta Çağ sanatını "tekrarlama"nın imkânsız olduğunu savunur. Onlar derler ki; günümüz Hristiyanlığı, o kadar çok halkın tasvirci olmayan veya eskimiş sanatıyla temasa geçmiştir ki aslî bir bakış ve görüşü ancak, insanbiçimcilikten bütünüyle boşaltılmış, soyut biçimlerde geri kazanabilir. Bu insanlara verilecek cevap şudur: Gelenek tarafından belirlenmemiş ve şekillendirilmemiş bir "çağ"ın her hâlükârda maddede bir sesi yoktur; ama özellikle de Hristiyan sanatının insanbiçimciliği, Hristiyanlık manevî araçlarının tamamlayıcı bir parçasıdır; çünkü insanbiçimcilik, geleneksel Kristoloji'den [yani, Hristiyanlık ilâhiyatının Îsâ'nın tabiatını ele alan dalından] doğmuştur. Ayrıca her Hristiyanın dışarıdan yüklenen yeni bir "döngü"nün ancak Deccal'ın döngüsü olduğunu bilmesi gerekir. Hristiyan resminin yapısı öz itibariyle tasvircidir ve bu durum tesadüfen böyle değildir. Dolayısıyla Hristiyan resmi, kendini keyfilikten koruyan geleneksel prototiplerden/ön örneklerden asla vazgeçemezdi. Bu ön örnekler her zaman, yaratıcı dehanın kullanması ve ayrıca zamanların ve mekânların özel ihtiyaçları için –bu ihtiyaçlar meşrû olduğu nisbette– oldukça geniş bir ihtiyat payı bırakır. Bu son [iki tire arasındaki] kayıt, "çağımıza" neredeyse sınırsız hakların nisbet edildiği modern bir dönemde çok önemlidir. Orta Çağlar "güncel" olmayı endişe etmedi; bu kavramın kendisi de yoktu. "Kopyacı/taklitçi" olarak görülme korkusu ve özgünlük arayışı, çok modern ön yargılardır. Or-

ta Çağlar boyunca ve belli bir nisbette Rönesans ve Barok dönemlerinde, bu dönemlerin her birinde en mükemmel görülen eski eserler kopyalanmıştı. Ve bu kopyalamada vurgu, oldukça tabiî biçimde, özellikle etkileyici olan yahut temel olarak görülen eserler üzerine yapılmıştı. Bunlar, sanatın normal olarak canlı tutulduğu araçlardır. Daha özelde Orta Çağlarda, her ressam veya heykeltıraş ilk planda, kutsal modeller kopyalayan bir zanâatkârdır. Çünkü ressam veya hekeltıraş, kendisini o modellerle özdeşleştirmektedir ve özdeşleştirmesinin o modellerle ilişki derecesinde kendi sanatı "canlı"dır. Kopya, kesinlikle mekanik bir kopya değildir; hafıza süzgecinden geçer ve maddi şartlara uyarlanır. Aynı şekilde, bugün biri kalkıp da Hristiyan modelleri kopyalayacak olsa, o modellerin bizâtihi tercih edilişi, belli bir tekniğe aktarılması ve onlardan aksesuarların ayıklanması kendi başına bir sanat olacaktır. Bunu yapacak birinin birden fazla benzer modelde aslî görünen unsurları yoğunlaştırması ve bir zanâatkârın yetersizliği veya yüzeysel ve aşağılayıcı bir rutini benimsemesi olarak yorulabilecek özellikleri elemesi gerekecektir. Bu yeni sanatın sahiciliği ve içsel hayatiyeti, formülasyonunun öznel "özgünlüğü"ne hiçbir şey borçlu değildir ve kendisiyle modelin özünün kavrandığı nesnelliğe veya akla her şeyi borçludur. Böyle bir girişimin başarısı, her şeyden önemlisi sezgisel bilgeliğe bağlıdır; özgünlüğe, çekiciliğe ve tazeliğe gelince, kendi rızalarıyla geleceklerdir.

Hristiyan sanatı, kendisini bütün bireyselci göreceliken kurtarıp böylece, ilhâmının kesinlikle "zamansız" olanda yer alan kaynaklarına geri dönmedikçe yeniden doğmayacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YANKILANIMLAR

21. DAVID JONES

SANAT VE SAKRAMENT

Çağdaş Teknokrasiye Nisbetle İnsanın Sanatları ve Hristiyanların Sakramente Bağlılığı Hakkında Bir Araştırma

Bu derlemenin bölüm yazarlarından kendilerinin günlük iş ve mesleklerinde yaşadıkları problem ve ikilemlere dair bir şeyler yazmaları istendi. Ayrıca yazarlardan bu işi belli bir kanaat ve inanca sahip kimseler olarak yapmaları talep edildi. Yazarların ele aldığı problemler zorunlu olarak, günümüz toplumunda yaşayan bütün insanlar için ortaktır; ama yazarlar, bu aynı problemleri Roma Kilisesi dogmasına bağlı kimseler olarak tartışmaktalar. Bu dogmanın sadece inanç önermelerini ve ahlâk önermelerini ilgilendirdiği söylenmektedir.

O yüzden, bugün için "sanat" denilen konu dolayımında ve hakkında bir bölüm yazmam istendiğinde, zihnimde ciddi bir şüphe uyandı. Çünkü sanat [yapma/üretme bilgisi] ve basîret [doğru eylemin bilgisi] arasındaki kadîm ayrımı hatırladığımda, iman ve ahlâk önermelerinin bütünüyle basîret başlığı altında yer alması gerektiğini düşündüm. Dolayısıyla, bir yönden, söyleyecek bir şeyin olmadığını düşündüm. Bundan şu istisna ki, sanattan bahsetmem ancak, aynı zamanda

Gallerli bir Kalvinist-Metodist olan bir tüy siklet boksörün kendi hayatını ve çalışmalarını kaleme alırken kilise ve papazlara ve de boks ringleri ve antrenörlerine işaret etmesi anlamında olabilir. Böyle bir kimsenin yazdıkları hakîkaten çok ilginç olabilir, ancak yine de yazdıkları Kalvinist-Metodist boks sanatı hakkında bir doktora tezi olamaz, çünkü böyle bir şey yoktur. Dolayısıyla biz "strateji sanatı"ndan bahsedebiliriz; ama bir "Katolik strateji"den ancak bir Katolik hidrolik biliminden, bir Katolik damar sisteminden veya bir Katolik eşkenar üçgenden bahsedebildiğimiz kadar bahsedebiliriz. Böyle bir bahis yapamayız; çünkü böyle bir bahsin sıfırın altında beş derecenin *zulmünden* yahut oluklu çinkonun *dindarca* amaçlarından bahsetmek kadar saçma olacağını görürüz.

Şu halde Katolik resim ve oymacılık sanatları veya Katolik nesir ve nazım sanatı diye bir şey yoktur. Ancak bunlar benim temas tecrübemin olduğu veya zaman zaman elimi denediğim sanatlar olabilir. Benim böyle bir şey yapma eğilimim olmaması bir yana, yukarıda zikredilen Metodist boksör temsiline göre, bir çeşit sanatçı olabilecek olan benim bir Katolik olarak veya bir tür Katolik olabilecek olan benim bir sanatçı olarak tecrübelerimden bahsetmemin bir faydası da olmayacaktır. Binaenaleyh, bu derlemeye herhangi bir katkı yapacaksam eğer, görünen o ki şu sis bağlamış ve aldatıcı sularda, sanat olmak bakımından sanatın [yani, mutlak manâda sanatın] tabiatı hakkındaki bahis denizine açılmalıyım. Bunun gerçekten çok akim bir yolculuk olmasından korkuyorum; derya çok engin. Ayrıca kısa bir bölüm yazısında böyle bir bahse girişmek, hafta sonunda bir sandalla Yedi Denizi keşfetmek için yola çıkmaya oldukça benziyor. O halde denizdeki dillere destan zorlukların büyüklüğünün bir tecrübesinden ve farkedilmesinden daha fazlasını ümit etmeyiniz.

Bu sularda (her ne kadar yukarıda zikredilen anlamda bir "Katolik sanatı" yoksa dahi), Katolik ve Katolik öncesi kaynaklı birtakım haritalar, bir-iki atf-ı nazar eyleme teşebbüsümüz için uygun bulunacaktır. Zira dinimizin [yani, Hristiyanlık'ın] faraziyeleri insanın şöyle şöyle bir mahlûk olduğunu varsaymakta ve bu varsayılan varlık türünün sanatın tabiatını içerdiği görülmektedir. Ki bu da bizi, içinde yaşadığımız ve bir parçası olduğumuz teknokrasinin [bilim adamları ve teknisyenler yönetiminin] görünüşteki tabiatıyla karşı karşıya getir-

mektedir. Bilerek ve aşağıdaki sebeplerden ötürü "görünüşteki tabiatı" diyorum. Medeniyet değişimi dönemlerinde, kalıcı değer algılarını kendilerine ve babalarına tanıdık gelen temsillere müracaatla oluşmuş kimselerin, medeniyet değişiminin getirdiği yeni düşünce ve tutum biçimlerinde işleyen o aynı değerleri algılamaları her zaman zor olmuş olmalıdır. Biz de tarih öncesi çağlardan beri hiçbir dönüşümün şimdi yaşadığımız dönüşümle hiçbir şekilde kıyaslanamaz olduğunu anlamalıyız.

Bütün bunları tam olarak hatırda bulundursak ve zihinlerimizin çok çok ön planında tutsak dahi, hâlâ kendi önyargılarımızı yeterince hesaplayamayabiliriz, ki bu da bizi durumu yanlış anlayıp yanlış yorumlamaya götürebilir. Böyle olsa dahi ikilemlerimizi kaydetmeliyiz. Bu ikilemler kötü tarihlenmiş olur ve dönem sapmaları olduğu ortaya çıkar ve böylece sonraki nesillere eğlence teşkil ederse bu çok daha da iyi olur. Dokuda tespit ettiğimizi sandığımız çatlaklar, gerçek olmaktan ziyade görünüştedir; o halde her şey yolunda.

Yine de, pek çok tereddütle beraber ve bu yaklaşımın akim kalacağı korkusuyla birlikte kulağa bayat gelen şöyle sorular soracağım: Sanat denilen şeyin gerçek tabiatı/mahiyeti nedir? O ne tür bir şeydir? Onun hakkında ortaya ne koyabiliriz? Onun işlevi nedir? O nasıl işler? "İnsan tabiatı" denilen şeye nisbetle nasıl konumlanır? Bir başka deyişle, bu faaliyet, Hristiyanların tabiatüstü bir gayeye sahip akıllı bir hayvan olduğunu söylediği bu mahlûk karşısında nasıl durur? Filozoflar, sanat ve basîretten bahsederken bu ikisi arasında nasıl bir ayrım kastederler? Bu ayrım nasıl yapılmıştır? Biz zihnimizde, var olduğunu hissettiğimiz, bildiğimiz veya farz etme gerekçemizin olduğu bir başkalığı aydınlığa kavuşturmak için eşyâyı, nitelikleri veya eylemleri farklı isimlendiririz. Bazen isimleri farklı isimlendiririz, çünkü bize türce farklı görünürler; bazen de derece farkına işaret etmek için böyle yaparız. Sanat ve basîret örneğindeki ayrım açıktır ve bir derece ayrımı değil, tür ayrımıdır. Binaenaleyh burada iki tür söz konusudur. Ama neyin türleri? Bizi bir başka ayrımın beklediği açıktır, çünkü "sanat" belli bir *faaliyeti* tasvir ederken "basîret" belli bir *niteliği* tasvir etmektedir. Bir faaliyeti bir nitelikle karşılaştırmak pek de iyi değildir. Ayrıca "basîret" bir nitelik erdemi olsa dahi "nitelik" sözcüğü, basîretten bahsederken kastettiğimiz anlamı taşımakta yetersizdir.

[Bizim bu seçkide "basîret" ve kimi zaman da "sağgörü" olarak Türkçeye çevirdiğimiz İngilizce *prudence* kelimesinin Latince kökü olan] *prudentia*, *providentia* kelimesinin bir kısaltması olduğu ve İngilizcede *providence* [takdir, inayet] kelimesinin Divine Providence [takdir-i ilâhî, inayet-i Hudâ] ile hâlâ ilişkili olduğu kayda değerdir. O halde biz *Prudentia*'yı/basîreti, kolaylık için, tabiri caizse, bütün inanç, ahlâk ve din sahasına başkanlık eden koruyucu meleğe işaret etmek için kullanırız. Basîret*, Kutsal Bilgelik olarak da tasavvur edilmiştir. Şu halde Maritain'da basîreti "Ahlâkî Erdemlerin Kraliçesi" ve "asil ve emretmek için doğmuş"[1] şeklinde tasvir eden ifadeler bulabiliriz.

Kilisenin bizden özellikle kutlu olarak değer vermemizi istediği kutsanmış kimseler, bu hanımefendinin [yani, basîretin] sadece açık taleplerine değil, aynı zamanda en latif eğilimlerine dahi son derece duyarlı biçimde cevap veren kimselerdir. Tabiatüstü dinin varsayımlarını reddeden kimselerin *bir* basîretin albenilerine din adamlarından daha az bağlı olmadığı, gözlenmeyi gerektirmekle birlikte, muhtemelen daha az gözlenmektedir. Gerçekten de bu bağlayıcılık son derece belirgindir.

Basîretin ayartmalarının ya soğuk/mesafeli olmaya ya da kabak tadı vermeye eğilimli olduğunu hepimiz biliyoruz. Onun, kendisi ile özellikle zaptedildiğimiz incik-boncukları (ki asla salt süs değildir, bilakis, her zaman koruyucu maksatlı ve işaret tabiatlıdır) artık bize hurafe nazarlıklarından ibaret görünebilir. Böylece onların her Kutsal Cuma [Paskalya Bayramı'ndan önceki cuma] şarkı olarak söyledikleri kelimelerin anlamının bir kısmını tecrübe edebiliriz: *Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus* (Nasıl da altın sönükleşti ve en zarif renk değişti).[2]

Ancak, biz bu basîreti terk edersek, bir başkasına bağlanırız. Onun cazibeleri esaslı ve sahicidir. Süsü ve dış görünüşü araçsız ve muhtemel olandan örülüdür. O, bizi kendisinin ahlâkla ilgilenmediğine inandırır, ancak onda tanıdık keskin bir koku vardır ve buna şaşırmamalıdır;

Yazarın *Prudentia*/koruyucu melek/basiret kavramını dişi bir varlık veya kavram olarak gördüğünü belirtelim [çvr. T.U.].

1. Maritain'ın 1923 yılı civarında, müteveffa Mösyö John O'Connor tarafından yapılan çevirisinden hafızamda kaldığı kadarıyla alıntılıyorum.
2. *Lamentations*, 4:1 Tenebrae for Holy Saturday, 1st Nocturn, Lesson 2.

çünkü o, ham ahlâktan uydurulmuş karaborsa ürünler, çalıntı reçeteden hazfedilmiş bazı önemli katkı maddeleri, askıda tutan maddeler ve çözücüler kullanır. O, bizi şunu değil de bunu yapmaya kandırır. O, emir ve yasaklarla doludur. O, pek çok parti lideriyle çok yakın ilişkilere sahiptir ve nerede olduğumuzu dahi bilemeden bizi parti üyesi olmaya ikna eder. Parti de zorunlu olarak yapılması ve yapılmaması gereken şeylerle ilgili bir basîret toplumudur. Şu halde biz *hepimiz* çeşitli basîretlere bağlıyız ve bizim bu bağlılığımız; azizlerin, dogmatik din adamlarının, ahlâk adamlarının, ilkel kültlere inanan kimselerin, dünün aydınlanmış dünya ıslahatçılarının veya onların bugünkü hayâl kırıklığına uğramış varislerinin bağlılığından az değildir.

Durum böyleyse, bizim basîret terimi altında işaret edilen şeyden (aslında çoğunluğumuzun izlediği sözde basîretler ve sahte basîretler de dâhil) kaçma imkânımız olamaz ise o halde basîret ve sanat birbirine muhalif iki kıyaslanabilir nitelikmiş veya iki yargıymış veya bir hiyerarşi içinde, birbiri aleyhinde iddiaları olan iki şahısmış gibi basîret ve sanata sıkça değinen türden sorular sormanın pek az bir anlamı vardır veya hiçbir anlamı yoktur. Ben böyle anlayışların anlamlı olduğuna inanmıyorum ve bu bölüm de kısmen bu itirazın bazı gerekçelerine işaret etmek için yazılmıştır. Bazı zorluklara şimdiye kadar işaret ettiğimi umuyorum. Benim yaklaşımım, hiçbir anlamda sistematik olamaz; ancak bu dolambaçlar bir bütün olarak alındığında problemin benim öyle olduğunu düşündüğüm mahiyetine dair bir şeylere işaret edebilir. İpimiz Adriane'nin, Jove'un damadının sanatçı oğlundan[3] aldığı ip olduğu müddetçe ne kadar labirent arşınladığımız veya ipi nasıl elimizden düşürdüğümüz o kadar da önemli değildir.

İnsanın, *sapiens* türünün *homo* cinsinin *memeliler* sınıfının en yüksek takımından bir yaratık şeklindeki zoolojik/hayvanbilimsel tanımı ilgimizi çekebilir; çünkü bir tanım olarak bizi ilâhiyatın önerdiği tanıma doğru belli bir mesafe (salt bir isimlendirme arazı ile de olsa)[4] götürmektedir.

---

3. [Mitolojiye göre] Ariadne'nin Theseus'a labirent boyunca yol göstermek için verdiği ipliği Ariadne'ye Hephaestus vermiştir, ki o da hatırlanacağı üzere, bütün sanatların koruyucusudur ve Zeus'un oğludur, Hera ise bir tür Söz'dür.
4. Hayvanbilimcilere göre *homo sapiens* (akıllı insansı) ile *homo Neanderthalis* arasında ayrım yapılması bir isimlendirme tesadüfüdür. Oysa ikincisi *ho-*

Zira ilâhiyat, insanı, ilk ve en başta, akıllı bir memeli olarak farz etmektedir. Dahası, insanın kendisi vasıtasıyla ilerlediği bu bilgi, daha öte bir akıl yürütme zinciri ile bakacak olursak, bu memelinin veya onların deyimiyle bu yaratığın diğer memelilerinkinden başka bir amacı olduğunu, çünkü ona akıl bahşedildiğinden (yani bir "nefs-i nâtıkaya/akleden nefse" sahip olduğundan) dolayı, tabiatüstü bir amaca sahip olması gerektiğini imâ etmektedir. Hristiyanlık inancını soru-cevap biçiminde anlatan kitabın terminolojisinde bu, insanın tabiî gayesinin (yani, insanın tabiatına uygun olan gayesinin) ebedî mutluluk olduğu söylenerek ifade edilir.

Biz bu teolojik önermeyi çok farazî diyerek reddedebilecek olmakla birlikte, yine de onun mesele hakkında kendi görüşümüz olan şey üzerinde bir etkisi olduğunu görebiliriz. Nitekim, hiçbirimiz belli bir görüşe sahip olmaktan kaçamaz. Nasıl ki "insanlığın araştırıp incelemesi gereken şeyin insan" olduğuna inanan kimseler, (bir başkasının da ifade ettiği gibi) insana en uygun araştırma konusunun Tanrı olduğu düşüncesine varabilir ise insan diye bir yaratığın olduğuna inanan kimseler de bu yaratığın gerçek gayesinin Tanrı olduğu görüşüne varmadan bu inançta devam etmeyi zor bulabilirler.

Diğer primatların [insan ve maymunu da içine alan büyük kafalı bir üst cins] sahip olmadığı akıl sebebiyle primatlar arasında farklı olan bir yaratık gibi bir şey varsa, o halde böyle bir yaratık, basîretli bir yaratık, basîrete karşı sorumlu bir yaratıktır. Böyle bir yaratığın varlığı pek çok kimse tarafından sorgulanmış, bazıları tarafından da inkâr edilmiştir. Ancak biz burada bu yaratığın var olduğunu farz ediyoruz. Burada anlaşılmıştır ki o, bilgilendirici ilkesi veya nefsi, akıllı bir yaratıktır; diğer cismanî yaratıklardan farklı olarak bir derece özgür iradesi olan ve dolayısıyla, tabiatı gereği, "iman ve ahlâk" olarak isimlendirilen şeye bağlı olan bir yaratık. Eğer bu çok kilisevari bir isimlendirme görünüyorsa, onun bizi oyalamasına izin vermeyelim; çünkü böyle isimlendirilen bölümün içerikleri, herhangi bir anlamda "özgür bir fâil" olan bir yaratıkla ilgilenmek durumunda kaldığımızda, vazgeçilmezdir. Ve İnsan, ya bir anlamda ve bir dereceye kadar özgür bir fâildir ya da var

---

mo faber (alet yapan insansı) olduğundan teolojik olarak konuşacak olursak, "akıllı" idi. Bu özellikle onun yapımlarının ölüler için yapılan ayinlerle bağlantılı olduğu hatırlanacak olursa böyledir.

değildir. Bir başka deyişle, aşağıda gelen anlamda İnsan tanımına cevap veren bir yaratık yoktur: (Örneğin, kendisinin içgüdülerinin refleksleri gibi) salt bir determinizme tamamen tâbi olmayan bir şeyleri, tabiatı sebebiyle dileyip yapabilen bir yaratık. Sadece zorunsuz eylemler yapabilen değil, aynı zamanda bu eylemler kendisinin alâmet-i fârikası ve mührü olan bir yaratık.

Bu son sözler, ben onları yazarken dahi beni silkeleyip yukarı çekmektedir. Çünkü bir iddia niyeti veya planı olmaksızın ve insanın (eğer insan var ise) niçin bir iman ve ahlâk yaratığı ve dolayısıyla basîretin sevgilisi olduğunu düşünürken, kendimizi, aniden eski bir arkadaşla caddenin dönemecinde karşı karşıya bulur gibi insanın doğal faaliyetiyle, bizim "sanat" dediğimiz faaliyetle karşı karşıya buluruz.

Birkaç sayfa önce bu araştırmanın belli sulardaki yolculuğa benzeyeceğini ve bizim bir iki bakış fırlatma şansımız olacağını belirtmiştim. Belki de aniden karşımıza çıkan burna "Zorunsuzluk Burnu" denilebilir. Çünkü insanın başta gelen alâmetinin onun zorunsuz iş yapabilmesinde yattığını söylerken birden bire sanatların doğasıyla karşılaşıyoruz. Şimdi başka denizcilerin bu zorlu sularda kendi seyir defterine kaydettiklerini hatırlayabiliriz. Genelde biraz vahşi, modası geçmiş ve şımarıkça görülen "sanat için sanat" mealindeki bir sözü hatırlıyoruz. Ve bu vecize yanında çok farklı bir çevreden gelen bir başka sözü daha hatırlıyoruz ki şu mealdedir: "Sanat insanın geçişsiz faaliyetidir." İncelediğimizde bu iki cümlenin aynı iddianın iki farklı ifadesi olduğu, ancak bunlardan ikincisinin yanlış yoruma açık olmamak itibariyle çok daha iyi olduğu aydınlığa kavuşmaktadır. Bu ikinci ifade, meseleyi saldırıya davet çıkarmayacak şekilde dile getirmektedir.

İnsanın biricikliğinin işareti, sadece bir şeyler yapması yahut güzelliği olan şeyler yapması değil, sanatındaki geçişsizlik ve zorunsuzluktur. Çünkü belirtilmeli ve vurgulanmalıdır ki çok titiz mükemmellik ve güzellikte çok çeşitli eserler, çok çeşitli hayvanlar tarafından da müştereken yapılmaktadır. "Nitekim bal arılarının eserleri" ve daha başka örnek zanâatkârların eserleri böyledir. Baraj yapan kunduz, karınca, yuvası bana söylendiğine göre bir direnç noktası olan sıvacıkuşu da hakeza. Hayvan yapımı kimi eserlerin ustalığına bir son yoktur. Bu muhtelif hayvanî faaliyetler ve hayvan tasarımları, işlev kusursuzluğunda ve

muhtemelen başka bakımlardan insanın başarılarını geride bırakabilir. Çünkü örümcek ağı ve bal beteği, canlı yaratıklar tarafından ustaca tasarlanmakla birlikte, onların güzelliğinin cansız tabiat tarafından ulaşılan güzellikle aynı kategoriden olduğu söylenebilir: örneğin, pencere camı üstündeki kırağı veya yaprak damarı. Hiçbir hayvanî yapımda bir zorunsuzluk kanıtı yoktur, yahut "işaret" olma kanıtı yoktur. Bu yapım bütünüyle işlevseldir, bu faaliyetler geçişlidir.

Bundan da, bu mahlûkatın inanç ve ahlâkın dışında olduğu görülecektir. Onlar sadece sorumsuz faillerdir, tıpkı hissiz/cansız yaratığın yaptığı gibi Takdir-i İlâhî'nin iradesini ister istemez yerine getiren hisli/canlı yaratıklardır. Yukarıda ifade edildiği üzere, onlar bir şeyler yapmaktadır, ancak yine yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı onların yapımı, sanat kategorisine dâhil edilemez. Gayr-i cismanî varlıklar veya (ilâhiyatçıların melekler dediği) "saf akıllar" da zorunlu olarak insanla aynı amaca sahiptir; onlar da seçme gücü/iradesi olan yaratıklardır. Ancak gayr-i cismanî/manevî olduklarından böylesi varlıklar bir şeyler yapamaz ve dolayısıyla sanatın dışındadır.

Hayvanların seçme gücü yoktur ve basîretin dışındadır ve insanlarla cisimselliği paylaşmalarına rağmen sanatın dışındadır; çünkü onlar, insanın gayr-i cismanî akıllarla paylaştığı bu seçme gücünden yoksundur.

Şu halde hayvanları basîretli varlık ve sanatçı olmaktan alıkoyan ortak bir sebep vardır. Bu ortak sebep ters çevrildiğinde insan için biricik ünvanını, yani yapıcılığını ve basîrete kaçınılmaz bağlılığını temin etmektedir.

Şu halde insanı zorunlu biçimde bir sanatçı yapan şey, bir derece sahip olduğu bir tür özgürlüktür ve aynı özgürlük, onu zorunlu olarak basîrete bağlar.

Bunu bir başka şekilde de ifade edebiliriz: İnsan, basîrete ancak bir sanatçı olarak ait olabilir ve insan, ancak basîrete bağlılığı sebebiyle bir sanatçı olabilir.

O halde burada varsayılan şudur: İnsan, gayesi gayr-i maddî ve tabiatı eşya yapmak olan bir yaratıktır; onun yaptığı şeyler sadece maddî ihtiyaç türü şeyler değil, aynı zamanda zorunlu olarak başka bir şeyin işaretleridir. Ayrıca, bir zorunsuzluk unsuru, bu yapmaya ilişir.

The Shorter Oxford English Dictionary'de "art (sanat)" sözcüğünün muhtemelen, kök manâsı itibariyle, birbirine uydurulmuş/bir araya getirilmiş/telif edilmiş şey anlamına sahip olduğu, çünkü buradaki Latince unsur olan *ar*'ın "uymak/tam oturmak" anlamına geldiği söylenmektedir. Sözlük şöyle devam eder: Sanat (1) beceri/maharet (*skill*), (2) "tabiî" becerinin karşıtı olarak insanî beceri ve maharet anlamına gelir. Bu, sanatın bir faaliyeti tasvir ettiğine dair yukarıda söylenen sözlerle uyuşuyor görünmektedir. Bu, bir-birbirine uydurma ve bir araya getirme faaliyetidir. Sanat, bir araç ve süreçle, kendisi aracılığıyla "mükemmel bir uyuma/tam yerine oturmaya" ulaşılan bir araçla ilgilidir.

Sanatın "amacı"nın bu "mükemmel uyum" olduğu söylenebilir. Ya da sanatın tek amacının, her türlü amacın kendisiyle mümkün kılındığı bir süreci tamamlamak olduğunu, kolaylık ve rahatlık adına, söyleyebiliriz. Sanat, işte bu süreçtir. Sanat, araçları tamamlamakla ilgilidir. Sanatın bir amacı varsa, bu amaç bir "birbirine uydurma ve bir araya getirme"dir ve *art*/sanat kelimesi, bir birbirine uydurma anlamına gelir.

Bu yüzdendir ki, çokça yanlış yorumlanan "sanat, sanat içindir" meşhur sözü bu anlamda doğrudur. Bir başka anlamda kullanılırsa tabii ki tamamen yanlıştır. Bu ifadeyle, örneğin, herhangi bir şeyde misali görülen sanatın mükemmelliğinin veya birbirine uydurmanın bazı kötü sonuçları hafiflettiği kastediliyor ise sanat ve basîretle ilgili olarak yukarıdaki paragraflarda ele aldığımız türden kafa karışıklığını göstermemiz gerekir.

Biz, falanca kişi "o eseri tamamladı" derken bu sözle her zaman için, bir kimsenin şu veya bu anlamda belli şeyleri bir araya getirdiğini ve birbirine uydurduğunu kastederiz. Bizim övdüğümüz ve tamamlama süreci dediğimiz de işte bu bir araya getirme ve birbirine uydurmadır.

Biz ortaya çıkan neticeyi sevimsiz bulabilir, hem niyetten hem de neticeden pişmanlık duyabilir veya nefret edebiliriz; ancak bu bizi (bir tür) "şekiller"in kullanılmasının ve yan yana getirilmesinin (bir tür) "biçim" "yarattığı"nı görmemizi engellemez. Kullanılan *madde*, yani "şekiller", basit yahut son derece karmaşık olabilir. Yine onlar maddî şeyler olabilir yahut somut, görsel veya işitsel biçimde dışa vurulan gayr-i maddî kavramlar olabilir; ve bu şekillerin bir araya gelerek oluşturduğu

bileşik "biçim" de ona göre değişecektir. Dolayısıyla; tornada işlenmiş, aralıklarla delinmiş ve bir ucu kol/kulp olarak şekillendirilmiş, sonuçta kendisiyle bir kanatlı pencerenin açılıp kapanmasını düzenlediğimiz bir demir parçası, düzenli sözcük satırları, boşluklar, virgüller ve noktalar gibi şekillerde maddî ifadesini bulmuş kavramların bir araya getirilmesinden ne daha az ne de daha çok sanat tarafından tasarlanıp yapılmıştır; işte kavramların böylece bir araya getirilmesi, şairlerin, bize gösterecekleri şeylerden zevk almamız veya acı çekmemiz için pencere kanatlarının açılışlarını bizim için düzenledikleri şeyledir.

Bütün örneklerde "o eseri tamamlayan" kim olursa olsun, söz konusu eser ister bir kapı kolu [bu zühul yazara aittir, çünkü yukarıda verdiği örnek "pencere kolu" idi] ister tanrıça Afrodit heykeli olsun, söz konusu kişi bu işi bir tür "bir araya getirme" işlemi ile, geçişsiz bir faaliyet ile yapmıştır. Bir başka deyişle, kendisiyle bu iki maddî şeyin, yani kapı teçhizatının ve heykelin, elde edildiği faaliyet tabiatı gereği geçişsizdir. Ancak bir de bir nesneye geçiş, dolayısıyla geçişlilik vardır. "Kadın-heykel-liği"ne ve "kapı-kolu-luğu"na ulaşılmıştır. Yapılmış iki şey, dünyaya eklenmiştir: birisi belli kadın özelliklerini göstermekte, diğeri de bir kapıyı açıp kapama kolaylığı sağlamaktadır. O halde bu iki yapımın muhtelif "amaçları" çok farklıdır. Ancak bu amaçlardan hiçbirine geçişsiz sanat eylemi devreye girmeden ulaşılamaz. Bu geçişsizlik, her iki örnekte de aynıdır. Ancak bu geçişsizlik eylemi, her iki örnekte de bir nesneye geçmiş, bir başka şeyi etkilemiş ve böylece geçişli bir anlamda kullanılmıştır.

Bir kriket maçında topu deliğe yuvarlamak bir sanattır, dolayısıyla biz yuvarlamanın geçişsizliğini ortaya koymalıyız; çünkü geçişsizlik, sanata bitişiktir. Ancak nesneye bir geçiş de, geçişlilik de vardır. Doğrudan nesne, vurucunun huzursuzluğudur ve daha uzak nesneler de vardır: maç ve itibar kazanmak ve benzeri boş şeyler. Çok daha derin bir şey daha vardır, bir tür gösterim vardır. "Kapı-kolu-luğu" ve "dişi-heykel-liği", burada da muhtemelen, "kriket-lik" temsilinde, topu deliğe yuvarlama sanatı*yla*, sanatın*da* ve sanatı *aracılığıyla* bir başka top oyununun değil kriketin özgünlüğü gösterilmekte, hatırlatılmakta ve sürdürülmektedir. Ancak bu birkaç geçişliliğe ve çeşitli amaçlara ulaşmaya rağmen, topu deliğe yuvarlamadaki sanat hâlâ geçişsizdir. Buna göre topu deliğe yuvarlamak, kriket olmamakla birlikte, kriket, topu

deliğe yuvarlamasız olmaz ve topu deliğe yuvarlamak, sanat için aslî olan geçişsizliği içerir.

Kriket maçlarında insanların bazen bir topla ilgili olarak "Güzel!" diye haykırdıkları duyulur. Güzellik, doğru biçimde, top yuvarlayıcısının başarısına bitişebilen veya bitişmeyebilen bir nitelik olarak görülmektedir. Ancak bir sanatın geçişsizliği, topu yuvarlamada bulunmasaydı, böyle haykırışların hiçbir anlamı olmazdı. Bu durumda her şey yolundadır ve kriket taraftarının haykırışı bir gerçekliğe karşılık gelir. Bu, *Id quod visum placet* [Görülmesi hoşa giden] deyiminin harika bir örneğidir. Bu oyuna tahammül edebilen kimseler tarafından görülen güzellik, sanat faaliyetinin top yuvarlama biçiminde ışıldatıp belirgin kıldığı nesnel bir güzelliktir. Böylece kriket oyununun özgünlüğünün gösterilmesi alkışa sebep olurken, alkışlanan şey, bir sanatta var olarak görülen güzelliktir. "Sanat" ve "güzellik" aynı şey değildir (bu ikisi karıştırılabilmektedir) ancak bu örnekte güzellik, doğrudan insanın sanatından kaynaklanmaktadır. O halde "Güzel bir top, beyefendi!" veya "Çok güzel!" gibi haykırışların sebebi, son tahlilde geçişsiz sanat faaliyetidir. Utandırıcı ama görüldüğünde hoşa giden bir gerçekliğe karşılık geldiği için geçerli haykırışlar.

Şüphesiz benim analojilerim bazen işe yaramaz hâle gelebilir, ancak benim endişem elimden geldiğince, çeşitli birbirine benzemeyen sanatları karşılaştırmaya çalışarak sanatın tabiatını ele alırken karşılaştığımız problemlere işaret etmektir. Karşılaştıracağımız sanatlar ne kadar birbirine benzemez ise karşılaştırma maksadımız için o kadar iyidir. Çünkü yalnızca resim ve müzik gibi sanatları ele almak, netice vermez ve hatta yanıltıcıdır. Çünkü bunlardaki ortak unsuru bulup çıkarmak zor değildir. Ancak bütün bir yapım alanını, *sanat ile* olan her şeyin alanını değerlendirdiğimizde iş çok daha zordur. Çünkü o alan içinde dizel motor, çizme yapımı, nesir, radar, bahçecilik, marangozluk ve Kutsal Sırlar'ı kutlamak kadar birbirine benzemeyen şeyler vardır. Mevcut hayatımız bizi bütün bu şeylere veya faaliyetlere dâhil etmekte ve bu şeylerden yahut faaliyetlerden her biri, bir veya daha fazla sanatı içerdiğinden ya ortak bir faktör aramalıyız ya da böyle bir faktörün var olmadığını farz etmeliyiz. Ancak bir "bütünü arzulamak ve aramak" bizim için fıtrî olduğundan, ikinci alternatifi kabul etmek zordur. Bizi tatmin edemeyecek kadar git-gellidir, bir iyi bir kötüdür.

Sanata bitiştiği söylenen zorunsuzluk niteliği ile ilgili olarak ilâhiyatçıların âlemin yaratılışının zorunlu değil, zorunsuz bir fiil olduğunu söylediklerini hatırlamak iyi olacaktır. Yaratıcı'nın ameliyelerindeki bu zorunsuzluğun yaratıkların sanatında tezâhür ettiği bir anlam var. Bir şeylerden "eğlence amacıyla yapıyorum (*for fun*)" şeklinde bahsetmek, bir modern İngilizce kullanım olmuştur. Bir ressam bir esere işaretle "Bu, gerçek eğlencedir (*That's real fun*)" türünden laflar ederken eğlenceli/komik bir şeyden bahsetmediğini hepimiz biliriz. Bilakis, o resimdeki, yerinde ve isabetli bir niteliğe işaret etmektedir. Mesele, ciddi bir meseledir. *Ludo* (oyun) diyenin Kutsal Bilgelik'in kendisi olduğunda bu türden "eğlence" ve "oyun"u daha iyi takdir edebiliriz. [*Kutsal Kitap*'ın] Vecizeler Kitabı'nda Kutsal Bilgelik'e *ludens in orbe terrarum* [yeryüzünde oyun oynamak] dedirtilmektedir. Kutsal Bilgelik, her şey oluşturulurken Logos/Söz/Îsâ ile beraberdi, "onun önünde sürekli oynuyordu" ve Knox çevirisindeki şekliyle, "Ben, bu toprak âleminde oyun arkadaşlarım olarak Âdem çocuklarıyla oyun yaptım."

Holy Wisdom/Kutsal Bilgelik adının bazen *Prudentia*/basîretin bir diğer adı olarak kullanıldığını hatırlayacak olursak, sanat faaliyetletleri ile bu koruyucu kişilik, Erdemler Rehberi arasında daha öte bir bağlantı hissedebiliriz.

A. Hanım; Z. Bey'in bir ressam olarak günün eserinden, "Ben buna eser değil, oyun diyorum" şeklinde bahsederken, sadece kastettiğinden daha iltifatkâr olmakla kalmayıp aynı zamanda farkında olmadan, bizzat *Bilgeliğin* insanın bütün sanatlarından istediği "oyun"a tanıklık etmektedir.

İnsanın, tabiatı, kendisine zorunsuzluk niteliği ilişen geçişsiz bir eylem icra etmek olan basîretli bir hayvan olduğunu farz etmeyi haklı kılan kimi gerekçelere temas ettikten sonra, şimdi, insanın niçin bir işaret yapıcı olarak görülmesi gerektiğine ve niçin sanatının işaret yapmak olduğuna dair bazı sebeplere temas etmeliyiz.

Düşüncelerim, bu mesele çevresinde ve civarında gezinecektir. Çünkü bir eser yapımcısının mevcut medeniyet aşamamıza dair doğrudan ve bağlantılı problemlerle karşılaştığı yer burasıdır. Dolayısıyla ancak bu uzun giriş sonrasında bu kitaba bölüm yazmanın şartları –yani, yazarların şahsî ve meslekî ya da günlük "problemler"inin bir

yönüne temas edilmesi– olarak tanımlanan şeyi yerine getirebileceğim noktaya ulaşıyorum.

Bu giriş için özür dilerdim, ne var ki bu "sanat" işi hakkındaki bir sohbette veya yazışmada konuşmacının, işaret yapıcı olarak insana ilişen problemlerden, işaretlerinin tabiatından ve "sakrament" terimi başlığı altında ifade edilen fikirlerin şaşırtıcı ve kapsamlı neticelerinden bahsetmeden önce, donanımsız ve isteksiz olsa da, insanın tabiatına dair bir şeyler söylemesi ve söylemeye çalışmasını gerekli buluyorum.

"Sakrament/ayin" ve "sakramental/ayinsel" kelimeleri yüksek ve alçak tonlu sesler yayma eğilimlidir; çünkü çok sayıda farklı sebeplerin bir tür daraltıcı etkisi vardır. Dolayısıyla, Hristiyan ve özellikle de Katolik Hristiyan için bu terimler, belirlenmiş bir anlam ve o anlamı saran bir hâle taşır. Diğer taraftan genel olarak sekülerleşmiş insan ve özellikle de Hristiyanlığı terk eden ve Hristiyanlık karşıtı kimseler için böylesi kelimeler şüpheli ve sevimsizdir. Dolayısıyla, farklı karşıt şekillerde geniş anlam ve aslî manâ kapalılaşmaktadır. Bu yüzden (eğilimlerimiz ve önyargılarımız ne olursa olsun) kendimize bilinçli şekilde, insanın kaçınılmaz şekilde bir sakramentçi olduğunu ve eserlerinin sakramental yapıda olduğunu hatırlatmakta yarar vardır. Biz, insanın tabiatıyla ilgili olarak temas edilen faraziyeleri reddetsek ve insanı sadece bazı diğer hisli varlıklardan, özellikle de yüksek primatlardan, daha ilerlemiş olmak veya daha özelleşmiş gelişime sahip olmak bakımından ayrılıyor olarak görsek dahi yine de bu yaratığın elli bin yıldır (veya ölçülemeyecek kadar daha uzun yıldır) ancak bir işaret tabiatına sahip olmak olarak tasvir edilebilecek şekilde eserler yaptığını ve maddeyi işlediğini pekâlâ inkâr edemeyiz. Yontma Taş Devri insanının, bu insan başka ne olursa olsun ve ataları ne olursa olsun, sakramental / ayin yapan bir hayvan olduğunu bize gösterecek bol miktarda arkeolojik kanıtımız var. Örneğin, bu yaratığın salt faydalı değil, anlamlı amaçla yüzeyler üzerinde işaretleri yan yana getirdiğini biliyoruz. Bu demek oluyor ki bir şeyi "temsil etmek", bir şeyi "biçimler altında tekrar göstermek" ve bir şeyi "etkili hatırlatmak" amaçlanmıştır. Tek başına [Güneybatı Fransa'da Yontma Taş Devri duvar resimleri ile ünlü bir mağaralar kompleksi olan] Lascaux adı dahi ne demek istediğime yeterince işaret etmektedir. Ama bir kez daha düşündüğümde Lascaux, kastet*me*diğim bir şeye işaret edebilir. Çünkü bu eserler-

le ilgili olarak kendi dikkatime veya okuyucunun dikkatine sunmak istediğim şey; resimlerdeki hayret verici tasvir becerisi, gerçekçi yorumlamalar veya keskin gözlem değildir, resimlerin fevkalâde biçimsel güzelliği de değildir. Çünkü ne de olsa papağanlar sesleri kaydedip tekrarlayabilir, maymunlar hareketleri taklit edebilir ve maymunlara, bildiğim kadarıyla, akademisyenler gibi çizmek öğretilebilir. Benim dikkatlere sunmak istediğim şey bu mükemmelleştirilmiş becerilerle *zorunlu* bir ilişkisi olmayan bir şeydir; bu mükemmellikler alâmet-i fârika *değil*dir. En önemsiz kaba ve baştan savma yapılmış bir kesik veya kırmızı aşı boyasıyla acemice yapılmış bir boyama, mezarlıkta taş üzerindeki en basit "bardak izleri" (*Homo Neanderthalis* bu kadarını yapmış görünüyor), ne demek istediğime dair belki de çok daha güvenilir örnekler sunmaktadır. Çünkü burada, en yalın asgari beceri ile ve biçimsel görkemin hiç veya çok parlaması olmaksızın, işaretin (sakramentin), hatırlamanın ve lanetlenmenin alanında olduğumuz açık olacaktır. Bir tür hayvanlarlayız, ama görüneceği üzere, yok olup giden hayvanlarla değil. Ve eğer değilse, o zaman, en azından gayr-i cismanî akıllarla "... *cum angelis sine fin* (sonsuz meleklerle)" bir şeyler paylaşan hayvanlarlayız. Çünkü insanî işaret-yapımı sebebiyledir ki biz ilk olarak, insanın sonsuzlukta bir rolü olduğu şüphesini duyuyoruz. Bizim şüphelerimizi ilk olarak uyandıran, Pliyosen Devri'nden bir buluş oldu ve Demeter of Cnidus gibi bir eseri gördüğümüzde veya *Lauda Sion*'un söylendiğini işittiğimizde veya Agostino di Duccio'nun Twins'inin semavî olduğu kadar cisimsel yeniden üretimini Rimini'deki rölyefte gördüğümüzde ya da Malory'deki "Chapel Peryllous" pasajını okuduğumuzda veya Joyce'un kıyas kabul etmez *Anna Livia*'sının kendisi tarafından okunan gramofon kaydını dinlediğimizde veya Ravenna mozaiklerinin tıpkıbasımlarına baktığımızda bu şüpheler artabilir. Bununla birlikte bu eserlerde ve bunlar dışındaki pek çok sayısız eserdeki sanatsal mükemmelliklerin çokluğu, bu eserleri en eski bilinen yontma taş üzerindeki kazıntılardan ne daha çok ne de daha az insanî işaret kılar. Eğer yontma taş veya geyik kemiği üzerindeki işaretler sebebiyle bir sıçan kokusu alıyorsak, ne zaman insanın bu müteakip işaretlerine yaklaşırsak ancak o aynı sıçanın kokusunu alırız. O sıçanın deliğinin toprakla iyice örtüldüğünü, keskin bir cismaniliği olduğunu, "bu beden"le sıcak olduğunu, yakılan ateşlerle parlak, aynı zamanda "ölüm gölgesiyle kap-

lı (*et opertam motris caligine*)"[5] yerde üşüdüğünü hissederiz, ki bu yer de kimseye ait olmayan karmakarışık bir topraktadır. Bu toprakta insan ve insansılar ölümcül sis ve kendi karanlığımız sebebiyle bazen ayırt edilmeleri zor görünmektedir. Ama biz, o sıçan kokusundan hareketle ilerideki bölgedeki o sıçan deliğinin çok büyük ya da sonsuz derinlikte düzenlenmiş bir suyolu sistemiyle ilişkisi olduğundan şüpheleniriz. Bir başka deyişle, bizim sıçan kokumuz tamamen sonlu bir koku değildir. Bu koku, köşeli ve biraz da patentli bir terim kullanarak söyleyecek olursak, "sakrament kokusu"dur. "Kutsal"dan gelen kokudur. Bu "kutsal" sözcüğü, tıpkı "sakrament" sözcüğü gibi, bana kalırsa hem belli sevimsiz ön yargılardan hem de belli bir tür sahiplenicilikten kurtarılması gerekmektedir. İkincisi, birincisinden kısmen sorumludur. "Kutsal" ve "kutsal dışı" arasında kesinlikle, nesillerdir saygı duyulan bir ayrım vardır. Bu, tıpkı "dinî" ve "seküler/dünyevî" ayrımının olduğu gibi, bazı bağlamlarda yeterince geçerli ve yeterince kullanışlı bir ayrımdır. Ancak doğrusunu söylemek gerekirse ve meselenin kökünde, sanat sadece "kutsal bir faaliyet" tanır. "İşaret" fikrinin bu sanat faaliyetinden ayrılamayacağını kabul ettiğimiz takdirde bunun böyle olması gerektiğine inanıyorum. İnsanın sanatının işaret yapıcı tabiatı kabul edildiği takdirde niçin bu işaretler "kutsal" olmalı? "Kutsallık", "işaret"te zımnen mevcut mudur? Filozofların varlık hakkında söylediklerini kabul edecek olursak zımnen mevcut olduğunu düşünüyorum. Filozofları, bir şeyin gerçek olması için varlığının olması gerekir, şeklinde anlıyorum. Biçimsel felsefenin silahlığından alınmış silahları kullanmayı öğrenmemiş kimselerin, o silahları kullanmasındaki tehlikenin farkındayım. Ancak en azından kundağı namludan ayırabiliriz. Filozoflar bize "kötü"nün "iyi"den yoksunluk olduğunu ve dolayısıyla sadece bir olumsuz nitelik olduğunu söylediklerinde, hepimiz kastedilenin ne olduğuna dair bir şeyler anlayabiliriz. Biz, "kötü"nün "gerçek" sözcüğünün yaygın konuşma dilindeki anlamı itibariyle yeterince gerçek olduğunu, ancak daha derin bir anlamda kötünün gerçeklikten yoksunluk olduğunu biliriz. Ve günlük dilde aslında biz bu felsefî anlamı kullanırız. Nitekim bir ressam beğenmediği bir resimle ilgili olarak şöyle söy-

5. *Kutsal Kitap*, Eyyüb'ün Kitabı, 10:21. Alıntı yapılan yer, Dominican Little Office, Matins of the Dead, 3rd Nocturne, Lesson 9.

ler: "O resim öylesine kötü ki basitçe yok" veya "Azizim, o resim var değil" veya "O, bir hiç." Bunlar günlük kullanımdan sadece üç örnek. Bu ifadelerle ne kastedildiğini biliriz, tıpkı şu canlı ve ölçülü sözlerle kastedileni tahmin ettiğimiz gibi: *Bonum et ens convertuntur* [İyilik ve varlık birbirine tahvil edilebilir].

O halde bir işaret; bir şeyin, dolayısıyla bir "gerçekliğin", bir "iyi"nin ve binaenaleyh "kutsal" olan bir şeyin işaretçisi olmalıdır. İşte bu yüzden işaret kavramının, kutsalı imâ ettiğini düşünüyorum.

Bu akıl yürütme, gerekli ayrımları yapmakta başarısız olmazsa ve dolayısıyla yanlış değilse, sanat denilen faaliyetin esasen ve kaçınılmaz olarak "dinî" bir eylem olduğu ortaya çıkacaktır, çünkü sanat faaliyeti gerçekliklerle ilgilenmektedir, gerçek ise kutsal ve dinîdir. Ancak güvenli tarafta bulunmak adına, meseleyi şu şekilde ifade edeyim:

(1) Bize şöyle söylenmektedir veya biz şu sonuca varıyoruz ki: İnsan, "ahlâkî" bir varlıktır, ki bu da yukarıda tartışılan sebeplerden ötürü insan "dinî" bir varlıktır, demektir.

(2) Biz insanların eşyâ/nesneler yaptığımızı biliyoruz. Bunu kesin olarak ve düşünüp taşınmadan biliyoruz. Eşyâ/nesneler yapmak bizim gündelik faaliyetimizdir. Bundan da insanın bir yapıcı olduğunu çıkarıyoruz. Düşündüğümüz takdirde insanı bir eşyâ yapıcısı olarak tanımlayabileceğimizi görmekteyiz. Araştırdığımız takdirde bunun on binlerce yıldır, belki de çok daha uzun yıllardır, insanın ayırt edici kesintisiz faaliyeti olduğuna şahit oluyoruz.

Birinci maddede ifade edildiği üzere, bize söylenen yahut bizim ulaştığımız netice doğru ise ve ikinci maddede belirtildiği üzere, "bildiğimiz" şeye nisbetle yanılmıyorsak, bu takdirde zorunlu olarak, insanın yapıcılığına dinî bir şeyin bitiştiği sonucu çıkar.

[İngilizcede din anlamına gelen *religion* kelimesinin kökü olan] *religio* sözcüğünün türeyişine dair birden fazla görüşün yaygın olduğunu biliyorum, ancak genelde kabul edilen görüşe göre tıpkı [İngilizcede yükümlülük anlamına gelen *obligation* kelimesinin kökü olan] *obligatio* kelimesinde olduğu gibi, *religio* kelimesi de bir tür bağa/bağlantıya (*binding*) delalet eder. Aynı kök "*ligament*/kiriş"te de vardır, çünkü bu kelime bir organı destekleyen ve o organın bedenin bir parçası olarak kullanılmasını sağlayan bağ/bağlantı anlamına gelir. İşte "*religious*/

dinî" kelimesini burada bu anlamda kullanıyorum. Sözcük; bağlamaya, sıkıca tutturmaya işaret eder. *Ligament*/kiriş gibi *religio*/din de faaliyette bulunma özgürlüğü sağlar. Bağlantı, özgürlüğü mümkün kılar. *Ligamenti*/kirişi kesersen dumur olur; artık beden değil, ceset olur. Bu doğruysa, o halde *religio* kelimesi; *prudentia*/basîret, *ars*/sanat ve *signum*/işaret kelimeleri kadar, bir tür özgürlük varsaymadığımız takdirde, hiçbir anlama gelmeyecek, hiçbir şey ifade etmeyecektir.

Tıpkı "kutsal" ve "sakrament" kelimelerinin kullanımında olduğu gibi "*religious*/dinî" kelimesinin kullanımında da benzer bir zorluk vardır ve hakîkaten "dinî"deki zorluk çok daha büyüktür. "Din" ve "dinî" sözcükleri oldukça doğru şekilde ve evrensel kabulle ahlâkî sistemlere, ibadet fiillerine, emir ve yasaklara riayete ve zihin hâllerine [kalbî fiillere] işaret etmek için kullanıldığından, insanın sanatı karşısında "dinî" kelimesi ile özel kullanışımla benim ne kastettiğime elden geldiğince açık biçimde işaret etmeliyim. Aksi takdirde yanlış anlaşılmaktan dolayı kendimden başka kınayacağım kimse olmayacak. *Religio,* insanı Tanrı'ya bağlayan şeydir, dediğimizde hepimiz bu ifadeyle ne demek istendiğini net biçimde anlıyoruz. Ancak sanat denilen faaliyet, tabiatı gereği Tanrı'ya bağlıdır; çünkü sanat, kaçınılmaz şekilde "*religious*/dinî"dir dediğimizde, ne demek istediğimizi açıklamak için çok daha çetince düşünmemiz gerekmektedir. "*Religious*/dinî" ile bu anlamda ve bu bağlamda ne demek istediğimi açıklamak için bir girişimde bulunacağım: Örneğin, "Tabiat, güzeldir" ifadesiyle ne kastedildiğini keşfetmeye çalışıyor olsaydık, sanırım ilk olarak dişi insan gövdesini, yeşil tepeleri veya köpek gülünü (kuşburnu) dikkate alarak değil, korkunç bir hastalığın tohum hücresi tarafından yapılan şekilleri dikkate alarak işe başlasak daha iyi olurdu. Çünkü çağrışımlara kapalı ve bağışıklı olacak kadar net zihinli olmadığımız takdirde bu çağrışımlar kolayca dikkatimizi dağıtabilir ve zaten yeterince dikkat dağıtıcı etken var. Şu halde sanatın hangi anlamda dini/*bağlanmayı* imâ ettiğini dile getirmeye çalıştığımız bu bağlamda herhangi bir sanatsal çağrışımdan hâlî olan bir sanat seçmenin daha güvenli olacağını düşünüyorum. Seçeceğimiz bu sanat, "[Güzel] Sanatlar" gibi bir başlık altında toplanmayan ve "yapmak"tan ziyade "etmek" olarak tasavvur edilen ve her bakımdan, acil, çetin ve pratik bu dünya ihtiyaçları tarafından yönetilen bir sanattır. Ya strateji? Benim düşünceme göre strateji sanata katı-

lıp sanatın bir parçası oluyor ise bu takdirde bu *bağlanma*nın/dinin de bir parçası olur. Bana göre strateji sanata katılır, çünkü stratejist-olarak-insan, bir bütün oluşturmak amacıyla birkaç parçayı konumlandırıp dolayısıyla yan yana getirmekle ilgilidir.

Bir başka deyişle, (kendileri yeniden şekillendirme gerektirebilen veya gerektirmeyebilen) mevcut pek çok şeklin yeri değişir ve bu faaliyetle önceden var olmayan bir biçim meydana getirilir.

Biçim varlığa getirilmişse, gerçeklik vardır. "Hiçbir şey" değil, hem de yeni "bir şey" varlığa gelmiştir. Ve eğer, bizim doğruladığımız gibi, insanın biçim yapması, özü itibariyle bir işaret tabiatına sahipse, o takdirde, strateji sanatının varlığa getirdiği bu biçimsel gerçeklikler şu veya bu anlamda işaretler olmalıdır. Fakat bu işaretler neyin işaretçileridir/neye işaret etmektedir? Onlar ne göstermekte, ne temsil etmekte, ne hatırlatmakta veya herhangi bir anlamda, ne yansıtmaktadır? Stratejinin ortaya çıkardığı biçimler sadece, *per quem omnia facta sunt* [Her şey O'nun aracılığıyla yapıldı] iman cümlesinde mazmun olan o arketipsel biçim-yapımına ve düzenlemeye özgü olabilir. Bir başka deyişle o biçimler, ifadesi zor da olsa bir anlamda, *inanis et vacua* [biçimsiz ve boş] olan şeyi, biçimle parlayan ve boşluktan nefret eden bir şeye dönüştüren bir yan yana getirişe iştirak ederler. Bu parlama ve boşluktan nefret etme hâli, geleneğimizde [literal anlamı "Köprü-Yapan" olan] Pontifex olarak bilinen Sanatçı'ın, Söz'ün [yani Mesih'in] eylemiyle gerçekleşir. O, "yoktan" bir köprü oluşturmuş ve sonra da, *Mabinogion*'daki Brân gibi, Bedenlenmek, Çarmıhta Çile Çekmek ve sonrasında Tanrılaşmak sûretiyle kendisi köprü[6] olmuştur.

Ancak bu biçimler, strateji örneğinde, bir hâlin gereklilikleri tarafından çok dar olarak belirlenir, ancak yine de, yargılamakta hür olan

---

6. Dolayısıyla, "Baş olacak kimse, köprü olsun" (*A fo ben bid bont*) şeklindeki Galler deyimi, Galler'de hâlâ fiilen kullanılır. Bu söz Bendigeidfran mitinden kaynaklanır, çünkü bu figür, ordusunun üzerinden geçmesi için kendi bedeniyle İrlanda Denizi üstünde bir köprü olmuştur. İsa sûretinde Bedenlenme'nin yaptığı şeyin şaşırtıcı bir öncüsü gibidir. Bu mit, aynı zamanda uzak Kelt tarihinden, Romalılar'a ait *Pontifex Maximus* ünvanında ve *Servus Servorum Dei* (Tanrı'nın Hizmetkârlarının Hizmetkârı) ünvanında bize tanıdık gelen bir tema sunmaktadır.

bir zihnin işlemleri ile varlığa gelir. Stratejistin zihni, yanlış yargılayabilir ama yine de yargılar ki "sanatın erdemi"nin "yargılamak" olduğu söylenir. Binaenaleyh, stratejiste herhangi bir tanrımsılık yüklenecekse, bu benzerlik, stratejide zımnen var olan sanatın, tıpkı diğer sanatlar gibi, evrensel olarak Söz'e yüklenen biçim yapma faaliyetlerinin bir işareti olmasından kaynaklanır. O halde, biçim yapma, ki aynı zamanda bir işaret yapmadır, insanın sanatını Tanrı'ya bağlanmış kılar. Sanat denen faaliyette zımnen bulunan ve o faaliyetin bizâtihi özüne ait olan şey, sanatı bir doku bağı / kiriş yapan şeydir. Yukarıda söylediğimiz gibi, bir kirişin bütün gayesi, hareket özgürlüğü sağlamak için bağlamaktır; ve bir kirişi kesmek, hareket etmeyi imkânsız kılmak ve hareket edebilme özgürlüğünü ortadan kaldırmak demektir. Sanat kavramı *religio*'nun kök [yani, *bağlanma*] anlamından koparmaya çalışıldığı takdirde, sanat diye bir şey kalmaz; sadece boş bir sözcük kalır veya en fazla rahat bir yafta kalır.

Bir okuyucu şimdiye kadar beni izlediyse ve "*religio*/din" ve "*religious*/dinî" terimlerini burada kullandığım anlamla ilgili olarak bir kapalılık bıraktıysam, o okuyucuya tekrar hatırlatayım ki bu iki terimi; dindarlık, iradenin tasarruf ve düzenlemeleri, alenî ibadet eylemleri, zihin ve ruh hâlleri gibi daha alışıldık manâlarında kullanmıyorum. Bilakis, din ve dinî terimlerini sadece sanatın doğasına nisbetle kullanıyorum. Dolayısıyla; ne sanatın türü ne iyi olsun kötü olsun faydaları, ne de bu çok çeşitli sanatları icra eden insanların amaçları şu veya bu şekilde, sanat olmak bakımından bütün sanatlarda zımnen var olan "dinîliği" etkileyebilir.

Bunu ortaya koymak için örneğim olarak strateji sanatını seçtim. Çünkü strateji, sanata katıldığı için, daha bilinen ve çok daha karakteristik olan bir sanat seçmem –örneğin, çömlekçilik, dans, resim, heykel, şarkı ve mimarîyi seçmem– hâlinde ortaya çıkma eğilimindeki belli yanlış anlamalara daha az meydan verir.

Sanat faaliyetinde zımnen var olan belli özelliklere işaret etmeye çalıştığımıza göre artık bu özelliklerin, insanın sanatının öz itibariyle bir işaret yapımı veya "sakramental" faaliyet olduğunu anlamamıza imkân veren daha açık tezâhürlerini değerlendirmeye geçebiliriz. Şimdiye kadar karmaşık tanım denemeleri arasından geçtik ve kaçınılmaz

açıklamalar tarafından kösteklendik; ama artık muhtemelen açığa konuşlanabilir ve önümüzün nasıl şekillendiğini görebiliriz.

Bu bağlamda, bizim temel ilgi ve endişemiz, sanatın işaret yapma veya "sakramental" özelliği olduğundan, müteakip sayfalarda, bunun ne anlama gelebileceğine ve özellikle de medeniyet akışımızı göz önünde bulundurduğumuzda bizim için ne anlam ifade edebileceğine ilişkin daha açık mülâhazalarla kendimi sınırlandıracağım.

Başta da belirttiğim gibi, bu kitabın bölüm yazarları Katolik'tir. Dolayısıyla okuyucu bazı olayların zamanda ve belli bir yerde gerçekten yaşanmış olarak görüldüğünü ve bu olayların zorunlu olarak insan ve insanın faaliyetleri üzerinde önemli etkileri olduğunu tam olarak anlayacaktır. Ve eğer, gördüğümüz gibi, insan, sanatçı-insan ise o hâlde bu olaylar sanatın doğası üzerinde de tesiri olacaktır. Aksi takdirde söz konusu olaylara burada yer verilmezdi.

Erken dönem Roma imparatorları zamanında Aramî topraklarında üyelik koşulu olarak belli sanatları içeren bir inancın kabulünü şart koşan bir mezhebin ortaya çıkmış olmasının bu sanat meselesiyle ilgili olduğuna inanıyorum. Söz konusu sanatlar, sanat olarak tanınmamış ve bu mezhebin mensupları tutkulu şekilde bir zihin ve ruh hâli ile ilgileniyorlardı; kesinlikle bugün genelde "sanat" olarak isimlendirdiğimiz şeyle değil. Gerçekten de birkaç yüzyıl boyunca bu mezhebin mensupları, iyi bilinen sebeplerden dolayı o sanatlara ilgisiz veya düşman idiler. Ancak bunlardan hiçbiri, bu yeni topluluğun merkezî inancına göre bazı dış işaretlerin ve el hareketlerinin zorunlu olduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Bu topluluğa kabul, su işareti ile yapılıyordu ve devamlı üyelik, ekmek ve şarap yarı-sanat-eserleri işaretlerini içeriyordu. Dolayısıyla bu mezhep; alenî olarak insanın içiyle, manevî ve ahlâkî dirilişle ve bu dünyanın ötesindeki bir hayatla ilgilenmekle birlikte, mensupları başından itibaren maddî işaretlerin kullanımına bağlı idi. Bundan daha fazlası şu ki; bu işaretler, salt sembol olarak değil, bilakis, inancın tamamlayıcısı olarak görülüyor ve bu yeni topluluğun çok önemli bir mensubunun sözlerinde ifade edildiği şekliyle aktarılan kutsal bir gelenek olarak görülüyordu; çünkü o, "Rab'den alınmış"[7] bir gelenekti.

---

7. *Kutsal Kitap*, Korintliler, 11:23.

Şimdi hayatî soru şu: Niçin Rab sanat biçimlerini kullanmış ve bu biçimlerin sürekli kullanımını emreden bir gelenek tesis etmişti?

İlk okuyuşta bu, katı biçimde teolojik kökenli bir soruymuş gibi kulağa gelebilir. Teologlar, bize Evharistiya'nın [ekmek-şarap ayininin] niçin tesis edildiğini söyleyebilirler. Yani, bize teolojik bir cevap verebilirler. Ancak bildiğim kadarıyla bu cevap, sorumuzu sorulduğu anlamda kapsamayacaktır. Evharistiya ile ilgili olarak Katolik olmayanları Katolikler'den ayıran teolojik ihtilaf da bizim sorumuza değinmez. Dahası Son Akşam Yemeği, [Hristiyanlar'ın Îsâ'nın çarmıha gerildiğine inandığı yer olan] Golgota ve Evharistiya arasındaki ilişkinin mahiyetini daha açık şekilde aydınlığa kavuşturma eğilimli Roma Kilisesi içindeki verimli tartışma da hiçbir şekilde bizim araştırmamızla doğrudan alakalı değildir.[8] Çünkü hem Protestan hem de Katolik teologlar, tartışmalarında bir tür işaret yapmanın [Son Akşam Yemeği'nin yendiği yer olan] Üst Oda'da başlatıldığını ve işaret yapmanın bir anlamda tekrar edilmek üzere tasarlandığını *varsayar*. Dolayısıyla bizim sorumuz, bu katı teolojik sorulardan eski ve/veya ayrıdır. Aslında bu, teolojik olmaktan ziyade antropolojik bir sorudur, çünkü biz burada Sakrament hakkındaki hakîkati değerlendirmiyor, bilakis, *insanın sakramentler yaptığını* belirtiyoruz. Haftalık uyarılar şöyle diyebilir: Îsâ'nın Bedeni yortusu içinde pazar günü saat 11.00'da Sung Mass ayini; ya da Rabbin Günü, saat 11.00'da Ekmek Kırma. Her iki örnekte de bize belli işaretler altında ve el hareketleriyle bir şey temsil etme, hatırlama veya ortaya koyma niyeti bildirilmekte, dolayısıyla her iki örnekte de bir "sanat eseri" bildirilmektedir. Ekmek Kırma işleminde papaz, kendisinin bir işarete veya sakramente bağlı olduğu düşüncesinin aksini iddia edebilir. Sung Mass ayininde ise papaz (Zihni, büyük "S" ile aklı "Sakramentler"de olduğundan) bu aksi iddiayı, mesele diğer ayin [yani Ekme Kırma] olduğunda kabul etmekte endişelidir; ancak her iki papaz da "sanat eseri" terimi ile ilgili olarak biraz gergin olabilir. Ancak Rabbin Günü'ndeki bu iki ayin toplantısından birine katıldıysanız,

8. Maurice de la Taille, S.J.'nin 1920'lerde bu üçlü ilişkiye verdiği şaşılacak tamlık ve bütünlük anlamı, bu satırların yazarına göre, işaret dünyasına ışık tutar. Onun teolojik önermelerini böylesine tutarlı ve canlandırıcı kılan belki de onun sanatsal bütünlüğe dair bu Fransız anlayışıdır.

hiç şüphesiz bir sanat eserine şahit olmuş veya katılmışsınızdır. Kullanılan "ritüel/ayin"in türü ve miktarı hiçbir anlamda meseleyi etkilemez; büyük doktrin farklılıkları veya bu ayinlerden birinin sana göre her bakımdan kusursuz olması, diğerinin ise bazı bakımlardan eksik olması da meseleyi değiştirmez. Her iki toplantıda da cismanî yaratıkların maddî unsurları olan belli el hareketleri yaptığına ve bu hareketlerin bir şeye işaret etmek için yapıldığını öne sürdüklerine şahit olacaksın. Aşçının krem şantiyle şekillendirilmiş bir pasta yaptığı yer olan mutfakta şahit olduğun şeyden farklı olmayan bir şeye şahit olacaksın. Eğer aşçı "Bu, Susan (Sûzın) [adlı kızın]'ın doğum günü için, onun bir sanat eseri olduğunu düşünmüyor musun?'" diyecek olursa, aşçının güzellik anlayışını kabul edersin veya etmezsin, ama "sanat"ı inkâr edemezsin. Aşçılık sanatını ve fuzulişekerli krema sanatını bir kenara bırakalım: Pasta "Susan'ın doğum günü için yapılmışsa, bir anlamda "yeniden yapılmış"tır. Mümkün olan her değerlendirmeyle o pasta, sanata aittir. O, sanata aittir veya aşçının zihninin ilk hareketinden Susan'ın doğumunun işaretçisi olacak bir şey yapmaya varıncaya kadar, sanata atanmıştır. Biz neredeyse onun *ante omnia saecula* [bütün çağlardan önce] olan sanata ait olduğunu söyleyebilirdik; ancak bu, muhtemelen biraz aşırı olacak ve biz de sportmen olmayan metafizikçilerin silahlarına tüneyen [aptal] bir kuş olmak istemiyoruz. Ama kesinlikle, neyin sanat olduğunu neyin olmadığını belirleyen bütün şartlar tam olarak yerine getirilmiştir. Yapım var, eklenmiş yapım var, açık işaret var, ortaya koyma var, temsil etme var, hatırlatma var, zorunsuzluk var ve de bu yapım işlemini böyle yapma niyeti var. Ayrıca bu belirli yapım, bir doğuma işaret etmektedir. Söz konusu yapım, geçmiş bir olayı hatırlatmakta ve geçmişteki bazı yıl dönümlerine bakıp hatırlamakta ve gelecekteki bazı yıl dönümlerini iple çekmektedir; öz itibariyle kutlayıcı ve bayram yapıcıdır: Neşeli olacaktır. Çünkü Poussin'in bir başka sanat hakkında dediği gibi, "Resim yapmaktaki amaç keyif almaktır." Ve bu, bütün sanatlarla ilgili olarak evrensel şekilde geçerlidir, bu keyfi ifade etmek ne kadar zor olursa olsun. Ancak bu yapım, sevinçli ve bir doğum gününün kutlayıcısı olsa da aynı zamanda dolaylı olarak bir günü ya da pek çok günü, en azından bir derece şiddetli acıyı, belki de büyük bir ızdırabı ve belki de ölümü hatırlatır. Şu halde bu yapım, hayâl edilebilecek en büyük sanat eserlerini tam gelişmemiş biçimde kapsar

yahut embriyo hâlinde içerir. Demek istediğim şu ki hiçbir sanat, Paskalya Günü için Bölüm: *Mors et vita duello conflixere mirando* [Ölüm ve hayat mucizevî bir düelloda çarpıştı] çizgisinde yapılmaya çalışılandan fazlasını kapsayamaz.

Bu örneğe mutfakta tesadüf etmemiz sırf iyi talihtir; çünkü gerçekten de daha uzaklarda arayabilir ve çok daha kötü/çetin bir yolculuk yapabilirdik. Zira bize sanatların tabiat ve işlevini bu kadar basit ve kesin biçimde gösterecek çok sanat yoktur.

Bu noktaya varıncaya kadar okuyucunun ne düşünüyor olabileceğini bilmiyorum; ama [Îsâ'nın havarilerle son akşam yemeğini yediği] Üst Oda'da niçin belli işaretlerin tesis edildiğine veya yukarıda söylendiği gibi niçin belli sanat biçimlerinin kullanıldığına ve devam ettirilmelerinin emredildiğine dair sorularımın artık cevaplanma ihtimâli olduğunu sanıyorum. Bütün dünyanın, insanların işaretlere, ayinlere, anma eylemlerine vb. "tabiî olarak" ihtiyacı olduğunu ve kullandığını bildiği gerekçesiyle böyle bir soruyu bazı kimseler yersiz ve gereksiz görebilir. Başkaları da bu itiraza katılır ve insanın böyle davranmasını gerektirenin açıkça Tanrı'nın iradesi olduğunu, çünkü insanın böyle yapıldığını / yaratıldığını ekler. Ki bu da bu şeylerin "insan için tabiî/fıtrî" olduğunu söylemenin bir başka şeklidir. Bu sonuncusu yeterince doğrudur, ancak ben soruyu ona şu birkaç kelimeyi ilave etmem hâlinde daha açık ifade edilmiş bir gerçek olup olmayacağını ortaya çıkarmak için arz ediyor ve diyorum ki: "İnsan bir sanatçı olduğu için bu şeyler onun için tabiî/fıtrîdir." Bu ekleme, yalnızca kapalı olanı açık hâle getirir.

İnsanın bir sanatçı olmasından başkasının, bu şeylerin insan için "tabiî" olmasını açıklayabileceğini düşünmek zordur. İnsanın ahlâkî tabiatı, ondan bu şeyleri talep etmez. İnsanın manevî tefekkür tabiatı, bunları gerektirmez; nazarî aklı da hakeza. Filozoflar, sanatın nazarî akla değil, amelî akla ait olduğu konusunda bizi temin eder. Kimi derinlemesine dinî olan zihinler bu şeyleri, bu işaretleri ve dış gösterimleri sadece bir zaaf ve kusur sebebiyle ve yalnızca biz onları manevî bir hâle ulaşmakta yardımcı olarak gerektirdiğimiz için zorunlu görürler. Onlar sanki bu işaret yapımının sadece, cismanî bedenlere sahip olduğumuz için bir yardımcı unsurmuş ve bize bir tür tavizmiş gibi konuşurlar. Ancak bu, cismanî bedenin kendisinin bir zaaf ve kusur ve bir

tür mahrumiyet olduğunu imâ ediyor görünmektedir. Oysa cismanî beden bir kusur değil, bilakis, eşsiz bir fayda ve ihtişamdır; meleklerden esirgenmiş ve hayvanlarda şuursuz bir şeydir. Bizler bedene bağlıyız ve aynı sebeple sanatlara, dolayısıyla, işaret ve sakramente bağlıyız. Bedeni bir kusur olarak düşünmemiz yasaklansa, bu sanatlar ve sakramentler nasıl kusurlu bir durum olarak düşünülebilir? Burada sakramentlerin zorunlu olduğunu tasdik edenlerle zorunlu olmadığını iddia edenler arasındaki bütün tartışmayı vuran ve zıt kutuplara ayıran yenilmişliğin ipucuna sahip olduğumuzu sanıyorum.

İkinci grup, derûnî insanın durumunun, bir ilâhî inayet hâlinin asıl önemli olduğunu öne sürerken, birinci grup, bunun yeterince doğru olmakla birlikte, belli sakramentlerin bu amaca götüren vasıta olarak tayin edildiğini söylemektedir. Ancak onlar sakramentin, öz itibariyle ve bazı sakramentlerin belli bir faydasından ayrı olarak, insan tabiatının kaçınılmaz biçimde bağlandığı bir şey olduğunu göstermedikçe, tartışmada yenilmiş görünme eğilimindedir. Sakramentin köklü ve kaçınılmaz bir şey değil, eklenti bir şey olduğu düşüncesi onların savunmalarına sızmıştır. "Ritüalizm/ayincilik" oyalamacasının tartışmayı bozmasına izin verilmektedir. "Ayincilik" meselesi tamamen başka bir tartışmaya aittir ve sadece, mevcut konumuzu bozabilir. Burada şunu söylemek yeterlidir: "Biçim", elzemdir ve doğrudur; ancak "biçimcilik" her zaman bir istismardır ve yine "ayin" elzemdir ve doğrudur; ama "ayincilik" her zaman için bir istismardır. Ve hakîkaten hem biçimcilik hem de ayincilik her zaman için aşağılayıcı bir anlamda kullanılır.

Fakat işaret ve ayin sadece *bazı* insanlara ve uygulamalarına değil, *bütün* insanlara ve uygulamalarına yüklenmelidir. Eğer mesele bir oksitlenme meselesi ise bir insan güğüm ise diğeri de çaydanlıktır [Yani, tencere dibin kara seninki benden kara!]. Camdan evlerde yaşayanlar taş atmamalıdır ve bu meselede bütün insan ırkı camdan evlerde sakindir. Bu bakımdan Plymout Kardeşler ve Arval Kardeşler aynı açmaz içindedir. Çünkü mesele, insan olma açmazıdır. Hiçbirimiz sakramentten uzak durabileceğimiz fikrine kapılmamalıyız. Böyle yapmak [yani sakramentten uzak durabilmek] için ya kendimizi gayr-i cismanî akıl, ya gergedan ya da Sanatçı, Oğul [yani Mesih] olduğumuzu varsaymamız gerekir. Ancak bunu yapmaya çalışsa dahi hiçbir insan, bu üçünden biri gibi olamaz; çünkü insan, akıllı nefsi yanında cismanîliğe de

sahiptir. Anjeloloji/melekbilim uzmanının bu bedeni "esaslı bir üstünlük" olarak tasvir etmesi etkileyicidir. Ve bu üstünlüğün bedenin hissî bir organ olması sebebiyle olduğu söylenmektedir. O halde tekrar sanatla yüz yüze geliyoruz.

İnsan, gülleri sadece koklamaz (nitekim bazı hayvanlar da bunu yapabilir, çünkü lavanta çiçeğinin [Amerika'nın Utah eyaletinin Salt Lake şehrinde bulunan ve bir Hristiyan mezhebi kurucusu olan Brigham Young (ö. 1877) tarafından inşa ettirilen bir malikâne olan] Lion House'da [Aslan Evi] takdir edildiği söylenmektedir)*, bilakis, gülleri toplayabilir, toplar ve toplamalı ve güllere birtakım anlamlar yüklemelidir. Güllerden bir işaret yapabilir. Güllerden gül yağı yapabilir. Güllerle çelenk yapabilir ve güllerden lanetli bir şey yapabilir. Ki bu da, zannedersem, insanın yapmak için var olduğu şey *türü*dür. Her hâlükârda bunu yapacak bir başkası yoktur. Ne melekler yapabilir, ne de hayvanlar. Dolayısıyla ilâhiyatın, bedeni eşsiz bir iyi olarak tanımlamasında şaşılacak bir şey yoktur. Beden yoksa sakrament de yoktur. Sadece melek ise sakrament yok. Sadece hayvan ise yine sakrament yok. İnsan ise "kutsal dışı" ve "kutsal"ın her anında ve bütün seviyelerinde, önemsiz ve derin olanda sakrament vardır ve sakramentten kaçış yoktur.

Okuyucunun tanıdığı bir insan gerçekten de "sakramental" tarafından yaygın biçimde veya kabaca ifade edilen her şeyden kaçıyor görünebilir; ancak yakasına bir gül takar takmaz, işaretin tuzak ipini tetiklemiştir ve o gülü sevgilisi Flo'ya gönderirse veya Flo'nun resminin yanıbaşındaki bir vazoya koyarsa, artık işaretlerin dolaşıklığına iyice dolanmıştır; oturup o sevgili hakkında bir de şiir yazacak olursa, ümitsizce ve boğazına kadar o sanat, işaret ve sakrament dolaşıklığının içine batmıştır. Allah bilir onun şiiri gerçekte ne "hakkında"dır. Çünkü o takdirde "sakramental", pozitif olarak geometrik bir ilerlemeyle katlanıp artacaktır. Böylece Bayan Flora Smith, Flora Dea ve Venüs de, İlk Havva da ve İkinci de ve aralarında şüphesiz Jocasta'nın da bulunduğu başka ve daha karanlık figürler de olabilir. Psikologlar en azından bir

---

Görünen o ki yazar, Brigham Young'ı iki düzine kadınla evlendiği, elli yedi tane çocuğu olduğu ve kendisine Lion House gibi şatafatlı bir malikâne yaptırıp zevk ü sefa içinde yaşadığı için tarizli bir şekilde "hayvan" olarak nitelendirmektedir (çvr. T.U.).

şeyi açıklığa kavuştururlar: Her zaman için bir hatırlatma, tekrar temsil etme, tekrarlama ve hatırlama vardır.

Eğer Üst Oda'da söz biçimleri ve maddî şeyler de içeren el hareketleri kullanıldıysa, bu şeyler ancak bizimle birlikte insan olan bir fail tarafından yapılmış olabilir [yani Îsâ, aynı zamanda insandır]. Daha açıkçası, o failin bizimle birlikte sanatçı insan olması sayesinde yapılmış olabilir [yani Îsâ, aynı zamanda sanatçı insandır]. İnsan, sanatçı insan olmadığı takdirde yapılanlar ne anlamlı ne de mümkün olurdu.

O halde görünen o ki birtakım dinî inançlar sebebiyle ne söylenirse söylensin, Hristiyanlık dini en açık, en zorlayıcı ve en ayrılmaz biçimde sanata bağlıdır. Dünyanın Kurtarılması'nın zaman içinde belli bir tarihte, belli bir yerde, yani Golgota'da ilk ve son kez gerçekleştiğine inanmak bütün Hristiyanların boynunun borcudur ve Katolik kilisesinin merkezî bir dogmasıdır. Şimdi bu olayın Hristiyanları işaretlere değil, falanca olayın kendilerinin hayrına olacak biçimde tarihte vukû bulduğu şeklindeki bir inanca bağladığı öne sürülebilir. Ben de hakîkaten bu iddiayla bir tür bağı olan bir iddia kullanacak ve Golgota'nın sanat içermediğini, buna karşılık Son Akşam Yemeği'nin içerdiğini ve [Golgota'daki] Tepe'de yapılanın sadece bir edim olduğunu, buna karşılık Yukarı Oda'da yapılanın bir "yapım" (*poiesis*) olduğunu söyleyecektim. Ancak kısa bir düşünme Golgota'nın kendisinin de *poiesis*i/yapımı içerdiğini gösterecektir. Çünkü [Golgota'daki] Çarmıh Ağacı'nda gerçekleştirilen, işaret dünyasını varsayar ve fiilî tarih öncesinde binlerce yıl geriye uzanan öncü tefekkür ve birleşme ayinlerine ve sanatlarına doğru geriye bakar. Ya da, teolojik terimlerle konuşacak olursak, Çarmıh Ağacı diğer Ağacı varsayar ve "Âdem'in gerçekten zorunlu günahı"na ve "mutlu yanlış"a kadar uzanır, ki bu yüzden Aziz Thomas, [Îsâ'nın çarmıha gerildiği gün sayılan] Hayırlı Cuma ilâhîsinde şöyle yazabilmiştir: *Ars ut artem falleret* [(İnsanı kandıranın) sanatı, (Tanrı'nın) sanatı ile alt edilebilir.]

Tepe'de *İşaret*in gerçekten kaldırılıp yükseltilmesinin başka *işaretlere* olan bütün ihtiyacı ortadan kaldırdığı, çok kimse tarafından iddia edilmiş ve edilmektedir. Bu, Son Akşam Yemeği'nde ne yapıldığını değerlendirinceye kadar inandırıcı görünmekte, ama değerlendirdiğimiz vakit artık savunulabilir görünmemektedir. Çünkü Yukarı Oda'da,

Kurban'ın kendisi bir şey yapmış ve bir şey söylemiştir ve bu "bir şey"in teolojik olarak nasıl yorumlandığı ve Tepe'de yapılan şeyle ilişkisinin ne olduğu önemli olmaksızın kesin ve inkâr edilemez biçimde bir işaret yapımı, bir ayin yapımı ve dolayısıyla bir sanat eylemidir; ayrıca, bir anlamda, tekrarlanacak bir eylemdir. Tekrarlanacak olan şeyin tam ve kesin anlamının ne olduğu, Hristiyanlar arasında tartışılmıştır ve tartışılmaktadır. Ancak Katolik kilisesinin inancına göre, Yukarı Oda'da tesis edilen işaret yapımı, Tepe'de yapılan şeyle öylesine yakın ilişkilendirilecektir ki bu edimlerin faydalarının (sadece değil, ama) esasen o işaret yapımının devam ettirilmesi ile taşınacağı söylenmektedir. Ancak biz bu Katolik inanca olabilecek en uzak görüşü savunuyor olsak dahi yine de işaret fikrine bağlıyız. Ve her hâlükârda, bu Hristiyan bağlılığından ayrı olarak, insan olmak hasebiyle işarete bağlıyız.

Ancak kayıtlar, kurtarıcının "acı çekmeden önceki gün" kurtarılanları bir sanat eylemine nasıl dâhil ettiğini tasvir etmektedir. Sanki bütün dünyayı kurtarıyormuşçasına o Swanscombe Adamı öncesinden Atomik Adam sonrasına kadar bütün insanlığı bu eyleme dâhil etmiştir. Eğer kurtuluşun bizâtihi araç ve kanalı sanata karıştırılmış ise sanat ve insanın birbirinden ayrılmaz olduğu sonucunu çıkarırız. Sanatın, Son Akşam Yemeği'nde yapılana dâhil olduğunu inkâr etmek imkânsızdır ve yine yapılanın yarının olaylarının beklentisi içinde yapıldığını inkâr etmek de aynı oranda imkânsızdır. Bana göre Dünyanın Kurtarılışı'nda insanı, insanın tabiatından hiç ayrılamaz olmayan bir faaliyete bağlayan bir şeyin yapılmış olması imkânsızdır. Böyle bir bağlamda insana nisbetle dışsal olan bir şey düşünülemez.

Evharistiya işaretleriyle ilgili olarak, bu işaretlerin bir şeyi "kansız şekilde" göstermek olduğu söylenmektedir. Teolojik tanım alanından alınan bu özel örnek, gerekli değişikliklerden sonra, bir gösterici ve ortaya koyucu olarak sanatın genel manâda işlevine dair bir şeyleri daha iyi anlamamıza yardımcı olmak için kullanılabilir.

Bir medeniyet çevresi için yaygın olan, ancak ayin, kült ve eğitimle binlerce yıllık ilişki sebebiyle önceden karakteristik ve önemli olan (dolayısıyla sanatla dolu olan) günlük şeylerin, yiyecek ve içeceklerin, son akşam yemeği odasında filanca şeye işaret ettiği ilan edilmiştir. O halde o odada sanatın iptal edilmesi bir yana, sanatın yeni ve boşluk

doldurucu bir ayinin zorunsuz tesis edilişi tarafından bilinçli bir kullanımı söz konusudur. Bu ayin tamamıyla manevî şeyler aktarımıyla alakalıdır; dolayısıyla bağlam teolojiktir. Bu yüzden böyle meselelere değinmek, benim adıma haddi aşmak olacaktır, meğerki teologlar tarafından bu manevî şeylerin iletildiği söylenen araçlar sanatı da içerir, diyelim. Şu halde sanat içeren her şey, bu bölümün/makalenin anlam ve kapsamı içindedir. Dolayısıyla teolojik şeylerden bahsetmek için ne kadar yetersiz olduğumuz ve manevîyattan ne kadar yoksun olduğumuz fark etmeksizin, ele aldığımız konu sanat ise bu çok kutsal işaretleri dikkate almak zorundayız.

Hristiyan inancına mensup olmayanlarımız için bu eylem, sanatın insandan ve insanın sanattan ayrılamayacağı gerçeğine dair bir başka örnek olarak görülebilir. Ancak Hristiyan inancını benimseyenler için bu eylem, sadece bir örnek olarak görülmeyip, bilakis, bu ayrılamazlığın biricik, en zorlayıcı ve tasdikleyici örneği olarak görülebilir. Bu özellikle de ikinci kategorideki kimseleri [yani, Hristiyanları] "Bunu beni anmak için yapın" kesin sözleri sebebiyle bu isteğe karşılık olarak el hareketi yapmaya daha da zorlayıcı bir örnektir.

Hristiyanları ve yükümlülüklerini bir kenara bırakıp bir süreliğine Hristiyan belgelerinin, asıl geleneğin ve muhtelif teolojilerin doğruluğu veya yanlışlığıyla ilgilenmeyen birisi olarak konuşacak olursak diyebiliriz ki biz atıfta bulunulan işaretlerde sadece bir sanat unsuru değil, aynı zamanda sanata en soyut hâlinde yüklediğimiz faaliyet türüne ilişkin bir işaret buluruz. Bu kadarı, işaretleri sevdiğini iddia edenler kadar onları sevmeyen kimseler için de açık olmalıdır. Hristiyan olmayan biri haklı olarak, işaret yapıcılarının amacı, ister Katolik olmasın ister olsun bu işaretlerin aynı şekilde sanatı içerdiğini gözlemleyecektir. Ancak bu kişi, o niyet Katolik olması hâlinde bir başka şeyin söz konusu olduğunu da gözlemleyecektir. Bu kişi, bu durumda niyetin mükemmel bir soyut sanat tasavvur ettiğini fark edecektir. Çünkü hiçbir şey daha az veya daha çok "temsilî" olmayacak veya "gerçekçilik"ten daha uzak veya ikinci takdirde amaçlanandan veya ortaya konulandan gerçekliğe daha yakın olamayacaktır. Yine bu kişi, işaret ve işaret edilen şeyin gerçek bir kimliğe sahip olarak görüldüğü görüşünde aşırı bir nesnellik fark edecektir. Yine o, bir başka yerde savunulan, böyle bir özdeşleştirmenin bir işaretin tabiatını altüst ettiği şeklindeki, görüşün reddedildi-

ğini fark edecektir. Bu kişi, bu görüşlerin doğruluğuna veya yanlışlığına kesinlikle önem vermeyecek, sadece bu görüşlerde diğer sanatlarda bir tür benzerliği olan bir şey olduğunu fark edecektir. Çan, yüksek değil düşük bir tonda çalacaktır. Cevap veren çan sesleri zayıf olabilir, ama hâlâ işitilebilir. Eğer bu kişi, görsel resim sanatıyla veya işitsel şiir sanatıyla birinci elden tanışıklığı olan biriyse belli benzer amaçları çok iyi bilebilir. Kesinlikle sıkıştırılmış analojiler değil, ama yine de bir tür analoji. Çünkü ressam kendi kendine şöyle diyebilir: "Bu, bir dağın temsili değil, resim biçimi altındaki 'dağ'*dır*." Hakîkaten o, bunu bilinçli veya bilinçsiz olarak söylemedikçe önemsiz bir ressamdır. Bu, gerçekten "meselenin özü ve düğümü"dür. Bu, şair için de geçerlidir. Böyle bir gözlemci, [Fransız sanatçı] Cezanne'ın söylediği rivayet edilen şu sözleri de hatırlatabilir: "Biz Tabiat'tan sonra bir kez daha [Fransız ressam Nicolas] Poussin'i yapmalıyız." Bu söz bana her zaman için, biraz kapalı biçimde (düşük tonlu çan sesi gibi), kilise meclisi tarafından yapılan bir tanımın dilini hatırlatmıştır.

Dolayısıyla bu yazıda bizim endişemiz, belli bir ilâhiyatın doğruluğu veya yanlışlığı değildir; bu, bizim kapsam alanımızın dışındadır ve ilgisizdir. Burada ilgili olan şey, böyle bir teolojinin var olduğu ve sanat faaliyetlerinin dikkat çekici bir örneğini, analoji ile sunabiliyor olarak görülebildiğidir.

Bu noktada biraz öz geçmişime gireceğim için özür dilemeliyim: 1919'da bir sanat öğrencisi olarak çalışmalarıma başladığımda, öğrenci arkadaşlarım ve ben oldukça uzun bir vaktimizi "sanatın mahiyetini" ateşli biçimde tartışmaya harcardık (umarım sanat öğrencileri hâlâ aynı şeyle meşguldür). "Deri gibi bir şey yoktur" görüşü bizim de görüşümüz olduğundan, "sanat"la resim, heykel gibi sanatları kastederdik. Şu veya bu sebeple, Hristiyanların Evharistiya ile ilgili öne sürdükleri veya sürmedikleri şeylere değinen bazı sorular o zaman benim zihnimdeydi ve ben hiçbir şekilde bu soruları sanatla ilgili sorularla irtibatlandıramasam da bazen kendimi iki konuyu, bağlantısız da olsa, birlikte düşünür bulurdum. Analoji meselesi, post-impresyonizm/izlenimcilik sonrası teoriler bizim öğrenci sohbetlerimizde daha fazla yer bulmaya başlayıncaya kadar ortaya çıkmamış görünüyordu. Daha sonra nisbeten aniden, bizim "Sanatlar" dediğimiz şeyle Hristiyanların Evharistiya işaretleri dediği şeyler arasındaki benzerlik (hâlâ belirsiz de olsa) görünür

hâle geldi. Bu benzerliğin bütün bir "yapım" dizisi için geçerli olduğu daha da açık hâle geldi. Okuyucu, "İzlenimcilik sonrası" sözcüğünü sadece belli bir resim ekolüyle ilişkilendirebilir, bu ekolün tezâhürlerini içler acısı olarak görebilir. Ya da bugünün genç bir sanat öğrencisi ise muhtemelen sözcüğü estetik tecrübenin modası geçmiş bir safhası olarak görebilir. Bununla birlikte İzlenimcilik sonrası *teori*de zımnen, doğru olanın doğru kalması ve çürütülememesi gereken bir şey vardır. Bu, yıllar öncesinde, bir vesileyle "bütün yapılmış şeylerin birliği" olarak tasvir ettiğim şeye gözümüzü açan bir şeydi. Çünkü İzlenimcilik sonrası fikirde zımnen var olan değerli düşüncelerden birisi, bir eserin bir "şey" olduğu ve (illâ ki) başka bir şeyin izlenimi olmadığı idi. Örneğin, (ne kadar "gerçekçi" olduğu fark etmeksizin) bir resimdeki "soyut" nitelik, o resmin "var" olmasının sebebidir ve sadece o nitelik, o resme bir yapım olarak sanat eseri olarak isimlendirilme hakkını verir.

1920 veya 1921'de Eric Gill'i ilk tanıdığımda, o uzun zaman önce, çoğumuzun el yordamıyla arayan zihinlerini şu veya bu şekilde meşgul eden bu meselelerin bazıları ile ilgili kendi sonuçlarına varmıştı. Bu çeşitli kıpırtılar, genel bir hareketin parçasıydı ve merkezinde James Joyce tarafından güzel ifade edilen şu inanç vardı: "Pratik hayat yahut sanat... tekne yapımından şiire kadar bütün faaliyetlerimizi kuşatır." 1923 civarında John O'Connor'ın Jacques Maritain'dan yaptığı çeviri vardı ve bu çeviri, formel bir filozofun kaleminden, eşyâ yapıcıları olarak bizlerin zihinlerini meşgul eden kimi meselelerle ilgili olarak şüphelerimizi gidermiş ve daha fazla veri sunmuştu. O dönemde bazılarımıza Maritain (ve daha başkaları tarafından) yapılan önemli tasniflerin sanatın mahiyetine dair bütün müteakip tartışma üzerinde buna bağlı olarak aydınlığa kavuşturucu bir etkisi olacaktı. Bunda aşırı iyimserdik. Böylesi nesnel görüşlerin kendisine karşı mücadele verdiği öznelciliğin yükselişini yeterince dikkate almamıştık. Örneğin, T. E. Hulme'ın değerli spekülasyonlarının, onun kitabını çok satan bir kitap yaptığı söylenemez. Ama o zaman, Aristo'nun[9] "yapım"ı (*poiesis*) "edim" (*praxis*) ile karşılaştırmasını içeren sadece otuz satır civarındaki o kısa bölüm de bir "çok satan" değildi. Ancak söz konusu bölüm, sanatın ne tür bir şey olduğuyla ilgilenen kimseler için çok şey içeri-

9. Aristoteles, *Nikomakhos'a Ahlâk*, Kitap VI, bölüm 4, "Sanata Dair."

yordu; temel bir kesitti.

Öz geçmişimle alakalı bu ara sözden dönecek olursak: Bugün çok reklamı yapılan, soyut sanatın leh ve aleyhindeki argümanı, gerçek meseleden talihsiz bir kaçış olarak görüyorum. Bu meseleyi daha iyi anlamak ve bütün "yapım" alanına dair zihnimizi gerçekten açıklığa kavuşturmak yerine sadece belli sanatlara yoğunlaşıyor ve bu sanatları sürekli yanlış anlıyoruz. Çünkü İzlenimcilik sonrası teoriler, çok hayırlı bir yaklaşıma işaret etmekle birlikte, aynı zamanda sonuçsuz ve biraz sahte bir savaşa cephane de sağladılar. Bu cephane, en müsrif şekilde "soyut sanat" ve "temsilî sanat" ile ilgili teoriler savaşında ve de sonuçta ortaya çıkan grup içi çekişmede harcandı. Bunların hiçbiri şaşırtıcı değildir, zira savaşan estetik teoriler yeterince normaldir ve medeniyet durumumuz dikkate alınacak olursa bu savaşın en ağır biçimde gerçekleşmesi beklenmektedir. Bununla birlikte durumun ne olduğu fark etmeksizin, biz aksiyom [yani, kanıta gerek duymayan apaçık gerçek] olarak bütün sanatların "soyut" olduğunu ve bütün sanatların "yeniden sunduğunu" öne sürme zorunluluğundan kaçamayız.

Bu "aksiyom" (ki ben onu böyle görüyorum) kabul edildiği takdirde bunun, bugün bütün "yapım" alanında karşılaştığımız fiilî çıkmaz ve tezatları etkileyeceğini veya çözmemizi mümkün kılacağını düşünmekten uzağım. Çünkü bu zorluklar, mevcut medeniyet aşamamızla ve bütün dünyadaki ve her seviyedeki insan toplumunda eşi görülmemiş bir dönüşüme sebep olan bir teknokrasinin sersemletici gelişmeleriyle iç içe geçmiştir. Tek düşündüğüm şu ki, bu aksiyom gerçekten aksiyomatik ise bizim tutunmamız gereken durumun ne olduğu fark etmez. Bu kural, aksiyom bütün yönlerden etkisiz olsa ve hatta görünüş itibariyle anlamsız görünse dahi geçerlidir. Bu aksiyoma tutunmak, kaybedilmiş bir davaya tutunmak veya gözden düşmüş bir önermeye veya bir durumun olgusal gerçekliklerini kabul etmeyi reddetmeye yapışmak mahiyetinde olmayacaktır. Bilakis bu, er veya geç bu duruma ışık tuttuğu görülecek olan bir şeye tutunuştur.

"Bütün sanatlar yeniden sunar (*re-present*)" deyip de "bütün sanatlar temsil eder (*represent*)" demeyişim bilinçli bir tercihtir. Ancak bu tercihin sebebi artık izah edilmelidir. Örneğin Hogarth'ın hayli gerçekçi "The Shrimp Girl/Karidesçi Kız" adlı resmi hakkında "falanca şe-

yi temsil ediyor" demiş olsam eserin gerçekte ne *olduğu*nu kesinlikle aktarmış olmam. Buna karşılık "falanca şeyi yeniden sunuyor" demiş olsam, cüz'î bir kazanç olurdu ve "falanca şeyi başka biçimler altında yeniden sunuyor" demiş olsam daha büyük bir kazanç olurdu. Ancak bu veciz ifadeyle, yani "yeniden sunmak" ifadesiyle neye işaret edildiğini bütünüyle kavramak için biraz daha açıklamaya ihtiyaç var. Bu yüzden Hogarth'ın "Karidesçi Kız" resmine örneğim olarak tutunarak daha tam bir açıklamada bulunmaya çalışacağım. Bu resim üzerinden açıklamalarımı sürdürüyorum kısmen, çünkü ona bayılıyorum ve çünkü onun hakkında hiç kimse ileri geri lâf edemez; ama bunun asıl sebebi resmin oldukça görsel ve onların dediği gibi, "tabiatın görünüşüne sadık" olmasıdır. Resim, görünüş itibariyle büyüleyici bir süjenin/kızın büyüleyici bir kaydıdır; dolayısıyla en popüler ve en basit ölçütler tarafından arzulanabilecek her şeydir. Bu resmin ne olduğuna ve ne yaptığına ilişkin daha tam ifadem şöyledir: O, filanca gerçekliği belli bir sanatın şartları içinde ve bir başka biçimde ortaya koymak, hatırlatmak ve yeniden sunmak için Hogarth'ın zevkine göre farklı maddelerden yapılmış ve dolayısıyla düzenlenmiş bir "şey"dir, bir nesnedir. O, gerçekliğin kesinkes ne olduğunu söylemek karmaşıklığı sebebiyle zordur. Yüzeysel olarak, burada resim biçiminde ortaya konulan şeyde, sanırım, neşeli sefalet içinde, yani on sekizinci yüzyıl düşük yaşam İngiltere'sinde, bir kadın sokak satıcısının ince ada ışığımız altında görünen ölümlü bedeni ve düşük kalite kıyafeti vardır. Ya da bu "taslak" Calais'te yapılsaydı, fark etmezdi veya kız bir balıkçı kız değil de güzel giyimli bir model olsaydı, yine fark etmezdi, çünkü et ve kan "gerçekliği"nin arazları ne olursa olsun, bu gerçeklik, onu görmenin ressamın zihninde harekete geçirdiği kavram için sadece ham maddeyi sağlar. Ve burada gerçekten çok ince bir ilişki ile karşı karşıyayız. Bu yüzden yukarıda, gösterilen "gerçeklik", kesin veya tam olarak ortaya koyulamayacak kadar karmaşıktır, demiştik. Hogarth'ın zihninde bu gerçekliğin ne olduğunu Tanrı bilir. Bununla birlikte Hogarth, kendisinin "güzelliğin çizgisi" dediği bir şey keşfettiğini iddia etmiş, bunu ispatlamak için analitik bir risale yazmış ve onunla orantılar formülüne dayanan bir estetik yasası tesis etmeye çalışmış olması, o "gerçekliğin" karmaşık olduğu ve onu resim içinde aktarmanın doğanın arazlarına benzerlik yanında pek çok şey içerdiği hususunda bizi uyarmak için

yeterli olmalıdır. Dolayısıyla biz, kesin olarak ancak bir tek şey söyleyebiliriz: O "gerçekliğin" maddî ve maddî olmayan arazları ne olursa olsun, Hogarth'ın sanat çalışmaları dünyaya resim türü altında o gerçekliğin bir işaretini sunmuştur. Bizim doğru mizaçlara sahip olmamız hâlinde National Gallery'de anlayabileceğimiz ve tadına varabileceğimiz şey de işte bu nesnel işarettir. Doğru mizaçlar ile şunu kastediyorum: Bazen hiçbir şeyi takdir edemeyecek kadar yorgun oluruz ve bazen ruh hâlimiz öyledir ki ancak başka işaretleri, Cosimo Tura'nın veya Braque'ın işaretlerini takdir edebiliriz. Ancak biz burada öznel olan ile ilgilenmiyoruz. Güzelliğin "bakanın gözünde" olması şüphesiz öznel bir hakîkate işaret etmektedir, ancak bir başka ve daha nesnel anlamda bu ifade hakîkatten çok uzaktır.

O halde burada filanca anlama sahip ve bizim değişken tepkilerimizden veya hiç tepki veremeyişimizden bütünüyle bağımsız bir işaret, yapılmış bir şey vardır. Bu şey, yaklaşık iki yüz yıl önce, sanat denilen geçişsiz eylem sayesinde varlığa geldi. Hogarth'ın dehasının özel bir çalışması neticesinde bize bir gerçeklik sunuldu. "Madde"nin (yani, resmin boyasının) ciddi şekilde dağılması söz konusu olmadıkça, resim biçimi altında gerçekten var olan "Karidesçi Kız" altında işaret edilen şeye, artık her neyse, sahibiz ve "Karidesçi Kız"ın bir dizi gerçekliğin sadece bir etiketi olduğunu hatırlarız. Bir önceki cümlede geçen "gerçekten var olan" ifadesinin teologların kullandığı özel anlamda değil, ama benzer bir anlamda olduğunu söylemeye dahi gerek yoktur. Ancak analoji ile konuşabilirim ve bu pek de ihtiyatlı olmayabilir, ancak özellikle kültür durumumuz sebebiyle ve daha pek çok başka nedenden dolayı vurgulanması gerektiğine inandığım bir şeyi yeterince vurgulamanın başka bir yolunu bilmiyorum.

Stratejide, bir doğum günü pastasında, dinî bir ayinde ve iyi bilinen bir resimde ortaya çıktığı şekliyle sanatın mahiyetine işaret etmekten fazlasını yapmadım. Bu çok farklı örneklerin sanat dediğimiz şeyin mahiyetine ve insan dediğimiz şeyin mahiyetine ve bu ikisinin ayrılamazlığına tanıklık ettiğini iddia ediyorum. Şu veya bu anlamda bu dört örneğin her birinde bulduğumuz insanın, bütün yapımlarında nasıl aranacağını göstermeye çalıştım. Sanatçının, en Amerikan İngilizcesi ile söyleyecek olursak, "bir dalda olmadığı [*out on a limb*]", bilakis, çok farklı verilerden hareketle, sanat faaliyetinin bir dal faaliyeti de-

ğil, bir gövde faaliyeti olduğunu ve insan ağacının, kök, gövde, dal ve yapraklarıyla beraber tabiatı gereği bu faaliyete dâhil olduğunu burada iddia ediyoruz.

Mevcut kültür safhamızla ilişkili olarak karşılaştığımız zorlukları bu hatırlatmalar veya öneriler ışığında biraz ayrıntılı şekilde değerlendirmeyi ummuştum. Ancak bunun için gereken hacim, buna engel olmaktadır. Geri kalan sayfalarda, ikilemin algıladığım şekliyle genel mahiyetine işaret etmekten veya gündeme getirmeye çalışmaktan fazlasını yapamam: Sanatçı insanı, işaret veya sakrament yapan insanı bugün içinde yaşadığımız dünya ile nasıl uzlaştıracağız? Tabiatımızın birleşmesini gerektirdiği şeyi parçalayan bir ayrımın söz konusu olduğu görünecektir. Çok çeşitli insandan, uyuşmazlıklara, ayrılıklara, boşanmalara ve feshetmelere ilişkin çok şey duyuyoruz. Ancak bir başka çeşit boşanma daha vardır ve bu boşanma, içinde yaşadığımız medeniyet safhasının temel özelliğini oluşturmakta ve böylece, ister farkında olalım ister olmayalım, hepimizin hayatını etkilemektedir. Bahsettiğim boşanmayı analiz etmek erkek ile kadın arasındaki evlilik bağının mahiyetini etkileyen boşanmaları analiz etmekten çok daha zordur ve böyle söylediğim takdirde yanlış anlaşılmayacaksam, çok daha önemlidir. Çünkü insanın mahiyeti sakramental olmadığı takdirde iki kişiyi bağlayan bir "Sakrament"in bizâtihi kendisi anlamdan yoksundur ve bizim iddia ettiğimiz üzere, sanat olmadan sakrament olmaz.

Ancak burada ilgilendiğimiz boşanma, bizim de bir parçası olduğumuz fiilen var olan medeniyette gözlemlenecek bir ayrımdır. Bu ayrımı insan ne kadar dile getirmeye çalışsa da çok şeyi eksik ve söylenmemiş bırakır ya da geçerli itirazlar davet edecek şekilde ifade eder. Ancak şöyle söyleyerek bir şeylere işaret edilebilir: "Fayda"[10] ve sakramentalin evliliği sebebiyle insanın içinde her zaman sürtüşmeler, yabancılaşmalar ve zıtlıklar olmuştur ve bu evliliğin meyvesi az veya çok oranda insanın yapımının bütününde gözlemlenebilir; ancak şimdi bu yabancılaşmalar, fiilî ve anlaşmalı ayrılıklar mahiyeti kazanmaktadır.

10. Burada "fayda (*utile*)" sözcüğünün itiraza açık olduğunun farkındayım, ancak onu burada "salt faydacı" ve "sadece işlevsel" tabirlerinden kabaca ve genelde anlaşılan şeye işaret etmek için bir kısaltma terimi olarak kullanıyorum.

Bazen sanki ortak rıza ile gerçekleşen genel bir ayrılık mutlaklaştırılmış ve insanın kendisinin bu evlilik olduğunu kanıtlayan evlilik akdi iptal edilmiş gibi görünmektedir. Oysa biz bu birleşmenin dağılmaz ve kesinlikle tamamlanmış olduğunu varsaymaktayız. Aksi takdirde bu birleşmeden elli binlik bir dönem boyunca doğan büyük ve tanınabilir nesilleri açıklayamazdık. Yine gerçekten de kendi ellerimizin eserlerini ve aynı şekilde, *Ambabus manibus accepit calicem*[11] [(Ayin sırasında) her iki el o kupayı aldı] kategorisi içinde işaret edilen ellerin eserini de açıklayamazdık.

Şunu iki kat açıklığa kavuşturayım ki bu sayfalarda bir soruşturmanın ötesinde bir şey hedeflenmiş değildir. Benim fikrime göre en fazla yapabileceğimiz, bir durumla ilgili olarak sorular sormaktır. Bu, aynı zamanda, en azından yapabileceğimizdir ya da zihnimizde bazı ikilemlerin farkına vardığımızda bizim için zorunlu olan bu kadarıdır. Benim kendi soruşturmalarım, icra etmeye çalıştığım plastik sanatlarla bağlantılı olarak doğal biçimde ortaya çıkmıştır. Eğer bir insan, bir resim yapıyorsa yahut bir yazı yazıyorsa, "işaret"e, "biçimler altında tekrar ortaya koymaya ve göstermeye", kullanılan işaretlerin geçerliliğine ve yine bu işaretlerin var ve etkili olup olmadığına vs. dair bütün bu soruların kişinin günlük problemlerinin bir parçası olması *kaçınılmaz*dır. Bu belli soruların bir kısmına *The Anathemata* adlı eserimin Önsöz'ünde (Preface) değindim. Ama bu bağlamda, mutlak manâda sanat işinin bütününe dair daha genel bir soruşturma denemesinde bulunmaya çalıştım ve bunu da insanla, daha özelde bugünkü insanla ve hususen, Katolikler olarak bizim işaret ve sakramentlere kaçınılmaz bağlılıklarımız olarak bildiğimiz şeyle ilişkili olarak yapmayı denedim.

Kilise büyük S'li "Sakramentler"e [yani Hristiyanlara has sakramentlere] bağlı olduğundan, küçük s'li sakramente [yani Hristiyanlık da dâhil olmak üzere genel anlamda bütün dinlerin sakramentlerine] bağlılıktan, kilisenin sakrament anlayışı özel ve münferit bir fenomen olarak görülmedikçe, kaçamaz. Böyle bir [münferit sakrament] görüşünün benimsenmeyeceğini ve kilisenin sakrament anlayışının insana nisbetle normal olduğunu ve sakrament niteliğinin şimdiye kadar bil-

11. Ayine başkanlık eden kimseden kadehi iki eliyle tutması talimatını veren Ayin açıklamasına bakınız.

diğimiz bütün varlık süreci boyunca insanın geçmiş eserlerinde ispatlandığını biliyoruz. Bu sayfalarda iddia edilen şudur: Bu, "insan"ın "hayvan"dan ve "melek"ten ayrıldığı niteliktir ve ben bunun niçin böyle olduğunu açıklamaya çalıştım. Ayrıca pek çoğumuzun kendisine şu soruyu sorduğunu da söyledim: Medeniyet seyri bizi bu normallikten hangi oranda yoksun bırakmaktadır? Teknokrasimizin seyrinin sanatçı insanda birleştirilmesi gereken şeyi gittikçe ayırmak yönünde olup olmadığı sorusunu kendi düşüncesine göre sormak, okuyucuya bırakılmalıdır. Bu sorunun cevabı zerre kadar dahi müspet olursa, işte tam o nisbette, fazla değil, ikilemin ve daha fazla incelemenin bir gerekçesi vardır; çünkü bu gittikçe daha fazla insanın kendi kusurları olmaksızın küçük s'li salt sakrament düşüncesine yabancılaştığı anlamına gelmektedir. Bu yabancılaşma, daha tam hâle gelecek olursa, bu takdirde bundan etkilenen kişiler, kilisenin Sakramentlerle ilgili postülasını sırf otoriteye/taklide dayanarak kabul edilecek bir şey, kuralların yapılmalı demiş bulunduğu bir şey olarak görmek zorunda kalacaktır. Bir diğer ifadeyle bu, onların bütün düşünüş biçimlerine ve alışkanlarına yabancı olmakla birlikte, gizemli ve açıklanamayan sebeplerle din adına onlardan istenen bir şeydir. Ya da bunun yerine, onlar bu postülaları sadece hayatlarıyla, işleriyle ve düşünme alışkanlıklarıyla uyuşmayan bir şey olarak değil, aynı zamanda insanın tabiatına ve gereksinimlerine dair modası geçmiş bir anlayışa ait ve dolayısıyla ancak geçmiş uygulamaların bir kalıntısı olarak anlaşılabilir bir şey olarak görerek reddedeceklerdir. Dış görünüşlere rağmen insanın kesinlikle sanatçı insan olarak kalacağına kâni olmasam, benim kendi müsbet hislerim kesinlikle ikinci alternatife mütemayil olacaktır. Ancak bu kanaat, ikilemlere ve çıkmazlara karşı bir zırh veya tampon sağlamayacaktır. Hakîkaten bütün koruma zırhını soyan, böylece keskin çelişkilerin ve ağır uyumsuzlukların en azından hissedilmesine yol açan da bu kanaattir. Savunmasızlık esaslıdır yahut biz, var olsa dahi karşıtlığın farkına varamayabiliriz.

Ah, dedim! Ne yazsam ki?
Yukarı aşağı aradım
(önceden kandırmıştı
birçok pusu yeri ile).

Onun kapıda sembolünü aradım
uzun bir süre aradım
yüzeylerde ve kenarlarda
önemsiz kavşaklar üzerinde bir el gezdirdim
ölü biçimler sebeplilik projeleri arasında, direkten sütuna gezdim.
Renkler ve ışıklar ile ilgili olarak zihnin gözlerini yordum.
Onun yaralarının acısını paylaştım
püskürtme memelerindeki ve kaplardaki.
Otomatik araçlara hayran kaldım... Aptalca modelleri sınadım
önyargısızca. Aşina olmayanı kötülememek için tetikteyim...
çünkü bir medeniyetin sonunda onu gözden kaçırmak kolaydır...

Bu birkaç mısra, 1938 yılı civarında bırakılan bir bölümden bölümlerdir. Bu mısralar; çok aslî bir değere sahip olduğu için değil, onların yazılmasına sebep olan ikilemlere, bu soruşturma yazısında bir kısmı tartışılan problemlere temel teşkil eden ikilemlere işaret edebilirler diye alıntılanmıştır.

Bir ek not olarak okuyucudan Maurice de la Taille'nin Hayırlı Cuma Kurbanı'nın [yani Îsâ'nın] Paskalya'dan önceki Hayırlı Perşembe günü yaptığını söylediği şeyi [yani Îsâ'nın havarilerinin ayaklarını yıkamasını] değerlendirmesini isteme cüretini göstereyim.

22. KATHLEEN RAINE

DİKEY BOYUT

"Dikey Boyut"; bu, bana göre, şiirin ve diğer bütün hayâl sanatlarının kısmen ve öz itibariyle hayatlarımızda temsil ettiği şeydir. Bu şey de bir değerler merdiveni olup siz ona Yakup'un Merdiveni diyebilirsiniz. Bu merdivenle yüksek zihinsel bölgelerin ruhları yeryüzüne iner ve bu dünyanın gerçeklikleri rüyada yükselir. İkinci olarak, bu dünyada uzun bir hayat yaşamış olan "dikey boyut" bu anlamda, şimdi yazılan şiirin çoğunda ve ondan beklentimizde tamamen kaybolmuş değilse dahi, ihmal edilmeye başlandığını hissettiğim şeydir. Fakat yazmak için kalemi elime aldığımda sınırıma dayanmış öyle bir düşünceler seli gördüm ki sanki yazmaya dahi başlayamayacaktım; çünkü konu öylesine çok şeyi içeriyordu; soruların en eskisi olan "İnsan nedir?" sorusunu, yani [sorduğu bilmecemsi soruları bilemeyenleri taşa çeviren Yunan tanrıçası] Sfenks'in sorusunu, Zebûr Sahibi Dâvûd'un sorusunu, kendi Efendim William Blake'in sorusunu içeriyordu. Blake örneğinde insanın mahiyetine ilişkin bu soru, yüzü uyuyan bir çocuğun yüzü olan bir koza tasviri ile sorulmuştur: Bu uyuyan varlık, tırtıllıktan kanatlı hayata dönüşümünde hangi bilinç hâline uyanacaktır? Klasik dünyaya ait bir sembol, tekrar bir değişim hâline ve bir bilinç dönüşümüne işa-

ret etmektedir. Biz, bilinç halleri hiyerarşisi fikrine yabancı bir dünyada yaşıyoruz. Ancak bu, farklı biçimlerde, bir şair ve bilim adamı olarak mesleğimin merkezinde bulunan temadır.

Ama nereden başlamalı? Şiir nedir ki hayatımın veya herhangi bir hayatın saatlerini, günlerini ve yıllarını işgal etmiş olsun? Bize "İnsan sadece ekmekle değil, ama Tanrı'nın her sözü ile yaşar "denmiştir. Şu anda olduğu gibi maddeci bilimciliğin kuşattığı bir kültürde yaşayan bizler, gerçekten de komünist dünyada "sadece ekmek" sağlayan ve "Tanrı'nın sözü"nü bir gerçek dışılık ve gereksiz bir şey olarak gören bir insan toplumu oluşturma girişimine şahit olduk. Medyada akıllı, alet yapan, pantolon giyen ve istisnaî derecede büyük bir beyin kabiliyeti olan bir primat olarak tasvir edilen İnsanı çok sık okuyor veya duyuyoruz. Fakat insan, bir tür değil, bilakis, bir âlemdir ve bu âlem, hayvanlar âleminden, hayvanlar âleminin bitkiler âleminden ve bitkiler âleminin madenler âleminden farklı olduğu kadar farklıdır. Evrenin dokusu kesintisizdir, ancak her âlem, hangi örtüşme olursa olsun, ayrıdır; ve insanlık âleminde biricik olan, Söz değilse nedir? "Başlangıçta söz vardı." Âdem cennette mahlûkatı isimlendirdi; ve Blake'in yaptığı güzel bir resme inanacak olursak, Havva da kuşları isimlendirdi. Ya da Rilke dokuzuncu *Elegy/Mersiye*'sinde bu sınırsız âlemde niçin var olduğumuzu ele alır ve şöyle söyler:

> "Çünkü gezgin, dağdan vadiye bir avuç toprak,
> herkes için anlatılamaz olan toprak getirmez; ama sadece
> kazandığı, saf bir sözü, sarı ve mavi
> yılan otunu [getirir]. Belki de sadece demek için mi *buradayız*: Ev,
> Köprü, Pınar, Kapı, Sürahi, Meyve ağacı, Pencere, —
> muhtemelen: Direk, Kule?

Ve o, devam eder, acaba böylesine geniş bir evrene ne katkıda bulunabiliriz, diye düşünür:

> "Söylenemez olanı değil, bu âlemi Meleğe öv: sen
> hissettiğin görkemle onu etkileyemezsin; kozmosta/kevnde
> o senin sadece bir acemi olduğunu daha derinden hisseder. O zaman ona
> basit bir şey göster, çağdan çağa yenilenen

> öyle bir şey ki ellerimiz ve gözlerimizde bir parçamız olarak yaşar
> Ona *eşyâyı* söyle."

Biz söz ile sadece maddî ihtiyaçlarımızı karşılayan, ölçülebilen/nicelleştirilebilen, ama Söz'ün sırrı aracılığıyla insan mertebesini oluşturan anlamlar ve değerler mertebesinin dışında bulunan maddî fayda mertebesinden çok başka olan bir âlem yaratırız: Söz olmadan medeniyet olamaz.

Bu yüzden bize denildi ki "Başlangıçta Söz vardı ve Söz Tanrı'yla beraberdi ve Söz Tanrı'ydı." Bu dil için yapılacak hayranlık verici bir iddiadır, çünkü insanlar şöyle şeylerden söz ederken "ilhâm" denilen kaynağa işaret etmektedir: Tanrı'nın "ilhâm edilmiş" Söz'ü, "peygamberlerle konuşan" bir Tanrı (eğer insan sözcüğü kullanmaya cesaret edebilirse), (Blake sorar) peygamberliğin ruhu "şiirsel dehâ" değilse, başka nedir? Şair ismi hâlâ saygı görüyor ise bu, onun hâlâ, şairin ilhâm sahibi olduğu şeklindeki eski inancın uzak bir yankısını taşıması sebebiyle değil midir? Şiir, Tanrı ile beraber olan Söz'ün günümüzde çoğunlukla kaybolmuş o dikey merdivendeki kutsal görülüşüne bir ölçüde katılmayı arzuladığı zaman ve arzuladığı için onurludur.

Şiir, bizim kendisi vasıtasıyla isimlendirdiğimiz ilhâm edilmiş söz değil midir ve biz isimlendirmek sûretiyle insanî anlamlar-ve-değerler-âlemini yaratmaz mıyız? Söz olmadan insanlığımız yok olur, yiyeceği maddî olan hayvanlar mertebesine döneriz. Çocukken kutsal kitapların "ilhâm edilmiş" olduğuna inanırdık; ve şairleri aziz tutuyorsak, bu onların zanâatkârlığı yahut mevcut şartlara "uygunluğu" sebebiyle değil, onların da ilhâm aldığının öne sürülmesi sebebiyledir. Liseden ayrılıp üniversiteye gidersek ve gideceğimiz zaman büyük bir ihtimâlle Platon'un *İon*'unda ilhâmın "kutsal gücü"ne dair şu ifadelerini okuruz:

> Çünkü en iyi şairler ve okunacak her türlü mısrayı yazma işinde mükemmel olan kimseler, kendilerinin o şiirlerini sanat kaidelerinden hareketle yazmazlar; bilakis, İlham Perisi'ne sahip olarak ilâhî ilhâmla yazarlar. En iyi gazel şairleri ve diğer şarkı olarak söylenecek mısraların iyi yazarları için de başka türlüsü söz konusu değildir. Çünkü Kibele rahipleri akıllarını özgürce kullanırken danslarını icra etmezler; dolayısıyla o ahenk şairleri, o gü-

> zel şarkılarını ancak ayık değilken yazarlar. Ancak o şarkılara ses ve hareket verir vermez ve kelimelerine müziğin ahengini ve dansın ölçüsünü ekler eklemez, kendilerinden geçiverirler. Kendilerini ilâhî bir kuvvete kaptırmış bu şairler, Baküs rahibeleri gibidir; zira bu rahibeler tanrıyla doludurlar ve kaynak ve pınarlardan artık su değil, bal ve süt çekerler... Zira şairler bize şiiri İlhâm Perileri'ne ait kimi bahçelerden ve çiçek vadilerinden, bal akan pınarlardan temin ederler, şarkılarının tatlılığını toplar ve onu bize bal arıları gibi getirir ve aynı şekilde uçarlar. Onlar bize hiçbir asılsız şey söylemezler. Çünkü şair hafif, değişken/sebatsız ve kutsaldır; o kendisine İlhâm Perisi gelip de böylece kendinden geçinceye kadar şiir yazamaz.

İlhâm sahibi şairler için şarkının ve dansın "ölçü/mezrosu", şairi ve dinleyiciyi sıradan dünyadan alıp başka bir âleme götüren sihirli bir araçtır. Shelley, kendi mısrasının "büyü"sünden bahsetmiştir. O başka âlemlere gitmek veya "bir varmış bir yokmuş" sözleriyle masal diyarına götürülmek için bir koşuğun sadece ilk kelimelerini işitmek yeterlidir:

> "Kral, Dunferline Kasabası'na oturdu
> Kan kırmızı şarabı içti"

Ya da,

> "Usher kuyusunda bir hanım yaşadı
> Ve o zengin bir hanımdı"

Gerçekten de şiirsel sarhoşluk, Arabistan'dan [İrlandalı şair] William Butler Yeats'e (ö. 1939) varıncaya kadar şairlerin ortak temasıdır. Kendisi de Platonik bir şair olan Yeats bu hâli şöyle hatırlatır:

> "Çünkü söyleyecek harikulâde bir şeyim var,
> Belli bir harikulâde şey
> Canlı alay konusu,
> Ayık kulak için değilse dahi–"

İlhâm perisinin çağrılması, edebî bir sıradanlık olmuş, ama hayâl şairleri için bir gerçek olarak kalmaya devam etmektedir. Milton kendisi-

nin "semavî ilhâm perisini" çağırmış ve Gray, Shakespeare'den "İlhâm perisinin şualarında parıldayan sûretler"e bakan biri olarak bahsetmiştir. Daha ayağı yere basan bir şair olan Blake ise Poet's Song'ı (Şairin Şarkısı'nı) ilhâm eden İlhâm Perilerini çağırır;

> "...Poet's Song (Şairin Şarkısı) elime gel,
> Sağ kolumun Sinirlerine inen yumuşak gücünle
> Beynimin kapılarından; zira beynime senin yardımınla
> Ebedî Büyük İnsanlık Tanrısı cennetini dikti."

Zira İlhâm-Verenler içeridedir. Yeats'in, eşinin aracılığıyla ve medyumluğuyla konuştuğu "eğitmenler"i vardı; ya da daha modern terimlerle konuşacak olursak, Jung'un "ben-ötesi (transpersonal) zihin" kavramını zikredebiliriz. Hangi isimle isimlendirirsek isimlendirelim, İlham-Verenler hayâl tecrübesinin bir gerçeğidir.

Bir "dikey boyut"tan bahsediyorsak, söz konusu olan şeyin bir "başka dünya" meselesi değil, bizim o dünyayı nasıl tecrübe ettiğimiz meselesi olduğunu aydınlığa kavuşturmalıyım. Dikey boyut, bakan kimsenin içindedir ve onun dönüştürücü gücü, bu dünyada işlemektedir. Nitekim Blake, kendisini dünyayı gerçekte olduğu hâl üzere resmetmemekle suçlayan bir kimseye cevaben şöyle yazmıştır:

> Bu dünyada resmini yaptığım her şeyi görüyorum. Ama herkes görmüyor ki! Bir cimrinin gözüne bir akçe, Güneş'ten daha güzel görünür. Yine para saklamakta kullanılarak eskimiş bir kese, üzümle dolu bir asmadan daha güzel orantılara sahiptir. Bazılarına sevinç gözyaşları döktüren ağaç, başkalarının gözünde, yolda duran yeşil bir şeyden ibarettir. Bazıları, tabiatı bütünüyle alay ve çirkinlik olarak görür. Ben bunlarla kendi orantılarımı düzenlemeyeceğim. Bazıları da tabiatı hiç görmez. Ama tabiat, hayâl ehli insanın gözlerine nisbetle, bizâtihi hayâldir. İnsan, kendisi nasılsa öyle görür. Göz nasıl şekillenmişse, gözün güçleri de öyle şekillenmiştir. Hayâlin görüşlerinin bu dünyada bulunmadığını söylerken kesinlikle yanılıyorsun. Bana göre bu dünya bizim hayâlimizin görüşünün uzantısıdır.

Blake'in görüşü, basit ve evrenseldir ve kesinlikle bizim pek azımız, bir zaman, bir başka şairin, kendisi için yoldaki en basit çakıl taş-

larının dahi ışıkla parladığı Thomas Traherne'in tabiriyle, "semavî ışığa bürünmüş" en basit şeyleri görmemiştir. Değişen, çakıl taşları veya ağaçlar değildir. Bilakis, o görme ışığından nasipsiz kalan bizleriz. En fazla, bu görüşün yokluğuna pişmanlık duyan şairler vardır, Larkin gibi. Gerçekten de az şair, o görüşü kaynağında yeniden tutuşturmaya çalışmaktadır, ki onlardan bazısı benim sağlığımda yaşamıştır. Sadece Eliot, Yeats ve Rilke değil, modası geçmiş "kutsal" kelimesini kullanan Dylan Thomas veya arkadaşı Vernon Watkins, ki ilhâm gerçeğini ozan Taliesin'den az bilmez, de bu kişiler arasındadır.

Öğrencilik yıllarımda Ütopya'nın zuhuru olarak yere göğe sığdırılamayan komünist imparatorluğun yükselişini ve düşüşünü görecek kadar yaşadım. Bu, insanlığın "sadece ekmek" ile yaşayabileceğini ispatlamaya dönük samimi, ama yanlış bir girişimdi. Edwin Muir, Çekoslovakya'da bu doktrinin insanî anlamda temsil ettiği şeye tanıklık ederken yazdığı bir şiirde insanın kutsal tabiatını inkâr etmek sûretiyle insan tasavvurunun küçültülüp karartılmasından bahseder; tabiî insan [yani dinsiz ve manevîyatsız insan] tasavvuru yüceltilerek insanı yüce kılan şey kaybolur:

"Ani bir dönüşle gördük
Tapan çeken, toz içinde kaybolmuş bir genç;
Hareketli bir bulut içinde yürüyen bir mahkûm gibiydi
Bulutu kendi maksatları için kendisi yapmıştı;
Ve orada büyümüş, sanki yüceltilmişti
Ama hayır, insandan fazlasına ululanmamıştı:
Toz içinde bir toz sütunu; fazlası değil.
Yol kenarındaki çalılıklar kaplanmıştı
Kalın bir toz örtüsüyle.
Baktık ve hayret ettik; kuru bulut hareket etmeye devam ediyordu
Kendi iç misaliyle,
Şimdi bir yol bulduk
Bizi Yazar'ın Evine getiren
Ve orada Uranya'dan bir vaiz
(Her umudu bir başka umudun öldürdüğü üzgün ülke)
Hayırlı tozu, insanın nihaî kurtuluşunu övdü,
Ve haykırdı Tanrı öldü, diye...
Ve hafızamızda mesaj ve toz karıştı

Misal ve düşünce yoğunlaştı
Toprak bulutuyla kaplı toprakta yürüyen devasa bir biçim oluşturmak için,
Toz içinde yüceltilmiş toz. Ancak o gerçek dışı göründü
Ve de yalnız, çünkü eşyâ yerli yerinde değildi.
Bulutu içinde gizlenmiş adamı düşünerek
Doğacak ışığı özledik
Ki onun yüzünün bir zamanlar Aden [cennetin]de bozulan yüz olduğunu göstersin,
Sevgili, sonsuz dünyanın acıdığı yüz;
Ve sadece bir toz sütununun üstünde maske olan bir gözbağı değil."

Edwin Muir'in komünist imparatorluktaki, "uzak Uranya"daki, insan tasavvuruna dair hayâlî algısı böyledir. Batılı teknolojik refah da şiirsel dehâ serpilişine sebep olmadı. Batılı maddeciliğin, "evrim"in güçleri sayesinde hep ileri ve hep yukarı doğru olan "ilerleme" yürüyüşüne olan bir zamanlarki tam güven ve inancı şimdi nerede? Çağdaş şiir ve resim, hatta zamanın maddeci zihniyetini yansıtan müzik, maddeci bilimimizin geçersiz kıldığının kabul edildiği, ama yerine koyacak bir şeyin olmadığı manevî bir mertebedeki köklerini kaybetmiş bir çağın belirsizliklerini, çaresizliğini, ümitsizliğini veya güvensizliğini yansıtmaktadır. "Meleklerden biraz aşağı yapılmış, görkem ve şeref tacı giydirilmiş" insan tasavvuru birtakım genetik formülalara yerini verdiğinde, modern teknolojinin parçacı ve geçici tedbirleri insanın açlığını doyuramaz. Oysa insan haysiyetinin yeniden teyidi Sovyet Rusya'nın kalbinden geldi; çünkü orada ihtiyacın aşırılığı, Pasternak, Mandelstam ve büyük film yönetmeninin babası olan Arseny Tarkovsky gibi şairlerde kahramanca bir cevap yarattı. Bizden böyle kahramanca bir cevap istenmedi ve biz kendimizi uysal bir kendine acımayla rahat cehennemlerimize uydurduk. T. S. Eliot'un (ö. 1965) kâhince tasvir ettiği *The Waste Land*/Çorak Diyar, bizâtihi sanatları işgal etti. Hayâl gördüren ilaçların yapay cennetleri dahi insanlığın bir zamanlar şair, ressam ve müzisyenlerin sağladığı manevî gıdasının yerini alamaz. Nitekim Blake, "şiir, resim ve müzik insandaki cennetle konuşmanın üç gücüdür" demiştir.

Dikey boyut olarak isimlendirdiğim şeye zıt olarak, maddeci ideolojiler ancak yatay, düz arazi dünyasında işleyebilir. Bu seviyede de

en fazla, siyasî propaganda, toplumsal protesto ve abartılı habercilik olabilir. Eliot, serbest nazım kullanımında, "çorak diyarı", yani büyüsüz ve müziğin ve dans ritimlerinin şiirsel coşkunluktan yoksun olduğu diyarı dile getirmiştir. Eliot için bir matem olan şey, sonraki nesiller için sırf bir üslûp oldu; çünkü biçimin kaybı, Platon'un bahsettiği şiirsel vecdin kaybını, yani zamanın zamansızla kesişmesini, Eliot'ın *Four Quartets*'ta bahsettiği "dönen dünyanın hareketsiz merkezi"nin kaybını izler. İlginçtir ki o merkezi hâlâ teyit eden kimseler, nazımlı şiir yazan şairlerdir: Yeats, Edwin Muir, Vernon Watkins, Dylan Thomas ve Robert Frost. Blake, uzun zaman önce doğalcılığın, ister resimde ister nazımda, biçim kaybına yol açtığını ilan etmiştir. "Tabiatın ana hattı/dış çizgisi yoktur, ama hayâlin vardır. Tabiatın akordu/ahengi yoktur, ama hayâlin vardır. Tabiatın tabiatüstü yanı yoktur ve dağılıp yok olur. Tahayyül ise ebedîliktir." İçinde yaşadığımız çağ, biçimin bütün sanatlarda kayboluşunda biçimsel ilkeyi ispatlar. Bu ilke Blake'in tasdik ettiği gibi, tabiatta değil Coleridge'in "Hayâlin biçimlendirici ruhu" dediği şeyde bulunur. Biçimin sanatlarda kayboluşuna örnek olarak Jackson Pollock'un ve "soyut izlenimcilerin" sızıntılarını, ahenksiz on iki nota ölçeğini ve haber maddelerinden başka bir yapısı olmayan "serbest nazım"ı zikredebiliriz. Bütün bunlar bizâtihi hayatın ritmine erişimin kayboluşunun kaçınılmaz ifadesidir.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca tasvirci şiir ve çok titiz fotoğrafik kesinliğe sahip doğal görünüşleri yeniden üreten resim çok olmuştur. Bunların çoğu, tabiî dünyayı bakılması hoşa giden bir şey olarak temsil etmeyi sürdürdüler ve güzelliğin yüce bir değere sahip olduğunu savunan önceki ekolleri sorgulamadan devam ettirdiler. Artık güzellik çok nadir kullanıldığına göre, Hayâlin hayatî biçim yaratma gücüyle ilişkisiz tabiatın nötrlüğü bağlamında güzellik kelimesinin ne anlamı olabilir? İlk olarak "toplumsal gerçekçiliğin" ve sonra da güzelliği tabiatta veya insan tabiatında keşfetmeyi bırakan şair ve ressamların gaddar gerçekçiliğinin doğuşunu gördük. Görünüşleri; biçim, güzellik ve anlamı artırmak için değil silmek için, bu üçünü keşfetmek için değil inkâr etmek için tasvir eden bir yazarlar ve ressamlar okulu doğmuştur. Mutfak lavabosu hep bizimledir; ama düşündüğüm [Hollandalı Ressam Johan] Vermeer'in mutfaklarıdır, çünkü bu mutfaklarda günlük ev işlerindeki meşguliyetler benim ancak aşk ışığı olarak tas-

vir edebileceğim şeye batırılmıştır; dolayısıyla bizim basit işlerimizi ve günlerimizi zevk alınacak değil gücenilecek ve değersiz bir şeye indirgeyen kırgın ve olumsuz tavra benzemez. Bu bağlamda da demiş olalım: Değişen, taslar tabaklar değildir (şu kadarı var ki bunlar da ustalığın şekillendirici ruhu olmaksızın makinelerimiz tarafından yapılmaktadır), bilakis, bunların görüldüğü ışık bir iç anlam-ve-güzellik-görüşünden artık parıldamamaktadır. Kuşların nağmesi, ozanlardan Chaucer'a, İran'ın bülbüllerinden Keats'a, Shelley'nin ve Milton'ın tarla kuşundan Hopkins'e varıncaya dek şairlere bir neşe kaynağıydı. Şimdi çocukların okul kitapları, kuşların seslerinin şakıma değil çığlık olduğunu söyleyen şiirler içeriyor. Tabiatın siğil ve lekelerine işaret etmek, tabiatın güneş ve ay, bulutlar ve yıldızlar, kuşlar ve ağaçlardan oluşan günlük genel manzarasına canlı bir sırrın tecellî dili olarak bakmaktan daha "samimi" olarak görülüyor; ya da hakîkaten, "Arslanların kükremesinin, baykuşların ulumasının, fırtınalı denizin kudurup köpürmesinin ve yok edici kılıcın insanın gözü için çok büyük olan, ebedilik parçaları olduğunu" görmekten daha samimidir. Her şey anlamsızdır ve kutsal kaynağından kopmuş insan hayâlî, bir bayağılık Disneyland'i hâline gelmektedir.

Şairleri ve diğer sanatçıları, bir çağın ikliminden ve evrenin özerk bir mekanizma –ya da anlamsız bir tesadüf– olduğunu zımnen veya alenen tasdik eden bir maddeci ideolojinin –ki bütün bir değerler alanını imkânsız hâle getiren bir görüştür– havasından bireysel olarak sorumlu tutmak adil olmayacaktır. Wordsworth, Plotinus'un sözlerini özetleyerek "Her çiçek soluduğu havadan zevk alır, fikri benim inancımdır" diye yazarken şiirsel yapmacıklığa dalmamakta, bilakis, tabiatın *yaşayan* bir varlık olduğunu tasdik etmektedir. Nitekim başka kültürler bunu apaçık bir hakîkat olarak benimsemiştir. Gerçekten de öyledir, yeter ki madde değil de ruh, algılanan nesne değil de algılayan özne, bizim bakıp tecrübe ettiğimiz gerçekliğin temeli sayılsın. Yeats, Rönesans sonrasında ortaya çıkan maddî evren anlayışını insanlığın kadîm bilgeliğinden kısa bir sapma olarak görmüş ve sonunu öngörmüştür: "Üç taşra yüzyılı biter" ve "Bilgelik ve şiir döner." Şairin öngörüleri gerçekleşmiyor mu? Umalım öyledir.

Hepimiz biliyoruz ki Blake'in dizeleri, açık şekilde bir zihinsel âlemler ve bilinç hâlleri hiyerarşisini tasdik etmektedir:

"Şimdi dörtlü bir görüş görüyorum,
Ve bana dörtlü bir görüş verildi,
O, yüce neşemde dörtlüdür
Ve yumuşak Beulah'nın gecesinde üçlüdür
Ve her zaman ikilidir. Tanrı bizi korusun
Tek görüşten ve Newton'un uykusundan."

Newton; bazı önde gelen bilim insanlarının çoktandır sorguladığı, ama modern Batılı adamın hayâlî olarak içinde yaşamaya devam ettiği kozmolojinin yaratıcısı. Blake'in *Prophetic Books*'unun (Kahince Kitaplar) ilk editörü olan Yeats, Batılı maddeciliğin öncüllerini reddetmekte Üstad'ına uydu ve fikrî yolculuğunda Hayâl öğreniminin uzun süre dışlanmış bilgisinin bütün ufuklarını taradı; bu ufuk teosofi ve büyüden, İrlanda'nın batısının halk inançlarından ve ruhsal araştırmadan Yeni Platoncuların ve sûfilerin yazılarına ve Japon Noh'unun hayâlet dramasına kadar uzanıyordu. O, sonunda, bu öğrenimin büyük kaynağı olan Veda geleneğine bağlanmakta karar kıldı. Hindistanlı hocası Sri Purohit Swami ile birlikte son yıllarında temel *Upanişadlar*'ın çevirisini yaptı. Bu çalışmalar hem Marksist hem de Amerikalı eleştirmenler tarafından o zaman alaya alındı. George Orwell bu çalışmalara "hokus-pokus" demekte tereddüt etmedi. Nitekim Orwell şöyle söyler:

> Belki de bir insanın Yeats'e mistik inançlarından ötürü gülmeye hakkı yoktur –çünkü bir derece büyünün neredeyse evrensel olduğunun gösterilebileceğine inanıyorum–, ancak bir insan böyle şeylerin salt önemsiz tuhaflıklar olarak üstünü de çizmemelidir.

Akıllı bir eleştirmenin böyle yazmasının artık imkânsız olması, çağların değişimlerinin bir ölçüsüdür. Burada, son gülen iyi güler, yorumunu yapmak geliyor içimizden! Artık hiç kimse gerçekten de bizden önceki bütün medeniyetlerin felsefî ve metafizik literatürünü içeren Hâlidî Hikmet'i "hokus-pokus" diyerek bir köşeye atamaz; böyle yapmak gerçekten dar görüşlülüktür.

Blake'in *Prophetic Books*'unun Ellis ve Yeats baskısına (1893) önsöz olarak kaleme aldığı "The Necessity of Symbolism (Sembolizmin Gerekliliği)" adlı yazısında üstadının son derece tavizsiz biçimde dile getirdiği "dikey" boyut temasını benimser. Dikey boyut, kendileri farklı

dünyaları yaratan şuur hâlleri hiyerarşisidir. Yeats, aşağıda gelen inancı maddeci görüşün temel yanlışı olarak görmüştür:

> Maddî ve manevî şeyler, tür yönünden farklı değildir; çünkü böyle farklı olsalar, zihnimizin dışında bulunduğu hâliyle tabiata ilişkin salt bir analiz, zihin hayatının problemlerini çözemez.

Yeats, daha sonra Blake'in üstadı olan Swedenborg'un "tekâbüliyetler" öğretisini açıklamaya devam eder:

> Dereceler iki türlüdür (Swedenborg yazıyor): sürekli/bitişik olan dereceler ve sürekli/bitişik olmayan dereceler. Sürekli dereceler görsel netliğin dereceleri gibidir; bu netlik, ışık aydınlıktaki nesnelerden gölgedeki nesnelere geçerken azalır... Sürekli değil ayrık olan dereceler ise birbirinden farklıdır ve buna önce olanın sonra olandan, illetin malûlden, üretenin üretilenden farklı olması örnek verilebilir... Bu dereceleri iyi kavramayan kimse insanın dış kuvveleri ile iç kuvveleri arasındaki farkı tanıyamaz; manevî âlem ile tabiî âlem ve insanın ruhu ile bedeni arasındaki farkı da anlayamaz. (*Heaven and Hell*, 38)

Yeats şöyle yorumda bulunur: Maddeci düşünür ayrık dereceleri görmesi gereken yerde "bitişik/sürekli" dereceleri görür ve zihni/ruhu fiziksel organizmaya sadece eşlik eden değil onunla fiilen bir olarak görür. Dereceler birbirlerine ancak "tekâbüliyet" ile karşılık gelir ki Swedenborg onu dış ve iç arasındaki sembolik ilişki olarak isimlendirir. Bu ilişki "tabiî şeylerden farklı ve tabiî şeylerin kendisi ile karşılaştırılacağı bir şeyin algılanması ile başlar."

Dikey karşılaştırma, sembolün gücünün anahtarıdır. Bu karşılaştırmada tabiî dünya (tabiat şiirinde yatay boyutta olduğu gibi) tasvir edilecek bir nesne olarak değil, bilakis, tabir yerindeyse, şairin dili, klavyesi olarak kullanılır. Şair o klavyeye, iç tekâbüliyetleri ustaca kullanarak, tecrübesinin yansımalarını vurur. Dağ ve nehir, ağaç ve bahçe, kuş ve bulut Âdem'in mahlûkâtı "isimlendirdiği" cennet dilinin sözcükleridir. Şiir sanatının o yüce dehasını, Shelley'i, düşünüyor insan. Onun yükselen tarla kuşu (Fransız fenomenolog Gaston Bachelard'ın da çok güzel gösterdiği gibi) bir kuştan ziyade bir yükseliş sembolüdür, şiirsel iştiya-

kın yükselen ruh hâlinin bir sembolüdür. Shelley, kuşu bir doğalcının yapacağı gibi tek tek tüylerini anlatarak tasvir etmez, onun tarla kuşu kesinlikle görülmez, "yükselirken hâlâ şakır, şakırken hâlâ yükselir." "İlham Perileri Bahçesi"ne, Blake'in "yüce sevinç gökleri"ne, genişlik, özgürlük ve ışık bölgesine uçan, Platon'un heyecanlı konuşmacısı gibi, şairin ruhudur. Söz konusu bölge, her zaman tabiî "gökler" figürü ile sembolize edilen ortak/normal bilincin yukarısındadır. Shakespeare'in tarla kuşu "göğün kapısı"nda ve Milton'unki "gökteki kuleler"de şakır ve Blake'inki göğün "billur kapısı"ndan yükselir. Hopkins'in tarla kuşu bestesini okur:

Kendisi için bu bölgelerin kapalı olduğu bir şair hangi güzel maksatladır ki bize, nesillerdir insanlara zevk ve neşe veren kuş ötüşünün şakıma değil çığlık olduğunu haber vermektedir? Doğru veya yanlış, böylesi olgular bize müzik, ilhâm ve insanî tecrübe hakkında ne anlatır?

Keats'in sözleri hâlâ doğrudur:

> Geçen gece duyduğum ses
> Eski günlerde kral ve soyları tarafından duyuldu,
> Belki de aynı sesti bir yol bulan
> Ruth'un mahzun kalbinden, [Ruth] ev özlemiyle
> Yabancı ekinler arasında durmuş ağlarken,
> Aynı ses sıklıkla cezbetti tehlikeli denizlerin
> Köpüğüne ve ıssız periler ülkesine açılan sihirli pencereleri

Bülbül (*nightingale*) de şiir dilinde kullanılan bir kelimedir. Ancak İngiliz şairler şiirin işlevinin tasvir olduğunu, yani maddeci düşüncenin "tek görüşü"ne göre yegâne gerçek olan âlemin tasviri olduğunu düşünme alışkanlığına düşmüş görünmektedir. Doğrudur, Peter Redgrove gibi bir şair için tabiat salt mekanizm değil, bilakis, yaşayan, canlı, büyülü bir –Goethe'nin ifadesiyle– "oluşum, dönüşüm" sürecidir. Ancak, İngiltere'nin bu zamandaki büyük bir şairi David Gascoyne gibi, şairin insan ruhunun sözcüsü olmak yüce rolünü muhafaza eden birkaç şair vardır. İnsanlar âleminin kendisinin, hâlet-i ruhiyesinin ve anlamının şiirsel araştırması son savaştan [İkinci Dünya Savaşı'ndan] beri hesaplanamayacak ölçüde fakirleşti. Homer, Rûmî ve Shakespeare'den Eliot ve Rilke'e, Edwin Muir ve David Gascoyne'e kadar şiir sürekli insanî âlemi

yükseklik ve derinliklerinde araştırmış, bu âlemin sınırlarını genişletmeye ve bilgelik, güzellik ve ahlâkî algıya dair güzel inceliklerini kaydetmeye çalışmıştır. Sadece tabiî insanın var olduğu bir çağda Blake'in dörtlü görüşünün yüce âlemleri kaybolmuştur ve bu kayıpla, Yeats'in öngördüğü gibi, "Davranış ve iş kabalaşmış, ruh da kabalaşmaktadır..." Sembolik söylemlerini bir başka ideolojinin terimleriyle okursak hayâl geleneğinin şairlerinin eserlerini yanlış okuruz; nitekim bu yanlış okumayı özellikle romantik şairlere ilişkin modern eleştiride görmekteyiz. Bu şairlere örnek olarak, Turner'ı hatırlatan enfes hayâlî manzaraları böyle alınan Shelley'i zikredebiliriz. Shelley'nin ilhâm "yeli" hakkındaki büyük Gazel'inde (*Ode*), her tasvir "tekâbüliyetler" ölçeğindeki gizli anlamları yansıtmaktadır. Shelley maddî bir âlemi değil, canlı ve Tanrı'nın tecellîgâhı olan bir kozmosu anıp tasdik etmektedir:

> Yağmur ve şimşek melekleri: yayılmışlar
> Senin kartal yuvanın mavi yüzeyinde yükseliyorlar
> Yukarı kaldırılmış parlak saç gibi
> Öfkeli bir Maenad'ın başından
> Hatta ufuğun loş kenarından tepenin zirvesine,
> Yaklaşan fırtınanın lüleleri.

Shelley'i en iyi tanıyan kimseler, onun "melekler (*angels*)" kelimesini estetik gayelerle kullandığını zannetme yanlışına düşmez. Çünkü bütün bilim bilgisi –bulut saçaklarını oluşturan fırtına bulutunun elektrik yükü– sebebiyle kozmosun, yaklaşan fırtınanın canlı akılları –tıpkı parlak bulutun kendisi gibi öfkeli biçime, "Maenadlar'ın öfkeli biçimine, dönüşen melekler– tarafından şekillendirildiğini iddia etmiştir. Bu şiirde, şiirsel ilhâm hakkında Platon'un *İon*'undaki pasaja yapılan işaret açıktır. Tanrı Dionysus'un coşkun takipçisi olan Maenad'ın saçı, ilâhî ilhâm onu kavradığında, başında yükselir. Shelley, bu tasvirlerle kendisinin şiirsel ilhâmın tabiatına dair en derin inancını aktarır. Sembolik düşünce, tasvirler vasıtasıyla yapılan pek çok işaretle, bütün bir düşünce alanıyla ilişkiler kurar ki ben buna "Hayâl öğrenimi" demiştim. Maenadlar'ın kim olduğunu ve tanrı Dionysus'un karakterini, Dionysus inancını, klasik dünyayı kuşatan coşkun ayinleri bilmedikçe, Euripides'in içinde kadınların pınarlardan bal ve süt çıkardığı ve Pentheus'u, tanrıları hakkında şüphe uyandıran kralı, parçalara ayırdı-

ğı *The Bacchae* oyununu okumadıkça veya sahnelenirken seyretmedikçe Shelley'nin yazdıklarını anlayamayız.

Modern eleştiride bu türden çok yanlış okuma gördük. Hatta bir eleştirmen Yeats'in ("Among Schoolchildren"da Porfiryus'un *De Antro Nympharum*'una olan işaretlerde) kendi kelimelerine dair kendi okumasını/yorumunu bir "kenara atıvermeyi" teklif edecek kadar ileri gitmiştir.

> Genç anne nedir, kucağında bir şekil
> Neslin tatlısı [yani doğan çocuk] açığa vurdu
> Ve o uyumalı, ciyaklamalı, kaçmaya çalışmalı
> Hatırlama veya ilaç karar verirken.

Bu şiirde geçen "hatırlama" Platoncu anlamda hatırlamadır ve "ilaç" da, [Yunan mitolojisinde ölülerin ruhlarının yeraltında suyundan içerek dünya hayatlarını unuttukları bir nehir olan] Lethe unutkanlık "ilacı"dır. Avrupa geleneğinin ana akımından olan bu sembolizmi John Wain "şahsî bir mistisizm ve hurafe saçmalığı" olarak kapı dışarı eder. O, şiirde geçen "ilacı" Lethe unutkanlık "ilacı" olarak değil, ebenin doğum esnasında verdiği ilaç olarak anlamayı önerir! Böyle eleştirmenler şairlerin eserlerini okumamakta, hatta yanlış okumaktadır. Hem Shelley hem de Yeats, bütün bir medeniyet bağlamı içinde yankılanan –ki her şu an, onun devamlılığının bir parçasıdır– olan sembollerden oluşmuş bir dil kullanır. Bu medeniyet unutulacak veya reddedilecek olursa, gerçekten de çoktan yeni bir Karanlık Çağ'a girmişiz demektir. Bu kayıp sadece bir tarihsel hafıza meselesi değildir, bizâtihi bilincin "dikey boyutu"nun yitirilmesidir.

Daha büyük bir fakirleşme ise şairlerin kendilerinin her çağda zamansız âlem ile bir ilişki kurma çok eski görevini terk etmelerinden kaynaklanır. Bu zamansız [yani, zaman ötesi] âlem ruhun ülkesidir; insanlığın çok eski zamanlardan beri yeryüzünde sanat eserlerinde gerçekleştirmeye çalıştığı görünmez krallıktır. Anne-babamın kuşağının söylemiş olacağı ve benim hâlâ söylediğim gibi, pek çok modern nazımda şiir yoktur. Demek istediğim şu ki; hayâlî anlamın ve güzelliğin yankılarının olmaması, sadece, bir televizyon yorumcusunun da o kadar veya daha iyi sunacağı olgu ve olayların olması anlamında şiir yoktur. Ken-

disi "yeni eleştirmenler"den biri olan I. A. Richards, şiiri "ruhun evi" olarak tanımlamıştır. Şiir ve diğer sanatlar gerçekten de, bizim derûnî olarak ikamet ettiğimiz dünyadır, beşerî âlemdir. Bu âlem ise sanatların araştırıp somutlaştırdığı bütün değerleriyle birlikte, binlerce yıl boyunca sembolik tekâbüliyetler aracılığıyla insan tecrübesinin bütün yükseklik ve derinliklerinde bilincin ekseni üzerinde inşa edilmiştir. Maddî dünya bedenin ülkesi ise sanatlar da ruhun ülkesidir; orada gerçeklikler farklı bir mertebeye sahiptir ve bu mertebede kurallar farklıdır; bu mertebede (tekrar Blake'ten alıntılayacak olursak) "bütün şeyler, Ezelî Sûretler'inde idrâk edilirler" ve siğilli yüz asla gelmez.

Bu dünyada haberci hayvanlar ve kehanetçi kuşlar, duvarla çevrili Cennet bahçesi ve ağaçları ve nehirleri var; ruhun ülkesinin bütün bir derûnî manzarası, dağlar ve büyük mağaralar, cinler ve sihirler var. Hepimiz rüyalarımızda bu ülkeyi ziyaret etmez miyiz? Jung bir yerde şöyle yazmıştır: Sözcükler bu dünyadan bahsettiğinde (bu bahsediş ister rüyada ister belli anlarda uyuyan-ve-uyanık zihni birleştiren başka bir hâlde olsun) çok yüksek bir tondadır, dış dünyadaki bir nesnenin veya olayın salt işaret edicilik anlamının ötesinde manâ yüklü bir tondadır. Sıradan insanın günlük zihninin önemsiz lakırdısının aksine, anlamların ve değerlerin [normal/gündelik zihinden farklı olan] "diğer zihnin" iletişimlerine kattığı bir ağırlık ve ciddiyet vardır. Yakın geçmişin şiirinin çoğunda "meleklerden biraz aşağı" kılınmış insan tasavvuruna has olan, ama maddeci insan tasavvuruna has olmayan büyülü ve coşkuludan, sözün ciddiyet ve ihtişamından, Yeats'in sızlandığı gibi, "harcanan bütün o büyük ihtişamdan" bilinçli bir kaçınma vardı. Bu, kesinlikle salt bir edebî moda değişikliğiyle değil, kaçınılmaz biçimde ruhun ülkesinin dışlanması ve inkârı sûretiyle meydana gelmiştir. Ancak biz ruhun ülkesini rüyalarımızda ziyaret etmeye devam ederiz ya da o bizi rüyalarımızda ziyaret etmeye devam eder. Bu boyutu inkâr eden şairler artık yazamaz veya yazmayı arzu etmez:

> ...En çok kutsayan her ne ise,
> İnsanın zihnini veya bir kafiyeyi yükselten;
> Ama her şey değişti, o yüce at binicisiz,
> Her ne kadar o eyere binmişse de Homer
> Bir kuğunun kararan bir sel üstünde sürüklendiği yere sürdü.

Böylece elimizde değiştirilmiş bir dua kitabı, geyik muhabbeti (*chat-show*) dilinde yazılmış bir İyi Haberler İncil'i var; elimizde şiirini bir düzyazı paragrafı olarak okunmak için, bir kafiyeyi yükseltmek için değil çukurlaştırmak için, nazmı kasıtlı olarak düzleştirilen Shakespeare ürünleri var. Yunan efsanesinde şairlerin üzerinde yükseldiği Pegasus "yüce atı" rüyalar âlemine çekilmiş. David Gascoyne, bu şiir okulunu "sıradanlık kutlaması" olarak tasvir eder; ama Vermeer ve Traherne'in semavî ışık tarafından aydınlatılan sıradanlığı kutlaması gibi değil, mutlak manâda sıradanlığın kutlamasıdır, ki bu yönden Edwin Muir'un komünist yönetim altındaki Çekoslovakya tarlalarındaki emekçisini kaplayan toza benzer.

Meşhur Fransız İsmailî araştırmacı ve Jung ile birlikte Eranos çevresini kuran Henry Corbin, çalıştığı İsmailî gelenek içinde ruh'un evreni, *misâl âlemi* olarak tanınan ruhun derûnî âlemine işaret etmek için yaygın dilde salt gerçek dışı olana işaret eden "*imaginary*" kelimesinden farklı olarak "*imaginal*" kelimesini icat etmiştir. Bu hayâl âlemi (*mundus imaginilis*), ruhun evrenidir ve bütün devasa hayâl âlemi, misal âlemi, ruh olmadan var olmayacaktır. Burada düşünce, misâl/sûret olarak maddîleşmektedir; ve hissî misâl/sûret de iç âlemlerin melekutî akıllarından manâ ile dolmaktadır. Bu iç ruh evreni, tam manâsıyla insanî âlemdir, bizim için yerli/fıtrî olan (veya bizim onun yerlisi olduğumuz) ölçüye gelmez ve kendi düzeni olan bir âlemdir. Yine o, insanlığın başlangıcından beri şair ve ressamların, dans ve hikâyenin, bütün hayâl sanatlarının, sayısız biçimlerde her milletin algısına ve mevcut sembol ve efsane diline göre tecessüd ettirdiği âlemdir. Alınmış [vahyedilmiş?] bir dilin olmadığı bir zamanda bu canlı biçimler kendilerini yine de bize sunarlar; isimsiz ama hâlâ anlaşılırdırlar. Ressam Cecil Collins'in eserinde İngiltere'de bu zamanda görmüş olduğumuz ruh ülkesinin en tam temessülünü görüyorum. Bu temessül de; hayâlin sağladığı kutsal ağaçlar ve kuşlar, nehirler ve dağlar, Kutsal Kâse ve güzel süslemelerden oluşan bir manzara içinde hareket eden savunmasız ruhun zarif biçimleridir. Collins dinî resimler/tasvirler kullanmaz, ama çoğu kimsenin gerçekliği dinî resimlerden/tasvirlerden ziyade kendi rüyalarımızda aradığı bu zamana has olan bu isimsiz figürler/şahıslar, Hristiyanlık tarihinin şahıslarına dair Rus kilise resimlerinden/tasvirlerinden ya da Yunan ve Hint tanrılarından daha az belirgin biçimde kutsal de-

ğildir. Biz meleklerin, kâhinlerin, kralların ve meczupların, kahinelerin varlığını fark ederiz ve o diyarın ve manzarasının bizim yerlisi olduğumuz bir ülke olduğunu biliriz. İnsanlık kendi iç âlemimizi temsil etmek ve kendimize bilinir kılmak için değilse başka hangi gayeyle mabetler ve saraylar inşa etmiş, resim ve heykeller yapmış, bütün peri masallarını ve hayâlî kıssaları okuyuşları/vizyoner rezitalleri anlatmıştır? Müzik, bu ülkenin yerli dili değilse nedir? İnsan sadece ekmekle yaşamıyor ise bu insanî âlemin ilhâm perilerinin kaynaklarının sütü ve balıyla, "meleklerin ekmeğiyle" beslenmesi gerektiği için değil midir? Ruhun [Îsâ'nın Son Akşam Yemeği'nde kullandığına inanılan] Kutsal Kâse'yi veya gül bahçesini veya zümrüt şehirleri arayışı; harikalar, manâlar, değişimler, zorlu imtihanlar ve vahiylerden oluşan bir dünya "toplumsal" gerçekçilik, asgarîcilik, post-moderncilik ve diğerleri ile pek az ilişkilidir. Ayrıca Misâl Âlemi, (olgusal terimlerle tasavvur edilen "hayâlî" âlemden farklı olarak) gerçek tahayyüller âlemidir. Çünkü kendilerini bu ara âlemde tecessüt ettiren akılların –arketipsel/aslî sûretleri– kökleri, bizâtihi gerçeklikte mevcuttur. Bu, gerçek âlem olup sûretlerini, tabiat "bitkisel aynası"nda yansır görürüz ve yokluğu hâlinde "tabiat, çerçevesini kaybedip dağılır." Misâl Âlemi, Blake'in ifadesiyle, "hepsi ilâhî insanlıktan kaynayan gösterilmiş ezelî şeylerin tabiatı"dır.

Bütün zamanların ve milletlerin şiirinin büyük kısmı ruhun hikâyesini, aşklarını ve acılarını, arzularını ve arayışını anlatır da anlatır. Bunlar yoldaki rehberdir; çünkü her birey bu hikâyeyi alır, bir kısmını benimser ve şairler sayesinde bizim kısmî kişisel hayatlarımızın ötesindeki bütünü yaşamaya muktedir oluruz. Hiçbir şair bunu Edwin Muir'dan daha iyi anlamış değildir, zira o güzel otobiyografi kitabı *The Story and the Fable*'da bu arketipsel hikâyeden "fabl" olarak bahsetmiştir ve her bireysel hayat onun bir yansımasıdır:

> ...her insanın hayatı, insan hayatının sonsuz biçimde tekrarlanan bir sahnelenişidir. Varlığımızın üçte birini geçirdiğimiz uyku bir varlık tarzıdır ve rüyalar gerçekliğin bir parçasıdır. Özleri itibariyle bilinçli hayatlarımız özellikle ilginç olmayabilir. Ancak bizim olmadığımız ve olamayacağımız şey, yani fablımız, bana anlaşılmaz şekilde ilginç görünmektedir. O fablı yazmalıyım, ancak onu yaşayamam bile. Hayatımın dış seyrini anlatacak olsam bü-

> tün yapabileceğim ondan nasıl saptığımı göstermek olacaktır. Hatta bu bile imkânsızdır, çünkü fablı veya onu bilen birini bilmiyorum. Ondaki bir-iki aşamayı tanıyabilirim: masumiyet ve Düşüş [Âdem ve Havva'nın cennetten çıkarılması] ve Düşüş'ten sadır olan bütün hazin sonuçlar. Ancak bunlar tecrübenin yüzeyinde değil, ötesinde yer alır; tarihsel olaylar değildirler; Fabl'daki aşamalardır. (s. 49)

Edwin Muir'un fablı Corbin'in *mundus imaginalis*'idir, misâl âlemidir; bu, hayâl âlemi değil, insanî hakîkatimizin içinde yer aldığı bizâtihi gerçekliktir. Her nesilde hayat şartları farklıdır, dolayısıyla her neslin sonsuz biçimde tekrarlanan hikâyeyi yeniden tekrar anlatacak şairlerine ihtiyacı vardır. Bizim, Muir'un dediği gibi, "bir ayağımız Aden [cennetin]dedir ve Aden'den "diğer ülke"ye, zaman âlemine, tarih âlemine bakarız. Ancak bu bağlantı koptuğunda medeniyet yaşamaya devam edebilir mi?

Kutsal geleneğe göre, evrensel hayâl –Blake'in İlâhî İnsanlığı– her şeyi bilir, ki bu da Gallerliler'in Taliesin efsanesinde somutlaşan bilgeliktir. Vernon Watkins, ki değeri bilinememiş büyük bir Hayâl şairidir, Taliesin şiirlerinin kendi versiyonunu yazmış ve onda bu iddiayı öne sürmüştür. "Taliesin and Mockers (Taliesin ve Alaycılar)"da efsanevî şairin asırlık iddiasını farklı sözcüklerle yeniden ifade eder:

> İnsan yürümeden önce
> Ben bu yerlerdeydim,
> Dağlar konulduğunda
> Ben buradaydım,
>
> Ben ışık gibiyim
> Uzun zamandır kör olan gözlere,
> Ben taşım
> Her mezarın başında
>
> Kara geceyi gördüm
> Perde gibi yayılmış
> Yıldızların yapılışına baktım

Dik durdum
Nehirler doğarken.
Çiçeklerin tasarlanışını gözlemledim

Kim fark etti
Şimşeğin sesini,
Ya da müziği izledi
Gözlerin ardındaki?

Efendim belirledi
Gezegenlerin yollarını,
Parmağı dağıttı
Uzak yıldızları

Şiir yaratılış hikâyesini ve insanın tarihini Hulûl'a [Tanrı'nın Îsâ'nın bedenine girdiği inancı] kadar anlatmaya devam eder:

Kesinlikle vardı,
Ona dokunan onu bilen,
Kör insanlar bildi
Yolda Tanrılarını.

Ve şiir, Taliesin ile ilhâmlı şairin o kutsal kaynağı bilmeden şair ünvanını alan kimselere yönelttiği meydan okuma ile sonlanır:

Benimle alay edecektir,
O kiralık müzisyenler,
Onlar Saray'da
Okullara emredenlerdir

Alay etseler de
Müziğim kalır
Önce ve sonrasında
Suçlayıcı sessizliğin

23. WENDELL BERRY

İKİ EKONOMİ

Bir zaman önce Wes Jackson ile ekilebilir arazinin modern tahribinin sebeplerini belirlemeye çalıştığımız bir sohbette söz döndü dolaştı para ekonomisine vardı. Enerji tabanlı bir ekonominin daha iyi amaçlı ve tehlikesiz olacağını, çünkü daha kuşatıcı olacağını söyledim.

Wes kabul etmedi. "Bir enerji ekonomisi yine de yeterince kuşatıcı olmayacaktır."

"Pekala", dedim, "o halde ne tür bir ekonomi yeterince kuşatıcı *olacak*tır."

Bir süre duraksadı ve sonra sırıtarak dedi ki, "Tanrı'nın Krallığı."

Wes bu terimi kullanmıştı, çünkü sohbetin o anında onu vazgeçilmez görmüştü, diye düşünüyorum. Böyle sanıyorum, çünkü o terimin o anda geçmesi üzerinde düşündüğümde, ben de onu vazgeçilmez bulmuştum. Zira sanayi ekonomisinin bize sıkıntı çıkaran yönü kesinlikle, bu ekonominin yeterince kuşatıcı olmaması ve dahası, kuşatmadığı şeyi yok etme eğiliminde olmasıdır. Böyle bir ekonomiyi eleştirmeye çalışırken doğal olarak ona karşı hiçbir şeyi dışarıda bırakmayan bir ekonomi öne süreriz ve çok fazla haddimizi aşmayarak Tanrı'nın Krallığı'nın ilk ilkesinin bu krallığın her şeyi içeriyor olması olduğunu söyleyebiliriz;

onda her serçenin düşüşü önemli bir olaydır. Biz o krallıktayız, ister onu bilelim ister bilmeyelim, ister isteyelim ister istemeyelim. Bir diğer ilke, ki hem ekolojik hem de geleneksel bir ilkedir, Tanrı'nın Krallığı'ndaki her şeyin hem krallığa hem de krallıkta bulunan diğer her şeye bağlı olduğudur. Demek istediğim şu ki; Tanrı'nın Krallığı düzenlidir. Üçüncü ilke şudur: İnsanlar Tanrı'nın Krallığı'nın içerdiği bütün yaratıkları veya onun onları içeriş şeklini veya düzenini bilmezler ve bilemezler.

Tanrı'nın Krallığı'nın, deyim yerindeyse, bir yer ismi olarak uygunluğu, kısmen, onun her zaman ifade ettiği anlamın hâlâ pek çoğunu ifade etmesidir. Bana göre, Tanrı'nın Krallığı tabiri, eğitimliler arasında gittikçe artan ölçüde sebep olduğu utanma sebebiyledir ki akademik düşüncenin ilgisiz süreci tarafından çok lekelenmemiş veya kurcalanmamıştır; Tanrı'nın Krallığı tabiri, bize kültürel özellikleri ile birlikte gelmiş bir tabirdir. Tanrı'nın Krallığı'nda yaşadığımızı söylemek, hem şartlarımızın zorluğuna hem de onda yaşamak için gerekli, kültür yoluyla gelen oldukça tam bir kurallar dizisine işaret eder. Bu kurallar her zaman için açıkça ekolojik değildir; ancak her zaman için zımnen böyle oldukları iddia edilebilir, çünkü bu kuralların hepsi nihaî olarak Tanrı'nın Krallığı'nın ikinci ve üçüncü ilkesi olarak vaz ettiğim varsayımlara dayanmaktadır: Yani, biz bir düzen içinde yaşıyoruz ve bu düzen, aklımızın alabileceğinden hem daha büyük hem daha karmaşıktır. Dolayısıyla açmazımızın zorluğu, dördüncü bir ilkeyi eklediğimiz takdirde açıklığa kavuşturulmuş olacaktır: Biz, bu düzenin tam ve hatta yeterli bir tasvirini yapamasak dahi, onu ihlâl ettiğimiz takdirde bizi sert cezalar beklemektedir.

Tabiî ki sadece İncil'de yer alan algılarla ilgilenmiyorum. Eski Yunanlılar, Aubrey de Sélincourt'a göre, "insan talihinin değişikliklerinde süregiden bir ahlâkî model" görmüşlerdir. Bu, "insanların insanlar olarak –ister Kader ister Tanrı olarak isimlendir–, bir Kudret tarafından konulan, tam olarak anlayamadıkları belli sınırlamalara tâbi olduklarını ve bu sınırlamaları aşmaya dönük bir girişimin kaçınılmaz bir cezayla karşılaşacağı inancından"[1] oluşmuş bir modeldir. İnsanî sınırlamaları aşmaya girişen gururun Yunanca adı [ki sözlük anlamı "gurur"dur]

1. Aubrey de Sélincourt, *The World of Herodotus* (San Francisco: North Point Press, 1982), s. 23.

*hubris*ti ve hubris Yunanlıların trajedi/acıklı durum olarak anladıkları şeyin sebebiydi.

Neredeyse aynı zorunlu insanî sınırlama anlamı, "benim elim"in gücüne olan aşırı insanî güvene karşı Eski Ahid'in tekrarlanan serzenişlerinde imâ edilir. Örneğin, Ced'ûn'un (Gideon) Medyenliler'e karşı ordusu otuz iki binden üç yüze indirilmiş ve bu açıkça, İsrailoğulları "benim kendi elim beni kurtardı"[2] demekten alıkoymak için yapılmıştır. Aynı maksatla Cumartesi yasağı getirilmiştir, ki o gün İsrailoğulları çalışmayarak işlerinin sınırlı etkisini görüp böylece gerçek bağımlılıklarını anlasınlar.

Benim Tanrı'nın Krallığı terimi üzerindeki ısrarımın anlaşılacağını ümit etmekle birlikte, kabul etmeliyim ki bu terim ancak dilleri Doğu veya Batı Kutsal Kitap geleneğine dâhil olan kimseler için tam olarak mevcut olması anlamında yereldir. Örneğin, Doğu mirasına sahip birisi, görünen-görünmeyen bütün yaratıkların bütünlüğünden "Tao" olarak bahsedebilir. Pek çok insanın bu iki terimden birini veya böyle hiçbir terimi isteyerek kullanmayacağının da farkındayım. Bu sebeplerle, özellikle ve sadece İncil'e ait bir ifadeyi kullanmak istemiyorum ve bu yüzden Tanrı'nın Krallığı olarak isimlendiregeldiğim ekonomi için kültürel olarak daha nötr bir terim sunacağım. Bu krallık üzerinde düşünürken onu Büyük Ekonomi olarak isimlendirmiştim ki burada kendisiyle yetinip idare edeceğim isimdir. Bununla birlikte kişisel olarak İncil'e atıfta bulunmaya zorunlu kalmaya devam edeceğim. Ve bana göre şu nokta, ortaya koymak istediğim hususlardan biridir: Onu nasıl istersek isimlendirebiliriz, ama ancak dinî bir gelenek yoluyla tanımlayabiliriz. Tao ve Tanrı'nın Krallığı gibi Büyük Ekonomi de hem bilinen hem bilinmeyendir, hem görünen hem görünmeyendir, hem anlaşılır hem de gizemlidir. Bu yüzden o, tecrübemizin ve tecrübemizden kaynaklanan pratik soruların nihaî şartıdır ve bizi böyle soruları ciddiyetin ve tevazunun son sınırı olarak görmeye zorlar.

Büyük Ekonomi'nin, onu nasıl adlandırırsak adlandıralım, gerçekten de –bir dereceye kadar pratik biçimlerde– bir ekonomi [yani, yönetim biçimi ve düzen] olduğunu farz ediyorum. Şöyle ki Büyük Eko-

2. Judges 7:2-21

nomi, kendileriyle değerlerin, güçlerin veya zorunlulukların taksim ve değiş-tokuş edildiği ilkeler ve modeller içerir. Ama Büyük Ekonomi, insanları kuşatır ve dolayısıyla insanlar tarafından tam olarak anlaşılamaz; bu yüzden insanların doğrudan katılabileceği bir ekonomi değildir. Bunun imâ ettiği şey, aslında, şudur: İnsanlar Büyük Ekonomi'de ancak büyük bir zorlanma ile yaşarlar ve sadece kısmen anladıkarı güç ve yasalara tâbidirler. Büyük Ekonomi'nin bir insanî açıklaması yoktur. Bu açıkça dinin durumunun tasviridir, dine *sebep olan* durumun tasviridir. De Sélincourt meseleyi veciz biçimde dile getirir: "Din, her çağda tecrübenin, bilginin nüfuz edemediği geniş ve çalkantılı alanlarıyla ilgilenir. Bunlar insanın bilip hissettiği alanlar olup insanın aklını kullanarak başa çıkabileceği dar, kapalı dairenin ötesine uzanır."[3]

Büyük Ekonomi'ye bağımlılığın inkârı söz konusu değilse, küçük bir ekonomiye ihtiyacımızın inkârı da söz konusu değildir. Bu, içinde aklımızı kullanarak başa çıkabileceğimiz şeylerin yer aldığı dar bir dairedir. Ben, Wes'in tam ekonomi olarak Tanrı'nın Krallığı'na müracaat ederken bu ihtiyacı inkâr ettiğini sanmıyorum; bilakis o, bana göre, hem yerinde/doğru hem de pratik bir öncelik üzerinde ısrar ediyordu. Onun zihninde bir metin var idiyse, o, Matta'nın altıncı bölümü olmalıdır. Söz konusu bölümde Îsâ, Tanrı'nın tabiata, havanın kuşlarına ve tarlanın zambaklarına gösterdiği bakım ve özenden bahsettikten sonra der ki: "Ne yiyeceğiz, ne içeceğiz, ne giyeceğiz, diye düşünmeyin... bilakis, ilk olarak Tanrı'nın krallığını ve doğruluğunu arayın, o zaman size bütün bunlar da verilecektir."[4]

Bu metinde bu dünya ekonomisinin değerinin reddedildiğini gören bir tavır vardır, ancak bu tavır, söz konusu metni bu dünyada yaşamak zorunda olan insanlara yararsız ve anlamsız kılmaktadır. Bu İncil ayetleri, onları ancak dünyevî ekonominin gerçek tabiatına dair dikkate değer pratik anlama sahip bir ifade olarak okuduğumuz takdirde kullanışlı bir anlam ifade eder. Bu pasaj, bizim için *sadece* Tanrı'nın Krallığı'nı aramayı ifade etseydi, iyi insanları sadece değersiz değil, aynı zamanda başka arayışlarla meşgul olan kötü insanlara bağımlı kılmak gibi tuhaf bir sonucu olurdu. Bilakis bu pasaj, *ilk* olarak, Tanrı'nın Krallı-

3. Selincourt, *World of Herodotus*, s. 171.
4. *Kutsal Kitap*, Matta 6:31, 33

ğı peşinde olmamızı söylemektedir; bir başka deyişle, bu pasaj, Büyük Ekonomi'ye onun içinde yer alan küçük ekonomiye nisbetle açıkça zorunlu bir öncelik vermektedir. Pasaj ayrıca tabiatı açıkça Büyük Ekonomi içine dâhil etmekte ve tabii mahlûkların iyiliğini ve hakîkaten de kutsallıklarını tasdik etmektedir.

Havanın kuşları ve tarlanın zambakları Büyük Ekonomi'de bütünüyle tabiatla yaşarlar, buna karşılık insanlar, ona bütünüyle bağımlı olsalar da, onda kısmen yapımla/sanatla yaşarlar. Büyük Ekonomi'de kuşlar ancak kuş, çiçekler ancak çiçek, insanlar da ancak insan olarak yaşayabilir. İnsanlar vahşi yaratıklardan farklı şekilde Büyük Ekonomi'de yaşamamayı tercih edebilirler ya da, hiçbir yaratık ondan kaçamayacağından, sanki onda yaşamıyorlarmış gibi davranmayı veya onda kendi şartları içinde yaşamayı tercih edebilirler. İnsanlar Büyük Ekonomi'de yine onun kendi şartlarına göre yaşamayı seçerlerse, bu takdirde onunla uyumlu yaşamaları, onu güven içinde tutmaları ve vahşi mahlûkların hayatlarını dikkate almayı öğrenmeleri gerekir.

Bazı ekonomik kısıtlamalar açıkça imâ edilmiştir ve bu kısıtlamalar temel itibarla geleceğin ekonomisi ile ilgilidir. İnciller'deki diğer pasajlardan hareketle, geleceğe yönelik bir hazırlık yapmamız istendiğini biliyoruz. Böyle bir hazırlık bugüne olan vecibemizin bir parçası olabilir ve bu *sebeptendir* ki "yarın için kaygılanmamalıyız."[5] Ancak böyle hazırlıkların çok abartılabileceği ve gelecek için çok tedarikte bulunabileceğimiz açıktır. Luka'nın on ikinci bölümünde "bir zengin"in günahı "pek çok yıl için yetecek mal yığması" olması ve böylece "yiyip içip eğlenebileceğini"[6] sanmasıdır. Suç, söz konusu zenginin çok fazla mal yığması ve bu süreçte geleceği küçümsemesidir; çünkü o, geleceği kendi ümit ve beklentilerine indirgemiştir. Zengin kişi, kendisinin ölü olacağı bir gelecek için değil müreffeh olacağı bir gelecek için hazırlanmıştır. Kendi tecrübemizden biliyoruz ki şu an içinde, geleceği pratik ve de manevî olarak azaltacağımız biçimde yaşayabiliriz. Ancak şu anda "çok mal" yığarak –ve bu süreçte ekilebilir toprak, su ve fosil yakıt gibi malları *tüketerek*– geri ödeyemeyeceğimiz bir borçla geleceğe borçlanmaktayız. Bir başka deyişle, geleceği, bizim "kullanım" adı-

5. *Kutsal Kitap*, Matta 6:34.
6. *Kutsal Kitap*, Luka 12:16-19.

nı verdiğimiz, ama geleceğin "hırsızlık" olarak isimlendireceği fiillerle azaltmaktayız. O halde, Tanrı'nın Krallığı'nı kısmen ekonomik davranışımızla aradığımızı ve bu davranış yanlışsa onu bulamadığımızı söyleyebiliriz.

Matta 6:24-34'ü *hem* uygulamaya dönük *hem* de manevî bir öğreti olarak okursak, ki bana göre bunu yapmalıyız, bu takdirde onu bir tür küçük ekonominin veya insan ekonomisinin şartlarını belirliyor olarak görmeliyiz. Ben onu burada Hristiyanlığa ait bir metinden çıkardığımdan, ona Hristiyan ekonomisi adını verebiliriz. Ama onu böyle isimlendirmek zorunda değiliz. Bir Budist bahsettiğim ekonominin işleyen ilkelerine bakıp ona Budist ekonomisi adını verir. E. F. Schumacher, aslında, "Budist ekonomi teorisinin en az tüketimle en çok refah elde etmek"[7] olduğunu söyler, ki bana göre bu, kısmen Matta 6:24-34'ün anlamıdır. Ya da biz bu ekonomiye (Matta 6:28'den iktibasla) "temkinli" veya iyi bir ekonomi adını verebiliriz. İsmi ne olursa olsun, insanî ekonomi eğer iyi bir ekonomi olacaksa, Büyük Ekonomi'yle hem uyumlu olmalı hem de Büyük Ekonomi'ye karşılık gelmelidir; belli şekillerde, Büyük Ekonomi'nin benzeri olmalıdır.

Büyük Ekonomi'nin önceki dört ilkeye şimdi eklenmesi gereken bir beşinci ilkesi, ona bir son öngöremeyeceğimizdir: Aynı basit şey, bizim bildiğimiz kadarıyla, bir biçimden diğerine sonsuza kadar dönüşecektir. Bu, insanî bakış açısından, oldukça katı yürekli bir dayanıklılıktır. Kiniklerin zaman zaman işaret ettiği gibi, korunum her zaman işler, çünkü bir yerde kaybolan veya boşa giden şey, her zaman başka bir yerde ortaya çıkar. Dolayısıyla Iowa'daki toprak aşınması kayıp içermez, çünkü o toprak Meksika Körfezi'nde korunur. Böyle insanlar toprak aşınmasının kuş ötüşü kadar "doğal" olduğunu söyler. Evet, öyledir, ancak bu insanlar toprak korunumunun da doğal olduğunu ve çiftçilik ortaya çıkmadan önce, Iowa'nın toprağını Iowa'da tutmak için tabiatın kendi başına etkili şekilde çalıştığını görmezler. Ancak toprak aşınmasının doğal olduğunu söylemek, sadece, Büyük Ekonomi'nin insanlar için yapamayacağı şeyler olduğunu söylemenin bir biçimidir. Ancak küçük bir ekonomi, ancak iyi bir ekonomi, yüzey toprağını oldu-

7. E.E Schumacher, *Small is Beautiful* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1954), s. 39.

ğu yerde tutmanın değerini bizim için tanımlayabilir.

Bir başka deyişle, iyi bir insanî ekonomi, insanî malları tanımlar ve değer biçer ve Büyük Ekonomi gibi, malları tutup korur. Dayanmayı önerir. Büyük Ekonomi gibi iyi bir insanî ekonomi de kendisi için insanlar tarafından belirlenecek bir sınır teklif etmez. Bu sınırsızlık, bütün imâ ettiği insanî sınırları ve kısıtlamaları ile birlikte, insanî bir iyidir.

Büyük Ekonomi ile insanî ekonomi arasındaki fark, altın yumurtlayan tavuk ile altın yumurta arasındaki farka çok benzer. Tavuğun altın yumurtlayan olarak bir değere sahip olması için canlı bir tavuk olması ve bu yüzden hayat döngüsüne bağlı olması gerekir ki bu da tavuğun, insanî algı ve kavrayışı er ya da geç aşan eşyânın, modellerin ve süreçlerin bütün biçimine bağlı olması demektir. Buna karşılık altın yumurtanın değeri, insanlar tarafından çeşit, ağırlık ve ölçüye göre belirlenir. Ancak bu yumurta, civciv çıkarmayacaktır ve yenmez de. O halde yumurtanın değerini *tam* olarak açıklanabilir kılmak için onu "altın" yapmalı, hayattan çıkarmalıyız. Ancak yumurtaya değer biçerken tavukla olan ilişkisini dikkate almak istersek, farklı türden bir açıklamaya, daha az mutlak ama daha kesin bir açıklamaya girişmeliyiz. Yani yumurtaya, onu yumurtlayan tavuğu koruyacak şekilde değer takdir etmek istiyorsak, bilimsel olarak değil insanî olarak davranmamız gerektiğini görürüz; kendimize dair geleneksel bilgimizin izin verdiği ölçüde kendimizi insan olarak anlamalıyız. Küçük insanî ekonomimize dikkate değer bir ölçüde, yani olgusal bilgi, hesaplama ve kullanım ile katılıyoruz; Büyük Ekonomi'ye katılımımız, bu şeyleri de gerektirir; ama aynı zamanda tevazu, sempati, tahammül, cömertlik ve hayâli de gerektirir.

Yukarıda söz konusu edilen şeyde kapalı olarak bulunan bir diğer kritik fark şudur: İnsanî bir ekonomi değerli şeyleri değerlendirebilir, dağıtabilir, kullanabilir ve koruyabilir ise de, kendisi değer üretemez. Değer ancak Büyük Ekonomi'de üretilebilir. İnsanların doğal şeylere değer ekleyebilecekleri yeterince doğrudur: Ağaçları tahtalara, tahtaları sandalyelere dönüştürebilir ve her dönüştürmede değer ekleyebiliriz. İyi bir insanî ekonomide bu dönüştürmeler iyi işle yapılacak, iyi işe de hak ettiği değer verilecek ve işçiler hak ettikleri karşılığı alacaktır. Ancak iyi bir insanî ekonomi aynı zamanda, kendisinin yapmadığı madde

ve güçlerle hep uğraştığının farkında olacaktır. O, ağaçları yapmamıştır, insan işçilerin aklını ve yeteneklerini yapmamıştır. İnsanların her adımda eklediği yapaydır, sanat tarafından yapılmıştır ve sanatın değeri insan hayatı için önemli olmakla birlikte, ikincil bir değerdir.

İnsanlar değer ürettiklerini kesin bir doğru olarak varsaydıklarında, onlar ilk olarak soyut, sonra da sahte, zalim ve gerçek değeri yıkan bir değer yaparlar. Örneğin para değeri ancak, nihaî olarak Büyük Ekonomi'de hâsıl olan giyecek, yiyecek ve barınma gibi zorunlu malların değerini adil ve istikrarlı biçimde temsil ettiğinde gerçek olduğu söylenir. İnsanlar para değerini ancak soyut olarak ve enflasyon ve faizle üretebilirler, ki bu ikisi de zorunlu şeylerin değerini bozar, doğal ve insanî kaynaklarına zarar verir. Enflasyon ve faiz ve onlardan doğan tahribat belki de, insanların değer yapabileceği varsayımına karşılık hak edilmiş bir cezadır.

O halde insanî bir ekonominin ikincil veya katma bir değer ürettiği, yönettiği ve dağıttığını, ama bu ekonomi uzun yaşayacaksa, onun birincil ve verili değerleri sürekli mevcut kılacak şekilde yönetmesi gerektiğini, ikincil değerlerin temelde idarecilik ve mütevellilik ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Küçük bir ekonomi, onları minnettar şekilde almaya ve onları azaltacak şekilde kullanmamaya mecburdur. Küçük ekonomiye Büyük Ekonomi'den gelen ve birincil değerler olarak tasvir etmek durumunda olacağımız uzun bir şeyler listesi yapabilirdik, ama benim bahsetmek istediğim değer yüzey toğrağıdır, çünkü en yakın çalışma ilişkisine sahip olduğumuz değerdir.

Başta yüzey toprağını bizim yapamadığımızı kabul etmeksizin, yüzey toprağından bahsedemez ve hakîkaten, onun ne olduğunu bilemeyiz. Ona değer verebiliriz (ya da vermeyiz), hatta onu bizim "inşa ettiğimizi" dahi söyleyebiliriz, ancak bunu, onun kendi süreçlerini kabul etmek, korumak ve işbirliği yapmak marifetiyle yapabiliriz. Bizim bu süreçlerin kendilerine yapacak bir katkımız yoktur. Biz yüzey toprağı yapamayız ve onun yerine bir şey koyamayız; yüzey toprağının yaptığını da yapamayız. "Bilimsel" olarak isimlendirir olduğumuz türden dille yüzey toprağının yeterli bir tasvirini yapmanın imkânsız olduğu açıktır. Zira herhangi bir toprak örneği, kendisinin eylemsiz/hareketsiz niceliklerine indirgenebilir olmakla birlikte, bir avuç gerçek şey kendinde

hayat barındırmaktadır; canlı mahlûklarla doludur. Ve bu hayatın davranışını tasvir etmeye çalışırsak, onun, dikkatli olmazsak, "dünya dışı/uzaylı" olarak isimlendireceğimiz bir şey yaptığını göreceğiz: O, ölümden hayat çıkarmaktadır. Çok da uzun olmayan bir zaman önce, onun hakkında şimdi bildiğimizi bilseydik, muhtemelen onu "mucizevî" olarak isimlendirirdik. Ölüme neredeyse evrensel bir düşmanlıkla bakıldığı bir zamanda, üzerinde yaşadığımız toprağın ve yaşadığımız hayatların ölümün armağanları olduğuna inanmak güçtür. Ancak durum böyledir ve bunu böyle yapan yüzey toprağıdır. Gerçek şu ki yüzey toprağından bahsederken din dilinden kaçınmak zordur. Walt Whitman [ö. 1892] "This Compost (Bu Organik Gübre)" [adlı şiirinde], "Buğdayın soluk görünüşüyle dirilişi mezarlarından ortaya çıktığında" derken, Hristiyan geleneği içinde konuşmakta, fakat bütünüyle doğru ve uygun bir dille [tabiat alanında] olup bitenleri tasvir etmektedir. Ve sonunda toprakla ilgili olarak "Toprak insana öylesi ilâhî maddeler verir ki" derken, kelimelerinin özelliği örften değil, şiirinin bizden "yerin zambaklarını düşünme" çağrılarına itaat edercesine tahayyül etmemizi istediği esrarengiz dönüşümün gerçekliğinden kaynaklanmaktadır.

Yüzey toprağının işlevleri, mekanizmcilere mekanik görünebilir; ancak yüzey toprağı, karmaşık ve harikulâde biçimde davranır. Örneğin, sağlıklı bir yüzey toprağı, suyu hem tutma hem de boşaltma kabiliyetine sahiptir. Bir boşaltma havzasının sağlığından bahsederken, bunlar bizim hakkında konuştuğumuz özelliklerdir ve "sağlık" sözcüğü, ki boşaltma havzalarından bahsederken kesinlikle kullanırız, salt mekanikten bahsetmediğimizi bize hatırlatır. Sağlıklı bir toprak, ölüp o toprağa dönüşen ve onda yaşayan hayat tarafından yapılmıştır ve biz toprağın suyu hem tutma hem de boşaltma ikili kabiliyetine çok karmaşık biçimde borçluyuz; çünkü o bize sadece mahsul vermekle kalmaz, aynı zamanda erozyon ve sel kontrolü sağlar ve bize dâimî su kaynağı sunar.

Açıkça görüldüğü üzere, ziraatte kritik nicelik enerji veya para değil, yüzey toprağıdır. Ve yüzey toprağı bir niceliktir; ona nicelikler içinde ihtiyaç duyarız. Bizim onun önceden olduğundan daha çoğuna ihtiyacımız var; ona, kendinden daha çok yapması/üretmesi için yardım etmeliyiz. Ancak o çok özel bir niceliktir, çünkü nitelikten ayrılamaz. Yüzey toprağı kesinlikle *iyi* topraktır ve insanî kullanımda ancak iyi bakımla korunabilir. İnsanlar onu salt bir nicelik olarak görürken onu

nicelik kılma eğilimindedirler; onun içindeki hayatı yok etmekte ve de ondan ne kadar "kaybettiklerini" santimetreyle, metreyle ve tonlarla ölçmeye başlamaktadırlar.

Yüzey toprağını canlı mahlûklar ailesinin temeli ve o mahlûkların cansız destekleri/dayanakları –ki biz bu destekleri "ekosistem" olarak isimlendiririz, ama bazılarımız onları daha iyi bir şekilde bir "mahalle" olarak anlar– olarak gördüğümüzde, bizim mekanik mantığımızı afallatan ve ölçülerimize karşı koyan diğer faydalar için kendimizi borçlu hissederiz. Örneğin, bir ekosistemin ilkelerinden biri, çeşitliliğin kabiliyeti artırdığıdır; ya da başka bir deyişle, biçim ve model karışıklıkları nicel sınırlar içinde büyük miktarda artabilir. Bunun ancak belli bir noktaya kadar doğru olabileceğini, ancak aynı zamanda bu noktanın insanın anlama ve modelini çizebilme kapasitesinin ötesinde olduğunu sanıyorum.

Sağlıklı bir ekolojik model üzere kurulmuş bir çiftlikte de aynı ilke geçerlidir. Kentucky, Clark Country'den büyük çiftçi ve hayvancı Henry Besuden küçük bir koyun sürüsünü ağzına kadar dolu bir bardak kahveye eklenen iki kaşık şekere benzetir, ki böylece kahve "daha lezzetli ve içilebilir olur, ama taşmaz. Buna göre çiftliğine başka çiftlik hayvanları koyarsın ve de küçük bir koyun sürüsü eklersin." O bu sözleri, bildik şekilde, koyun uzmanlarının "koyunun doğal fiziksel sınırları"nın ötesine geçme çabalarını reddettikten sonra söyler. Çünkü bu kimseler iki yılda üç kuzu almak [yani bir koyundan iki yıl içinde üç kez yavru almak] için mevsimsiz çiftleştirme yapıyor veya tabiatın en ideali olan ikiz yerine daha fazla yavru elde etmeye çalışıyorlar. Henry, "doğal fiziksel sınırlara" kızıp asabı bozulmaktansa tabiatın kendi fiziksel sınırları içinde model çeşitlenmesi ve karışması yoluyla kendi kendini nazik biçimde zenginleştirmesi yoluna dönecektir. Çiftliğin üretim kapasitesini zorlamaktan ziyade, daha sağlıklı, daha güvenli ve daha ucuz bir süreç tercih edecektir. Daha iyi geleneksel çiftçiler gibi, Henry Besuden de "toprağın uzunluk ve genişlik ile ölçülmesi"nden şüphe duyar, çünkü o aynı zamanda "derinlik ve kalite"ye[8] de dikkat eder.

8. Henry Besuden, Speech delivered to International Stockmen's School, San Atorio, Texas, January 2-6, 1983.

Bir çiftliğin işleyiş yapısına uydurulmuş küçük bir koyun sürüsü, neredeyse çiftliğin içinde kaybolur ve çiftliğe iyi gelir; aynı şekilde bu sürü, bir çiftlik ailesinin zaman ve enerji idaresi içinde kaybolur ve ona faydası dokunur. Ve çiftlik işleyiş yapısına düzgün biçimde yerleştirilmiş küçük koyun sürüsü, neredeyse çiftliğin hesaplarının borçlu tarafından kaybolur, ama alacaklı tarafta kendini açık biçimde gösterir. Bu "kaybolma", mümkündür; ancak çiftliğin bir insanî eser ve bir insanî ekonomi eşyâsı olması nisbetinde değil, doğal ilkeye uymak sûretiyle Büyük Ekonomi'nin bir eşyâsı olarak kalması nisbetinde mümkündür.

Küçük bir ekonomi bu faydaları aldığı, yönettiği ve koruduğu oranda iyi olarak nitelenebilir. Sanayi ekonomisinin nesinin yanlış olduğunu, bu iyilik standardını ayakta tutmak sûretiyle en iyi görebiliriz. Çünkü sanayi ekonomisi, kendini küçük bir ekonomi olarak değil, *yegâne* ekonomi olarak görür. Sanayi ekonomisi, sadece kullanabileceği şeye, yani sadece, onun mekanik olarak bir başka şeye dönüştürülecek "ham madde" olarak görebileceği şeye, değer vermek politikasıyla kendini ayrıcalıklı kılar. Kullanamayacağı şeyi bildik şekilde "işe yaramaz", "değersiz", "rastgele" veya "vahşi" olarak nitelendirir ve ona "karmaşa", "düzensizlik" ve "ıssız yer" adını verir; böylece onu nihaî kullanıma hazırlık için yıkıp ucuzlaştırır. Amerika'nın batı çöllerinin ve doğu dağlarının bir zamanlar "faydasız" olarak algılanması, onları açık maden ocağı işletmeciliği "faydası" ile şereflendirmeyi kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte Büyük Ekonomi'nin varlığını bir kez kabul edince, modern teşebbüsün ne kadar *hubris*/böbürlenme işi olduğunu ve kadîm geleneğin koyduğu insanî sınırın dışında gerçekleştiğini görmek bizi hayrete düşürür ve korkutur. Sanayi ekonomisi, Büyük Ekonomi'yi işgal ve talan etmeye dayanır.

Sanayi ekonomisi, kendi şartlarını tarıma dayattığında zaafı açıkça ortaya çıkar; çünkü bu ekonominin şartları, çiftliklerin hayatı ve yaşam süresi için hayatî olan doğal ilkeleri belirleyemez. Sanayi ekonomicilerinin böyle yapmaya imkânları elverse dahi tarımın tabiata olan bağımlılığını tasvir edemezler. Onlara tarlanın zambaklarını dikkate almaları istense veya buğdayın mezarlardan dirildiği söylense tarım ekonomicisi, "benim mühendis zihnim, şiirsel ve felsefî olandan ziyade uy-

gulanabilir ve mümkün olana yatar"[9] cevabını verir; hatta böyle bir zihin ayrımının en pratik ilginin imkânlarına karşı insanı körleştirdiğinden şüphe dahi duymaz.

İyi yüzey toprağının suyu hem boşaltıp hem tutması ve çeşitliliğin kapasiteyi artırması da benzer şekilde sanayi mantığına yabancı olgulardır. Sanayiciler, tutma ve boşaltmayı farklı ve zıt işlevler olarak görür ve birini diğeri pahasına desteklerler. Çeşitlilik, sanayi sürecine düşman olduğundan, kendilerini ümitsizce, bölgeyi artırma yoluyla kapasiteyi genişletme politikasına verirler. Böylece ancak problemleri yalıtmak ve aşırı basitleştirmek sûretiyle çalışabilen mekanik çözümlere bağımlı olmaya mahkûm olurlar. Sanayiciler, araçlarla devam etmeye mahkûmdur. Su tutmayı kolaylaştırmak için set veya baraj gibi özel olarak yapılmış bir su tutucu araca başvurmak zorundadırlar; boşaltmayı kolaylaştırmak için künklü drenaj, hendek veya "dipkazan" kullanmalıdırlar. Bu analizin çok genel ve istisnaları olduğunun iddia edilebileceğinin farkındayım, ama toprak koruma denetiminin esasen artık çiftçinin veya toprak işleyicisinin değil, mühendisin denetimi altında olduğunun inkâr edilebilir olduğunu sanmıyorum; yani mesele artık toprağı zenginleştirme meselesi değil, toprağı kazma meselesidir.

Mühendislik araçlarının her zaman uygunsuz olduğunu söylemek istemiyorum; onların kendi yerleri, özellikle mühendislik araçlarıyla bozulmuş toprağın düzeltilmesinde yerleri var. Demek istediğim şu ki; hem su tutmayı hem de tahliyeyi kolaylaştırmak için toprağı iyileştirmeliyiz; toprak, mekanik bir araç değil, bilakis, olduğu diğer şeyler arasında, bir mezarlık, bir diriliş yeri ve bir canlı mahlûklar topluluğudur. Araçlar bazen işe yarayabilir, fakat sadece bir noktaya kadar, çünkü toprak insanların yaptığı ve yapmadığı şeylerle iyileşir. Toprak işlemeciliğinin özellikleri, sanayi eylemlerinden çok daha karmaşık eylemler gerektirir, çünkü bu eylemler; eylemde bulun*ma*ma kabiliyeti, kaçınma veya kendini tutma, sempati veya cömertlik tarafından belirlenir. Sanayi eylemi basitçe düşünce tarafından belirlenmiştir; buna karşılık toprak inşa eylemi de düşünce tarafından *sınırlandırılmıştır*. Biz ne yapa-

9. Gordon Millar, "Agriculture: Is Small Really Beautiful?", *World Research INK* (January 1978), s. 10.

cağımızı bilerek, ama aynı zamanda ne yapmayacağımızı ve ne zaman duracağımızı da bilerek toprak inşa ederiz. Her iki tür bilgi de gereklidir, çünkü her zaman insanî kavrama menzili, belli bir noktada çok kısa kalmakta ve o noktada insanî ekonominin işi, Büyük Ekonomi'nin işleyişine mutlak teslimiyetle sonlanmalıdır. Bana göre bu, Yahudiler'deki Cumartesi günü çalışma yasağının pratik anlamıdır.

İşimizi o noktanın ötesine zorlamak, Büyük Ekonomi'yi işgal etmek, böbürlenme veya olduğumuzdan büyük görünme suçunu işlemektir. Tanrı'nın veya bir kırlangıcın yaptığını ne kadar yapabilirsek yüzey toprağının yaptığını da ancak o kadar yapabiliriz. Uçabilmekteyiz, ama sadece insan olarak, yani çok kaba, gürültülü ve hantal biçimde. Cesetleri ve atıkları imha edebiliriz, ama kesinlikle münbitliğe ve yeni bir hayata dönüştüremeyiz. Ve biz, büyük bir endişeyle, zehirli ve radyoaktif sözde atıklarımızın bazılarından kurtulamayacağımızı keşfediyoruz. İlâhî güçleri sahiplenebilir ve bir şekilde kullanabiliriz, ama onları güvenli şekilde kullanamaz ve sonuçlarını kontrol edemeyiz. Bu demek oluyor ki Homer ve İncil yazarları için söz konusu olan insanî şart, bizim için de geçerli ve bâkîdir. Böylesi devasa güçleri (umarız) yardımımıza koştuğumuza göre, insanî şartın bizi nasıl acımasızca hâlâ içinde tuttuğunu görmek her zamankinden daha lüzumlu görünmektedir. Biz ancak insanların yapabileceğini yapabiliriz ve makinelerimiz her ne kadar imkânlarımızı genişletiyor görünseler de, değişmez biçimde, bizim sınırlılıklarımızla malûldürler. Onlar imkânlarımızı genişletirken bazen sınırlarımızı daraltır ve bizi daha güçlü, ama daha az memnun, daha az güvende ve daha az özgür bırakırlar. Bizim kendileri aracılığıyla insanî şarttan kaçmayı tasarladığımız mekanik araçlar, sadece o şartı genişletirler; düşük / günahkâr yaratıklar olarak tanımımızın ötesine geçmeyi düşünerek sadece, Aden cennetinin doğu topraklarından gittikçe daha fazlasını sömürgeleştirdik.

Sanayici, yukarıdaki temsildeki zengin adam gibi, insanî şartın ısrarcı vecibelerinden "daha fazla uzun yıllar için yığılmış mal" aracılığıyla, bir başka deyişle kaynaklar, stoklar, fonlar, rezervler gibi niceliklerin aracılığıyla, kaçmaya çalışır. Ancak bu, aşırı derecede basitleştirme rüyasıdır ve tehlikeli bir rüyadır. Tarıma izin veren büyük doğal malların hepsi, ki bir kısmını ele aldık, niceliklerle ilgilidir, ama nitelikle de ilgilidir ve durağan değil, hareketli ilkeler içerirler; biçimsel süreçler-

le ilgilidirler. Yüzey toprağı, yüzey toprağı olarak vardır, çünkü aralıksız biçimde ölümü hayata dönüştürür, aralıksız biçimde kendisinde ve kendisinden yaşayanlara yiyecek ve su sağlar; aksi takdirde "bütün bedenler helâk olur ve insan da tekrar toprağa döner."[10] Toprağımız üzerinde ve toprağımızdan yaşayacaksak, bu süreçlerin sürekliliğine ve onlarla işbirliği yapmaya dair kendi istekliliğimize ve kabiliyetimize inanarak yaşamalıyız. Îsâ'nın "günlük ekmek" için duası böyle bir inancın teyidi ve "yığılmış çok mal"a inancın reddidir. Hayatımız ve geçimimiz yüzey toprağının ve bizim ona özen gösterme, iyi buğday yetiştirme ve iyi ekmek yapma isteklilik ve kabiliyetimizin ihsanıdır; hayatımız ve geçimimiz ham madde stoklarından veya satın alma gücü birikimlerinden gelmez.

Sanayi ekonomisi potansiyelliği, hatta canlı yüzey toprağın potansiyelliğini dahi ancak bir *kaynak* olarak tanımlayabilir ve bu yüzden fakirleşmeyi bolluğun kaçınılmaz şartı olarak kabul etmelidir. Tabiat ve insan kültürüyle olan ilişkisinin değişmez biçimi madenciliktir: yani sınırlı bir kaynaktan o kaynak tükeninceye kadar çekmektir. Sanayi ekonomisi doğal verimliliği ve insan işçiliğini ekmekten çıkarır. Böylece toprak soyut pazarlanabilir uzunluk ve genişlik niceliklerine, ekmek ise para değeri yüksek besin değeri düşük bir metaya indirgenir. Guy Davenport bir keresinde bana, "Ekmeğimiz, filmlerimizden daha iğrenç" demişti.

Ama *herhangi bir* "kaynağın" sanayideki kullanımı o şeyin tükenmesini doğurur. Bu yüzden sanayi ekonomisine hep artan bir araştırma ve keşfetme koşuşturmacası eşlik eder, ki bu koşuşturmacanın itkisi de sanayici bilimcilerin ve savunucuların bizi inandırmaya çalıştıkları gibi "hür teşebbüs" veya "hür araştırma ruhu" değil, doğal ve mantıksal olarak açgözlülüğe eşlik eden çaresizliktir.

Sanayi ekonomisinin en sevdiği sözcüklerden biri "kontrol"dür: "Eşyâyı kontrol altında tutmak" istiyoruz; enflasyonu ve toprak kaymasını "kontrol" etmeyi diliyoruz (ya da böyle söylüyoruz); "kalabalık kontrolü" adında bir disiplinimiz var; "kontrollü büyümeye" ve "kontrollü gelişmeye" inanıyoruz; "trafik kontrolü" ve "kendini kontrol" gi-

10. *Kutsal Kitap*, Eyyüb'ün Kitabı, 34:15.

bi. Ama her zaman sınırlandırmayı reddettiğimiz bir şeyi kontrol etmeye giriştiğimiz için kontrolü kalıcı ve aciz bir giriş yaptık. Sebepleri sınırlandırmayacaksak, sonuçları kontrol etmek de söz konusu olamaz. Sınırsız bencilliği teşvik eden ve ödüllendiren bir ekonomide kendini kontrolün kaderi ne olacak?

Başka her şeyden ziyade "tabiat güçlerini kontrol etmek"ten hoşlanıyoruz, ama aynı zamanda insan tabiatına bir sınır koymayı kabul etmiyoruz. Böyle bir kontrol ve özgürlüğün "hakkımız" olduğunu farz ediyoruz, ki bu da bizim (tabiata ve yabancı gördüğümüz başka her şeye ilişkin) kontrol araçlarımızın şiddetli olmasını sağlıyor. Sanayi ekonomisinin madenlerde, silahlarda, motor silindirlerinde ve "inişli çıkışlı" olarak bilinen ekonomi modelindeki kontrollü patlamalara bağımlılık ölçüsünü fark etmek korkutucudur. Bu bağımlılık, savunulabilecek bir ilerlemenin ürünüdür; ancak bu ilerlemeyi savunan kimseler, bütün bu anlamlarda, iyi gayelere yıkıcı bir ilkeyle hizmet edilebileceğini ve bunun, sınırlandırılmazsa yıkıcı bir ilişki [yani, iyi gaye-yıkıcı ilke ilişkisi] olduğunu bilmelidir; ayrıca onlar bu ilişkiyi sınırlandırmaktaki başarısızlığımızın kontrol edilemez bir patlama tehlikesi uyandırdığının farkında olmalıdır. Eğer gerçekleşirse nükleer kıyım, patlayıcı bir ekonominin nihaî infilakı olacaktır.

O halde patlayıcı bir ekonomi, sadece patlamalara bağımlı bir ekonomi değil, aynı zamanda kendine sınır koymayan bir ekonomidir. Kendini sınırsız olarak gören bir küçük ekonomi, açıkça kendi kendini körleştirmekte; kendisinin Büyük Ekonomi'yle olan bağımlılık ve yükümlülük ilişkisini görememektedir. Bunun yerine Büyük Ekonomi'yi "ham madde", "tabiî kaynaklar" ve "tabiat" olarak isimlendirmekte ve onu "kontrol altına" alma işine devam etmektedir.

Ancak "kontrol" kelimesi burada normalde olduğundan daha açıklayıcıdır; çünkü kök anlamı [Latince *contre*, counter/ters ve *rolle*, roll, dönmek], küçük bir çarkın ters yönde dönmesi anlamında, ters dönmektir. Dolayısıyla kontrol ilkesi zorunlu olarak bölme ilkesini içerir. Şöyle ki; bir şey başka bir şeye karşı ancak ondan bölünmek sûretiyle dönebilir. William Blake, bu mekanik bölünmeyi ve ters yönde dönmeyi kötü olarak anlar ve "şeytanî çarklar"dan ve "şeytanî değirmenler"den bahseder: "Zorba ve birbirlerini zorla hareket ettiren dişlileri olan çark-

sız çark."[11] Blake "çarksız çark" ile çark dışındaki çarkı, iki dişlide olduğu üzere birbirine hareketi aktaran çarkı kastetmiştir, ki demek istediği bir çarkın kendisi dışındaki bir çarkı ancak kendisine ters yönde döndürebileceğidir. Sanırım bu bir mekanizma olarak yeterince makûldür. Bu mekanizma geçerli bir metafor olduğunda ve temel ilişkileri tasvir ve tanzim etmek için kullanıldığında "şeytanî" olur. "Çark dışında çark" karşısına Blake, Aden çarklarını yerleştirir ki bunlar "ahenk ve huzur içinde özgürce dönen çark içinde çark"tır.[12] Bu, Zülkifl'in (Hezekiel) rüyasında gördüğü "bir çarkın ortasındaki çark"tır[13] ve bir ahenk timsalidir. Bu çarkların ilişkisinin mekanik olmadığını [*Kutsal Kitap*'taki] Hezeikel 1:21'den öğreniyoruz: "Canlı mahlûkların ruhu çarklardadır." Karşıtlık çarkları, canlı yaratıkların ruhuna karşıttır.

Vâki olan, Blake'in doğru olarak gördüğü ve haklı olarak korktuğu gibi, insanın kendisi dışındaki mahlûkat ile olan ilişkisinde temel bir değişimdir. Diyelim ki [İngiliz şair Alexander] Pope'un [1734 yılında yayınladığı] *An Essay on Man* adlı eserindeki Varlık Zinciri hakkındaki dizeleri ile Blake'in [1794 yılında yayınladığı *Songs of Experience* adlı kitabında yayınladığı] "Londra" şiiri arasında bir zamanda, [yani 1734 ile 11794 yılları arasında bir zamanda], hâkim zihinler insan ırkını Mahlûkatın bir parçası veya mensubu olarak değil de, Mahlûkatın dışında ve Mahlûkata karşıt olarak görmeye başladılar. Sanayi devrimi bu değişimin sadece bir parçasıdır; ancak sanayi devriminin çarklarının, dönmeye başladığında, insanlığın aşağısında olduğu düşünülen bütün Mahlûkata ad olan tabiata karşı ve bu arada, insanlığın yukarısında olduğu bir zamanlar düşünülen her şeye karşı döndüğü doğrudur. Tabiat –yani, insan dışındaki Mahlûkat–, sunulduğu gibi, insanî gayeye pasif biçimde tâbi olsaydı, belki de bu durum yeterince güvenli olacaktı.

Tabiî ki asla [pasif biçimde tâbi] değildi. Blake'in önceden gördüğü ve bizim şimdi bildiğimiz üzere, bizim kendisine karşı döndüğümüz şey, bize karşı dönmelidir. Blake'in acımasız karşıtlıkta dönen çark dişlileri temsili, korkunç biçimde yerindedir, çünkü tabiata karşı olan mağrur

11. William Blake, *Jerusalem,* levha 15, dize no. 18-19.
12. *A.g.e.*, dize no. 20.
13. *Kutsal Kitap*, Hezekiel 1:16.

savaşımızda tabiat, karşı koymaktadır. Yeryüzü, çimdiklemelerimize ve dürtüklemelerimize "ancak [can havliyle olan] sıçramalarla"[14] karşılık verebilir; nitekim [Amerikalı şair, ressam, yazar, deneme ve oyun yazarı] E. E. Cummings [ö. 1962], çok fazla çimdikler ve dürtüklersek, tabiat da bize sel ve kuraklıkla, felâketimsi toprak kaymasıyla, salgın hastalık ve açlıkla karşılık verir, demiştir. Bizim "Tanrı'nın fiilleri" veya "tabiat kazaları" olarak isimlendirdiğimiz olayların pek çoğu sadece, insanların tahriklerine tabiatın doğrudan cevabıdır. Her zaman değil; burada kesinlikle tabiatla uyum içinde yaşadığımız takdirde sellerden, fırtınalardan, kuraklıklardan, depremlerden ve volkanik patlamalardan tamamen güvende olacağımızı kastetmiyorum; benden başka çok sayıda insanın da işaret ettiği gibi, demek istediğim sadece şu: Tabiata karşıt olarak yaşamakla, öyle yaşamadığımız takdirde güvende olacağımız pek çok tabiî felâkete *sebep* olabiliriz.

Görünen o ki mesele, bir insanî ekonominin kendi başarısının şartlarını belirleyemeyeceğidir. İnsanların hakîkatin yegâne belirleyicisi olduğuna, hakîkatin izafî olduğuna ve değer yargılarının bütünüyle öznel olduğuna inanmak istediğimiz bir zamanda, insanî bir ekonominin yanlış olduğunu söylemek zordur. Ancak bizim böyle söylemek için iyi, sağlam ve pratik gerekçelerimiz var. İnsanî bir ekonominin yanlış olması, –hem de, "ayarı bozuk" olmak veya insanî bir hakkaniyet tanımına göre hakkaniyetsiz olmak veya kendi maksatlarının tanımına göre izafî olarak zayıf olmak anlamında yanlış değil– mutlak anlamda ve pratik ölçülerle yanlış olması gerçekten de mümkündür. Tabiî ki eğer insanî ekonomiyi *yegâne* ekonomi olarak görürsek, onun yanlışlarını siyasî başarısızlıklar olarak görecek ve "düzelme"den bahsetmeye devam edeceğiz. Küçük insanî ekonomiyi Büyük Ekonomi'yle ilişkili olarak düşündüğümüz zaman ancak yanlışlarımızın sebeplerini anlamaya ve nicel ölçülerimizin nitel anlamlarını görmeye başlarız. Sanayi ekonomisini Büyük Ekonomi şartları içinde görürsek, bu takdirde sanayi atıklarını ve kayıplarını "bir şeyi kazanmak için başka bir şeyden fedakârlık etme" olarak değil, tıpkı bütün maliyetler gibi birine bir zaman yüklenebilir/ödetilebilir maliyetler olarak görmeye başlarız.

---

14. E. E. Cummings, *Poems 1923-1954* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1954), s. 39.

Kendi başarımızın şartlarını belirleyebileceğimiz ve Büyük Ekonomi'nin dışında veya ondan bihaber yaşayabileceğimiz fikri, en büyük hatalardır. Bu hatalar, bizi ölçütü olmayan ve bayağı kişisel tatminden bayağı kişisel tatminsizlik arasında kaçınılmaz şaşkınlıkla gidip gelen bir hayata mahkûm eder. Ancak Büyük Ekonomi dışında yaşayacak bir yerimiz olmadığı için, bizim bunu bilip bilmediğimiz ve ona göre yaşayıp yaşamadığımız sorusu, kritik olan sorudur ve sadece ekonomi hakkında değil, insan hayatı hakkında da kritik olan sorudur.

Bizim hâlhâlihazırdaki küçük ekonomimiz gibi, yani, çok kısa görüşlü ve kendisinde açıklamanın, kötülüklerin gerekli ve pratik olarak haklı görülebilir izlenimini verecek kadar kısa vadeli olduğu bir küçük ekonomi yapmak mümkündür. Ekonomimizi "tabiat" dediğimiz şeye karşıt olarak dönen küçük bir çark yaparsak, bu takdirde rekabetçiliği gerçeklik açıklamamızdaki ve ekonomi anlayışımızdaki hâkim ilke olarak tesis ederiz; ondan, ister istemez, bir erdem yaparız. Ama rekabetçilik hâkim bir ilke ve bir erdem olarak, kontrol etmesi son derece zor, belki de imkânsız bir mantık dayatır. Bu mantık, arabalarımızın ve elbiselerimizin niçin kalitesiz ve baştan savma yapıldığını, "atıklar"ımızın niçin zehir olduğunu ve "savunma" silahlarımızın niçin intihar mahiyetinde olduğunu açıklamaktadır; bu mantık, "hür teşebbüs" ile suç arasında bir çizgi çekmemizin bizim için niçin o kadar zor olduğunu açıklamaktadır. Ekonomik ideal, en az sorumlulukla en çok kâr ise şirketlerimizin bu kadar sık mahkemelik ve soygunculuğun bu kadar yükselişte olduğunu görmekten niçin şaşıralım? Tıbbın patlayan, aceleciliğiyle ve mekanik kayıtsızlığıyla doğrudan orantılı olarak kârlı bir bir sanayi olduğunu görünce niçin şaşıralım? Kalitesiz ürünlere veya özensiz hizmetlere para ödeyen insanlarla düpedüz soyulan insanlar eşit şekilde hırsızlık kurbanıdır, tek fark düpedüz soyguncuların sahtekârlık suçunu işlememeleridir.

Diğer taraftan kendimizi, küçük ekonomimizi Büyük Ekonomi içinde, onun şartlarına göre, büyük çarkla sempati içinde dönen ve varlığını ve hareketini ondan alan küçük ekonomi kılma zorunluluğu altında büyük Ekonomi içinde yaşıyor olarak görüyorsak, bu takdirde geleneksel erdemlerin gerekli ve pratik olarak temellendirilebilir olduğunu görebiliriz. O halde, Büyük Ekonomi'de *bütün* işlemler sayıldığından ve hesap asla kapanmadığından, ideal değişir. En az sorumlu-

luğa karşılık en çok kâr veya gücü karşılayamayacağımızı, çünkü Büyük Ekonomi'de kaybedenin kayıplarının nihaî anlamda kazananı da vuracağını görüyoruz. Şu halde ideal, "en az tüketimle en çok refah olmalıdır" ki bu ideal komşuca sevgiyi hem tanımlar hem de gerektirir. Rekabetçilik hâkim ilke olamaz, çünkü Büyük Ekonomi katılabileceğimiz bir "taraf" değildir ve onun içinde böyle "taraflar" da yoktur. Dolayısıyla söz konusu olan, "parçalarının toplamı" değil, birbirine ayrılmaz biçimde bağlanmış, birbirine borçlu, birbirinden ve bütünden anlam ve değer kazanan parçaların *mensubiyeti/üyeliği*dir. İnsan "tarlaların zambakları"nı düşünüp dikkate almalı, ama bunu onlar zambak diye veya örnek kabilinden olduğu için değil, bilakis onlar, arkadaş üyeler oldukları ve arkadaş üyeler olarak bizim ve zambakların belli kritik şekillerde benzer olduğumuz için yapmalıyız.

Büyük Ekonomi içinde erdemlerin önemli ve pratik olarak temellendirilebilir olduğunu söylemek özelleşmiş, gururlu ve kendini beğenmiş erdemliliğin failine nisbetle keyifsiz, amaçsız ve katlanılmaz fiilini de ortadan kaldırmak demektir. Çünkü bir insan için Büyük Ekonomi'deki iyi seçenek, Büyük Ekonomi üyeliğini bir mahalle ve kendini onun içindeki bir komşu olarak görmektir. Erdemlerin bir mahallede değerli olduğuna eminim –"komşunu kendin gibi sev"mek onların yedisinin de yardımını gerektirir–, ama bir mahallede erdemlerin mutlak manâda uygulanamayacağına [yani, ancak tikel durumlarda uygulanabileceğine] de aynı oranda eminim. Ölçülülüğün kendisinin bir görünüşü veya eylemi yoktur, adaletin, tedbirliliğin, metanetin, inancın, ümidin ve hayırseverliğin de hakeza. Bu erdemler ancak olay ve durumlarda kullanılabilir. William Blake der ki; "Bir başkasına yardım edecek kimsenin bu yardım işini çok ufak tikel hususlarda yapması gerekir."[15] Birbirimize yardım etmek için, "genel iyi"nin soğuk kalpli hayırseverliğinin ötesine geçmeli ve bulunduğumuz yerde işe koyulmalıyız: "Ufak tikel meselelere iyi çalış, küçük meselelere önem ver/Ve sefalet içindeki kimseler uzun süre öyle kalamaz/Eğer biz sadece görevimizi yaparsak: bereketli yeryüzünü iyi işle."[16] Küçük tikel meselelere yüksek ve nihaî önem atfeden herhangi bir küçük ekonomi değil, Büyük Ekonomi'dir.

---

15. William Blake, *Jerusalem,* levha 55, dize no. 60.
16. *A.g.e.*, dize no. 51-53.

Büyük Ekonomi'de her parça bütünü temsil eder ve bütüne bağlıdır; bütün parçada mevcuttur ve parçanın sağlığıdır. Buna karşılık sanayi ekonomisi her zaman parçaları hep kaçan bir bütünlüğe *eklemeye* çalışır ve bunda başarısız olur.

Büyük Ekonomi'ye sahih biçimde yerleştirilen ve onda anlaşılan iş, erdemi ustalığa, yani maharet ve teknik ehliyete doğru hareketlendirir. Nasıl çalışacağımızı bilmiyorsak komşularımıza işlerinde yardımcı olmanın bir faydası yoktur. Erdemler, Büyük Ekonomi içinde doğru biçimde tatbik edildiğinde onlara erdem demeyiz, onlara iyi çiftçilik, iyi ormancılık, iyi marangozluk, iyi toprak işlemeciliği, iyi dokumacılık ve dikimcilik, iyi ev yapımcılığı, iyi ebeveynlik, iyi komşuluk vs. deriz. Genel ilkeler, dünyayla uğraşılarının tikellikleri içinde batıp kaybolur. Lao Tzu, erdemlerin mutlak olarak ve soyut/nazarî biçimde görünüşlerini kayboluşlarının işareti olarak görmüştür:

> İnsanlar yaşama yolunu gözden kaybedince
> Sevgi ve dürüstlük kuralları geldi...
> Farklılıklar aile bağlarını zayıflatınca
> İyiliksever babalar ve hürmetkâr oğullar geldi;
> Ve topraklar bozulup kötü yönetilince
> Sadık olarak övülen yöneticiler geldi.[17]

Ve bu dizeler Matta'nın altıncı bölümünün başındaki iyiliğin *görünüşleri*ne karşı uyarının bir tafsilatlı açıklaması olarak okunabilir.

Küçük ekonominin işi, kavrayışlı bir şekilde Büyük Ekonomi içine yerleştirildiğinde, erdemleri tikel durumlarda ortaya çıkarır ve ilkeyi uygulamaya taşır; böyle yaptığı oranda özelleşmeden kaçar. Sanayi ekonomisi, işin aşırı derecede özelleşmesini –işin, sonuçlarından ayrılmasını– gerektirir, çünkü varlığı çıkar bölümlemelerine dayanır ve vazgeçilmez üretici-tüketici, satıcı-alıcı, işyeri sahibi-işçi, işçi-iş-ürün, ana madde-ürün, tabiat-sanat ve düşünce-söz-fiil akrabalıklarını reddetmek zorundadır. Bu akrabalıklardan bölünmüş, özelleşmiş sanatçı ve bilimciler, kendilerini "gözlemciler" veya "nesnel gözlemciler" ola-

17. Lao Tzu, *The Way of Life (Tao Teh Ching)*, İngilizce çvr. Witter Bynner (New York: Capricorn Books, 1962), s. 35.

rak, sorumluluk ve dahli olmayan dışarıdan kimseler olarak isimlendirirler. Ama sanayileştirilmiş sanat ve bilimler sahtedir, bölünmeleri bir yalandır, çünkü sonuçların özelleşmesi söz konusu değildir.

Büyük Ekonomi'nin "dışarısı" yoktur, özelleşmeye ve genelliğe kaçış da yoktur, "mesai dışı" da yoktur. Anlamsızlık dahi kaçış değildir, çünkü Büyük Ekonomi üyeliğinde her şey bir anlam ifade eder; yaptığımız her şeyin değeri vardır. Bir arada tutana ve dayanana hizmet etmezsek dağıtıp parçalayana ve yok edene hizmet ederiz. Bizi içine alan üyeliğin dışında olduğumuzu *varsayabiliriz*, ancak bu varsayım üyeliğe ve de tabiî ki onunla birlikte kendimize ancak zarar verir.

Sanayi ekonomisinde, sanat ve bilimler özelleşmiş "meslekler"dir, her birinin kendi dili vardır ve başkalarına konuşmaz. Ama Büyük Ekonomi, sanat ve bilim üyeliklerini önerir. Bunlar da birbirinden bölünemeyen veya birbiri içinde olan ve icra edildikleri toplulukların ortak dilini konuşan, yapma ve bilme biçimleridir.

24. CECIL COLLINS

SANAT NİÇİN BUGÜN İLHÂMDAN YOKSUN?

Bu on dakikada cevaplayamayacağım kadar derin bir soru. Dolayısıyla bu soruyu cevaplamaya çalışırken biraz yüzeysel olursam umarım beni bağışlarsınız. Bu çabamda şahsî görüşlerimi sunmayacağım, çünkü onlar gerçekliği ele alırken bir değer ifade etmezler. Bu yüzden meseleyi Gelenek nokta-i nazarından ele alacağım.[1] Ancak bu [Gelenek], kimi zaman zannedildiği gibi [İngiliz] Kraliyet Akademisi veya kurum anlamına gelmez; bilakis, insan hayatının anlamı ve amacıyla ve yeniden doğuş imkânıyla ilgilenen bilginin sürekliliğidir. O, her zaman yeni, taze, ölümsüz, hep mevcut, zamana tâbi olmayan bir bilgidir ve bütün büyük medeniyetlerin temelidir. O, bizim medeniyetimizin de temeli olmalıdır. Modern sanatın ne olduğunu anlamak için, bizim bir dengesizlik hâli içinde olduğumuzu anlamalıyız. Yaratıcılık fiili, gerçekliğin tabiatına dair bir kavrayış fiilidir ve bu tabiatın ayrımı, koyunu keçiden, doğruyu yanlıştan ayırır. Nitekim İnciller'de pek

1. Yazarın buradaki ve başka yerdeki "Gelenek" anlayışı, çoğunlukla René Guénon, A.K. Coomaraswamy, Frithjof Schuon ve Titus Burckhardt okumalarına bağlı olarak şekillenmiştir.

çok kez "çok kimse çağırılmıştır, ama azı seçilmiştir" geçmektedir. Büyük dinlerin metafizik bilgisi aracılığıyla bu tohum saçılışını duyuyoruz, ama tohumlardan pek azı bitmektedir. Bu, tam da yaratma eylemi içindeki kavrayış fiilidir. Dolayısıyla bir yaratıcılık fiilinde bulunan sanatçı, tecrübenin merkezini algılar. Bugün geleneksel bilgi, bu konferansın çoğu boyunca söylediğimiz şeyleri duysaydı oldukça belirsiz ve karışık diye reddederdi. Çok gelişmiş ve dış dünya söz konusu olduğunda yeryüzünde ortaya çıkmış en teknik medeniyeti temsil eden bizlerin büyük medeniyetler için teknik bir mesele olan manevî hayatta mutlak amatörler olmamız gerçekten de beklenenin aksinedir. Bizler manevî barbarlarız ve dolayısıyla, bu barbarlığın bir neticesi olan bu büyük kendini kandırmacaya açığız. Sanat, yetenek değil, bilgidir. Güzellik, bir idrâk biçimidir.[2] Ve güzellik idrâkten hisse düşürüldüğünde, bir sonraki adım sapmadır. Medeniyetimizdeki bu güzellik tecrübesi sapması açık bir olgudur. Bir teknolojik tasarım yüksekokulunda yirmi yıl ders verdim ve insanın bakacağı şeylerin bu sözleri doğruladığını size söyleyebilirim. Bu konferansın bazı konuşmalarında manevî olmak için bir bilim adamı gibi tabiatı anlamamız gerektiği söylendi. Bu gerçekten doğru olsaydı, ancak şimdi manevî olacağımız anlamına gelirdi. Tarih bunu yalanlamaktadır. Bugün medeniyetimize hâkim olan özel bilgi olmaksızın yüksek bir medeniyet seviyesine erişebilirsiniz. Büyük mimarî, büyük resim, büyük yazım, bütün bunlar sahip olduğumuz teknolojik bilginin ikincil bir bilgi olduğunu kanıtlamaktadır. Teknolojik bilgi, süreç bilgisidir.

O yüzden burada sanatın doğası hakkında Geleneğin bakış açısından konuşmak istiyorum; ama ilk olarak, kendisinden çektiğimiz dengesizlik hâlini anlamak istiyorum. Bütün büyük medeniyetlerin bir özelliği, ebedîlik ile derinlemesine meşgul olmalarıdır. Medeniyetlerinin sonunun belirleyici özelliği ise zamanla özdeşleşmektir, ki bu da çöküşle, dağılıp parçalanmayla özdeşleşmek demektir. Bu, aynı zamanda yeni takıntısıdır, çünkü yeni, zamanla ve ölümlülükle özdeşleştiğimizde

2. Şüphesiz yazar Collins burada Coomaraswamy'nin sıkça tekrarlanan "Güzellik idrâkle alakalıdır" ifadesini hatırlatmaktadır. Bu ifadenin bütün anlamları için onun makalesine bkz. "The Philosophy of Medieval and Oriental Art", *Selected Papers 1* içinde, Princeton University Press, 1977, ss. 43–70.

hissettiğimiz bu korkunç bayatlığın üstesinden gelmenin sahip olduğumuz tek yoludur. Bugün sanatsal duyarlılığın resmi böyledir. Bu, hiçbir bireysel sanatçının kusuru değildir. Son zamanların sanat hareketlerinin hepsinde yer aldım: Sürrealist hareketin bir üyesiydim ve bu modern hareketin önde gelen filozoflarından biri olan müteveffa Sir Herbert Read'in arkadaşıydım ve hayatının sonuna doğru yaşadığı hayâl kırıklığını ve yazdığı çok önemli denemeyi biliyorum.[3] Antropolog Mircae Eliade de şöyle söyler: "Bir döngünün sonunda sanatçıların yapacağı bir tek şey var: akbaba olup medeniyetin kalıntılarını yiyip tüketmek." Modern sanatın özelliği, iki uç durumu zikredecek olursak, yerel "benliğin" sıkıntılarını o sıkıntılardan kurtulup rahatlamak amacıyla dışa vurmak veya geometrik süslemedir. Bugünün neredeyse bütün resim öğrencileri yaratıcılıkla değil kişisel sorunlarla, yani kişisel çıkar ve tedaviyle ilgilidir. Hiçbir şey yıllar sonra bir tedavi resmine bakmak kadar sıkıcı değildir; oysa gerçek bir sanat eseri ebediyyen bâkirdir, nesneldir, kendimizden daha yüce bir amaç için yaşamanın ürünüdür. Zamanla özdeşleşmek zihin-beden etkileşimleriyle, yerel "benlik" ile ve bu benliğin hoşlandıkları ve hoşlanmadıklarıyla özdeşleşmektir. Rönesans'tan beri bütün sanat, "benliğin" kazanılmış haklarının bir yansıması durumuna geçmiştir. Rönesans'ın ilk kısmına varıncaya kadar sanat, bir dil idi; Rönesans'tan itibaren sanat, bir seyirlik, zamanla özdeşleşmeye hapsolmuş "benliğin" problemlerinin bir ifadesi oldu.

Platon, hayâli çok hayatî, çok önemli bir şey olarak gördüyse, bunun sebebi, hayâlin çığırından çıktığında medeniyetin bütününü yok edebilecek olmasıdır. İşte, şimdi olan budur. Bir öğrenci bana, "Neden hoşlanıyorsak onu yapabiliriz" demişti ve bunun köleliğin tanımı olduğunu fark etmemişti, zira kölelik insanın hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeylerin kurbanı olmasıdır. Ya da Aristoteles'in dediği gibi, [kölelik] kişinin bedeninden başka sunacak bir şeyi olmamasıdır. Bu da bizi medeniyetimize yeni bir bakışla baktırmaktadır, oysa [Paris'in güneybatısında yer alan] Chartres Katedrali'ni [on üçüncü yüzyılda] diken işçiler, bedenin bir araç olduğunu, bedenlerinden fazlasını sunduklarını biliyorlardı.

---

3. Yazar muhtemelen Read'in *Encounter*, October 1961'de yayınlanan "Testament"ını kastetmektedir.

Şimdi, bugün biz, "Bilim" denilen özel bir tür bilincin ve bilginin egemenliği altındayız. Ama sanat ve din bize, bu teknolojik bilginin kendisiyle dengelenmesi gerektiği başka bilgi biçimlerinin olduğunu bildiriyor. Örneğin, modern sanatın tasvir ettiği ruhun durumuna bakacak olursak, medeniyetimize dair çok net ve dürüst –çünkü sanatçı dürüsttür– bir resim görürüz. Medeniyetimizin parlak bir teknolojik yüzeyi var; ama kazıdığımızda altında modern sanatçının çok doğru biçimde resmettiği durumu buluruz ki zihinsel hastalıklar hastanelerine doluşan kimselerin sayısındaki artış onu teyit etmektedir. Geleneksel bilgi bakış açısından bakacaksak, bunun bir miktar aydınlığa kavuşturulması gerektiğine inanıyorum. Bu bilgi bize, kendisi için yaşayacağımız kendimizden daha yüksek bir şeyimiz yoksa öleceğimizi söyler. Dolayısıyla mesele tamamen bir amaç meselesidir. İnsanların yüzlerine bakacak olursan, amaçlarının üç şey olduğunu görürsün: seks, yemek ve para. Tabiatın pek çok insanı kendi isteğini yapmaya, yemeye, uyumaya, çiftleşmeye, üremeye zorladığı açıktır; bundan sonra Tabiat'ın onlara daha fazla faydası yoktur. Onların daha yüksek bir sûrete evrilip evrilemeyecekleri insanda gizli olarak bulunan bir iç gerçekliğe dayanır. Modern sanat, bu gerçeklikle hiçbir şekilde ilgilenmez; bu gerçeklikle ilgilenilmediği zaman meydana gelen şeyle ilgilenir. Hayâl gücü, bizim için hayatî önemde bir organdır. Ayrıca, bütün yaratıcı şeyler gibi, oldukça yıkıcıdır. Bunun sebebi içimizde yüzlerce benliğe sahip olmamız ve bunlardan her birinin hayâli, seks, yemek ve para gibi kendi amaçları için kullanma isteğidir. Bunlar, sanatçıdan hayâlin işlevini kendileri için kullanmasını da ister. Şu halde, zamanımızda gerçekten işlevsel olan yegâne sanat reklamcılıktır. Ama reklamcılık neyi aktarmaktadır, işte mesele budur.

Geleneksel bilgi, bizim alışkanlık gereği düşündüğümüz şey olduğumuzu öğretir. Bu yüzden de arketipsel bir hayatı elde tutmamız daha da önem kazanmaktadır. "Tanrı, insanı Kendi sûretinde yarattı" arketipsel bir ifadedir. Bu bizim henüz erkek ve kadın olmadığımız, ama öyle olabileceğimiz bir örneğe sahip olduğumuz –ki çok modası geçmiş bir düşüncedir– anlamına gelir. "Siz mükemmel olunuz, çünkü gökteki Babam mükemmeldir" de bu türden bir diğer ifadedir. Bu bilgi, zamanla özdeşleşmiş kimselerin sadece ikincil ve üçüncül sebeplerle ve sonuç olarak ıvır-zıvırla ilgilendiğini, diğer taraftan evrenin birincil gerçek-

liği olan Tanrı'nın bilinemez ve anlaşılamaz olduğunu söyler. Bu yüzden sembolizm ve mitoloji kaçınılmaz olmuştur. Semboller, gerçekliğin tanımları değildir; onlar, tanım içindeki gerçekliğin tabiatının aktarımlarıdır. Kutsal Ruh, Tanrı'nın bir tanımı değildir, bana göre, sevginin bir aracıdır. Haç sembolü, René Guénon'un çok güzel açıkladığı gibi, hakîkatin son derece derin bir örneğidir; bu hakîkat, geleneksel bilgide öylesine güçlüdür ki hem ona bakıp hem de yaşayamayız. Bu yüzden bizimle onun arasında bir tampona, bir dünyaya ihtiyacımız var; bir elektrik transformatörü gibi etkiyi alsın ve bizim boyutumuza dönüştürsün. Bu tampon dünyaya arketipsel dünya/misal âlemi denir ve biz onun ile misaller aracılığıyla gerçeklikle temas kurarız. Örneğin, biz son derece sözeliz, yani kelimelerle düşünürüz ve buna bağlı olarak yüzeyseliz. Bu yüzden ayinin anlamını –ki kavranamaz gerçekliğe hareketli bir katılımdır–, kilise tasvirlerinin anlamını veya resmin anlamını artık istemiyoruz. Biz sözlüyüz, aşırı aklîleştirilmiş ve akılcılaştırılmışız. Protestanların tasvirler önünde "el pençe divan durmak" olarak isimlendirdiği şey, bütün bedenin icra ettiği derin bir psikolojik danstır. Eğer bu tasvirlerle-gerçekliğe-katılma, bizim çevremize indirilirse, böylece Tanrı bir masa, bir sandalye veya bir mihrap olur ve bizim de bu takdirde "kutsal mekân"ımız, *kutsal* tasvirlerimiz, bizden yüksek bir gerçekliği taşıma araçlarımız olur. İşte kutsalın ne olduğu budur; aksi takdirde bizim hayat tecrübemiz tek boyutludur, *sadece* bir masanın, *sadece* etin ve kanın tecrübesidir. Bir zamanlar insanın ezelî-ebedî kaderine hizmet etmek için kullanılmış olan sanatçının bizim medeniyetimizde zamanla hastalıklı meşguliyetimizi ve ezelî-ebedî amaçtan yoksunluğumuzu yansıtmaktan başka yapacağı bir şey yoktur. Chartres Katedrali'ni ve Budist tapınaklarını yapan gerçek sanatçılar ve zanâatkârlar "Sadece Tanrı vardır" ve biz hiçiz, yüce ifadesini anlamış olacaklardır. Bu hiçliği bir anlasaydık, biz de kutsanmış olurduk; oysa zamanla özdeşleşmek, bize *kişisel* mutluluk diye bir şeyin olduğunu vehmettirir. Ne var ki büyük medeniyetler bize, gerçek mutluluğumuzun kozmik görevimizi ifâ etmekle geldiğini söylerler. Bu seviyede sanatın işlevi benzerdir. Bu da kısmen bizim ikilemimizdir. Bugün, hepimizin kaderine/varıp-gideceği-sona adanmış bir tapınak veya bina yerine, sanat tüccarımız, güzellik alıp satmak için bir sanat genelevi işleten bir adamımız var. Sanat tüccarları üzerine gerçek bir kültür

kurmak mümkün değildir; görsel bir kültürün üzerine kurulabileceği yegâne temel, toplu olarak insanın kaderidir. Bu yüzden şu anda modern sanatta ilhâm yoktur.

Şimdi, sözlerimi geleneksel bilginin ilhâmın mahiyetine dair bize verdiği kavrayışı ele alarak noktalayacağım. Her şeyden önce, ilhâm ezelî-ebedî olarak bizim için mevcuttur, engellerle dolu olan bizleriz. Bir gün boyunca duygu ve düşüncelerimizi incelersek, çoğumuz onları çer çöp, anlamsız olarak görecektir. Dolayısıyla, "Kalp bakımından temiz olanlara ne mutlu, çünkü onlar Tanrı'yı görecektir" sözü dikkate değerdir. Temiz kalple kastedilen, "benliğin" kazanılmış haklarından ve ikincil ve üçüncül sebeplerle meşgul olmaktan kurtulmuş kalptir. Metazifiksel bilgi bize insanın ilâhî gerçekliği yansıtacak bir ayna olduğunu öğretmektedir. Bu ayna, paslıdır ve ilâhî gerçekliği yansıtamaz. Hayatın problemi, bu aynayı temizlemek ve ilâhî güneşi taşımaktır. Sanatçı, bu ilâhî aynaya yansıyan, insanların sürekli unuttuğu, bizim de sürekli hatırlatmamız gereken görüntüleri resmedebilecek meslek erbabı olarak görülür. Şu halde, sembolizmin amacı, bize hatırlatmaktır; kilise çanı, orijinal anlamıyla bir hatırlatıcıdır. İnsanın yöneldiği her yerde bir zaman, kendisine kaderini hatırlatacak bir sûret vardı. Medeniyetimizde küçük kişisel hayatımızın ötesinde olan bir kaderi bize hatırlatacak hiçbir şey yoktur. Yalnızlık duygumuz bu yüzdendir. Yabancılaşma hissimiz bu yüzdendir.

25. BERNARD LEACH

BÜTÜNLEŞME

Bütünleşme, benim anladığıma göre, insanın iç ve dış güçleri arasında tabiî bir dengeye veya ilişkililiğe ulaştığı hâldir. Konfüçyüs'ün farklı sözcüklerle dile getirilmiş ifadesinde: "Bilge insan, doğarken sahip olduğu yetenekleri/mevhibeleri olgunluğunda tabiî şekilde kullanabilen kimsedir." Bu, dönemsel ve parçalı olduğunda dahi sanatsal işlevin ön şartıdır ve bu arada, iyi insan-kötü sanatkâr (yanlış meslek seçmiş kimse) fenomenini ve iyi bir çömlekçi olan toplumsal uyumsuz kimse (sadece iş başında iyi olan kimse) fenomenini açıklamaya yardımcı olur. Sanatın sahteliği, birinci örnekte insanın gerçek erdemine, ikincisinde de sanatçının büsbütün kötülüğüne dair şüpheler uyandırır. Bütünleşme tabiî ki ortak bir hedeftir; ancak parçanın bütün model içindeki doğru yerine yerleşmesi, büyük toplum çerçevesi sağlıklı bir denge hâlinde olduğunda hızlanıp kolaylaşır.

Bugün hiç kimse böyle bir iddiada bulunamaz. Böyle yaygın bir bozulma hiç olmamıştı. Birey, doyuma ulaşmak için hangi modelin hangi yuvasına girecek? Çömlekçi için yerel görev tanımları, başka bir yerde gelenek olarak isimlendirdiğim şey, kaybedilmiş veya her hâlükârda çok zayıflamıştır ve çömlekçi arayışında, kendini içinde amaçsızca do-

laşacağı –gerçekte yırtılmış– dünyayla ve aralarında seçim yapacağı iç ve dış, Doğu ve Batı kutuplarıyla kendini yapayalnız bulur. O, hayatın köklerinde vermesi gereken birincil kararlarla tek başına bırakılmıştır. İddiam şu ki; Asya'nın ve erken dönem Avrupa'nın dinî felsefelerini yansıtan iç güzellik kriterinde dünyanın çok farklı bölgelerindeki duyarlı çömlekçiler tarafından şu anda içgüdüsel bir cevap bulunabilir. Bu araçlarla kendi kıymetlerimizi yeniden değerlendirip yeniden keşfederiz. Bu, uçurumun kenarına kadar takip ettiğimiz dışsal olanın tâbi kılınmasıdır. Bu, hayatın Doğu'dan veya Batı'dan değil, içten dışa olan hareketidir. Bu hareket bireyde başlar. Ben, ona, bütünleşme diyorum. Çocukların yaptığı ketlenmemiş karakalem resimleri ve boyalı resimler, ilkelin modern sanat üzerindeki etkisini değerlendirmeye pekâlâ dâhil edilebilir ve Doğu mimarîsinin, heykelinin ve resminin tesirine işaret edilebilirdi.

Bu, uzun bir zamandır içeri sızmaktadır. Modern mimarînin Japonya'ya olan borcunu düşünelim. Japonya'nın renkli baskıları Paris'e hiç ulaşmasaydı resimlerimizden –Van Gogh, Degas, Whistler, de Lautrec veya Matisse– acaba neler eksilirdi? Sanatın tarihi ve de evlerimiz farklı olurdu. Japonya'da sanatçıların Cezanne'dan "köprü" olarak, Rembrandt'tan da "sanatçılarımızdan biri" olarak bahsettiklerini duydum. Bir insan Doğu'nun Avrupa seramiği üzerindeki asırlar boyu süren etkisini değerlendirecek olursa Mısır, Arabistan, İran, Japonya ve Çin'den hesaplanamayacak kadar çok, bir nüfuz ve geçiş keşfeder. Bizzat dinimiz Filistin'den geliyor. Sonunda biz [Avrupalılar] Keltler'in, Gotlar'ın, Anglolar'ın ve Saksonlar'ın, Romalılar'ın ve Yunanlılar'ın torunları olarak, her zaman için Doğu'nun ruhunu özümsemek önemli görevimiz olmuştur. Tarihin elleri dönüp dolaşıp aynı noktaya geldi; engeller kalktı. Biz [İngilizler] artık biblo eşyâsı toplama oyunu oynamıyoruz; [Hintli ve Çinli] vasıfsız işçileri sömürmüyor veya Şangay'da hâlka açık parklara "Çinliler ve köpekler giremez" diye uyarılar yazmıyoruz. Kısıldık, hem Doğu hem de Batı. Duygu, düşünce ve eylemin iç ve dış yönlerini nasıl birbiriyle ilişkilendireceğimize karar vermeliyiz. Amerika karar vermeli. Bireysel çömlekçi karar vermeli. Çömlekçinin en derin problemi, evrensel problemdir, yani bütünleşmedir.

Sanatın kişisel ve samimi ifadesi olarak çağdaş çömlekçiliğe gösterilen ilgi, İngiltere'de ve daha pek çok ülkede son yarım yüzyıldır yay-

gınlaşmaktadır. Bu da paranın ve makinenin hâkimiyetinden uzaklaşan ve duygu, hayâl ve kişisel sorumluluğu işte yeniden tesis etmeye yönelen, ama bilim ve makineye sırf bilim ve makine olduğu için illâki karşı olmayan, ama Morris ve Ruskin'den beri yüzyıldır gerçekleşen insanın iç tabiatının iğdiş edilmesine temelden karşıt olan bir hareketin bir yönü olarak görünmektedir. Bu hareketin insanları –ki kendimi onlarla ilişkilendiririm– çömlek de dâhil olmak üzere kendileri canlı olduğu için canlı olan, günümüze ait, geçmişi miras alan ve geleceği araştıran, bütün insan –yani kalp, kafa ve el– tarafından ve bütün insan için yapılmış, eşyâ yapmak istemektedir. Bu yolu izlemek isteyen çoğu kimsenin cesareti yok. Çok kimse bu yolu tam anlamadan, yeterli güce ve gerekli eğitime sahip olmadan izliyor. Galeriler ve sanat atölyeleri bu gibi kimselerin yarı sindirilmiş özümsemeleri ile dolu. Başka hiçbir çağ böylesine kötü doğurulmuş zanâatlar üretmedi. Bu durum, uyarım eksikliğinden ziyade aşırı uyarımdan ve yetersiz sindirim kabiliyetinden kaynaklanmaktadır. Biz, korkunç şekilde özbilinçliyiz [yani sürekli ve aşırı derecede kendi hâlimizi düşünüyor] ve bu yüzden korkular üretiyoruz. Biz, doğru düşünmeye ve ona mukabil tekniğe dair ancak muğlâk ve parçalayıcı standartlara sahibiz.

Japonya, İskandinavya ve Amerika'da nereye gittiysem, bana sorulan sorular, çömleğin ve çömlekçinin kriterleri ile ilgiliydi. "İyi çömlek nedir?" "Nasıl iyi bir çömlekçi olurum?" Ayırt etme kabiliyeti, açık veya örtük, mümkün olduğunca geniş kabullü bir değer ölçüsüne dayanmaktadır. Böyle bir kriteri, bilinen en yüksek başarı seviyesinden otomatik olarak kabul ederiz. Bu bakımdan, içinde yaşadığımız dönem, daha önceki bütün dönemlerden farklıdır. Rönesans sonrası Avrupasının sanayicilikle noktalanan genişlemeleri, özgürlükleri ve keşifleri, kültür ve kıta engellerini kırmıştır. Modern insan, kendini bireyselliği içinde yalnız hissetmekte, bütün geçmişin birikimini miras almakta ve zamanın zirvesinde bıçak sırtı bir pozisyondadır. Sorgulayıcı zihnin küçük çömlekçi-alanında dahi kişisel bütünleşme görevi ve dünya vatandaşlığı karşısında baygınlık yaşamasına şaşırmamalıdır.

Ancak bir tohum, Doğu ile Batı arasındaki derûnî temas sonucu burada, genel bulunuşta filizlenmiştir ve bu, insan ırkının birleşmesi ve olgunlaşması için gereken pek çok tohumdan biridir. Kavrayışlı zihinler, en iyi T'ang ve Sung çömleklerinin asaletinde ve evrenselliğin-

de en yüksek başarıyı ve o başarıda bir değerler ölçütü fark etmişlerdir. Modern Avrupa sanatının özgürleşmesinde olduğu gibi, yeni algı kapıları, ilkel ve Doğulu dünyaların güzelliğine açılmış ve böylece eski değerlendirmeler yeniden karılmışsa, aynı durum çömleklerdeki güzellik yargıları için de vâki olmuştur. Bugünkü çömlekçilerin özbilinçlilik derdinden muzdarip olduklarına dair teşhisimde haklıysam ve özbilinçliliği bütün halk sanatının ve ilkel sanatın gayr-i şahsî, saf ve sade karakterine zıt olduğunu söylerken doğruysam, bu durumda görünen o ki; bu yaygın hastalıktan nasıl kaçılacağına dair doğru bir sonuç çıkarmamız gerekecektir. Bu, bireysel çömlekçilerin ve muhtemelen başkalarının da yürümek isteyeceği yoldur. Bilinçliliğe ihtiyacımız var, ama ona bütünlük ilişkisi içinde ihtiyacımız var.

Bana göre buna başkalarından daha çok ulaşmış sağ bir çömlekçi Shoji Hamada'dır. Onun gelişimini yakından ve elli yıldan daha uzun bir süre boyunca izledim. Şöhretini ilkin İngiltere'de sanatçı zanâatkâr olarak Bond Street'teki sergilerle yaptı. Sonra Japonya'ya döndü ve kendini küçük Mashiko kasabasına gömdü. Bu kasaba, iki yüzyıl boyunca Tokyo'ya mutfak çömlekleri sağlamıştı. Orada elli veya daha fazla fırında, yarım zamanlı çömlekçiler olan çiftçiler tarafından yerel maddelerden basit bir seramik çanak yapılırdı. Hamada, Avrupa'dan döndükten sonra farklı görevleri/makamları reddetmiş ve bu dürüst elsanatı geçmişiyle çömlekçi olarak çalışmış, bununla kısmen hem iyi bir insan hem iyi bir işçi olarak kendisini kabul ettirmek, hem de kendisini gösteriş ve benlikten kurtarmak istemiştir. İşini, "kuyruğundan kurtulmak" olarak isimlendirirdi. Oldukça sıradan yerel killer, küller ve ezilmiş kayalar kullanmış ve kullanmaktadır, ama bir sanatçının, fakat büyük bilincini doğru mütevazı yerinde tutan sanatçının, mütevazı kavrayışı ve anlayışıyla bu malzemeleri kullanmış ve kullanmaktadır. O, çömleklerini mühürleme ve imzalama uygulamasını terk etmiş ve soran olduğunda, [çömleği kimin yaptığı] sorusuna çömleğin kendisi cevap vermediği takdirde, ya çömlek yeterince iyi değildir ya da soruyu soran kördür, demiştir. O, "iyi çömlek"le ilgilenmiş ve kişiliği kendi başının çaresine bakması için bırakmıştır.

Bir çömlek, estetik olarak soyut içeriği bakımından veya insanî bir dışa vurum olarak incelenebilir; yine, öznel ve nesnel olarak; saf biçim ilişkileri bakımından; veya şekli veya elyazısı ve duyusal içerik kayna-

ğına işaret etme bakımından analiz edilebilir. Çömlek, soğuk biçimde aklî veya sıcak biçimde duygusal veya böyle zıt eğilimlerin bir terkibi olabilir. Ama hangi ekole ait olursa olsun, şekil ve örneğinin, gelişmenin iç ilkelerine uyması gerekir, diye inanıyorum. Bu ilkeler, aklî analizle kolayca kavranamasa dahi hissedilebilir. Her hareket zarif ama kesin bir gerilimde, donmuş müzik gibi asılı durur. Hacimler, açık mekânlar ve dış çizgiler canlı bir bütünün parçalarıdır; onlar düşüncelerdir, ritmin dengesinde kontrol edilen güçlerdir. Dönen yaş çamur üzerinde tek bir sezgisel basınçla bütün çömlek hayata gelir; yanlış bir dokunuşla ifade kaybolur. Bir tahtadaki –aynı ağırlığa ve ölçüye sahip– yirmi benzer çömlekten sadece biri bu hayata sahip olabilir.

Bir çömlekçi, çarkında aynı zamanda iki şey yapar: (1) düzgün bir yüzey üstünde duran, evde genel işlerde kullanılmak üzere içi boş çömlekler yapmak ve (2) mekânı keşfetmek. Çömlekçinin çabası bir bakıma fayda tarafından, diğer yönlerden ise hiç bitmeyen bir biçim mükemmelliği arayışı tarafından belirlenir. Merkezkaç ve çekimsel gücün ince karşıtlığı ve etkileşimi arasında, nihaî olarak kürenin ve silindirin düzü ve eğrisi arasında (ki işaretleri her çömleğin ayağı ve dudağı arasında görülebilir) çömlekçinin bütün bir güzellik tecrübesi gizlidir. Çömlekçinin elleri altında çamur, duygu ve düşünceye, çömlekçinin sevimli ve doğruya dair kendi sezgisine, uzun bir geçmişten cevap verir ve çömlekçinin kendi derûnî gelişiminin aşamalarını doğru biçimde kaydeder. Çömlek, insandır: İnsanın erdem ve erdemsizlikleri orada gösterilir, gizlemek mümkün değildir.

Bir çömleğin erdemleri, hayatın benzer erdemlerinden alınır. Biçime, renge ve dokuya hassas olan ve de çamurun dilinde epey tecrübeli olan kimse tarafından çıplak gözle görülebilir. Bu dilin kendi yapısı, hatta kuralları vardır. Bu kuralları fıtrî uygunluk duyusu dünyanın her köşesinde tecrübeden çıkarmıştır. Kurallar, bizim yapımımız değilse ihlâl edilmek isterler, ama ilkeler yeterince derin ve geniş iseler anlamlı ve yardımcı olabilir. Onları ister sözle ifade edelim ister etmeyelim, onların farkındayız; ve, şu veya bu açıdan, bireysel ve de toplumsal olarak, onlar, ölçütün ve geleneğin görünmez özünü oluştururlar. Çömlek, insandır; insan kendi ırkında merkezî noktadır; buna karşılık çömlek de bir kültür içinde gömülü olan gelenekler tarafından bir arada tutulur. Günümüzde ipler gevşetilmiştir ve bir yaratıcı zihin, kendi

anlamını ve kendi modelini bütün geleneklerin ve kültürlerin atkısı ve çözgüsünden bulup çıkarma görevi karşısında kendini yapayalnız bulur. Bütünleşme ve bütünlük olmaksızın geniş görünümü kuşatamaz ve ondan gerçek bir sentez çıkaramaz.

Benim için merkezî olan eski bir inancı tekrarlayacak olursam, bütün çömleklerde bana temel görünen nitelik, çömleğin bir veya birden fazla tarzındaki hayattır: iç uyum, asalet, saflık, güç, genişlik, cömertlik veya hatta nefislik ve cazibe. Ancak insanda ve çömlekte bir erdemler listesi yapmak bir şeydir, o erdemleri dışbükey ve içbükey, sert ve yumuşak, büyüme ve durma dengesi içinde yorumlamak başka bir şeydir; çünkü bu ikincisi tümeli tikel içine üflemek demektir.

26. MICHAEL CARDEW

ÇÖMLEKÇİLİK VE ÇÖMLEK YAPIMI

Bütün Sanat Tabiatın Taklit Edilmesinden İbarettir

Bana göre [biz Batılılar] barbar değiliz, ama aşırı teknoloji sarhoşu olmuşuz. Doğu'nun bilge insanları, bunu başından beri bilmekteydi. Teknolojik kestirmeleri kullanmaya başlayıncaya kadar biz de biliyorduk, ama kestirmeleri kullanmanın her zaman yarar sağlamadığını yavaş yavaş keşfediyoruz. Gençliğimde Bernard Leach'in çömlek atölyesine üç yıl gittim ve orada Zen Budizm'ini ve işlerin Doğulu şekilde nasıl yapıldığını öğrendim. Sizin tamamen benimsediğiniz öğretiye –yani Doğulu insanların her zaman doğru ve Batılı adamın her zaman yanlış olduğu öğretisine– tepki gösterdim.

1920'lerde Winchcombe'dan yirmi mil uzakta 1890'larda başlamış bir sanat topluluğunun kalıntıları vardı. Cotswold Hills'deki Chipping Camden'ın, sanatçıları ve loncalar istikametinde gösterilmiş bir, çeşitli çabalar arka planı vardı. Bu insanlar, oldukça sıkıcı ve eski modaydı; ama süslü Doğu dinlerinin ardından koşan Batılılar hata işlemektedir; yerli malı dinler öğrenme zahmetine katlanıldığı takdirde onlar kadar iyidir; yerli malı dinlerin tek eksiği egzotik olma çekiciliğidir, şeklinde iyi bir fikre sahiplerdi.

Onlar bana Zen'in, Aziz Thomas Aquinas'ın yazdıkları olduğunu söylemişti. Doğulu felsefede, Orta Çağlarda söylenen güzel şeylerden daha aydınlatıcı bir şey olduğunu sanmıyorum. Aristo'dan alınma güzel alıntılarımdan birisi şudur: "*Ars imitata naturam in sua operations*", ya da "Sanat tabiatı taklit eder."[1] (Ya da Seneca'nın üç yüzyıl sonra yazdığı şekliyle, "Bütün sanat tabiatın taklidinden ibarettir.") Bu ölümcül bir fikir, ama doğru yorumlandığında sanatın tabiatı, tabiatın işlemlerinde taklit ettiği veya Eric Gill'in çevirisiyle, "Sanat tabiatı tabiatın işlediği gibi işlemek sûretiyle taklit eder" anlamına gelir. Bu, çok aydınlatıcı bir ifadedir. Aristo'nun işaret ettiği sanat, tıp sanatıdır –çünkü insanları tabiatın kullandığı yöntemleri kullanarak tedavi etmeye çalışırsın– ve çömlekçilik de dâhil olmak üzere, bizim sanat dediğimiz şeye uygulandığı hâliyle, mutlak manâda muhteşemdir.

Orta Çağlardan büyük bir vecize –ki şöyle çevrilmiştir: "Yeryüzündeki her şeyin mahiyeti ve varlığı Tanrı'nın güzelliğinden kaynaklanır"– sanat hakkında uzun süre çalışma disiplininin sende oluşturduğu mutlak anlamda akıl dışı güven duygularını özetlemektedir.

Bir gün olağanüstü, kendinden emin bir şekilde şu duyguyla uyandım: Her şey yolunda gidecek ve atom bombalarına dair hiçbir şey beni evrenin kötü olduğuna inandıramaz. Bu sonuca kimseden yardım almadan sırf kendi düşüncemle asla varamazdım. Bu, bedenimi çömlek yapmak için eğitmemden kaynaklanan bir şeydi. Bernard Leach çömlek yapımında başka hiçbir sanatta olmayan bir şey olduğunu söylerken kesinlikle haklıydı.

Çömlekçiliğin Konusu Nedir?

Afrika'dan döndüğümde İngiltere'nin, kurbanlarına –yani öğrencilerine– bilinçli olarak, kendilerini ifade etmelerini söyleyen okullarla dolu olduğunu görmek can sıkıcıydı. Bana göre çok daha önemli bir şeyi, evreni ifade etmeliyiz. Âlem ancak zihin onu bir sûret olarak kavradığında beş duyudan biriyle algılanmaktadır. İşte bu, çömlek-

1. Editörün notu: Bu seçkideki Aziz Thomas Aquinas'ın bölümlerine bakınız.

çiliğin konusudur; çömlekçilik biçime önem verir, çömlekçilik benlik gibi çok özel bir şeyi dışa vurmaz; çünkü benlik, iki anlamda çok iddialıdır.

Birincisi, ifade ettiğin ve dışa vurduğun bu benlik nedir? Onun hakkında hiçbir şey bilmiyorsun ve o, aynaya bakarak neye benzediğini bilebileceğinden daha fazlasını bilemeyeceğin gizemli iç'indir/derûnundur. İkincisi, senin ele aldığın şey, senin benliğin *olmayan* bir şeydir. Bir şeyin biçimine yoğunlaştığında kendin olduğunun farkında olmazsın, ama kendini beslersin ve yaptığın biçim sen kendinsin. Yeryüzündeki hiçbir güç, hatta modern sanat fakültelerindeki ve akademilerindeki öğretmenler dahi onu sen olmaktan alıkoyamaz. O, biçimin ihtişamı içinde ifade edildiğinde mutlak anlamda doğal ve kaçınılmaz olarak sudur eder.

Şekillerin çok gizemli bir yönü vardır. Bazı şekiller mükemmelen doğrudur, fakat hiçbir şey söylemez; diğer bazıları çok tuhaf görünür, ama çok anlam içerir, kesinlikle bir şeyler söyler ve anlamlıdır. Bütün hayatım boyunca Roger Fry'ın soyut sanatçılar "anlamlı biçim"le uğraşırlar, sözüyle ne kastettiğini merak etmişimdir. Bunun o zamanlar aptalca bir söz olduğunu düşünmüştüm. Neyin anlamı? Basit cevap şu: Bilmiyoruz; bu çok büyük bir soru; evrenin hiçbir anlam ifade etmediğini de söyleyebilirsin. Evrenin ne olduğunu kısaca söyleyebilecek kimse, şarlatan ve düzenbazdır. Buna karşılık evrene karşı hürmetkâr olan kimse de evrenin ne olduğunu bilmez.

Çömlekçilikte Tekrar

Çömlek yapamıyorum. Bay Bernard Leach'ten sonra muhtemelen en kötü çömlek yapıcısıyım ki bu da arızî sebeplerle böyledir. Bütün dünyada çömlek atölyeleri açarken, çömlek yapmak için çok vaktiniz olmuyor; başkalarına çömlek yapmayı öğretmeye vaktiniz oluyor, ama siz esasen, tuğla yapmak veya kubbe inşa etmek gibi garip şeyler yaparak haftaları geçiriyorsunuz. Çömlek yapmaya her zamankinden daha çok bir hevesle dönüyorsunuz, ama o çok hayâl kırıcı ve o çok kolay geliveren ve on dokuzuncu yüzyılın yarı sanayileşmiş çömlek atölyeleri-

nin çokça teşvik ettiği o iğrenç şekilde kaygan profesyonelliği asla elde edemiyorsunuz. Bu yüzden asla mükerrer çömlek yapmamanı söyleyen büyükçe bir düşünce okulu var. Çömlekçinin maharetini mükemmelleştirmesi, tıpkı diğer öğretim disiplini veya dersi gibi kendinde amaç değildir, kendisi ötesindeki bir şeye götüren araçlardır.

Mükerrer ürünü, kendini ifadenin büyük bir kanalı olarak görüyorum. Çömlek yaparken ve süslerken, çömlekçinin işinin kalitesi ancak bir oturuşta yirmi otuz parça yaptıktan sonra zirveye ulaşabilir. Bütün çömlek yapımında ve sap yapımı ve tutturulması gibi ilişkili süreçlerde, uzun süre yoğunlaşarak yapılan tekrarcı çalışma, bir hassasiyet ve fiziksel ve zihinsel netleşme hâli oluşturur ve bu hâlde bilinçli çaba zahmetsiz olur ve yaratıcı faaliyet, başlamak için bir şans elde eder.

27. EDWARD JOHNSTON

"ŞEY" TARAFINDAN TANIMLANAN BİÇİMSEL YAZICILIK

Bu alt başlıkta geçen "şey tarafından tanımlanan" ifadesindeki önemli sözcük olan "şey"in iki anlamı vardır: *yaptığımız şey* ve *ettiğimiz şey*.

Yaptığımız şey tabiri, *maddî objelere* veya daha doğrusu, *belli bir faydası veya kendine has bir amacı olan belli bir maddî obje* fikrine işaret eder. Buna, bir el yazma kitabı veya parlatılmış bir hitabı örnek verebiliriz.

Ettiğimiz şey ifadesi ise, *eylemlerimize ve niyetlerimize* ya da daha doğrusu, *her zaman ettiğimiz veya etmek istediğimiz şey* fikrine işaret eder. Buna da örnek olarak güzel yazmayı, okunaklı yazmayı veya serbest (ve belli bir amaçla) yazmayı zikredebiliriz. Bu şeyler, aşağıda gelen biçimsel yazıcılık tanım denemesinin konusunu oluşturmaktadır: Onlar [yani eylemlerimiz ve niyetlerimiz] metottan ziyade *edimler*dir, bununla birlikte hemen metoda dönüşüverirler. Onların biz zanâatkârlar için önemi şudur: Eylem ve amaçlarımız yaptığımız şeyin *ruh*unu oluşturur; onlar yaptığımız şeyin içindedir ve onun her yön ve işlevinde yansırlar.

Burada sıradan biçimde kullanılan "şey" kelimesi, faydalı maddî objeler anlamına gelir.

Öğrencinin aşağıdaki ifadeyi bir *serbest şiir* veya basit bir basmakalıp sözler dizisi olarak görmemesi için (ki böyle görürse mazur olabilir), izin verirseniz öğrenciyi, söz konusu ifadenin bir bakış açısını dile getirmeye ve kısaca, benim geliştirdiğim ve çalışmamda bulunan herhangi bir değeri kendisine nisbet edebileceğim bakışı göstermeye yönelik ciddi bir girişim olduğu hususunda temin edeyim. Öğrenci de tabiî ki *kendi* bakışını geliştirmelidir.

Sanatçı (Zanaatkâr) Hakkında Ön Not

a) Sanatçı; maddeler üzerinde çalışan, onlardan özel alet ve özel yöntemlerle bir şeyler yapan kimsedir.

b) Sanatçı; madde ve şeyler hakkında ve dahi aleti yönlendiren ve maddeden şeyi oluşturan yöntemler –planlar ve tasarımlar– hakkında düşünür.

c) Sanatçı; çalıştığı maddeleri, şeyleri ve tasarımları (metotlar, planlar, vs.) eserinde köklü biçimde ayrılmaz faktörler olarak görür.

d) Bütün eserleri, –topraktan yapılmış Âdem gibi– hayata getirilen şey aracılığıyla İde'yi (yahut duyguyu) ifade eder.

e) Eserlerinden her biri –ki Âdem'in her oğlu gibidir, [yukarıdaki temsille devam edecek olursak]– insanî bir dokunuş taşır ve biricik olarak görülür. Her şey biriciktir, ama sanatçının eserleri bunu gösterir. Bizim her el yazmamız, bir imzadır.

Yazıcılığın Tabiatı ve Amacı

Biçimsel yazıcılık, bir el sanatıdır:

Yazmanın aslî amacı, okunmaktır.

Yazıcı, bir sanatçıdır:

Onun doğrudan gayesi, güzel yazmaktır.

Ona göre güzel yazmak, kalem ve harflerini iyi kullanmaktır. Bu da açık ve "doğru", kalem-karakterleri, aynı zamanda yazıcının *yaptığı şeyin* belli amacı, faydası veya işlevine uygun kalem-karakterleri yazmak demektir.

Yazıcının yaptığı şey, temel olarak faydalıdır:

Söz konusu şeyin fayda ve şartları, o şeyin kendine has işlemini/nasıl yapılacağını önerir veya belirler.

Şeyin *sözcükleri,* birincil önemdedir:

Yazıcının ideali, sözcükleri mükemmel biçimde *sunmaktır.*

Yazmadaki mükemmel sunum, konuşmadaki mükemmel söyleyişe benzer:

Bu ideali hedefleyen yazıcının ilk görevi, yazaradır.

Yazıcı genelde bu sunumu *güzel* yapmayı hedefler:

Ama o (yapılmış veya girişilmiş) iyi işçiliğin her zaman için bu ilâhî karşılığın bir ölçütü olduğundan da emindir.

Biçimsel yazıcılığın mükemmelliği –ve güzelliği– esasen üç şeyle elde edilir.

KESKİNLİK, BİRLİK ve ÖZGÜRLÜK

Biçimsel yazıcılığın (hattatlığın) tabiatı, öz itibariyle düz ve hızlıdır,

Böylece yazıcının yazısı normalde, matbu bir kitabın harfleri gibi basitçe akıp gider.

Sadece *normal okuyuş* hızlılığı, metnin sunumunda tekdüzeliğe yaklaşan genel bir akış birliği gerektirmez,

Bilakis, *normal yazıcılığın* hızlılığı da bir metin yazarken mekanikliğe yaklaşan, mukabil bir eylem yeknesaklığı gerektirir.

İyi yazıcı, alışkanlık hâlini alıncaya kadar, böyle bir eylem tekdüzeliği geliştirir,

Ancak aynı zamanda yazıcı (ister önplanlamada ister sonraki uyarlamada olsun), *fırsat doğduğunda sıçramaya hazır* bir uyanıklık da geliştirir.

Mecazî olarak, yazıcının yazması –ki elinden geldiği kadar hızlı ve özgürdür–

Kanalize edilmiş bir akarsu su gibi akar.

Ama akarsuda bir düşüş veya kıvrım gelir,

Ve akarsu düşüşten atlar, kıvrımı aşındırıp genişletir, sonra tekrar akmaya devam eder.

Düz ve mutlu yazma, asgarî bir düşünce gerektirir.

Mutlu yazıcı (akarsuyun ruhu gibi) özensiz yazar.

Yazıcı (akarsuyun ruhu gibi) özensiz yazar, kalem elinde, metinle yarışır, zihni bütün üzerinde ileri geri uçar.

Kalem bir anda sıçrar veya kıvrılır, düz akışa çeşitlilik dokundurur. Bu çeşitlilik yaygın, az görünür inceliklerden, az bulunur, en çarpıcı anlama kadar değişir.

Şu halde, yazıcı, hangi çeşitlilikleri getirecek olursa olsun –ister bütün için olan aslî planında öngörülmüş olsun ister ânın sâikiyle yapılmış olsun, ister büyük ister küçük, ister örtük ister açık olsun–, hangi vurguları, hayâlleri veya düşleri getirecek olursa olsun, getireceği şeyler doğrudur ve ancak doğrudan, şeyin ve yazarın sözlerinin faydasına olduğunda doğrudur. Metnin akışındaki böylesi değişiklik veya kırılmalar; ya harfler, çizgiler, sözcükler, ifadeler, cümleler, paragraflar, bölümler ve kitaplar içerirler ya da diğer metin bölümleri (veya baştan sona özel olarak planlandığında bütün metinler) içerirler. Bunlar, uygulamada *vurgu* mahiyetindedir ve yazıcı *vurgu*yu şu şekilde ayırabilir:

Konum veya aralık verme vurgusu veya düzenleme vurgusu

Biçim veya boyut vurgusu,

Ağırlık veya renk vurgusu.

Vurgunun doğrudan amacı, metnin özel parçalarına gereken belirginliği kazandırmaktır. Vurgu, bir tür *makûl abartma* olup önemli veya uygun *harflerin* doğal niteliklerini ve özelliklerini vurgulamak veya

ön plana çıkarmaktır. *Metnin önemli bölümlerini* ve *önemli parçalarını* işaretlemek ve daha nadiren, (asıl metinde işaret edilmemiş veya hafifçe işaret edilmiş yerlerde) *kelimelerin doğal anlamına ve gücüne belirginlik* kazandırmaya çalışmak da amaçlar arasındadır. (Bu son girişimde, cüretkâr yazıcı, bazen "kellesini koltuğuna alır.")

Yerinde vurgu, *birinci yerde faydalıdır*; parçalarını açıkça ayırt etmek sûretiyle metni daha okunaklı kılar.

Yaygın bir metodu örnek alalım: Özel *baş harfler* aslında –ve yerinde bir şekilde–, okuyucunun *dikkatini çekmek* ve *başlangıçlara* işaret etmek için yapılmıştır –hâlâ yapılmaktadır–: gerçekte başlangıç harfleri, *öz itibariyle görsel kitap ayraçlarıdır.*

Ama iş doğru biçimde icra edildiğinde, bu vurgular yazılı sayfada kaçınılmaz biçimde süs *zıtlıkları* oluşturur:

Ve doğru sunumla *yazılı sözcükleri anlamları bakımından etkili kılan* yazıcı, sıklıkla avantajlı biçimde daha ileri gidebilir ve bu zıtlıkların süs etkisini bilinçli olarak artırarak onların *etkili görünüşlerine* katkıda bulunabilir.

Kısaca ifade edecek olursak: Sunuma engel olmayan süs özellikleri, genelde sunuma yardımcı olur. (Usta bir konuşmacının *el-kol ve yüz hareketleri* ile karşılaştırınız).

Eserin doğal süs özelliklerini vurgulayıp yoğunlaştırmak –sanatçının bu müdaheleleri, serbest hareketleri ve eklemeleri– gerekenden fazlasını yapmak olarak ve dolayısıyla şüpheye açık olarak görülebilir.

Ancak usûlüne uygun sunum, salt okunaklılıktan fazlasını içerir: yazmaya has okunaklılığı, malzemelere uygun işlemi, aletlere uygun kullanımı ve şeye (*ki aslî sözcükleri taşır veya saklar*) uygun yapımı (*ki okunaklılığı, işlemi ve kullanımı içerir*) gerektirir.

İşte biz fırsatlarımızı, önerilerimizi, rehberliğimizi, itici mecburiyetimizi ve hatta zorunluluğumuzu bu şeylerde –özellikle aletimiz olan kalemin kullanımında ve özel kelimeleri taşıyan maksatlı şeyler yapımında– buluruz ve bulduğumuz bu şeyler doğru biçimde bizi esere *gerçek eklemeler* olan eklemeler yapmaya iter veya teşvik eder.

Şu halde böyle bir girişimde, yani "lüzum"un ötesine atılmakta, hayatın keyif ve tehlikelerini buluruz:

Macera, zordur; ama sınav, basit ve kesindir: Acaba bizim ilavelerimiz, sözcüklerin ve şeyin/eserin yararına mıdır, usulüne uygun sunuma yardımcı mı yoksa engel mi olmaktadır?

Bu maceralarda yazıcının faydalı ve doğal olarak süsleyici her tür vurgusunun (buna, bazı harfleri "süsleyip güzelleştirmek" veya renkli yazmak gibi basit değişiklikler örnek verilebilir), karşı konulmaz ve neredeyse hissedilmeyecek şekilde tezhip sanatına veya zanâatına karıştığını görmekteyiz.

Böyle vurgular ekleyerek okumayı kolaylaştırırız: böyle vurguları artırarak okumayı güzelleştiririz.

Biz okunaklılığı ve daha fazlasını hedefleriz; okunabilirliği veya yazılı kelimeleri, okuması kolay ve zevkli yapmayı hedefleriz.

O halde yazıcının doğrudan gayesi budur: *Faydalı, okunaklı ve güzel şeyler yapmak.*

Yazıcı, *faydalılık* fikrini daima göz önünde bulundurur.

Faydalılık, bütün zanâatkârlığın temel ve esasıdır. Ve ister temel biçiminde, yani (yazımın) sadece *okunaklılığı*nda, ister pratik biçiminde, yani (yapılan şeyin) *amacına uygun oluş*ta, ister (kelimelerin) *mükemmel sunumu*nda olsun, biz, faydanın ve nihaî gayesi olan güzelliğin peşinden gideriz.

Fayda ve güzellik, somutlaşmış hakîkatin iki amacıdır:

Fayda, herkesin kavrayabileceği amaçtır;

Fayda sûretindeki hakîkat, biz sanatçılara en kolay musallat olan üç günaha karşı bize son derece güçlü bir koruma sağlar: (1) Cesaretsiz *şüpheciliğe*, (2) boş taklitçiliğe veya (3) aptalca yapmacıklığa düşme tehlikesine karşı şu basit kuralı koyuyoruz:

Okunaklılığa, yazıcılığa ve yazarımıza sadık olmak.

Yazıcı, bir bütün olarak metnin işlenmesi için yaptığı özel bir plandan ve eklediği ayrıntılardan da –ister bu ayrıntılar orijinal planında gösterilmiş olsun ister icrası sırasında akla sonradan gelen düşünüceler olsun– eşit biçimde sorumludur.

Son derece basit bir düz sunumda dahi kişisel bir dokunuş vardır, ama yazıcı böyle bir basitlikten bilinçli şekilde ayrılırsa kendi fikirle-

rini sokuşturur. Yazıcı bunu doğru şekilde yapabilir, ama bunun için kendi güvenlik şartlarına uyması gerekir: Yani, harflerine, kalemine ve yazarına sadık kalmak, gerçekte kendine sadık kalmasına yardımcı olacaktır.

Yazıcı, ne zaman bir elyazma yaparsa, *tek* bir nüsha yapar. İnsanın böylesi kendi elyazısıyla yaptığı bir işlem, sunumda şahsî bir *duyguya* sadece izin vermeyip bilakis, o duyguyu bir anlamda zorlar ve cazip kılar (ki bu da mütevazı bir derecede, oyuncunun veya müzisyenin eser yazarının eserlerine kattığı yoruma benzetilebilir).

Her yazılı sayfanın ayrı ve elyazısıyla gerçekleştirilen yapımı –her vuruşunda– ve sanatçımızın siyah ve küçük harflerle olduğu gibi renkli ve büyük harflerle yazmayı da kabul eden el özgürlüğü bize, çeşit ve düzenleme, biçim ve renk, hatta süsleme ve tezhip katmak için sınırsız fırsatlar sunar.

Şeyin iyiliğine ve kelimelerin faydasına iseler, bu fırsatları dilediğimiz ve elimizden geldiği şekilde kullanırız.

Yazıcının bir metni yazması, doğal olarak bireysel ve kişiseldir.

Ama yazıcının doğal bencilliği, yazarının ifadesine (onun anladığı şekilde) sadakati tarafından engellenir.

Bu yüzden büyük seçim özgürlüğü, bir elyazmanın üretimine tâbi kılınmıştır ki bu üretim de tamamen veya kısmen o ibarenin samimi bir sunumudur ve elinden geldiğince o ibareye sempati içindedir.

Özel parçaları ve harfleri ilgilendiren her şeyin –eserin özel işlenişini ilgilendiren her şeyin; çeşidi, vurguyu ve süslemeyi ilgilendiren her şeyin– bir elyazmanın bütün sıradan harflerini ve parçalarını da, ama daha ince biçimde, ilgilendirdiğine inanıyorum: *böylece bireysel kalem vuruşlarında dahi* yazıcı yazdığı sözcüklere sempati duyabilir.

Ve yine, hiçbir yapımın bu sempatiyi içeremeyecek kadar basit veya sade olduğuna inanmıyorum. Tekdüzelik onu gizleyemez: tekdüzelik, hizmet gibi, özgürlükten önce olan bir şarttır.

Ve bu sempatinin ifadesi, eserin parçalarının birinde çok zor görülür olmakla birlikte, –ayrı unsurlardan ve parçalardan yapılmış her şeyde olduğu gibi– tamamlanmış eserde parçaların etkileri bir araya getirilir ve amaçları hissedilir ve bütün elyazmayı canlandırır.

Bu şeyler böyleyken, biçimsel yazıcılık hizmeti ve özgürlüğüyle yazılı sözcüğün yapımında hassasiyet ve güzelliğe dair neredeyse sınırsız imkânlar sağlar.

Ve çalışmamız ve eklemelerimiz, sözcüklerin usulüne uygun sunumuna yardımcı oluyorsa, şeyi güzel yapıyorsak ve gerçekten güzel yazıyorsak, bu takdirde şairler –müellifler – dahi bize teşekkür edebilir.

28. SIR JOHN TAVENER

HÂLİDÎ MÜZİĞE DOĞRU
(Frithjof Schuon'a Armağan)

"Müzik Sevgili'nin Resminden Azı Değildir."

İnayet Han

İnsanın çağrısı/gayesi manevî olmalı. Yeryüzünde sürgünde olmamıza rağmen manevî kişiliğimizi ifade etme yolunu bulmalıyız; bunu da Düşüş hâlinde değil, cennet çerçevesinde, Tanrı'yı hatırlayarak, Cennet'i hatırlayarak, [Hz. Âdem'in dünyaya gönderilmeden önce yaşadığı yer olduğuna inanılan] Aden cennetini hatırlayarak yapmalıyız, ki böylece [Tanrı da] bize zarif ve kutsal bir şekilde, olmaya çağrıldığımız şeyi hatırlatsın. Çünkü biz "Tanrı sûretinde" yaratıldık. Nitekim Gregory Nazianzen, "İnsan, Tanrı olma çağrısını almış bir hayvandır" demiştir. Bu yüzden bir kutsal/dinî müzik bestecisi olarak benim derûnî çağrım, Tanrı'nın aslî sesini, Aslî Müziği bulmaktır. "Nereye baksam Tanrı'yı görüyorum", besteci için "Nereyi dinlesem Tanrı'yı işitiyorum" olmalıdır. Nitekim *Paradiso*'da Beatrice, Dante'ye, "Cennet sadece gözlerimde değil; dön ve dinle" demektedir.

Müziğin "Tanrı'nın sesi" olduğunu ve bu yüzden önceden var olduğunu hatırlamalıyız. Coomaraswamy'nin (Aziz Yuhanna'nın İncil'inin

başlangıcını şerh ederken) işaret ettiği gibi, hem insanî hem de ilâhî sanatta yapılacak olan şeyin örneği, yapıcının canlı zihninde önceden mevcuttur. O halde besteci, en derin bir tefekkür eyleminde kendisinin gerçek Benliğinde bulunan bu müziği "hatırlamalı" ve "bulmalı"dır. Dolayısıyla kutsal/dinî müzik; aynı zamanda akışkan metafiziktir, kalbin merkezidir, yüce mutluluktur, göğün neşesinin vaadidir, zihnin ve kalbin düzenleyicisidir, sarsılmaz iyileştiricidir, manevî vecddir, tefekkür için sesli bir objedir, manevî bir yolculuktur, felsefenin en yüksek biçimidir, semavî bir tezâhürdür ve bu yüzden gök ile yer arasında aslî bir bağlantıdır. Bu durumda yirmi birinci yüzyılda –[Hint zaman anlayışına göre maddî ve manevî yozlaşmanın doruğa çıktığı dördüncü zaman devresi, yani kısaca Hint Âhir Zaman'ı demek olan] *Kali Yuga*'nın sonunda– yaşayan bir besteci; kutsal olan, modernizmin cehennemsi alanlarının dışında, "genel akışın" dışında, ama aynı zamanda Schuon'un ifadesiyle "kutsal bir evrensellik benimseyen ve bu evrenselliği yaratmak için gereken asgarî zorunluyu aşan bir anlayış benimseyen" bir müzik bestelemeye nasıl koyulabilir? Belki de bu, imkânsız bir görevdir; ancak çalışmamda bu korkutucu, ama kesinlikle zorunlu olan görevde nasıl ilerlediğim üzerinde biraz durmak istiyorum.

"Allah güzeldir ve güzelliği sever." Müziğin var olması için müziğin güzel olması, nesnel ve tefekkürî şekilde güzel olması dışında kesinlikle başka bir sebep olamaz. Müzik; biçim güzelliğine, anlam güzelliğine, ahenk güzelliğine, melodi güzelliğine, ritim güzelliğine ve hepsinden önemlisi, içerik güzelliğine sahip olmalıdır. Çünkü besteci, müziğinden geri durup sesleri tamamen kendisinin ötesinde bir şey olarak duyabilmelidir. Besteci; sesi [hem Arapçadaki/Türkçedeki "dua" kelimesinin hem de İngilizcedeki "prayer" kelimesinin seslenmek ve çağırmak anlamlarını hatırda tutarak] harfî manâda varlığa "yakarıp çağırmalı" ve sonra Tanrı'nın sanatına, (örneğin) bâkir tabiata bakmalı ve kendisinin en derin Benliğinden gelen seslerin Tanrı'nın sanatıyla bir nebze uyumlu olup olmadığını görmelidir. Hepsinden önemlisi, müziğin kendi dışında bir anlamı olmalı, metafizik bir hakîkate tekabül etmelidir, aksi takdirde bu müzik, anlamsız ve zaman israfıdır, çünkü ilâhî bir kaynağı tasvir edememektedir.

Hayatımda iki derin ruhsal dönüşüm (*metánoia*) yaşadım. İlki, 1979 yılında Ortodoks Kilisesi'ne ihtida ettiğim zaman gerçekleşti.

Metropolitan Anthony of Sourozh, benden Ortodoksluktaki ilk adımım olarak İlâhî Ayin'i (*Divine Liturgy*)* şarkı yapmamı istedi. O zaman Gelenek hakkında hiçbir şey bilmiyordum ve benim Ayin'i besteleyip şarkı yapmam Ortodoks dünyada büyük bir çalkantıya sebep oldu. Söz konusu bestemi, Stravinsky'nin kutsalı algılayış biçimine oldukça benzer şekilde yaptım, biraz uyduruk ve eski müzik kelime dağarcığını kullandım, böylece arketipe işaret ettim, ama onu bütünüyle hiç benimsemedim. Bu, benim Gelenek ile ilk karşılaşmamdı. Bu tecrübem, beni bir süre sessizliğe götürdü, çünkü o sırada kendimi Bizans ve Znamenny İlahisi'ne ve de Ortodoks Ayini'nin yapılarına, biçimlerine ve ruhuna vermiştim. Bir süre sonra bu, bir müzik volkanik patlaması doğurdu. Bu müzik, Ortodoks Geleneği'nde demlenmiş, ama simyevî bir değişim geçirmişti ve belki de, Aziz Hermas'ın kiliseyi tasvir ettiği üzere, kulağa "geleneğin beyaz saçına, ama bir kızın genç simâsına sahip" gibi geliyordu. Evrenselci anlamda bir Gelenek anlayışının büyük sanat yaratımı için gereken formülü üretebileceği fikrini reddetmek durumundaydım. Yeniden yorumlamaya mecburuz, çünkü geçmişin kopyalanması, ölme sürecini yaşayan bir şeyi canlı tutmayı imâ etmektedir. "Canlı kalmak" terimi, bir "ruh"un (*ethos*) devamlılığını imâ eder, ama bir ruhun muhafaza edilmesi, *biçim*in (*eidos*) korunmasını gerektirmez. Ancak Tanrı yaratabilir ve biz O'nun O nasıl dilerse öylece kullanılacak gözleri, kulakları, araçlarıyız. Kutsalın ne olduğuna dair önceden fikirler tasavvur etmek, sanatçı için saçmadır; çünkü Tanrı'nın Kendisi sınırsızdır. Sanatçının kapalı veya mutlakçı olması gerçekten de imkânsızdır, çünkü sanatçı her zaman açık, savunmasız, manevî olarak şeffaf olmalı, bu yüzden daima, yürümeyi öğrenen çocuk gibi olmalıdır, zira sanatçı her yeni bir işe başladığında en derin manâda "yeniden başlama"dadır. Gelenekselcilerin çok sık biçimde yaptıkları gibi, sadece dışsal ifade veya bir "dönem" temelinde (örneğin; Barok çağı, Gelenekselciler için gayr-i makbul bir dönemdir) yargıda bulunmak yahut belli bir sanat eserinin *eidos*u/biçimi temelinde bir hükme varmak, şu sözün hakîkatini inkâr eder: "Ruh (rüzgâr) dilediği yerde eser." [*Kutsal Kitap*, Yuhanna, 3:8]

İlâhî Ayin (*Divine Liturgy*), Ortodoks kiliselerinde Evharistiya veya Ekmek-Şarap ayinine verilen addır [çvr. T.U.].

Örneğin; Mozart, bir Aydınlanma çocuğuydu, ama bu Aydınlanma çağının uhrevî müzik üretemediği teorisini yıkmaktadır. Mozart, oldukça harfî anlamda *amadé**, yani Tanrı'nın sevgilisi ve "Tanrı'nın bir ışığı"dır. Mozart'ı kolaylıkla, örneğin, Hindu ve İran minyatürleriyle ilişkilendirebiliriz ve ben onun dörtlülerdeki enstrümanlarını sıklıkla cennette birbiriyle konuşan sesler olarak işitiyorum. Onun bütün opera sesleri, birbirine şarkı söylemektedir ve *Sihirli Flüt* (*Die Zauberflöte)* kesinlikle çoktan cennette yerini almıştır! Burada Mozart "pandomim arketipleri"ne bir güzellik, bir hayret duygusu ve batı müziğinde biricik olan kesin bir [Hinduizm'de sevinç/neşe anlamına gelen bir kavram olan] *Lîlâ* ve neşe duygusu bahşetmiştir. Ayrıca Barok çağında Leipzig'in müzik mistiği olan devasa şahsiyet Bach'ı da zikretmeliyiz. Ezelî-ebedî ses, Mozart ve Bach'ta konuşmaktadır, çünkü "sessizliğin ortasında, onlarda bir gizli söz konuşulmaktadır." Bir ilâhî tecellî ile ilgili olarak hiçbir şey tahmin edilemez. İlâhî tecellî, ne zamana ne yere ne de kültürel biçime bakar.

Kali Yuga'nın sonunda yaşıyoruz, ama aynı zamanda eşi görülmemiş bir zamanda yaşıyoruz, zira daha önce kutsal müzik bestecisi başka geleneklerin müziklerini bu kadar çok işitme imkânına hiç sahip olmamıştır. Kutsal müzik bestecisinin geçmiş tarihte hiçbir zaman, başka dinî geleneklerin kutsal kitaplarına ve metinlerine erişimi olmamıştır. Besteci, hiçbir zaman *Hâlidî Müzik* yaratma imkânına sahip olmamıştır. Şimdi ben buna semavî bir vizyonun/görüşün müdahelesi olmaksızın başlayamazdım ve bu müşâhede, Frithjof Schuon sûretindeydi. Frithjof Schuon'da biz belki de şimdiye kadar yaşamış en büyük metafizikçilerden birini bulmaktayız. "En büyük" kelimesini bilerek ve Meister Eckhart, İbn Arabî ve Şankara gibi büyük ustaların farkında olmama rağmen kullanıyorum. Ancak bu üstatlar ile Schuon arasındaki fark şu ki onlardan her biri bir geleneğin bakış açısından yazmıştır. Buna karşılık Schuon, tarihte kendisine bütün dinî gelenekleri evrenselci bir zaviyeden inceleme imkânı veren biricik bir zamanda ortaya

---

Avusturyalı besteci Mozart'ın (ö. 1791) tam adı, Wolfgang Amadeus Mozart'tır. Adında geçen "Amadeus" kelimesi Latince "Amadis" veya "Amade"den türemiştir ve "Tanrı'nın sevgilisi" anlamına gelmektedir. Yazar buna telmihte bulunmaktadır. [çvr. T.U.]

çıkmıştır. O, bunu gerçek bir sanatçının netliği ve gerçek bir görüş ile başarmıştır. Niçin bir Schuon görüşüm oldu? Niçin hayatımda onun "varlığını" hissediyorum? Çünkü Hâlidî Hikmetçiler arasında sadece Schuon'un vizyoner ve sanatçı mizaca sahip olduğuna inanıyorum. Sadece o, sanat hakkında aşırı kavramsal ve aşırı kuramsal ifadelerden kaçınıyor görünmektedir. Bu yüzden o, bazı Gelenekselciler'in aşırı formülcü yaklaşımını kırmaktadır. Schuon aynı zamanda Nietzsche, Wagner, Beethoven, Bach, Mozart ve Martin Luther gibi gelenekselci olmayan muhtelif kişilere yönelik derin bir sevgi ve beğeni ile yazabilmiştir. Bu da, insanın hissettiği gibi, Schuon'un işini –sanatçının işini varlığının derinlerinde sevmesi gerektiği üzere– varlığının derinlerinde "sevmesi" sebebiyledir.

Schuon'a dair sahip olduğum görüş, hayatımda ikinci ruhsal dönüşümü doğurdu. Bu dönüşüm, *The Veil of the Temple* (Mabedin Örtüsü) adlı, icrası yedi saat kadar süren, devasa bir eserin son devrini bestelerken gerçekleşti. Bu eserin sekizinci ve son devri, hem zahirî hem bâtınî olarak fiilen "Örtünün yırtılması" ile ilgiliydi. Bütün eser, bir papaz olmadan, kutsal bir mekânda icra edilen veya kutlanan bir tür tabiatüstü törendi. Schuon vizyonu ve "yırtılış" bestesi bende dışlayıcı bir Hristiyanlık'tan kurtuluş hâsıl etti. "Örtü ışık oldu ve artık hiç Örtü yok." Fakat bu, ancak altı saatlık müzik sonrasında, gerçekte Mesih'in mezarı başında bir gece uyanık kaldıktan sonra gerçekleşmektedir. Yırtılış, müzikal bir *Atma*/ruh ve *Maya*/his-madde âlemi iniş çıkışı göstermektedir, zira Sanskritçe "*Atma*" sesi, kademeli olarak Sanskritçe "*Maya*" sesine nüfuz ettirilmektedir. Dolayısıyla, daima [Îsâ'nın takipçilerinden biri olarak kabul edilen ve Hristiyanlık'ta Îsâ'nın annesi Meryem'den sonra en önemli kişi sayılan] Mecdelli Meryem tarafından temsil edilen "Benlik", Îsâ'nın tanrılığını tanıdığında [zira Markos ve Yuhanna İncillerine göre Mecdelli Meryem, öldükten ve gömüldükten sonra dirilen Îsâ'yı ilk gören kişidir], müzik İşa Upanişad'a gümbürder; "Bu evreni Tanrı'da fâni kıl." Mecdelli Meryem'in dünyevî Îsâ sevgisi, semavî bir sevgiye dönüşmüştür ve bu sevgide Mecdelli Meryem, kutsal çıplaklığı benimser ve Hindu azizi Lalla Yogishwari veya Azize Mısırlı Meryem gibi inziva hayatı yaşar. O halde her şey, *Atma*'dır. Bütün vizyonlarda olduğu gibi, bu da bir anda yaşanmış görünmektedir ve son turun bestesi neredeyse anlıktı.

Fakat *Hâlidî Müzik*'in bestesi yapılırken kaba ve kolaycı bir senkretizm/telifçilik olamaz. Ortodokslukla ilgili olarak yaptığım gibi, diğer büyük geleneklerin ruhunu "massetmeli" ve sonra gizemli bir simyevî değişim süreciyle, görünüşteki çokluktan derûnî bir birlik oluşturmaya çalışmalıydım. İnsan, Doğu ve Batı'ya ait müzikal ilâhîlerden mürekkep bir ahenksizlik oluşturmaz, bilakis, dış biçimlerin altındaki birliği arar. O halde, umarım, birisi bütün zamanlarda ve bütün insanlar için bir ve aynı olan ve bütün kültürel özellikten bağımsız olan aklî bilgeliği damıtan kültürlerin yönlerini birleştirmeyi başarır. Ama bu, ancak bir inanan olan bir besteci tarafından müzikal-manevî olarak yapılabilir.

Kahta Upanişad "Zihni kurban edilmeyen kimsenin O'na ulaşamayacağını" öğretir. Bu da bencil zihni –bugünün barbarca sanat ikliminde işleyen yegâne zihin de olsa!– aşma ihtiyacına işaret eder. Gerçekten de ancak *bu* gerçek "Zihin" ile, bu aşkın sezgi ile, bu Tanrı'nın mucizevî ihsanı ile, hem bir Latin Evharistiyası'nı –ki bu ayin Ezelî-Ebedî Dişi aracılığıyla Tanrı'da fâni olma hakkında bir Takdir fiilidir ve bu fiil Hindu, Hristiyan, Sûfi ve Kızılderili sembolizmi kullanır– hem de farklı gelenekleri kuşatıcı-sevgi-temelinde birleştiren mistik aşk şarkısını besteleme ayrıcalığına sahip olabildim. Bu *Şafak İlahisi* (*Hymn of Dawn*) bana (*Mabedin Örtüsü*'nü tamamladıktan sonra) aylar süren bir dönem boyunca ve bâkir tabiatta yürürken ilhâm edildi. Ben yürürken müzik sanki içimin derinliklerinden geldi. Ve müzik, her zaman belli bir metinle bağlantılıydı, bu metin de İnciller, Upanişadlar, Rig Veda, Kur'ân-ı Kerîm, İbn Arabî, Dante, Hildegard von Bingen, Kızılderili kaynakları, Neşidelerin Neşidesi veya Rûmî olabiliyordu. Bu "aşk şarkısı", erkek ve kadın şarkıcılar için, (sembolik olarak Krişna'nın flütüyle bağlantılı olan) solo flüt ve belki de Çingene kemanıyla bağlantılı solo keman için yazılmıştır. Bir telli sazlar orkestrası kullanıyorum, ayrıca bu orkestra içinde Tibet ve Hindu gongları, Tibet tapınak tasları ve farklı geleneklerden alınmış dört farklı ritmi çalan dört Kızılderili davulcunun yer aldığı sahnenin tam ortasında yer alan büyük bir Kızılderili toplantı davulu da vardır. Toplantı davulu bir Apaçi büyücü hekiminden hediyeydi ve o bana, "davulun büyük bir birlik oluşturacağını" söylemişti.

Gerçekten de davul birlik meydana getirmekte ve nihaî olarak tek bir kozmik ritim ortaya çıkarmaktadır: fakat bu birliği zatî ola-

rak, bir aşk şarkısının basit ama esaslı biçiminden meydana getirmiştir ve bu şarkıyı arketipsel âşıklar/misâl âlemindeki âşıklar ister Neşideler Neşidesi'nden, ister Rig Veda'dan, ister [İbn Arabî'nin] *Tercumânu'l-Eşvâk*'ından söylesinler fark etmez. Malzeme üzerinde sıkı bir kontrol uygulamam gerekiyordu ve bu, böylesi bir müzik parçasında gerekliydi, çünkü böyle bir müzik neredeyse aralıksız manevî vecd sadır etmektedir. "Onlar yükselir ve kendilerini bağlayıp birleştirir ve Söz olurlar ve Sözler kendilerini Tanrı'da birleştirirler."

Bu noktada ilhâm perisinin rolüyle ilgili bir şeyler söylemeliyim. İlhâm perisi olmadan, Dante'nin Beatrice'te veya İbn Arabî'nin [*Tercumânu'l-Eşvâk*'ının kahramanı ve şeyhi Mekinüddin bin Rüstem'in kızı] Nizâm'da bulduğu bir sevgili şahsiyeti olmadan kutsal bir şey yaratmanın imkânsız olduğunu söyleyecek kadar ileri gideceğim. Çünkü yaratacağı her küçük şey için sanatçı, sevgili yolunda sembolik olarak ölmelidir, çünkü bu bizâtihi yaratma fiilinin tabiatıdır.

Hâlidî Müzik bestelemenin bir diğer yolu irfancı veya evrenselci boyutu vurgulamaktır. Örneğin, Latin Evharistiya Ayini'ni yakın zamanlarda şarkı olarak besteleyişimde, müzik bu boyutu gösterme eğilimindedir ve bu yüzden ona *Atma Evharistiya Ayini* adını verdim. Kendini boşaltmasında neredeyse Budist olan açılış duası, Gregoryan İlahi'nin ruhundan tabii ki uzak değildir. Ancak Amentü'de, Mesih'in Göğe Yükselişi müzikal olarak feleklerin müziğine yükseliş olarak gösterilir ve bu yükseliş neredeyse sessiz biçimdedir ve "Mesih'in, Varlığın ötesinde, Saf Akıl feleklerinde kalması için" gerçekleşir. *Agnus Dei*/Tanrı'nın Kuzusu [yani, İsâ Mesih], *Atma Evharistiya Ayini* adını vermeme ipucu vermiştir. Burada, koro, "*Atma*" sözcüğü üzerinde tefekkür eder, böylece bütün Evharistiya Ayini'ni Hinduizm'in aslî dünyasıyla ilişkilendirir. Çünkü *Atma,* aynı zamanda, "âlemin başlangıcından itibaren katledilmiş bir" Kuzu'dur. Yalnız *Atma* bizi benliğin zorbalığından kurtarabilir ve sadece *Atma* "bize huzur verebilir"; ama bu dünyanın huzurunu değil. Solo Piyano ve Telli Çalgılar için olan son zamanlardaki bir tefekkürde, *Pratrirupa*'da, *Atma*'yı yine metinsiz bir müzikte tefekkür ediyorum. *Pratrirupa,* Sanskritçe'de "yansıtma" demektir ve tefekkür, bir Benliği yansıtma yankıları, ahenkleri, melodileri ve ritimleri dizisidir. "En mükemmel sesi" veya "en mükemmel ritmi" düşünmek sûretiyle insan, en Tanrı-gibi yönü düşünmüş olur. En mükemmel

bir Mozart parçası, mükemmel ve kutsal bir Sama-Veda ritmi aldım ve sonra bu sesleri derûnî kulağımla dinledim ve böylece, simyevî olarak değişmiş bir başka müzik şuurumda hâsıl oldu.

İnsandaki "ezelî-ebedî çocuk", anlatılmaz bir tecrübe ve ilâhî bir ayrıcalıktır. İnsan bu fenomeni, örneğin, Mozart gibi birinde yaşar, ama Schuon'un en son zamanlarındaki Almanca şiirlerinde de yaşamaktadır. Schuon sanki öğretisinin "özünü" çıkarmış ve bu çocuksu şiirlere yerleştirmiştir. Bu şiirler harabe hâlindeki tükenmiş bir eril kültüre derin dişillikleriyle meydan okuyor ve onları müziğe dönüştürmesi için *bu* besteciye meydan okuyor. Öyle bir müzik ki hem Krişna'nın Sihirli Flütü'nün ruhunu aksettiriyor hem de aynı zamanda Mozart'ın *Sihirli Flüt*'üyle bağlantılı. Hemen bir Hintli kadın sesi, bir telli dörtlük, bir piyano ve etrafında dört büyük Tibet tapınak tası gördüm ve duydum. Bu, Schuon'un aynı zamanda sihirli, şeffaf, masum, vecdî, hüzünlü, kutsal ve romantik şiirini yansıtmaktadır.

Şu halde *Hâlidî Müziğin* bir diğer işlevi, birbirine benzemeyen unsurları birbirine bağlamak ve doğulu ve batılı fikirleri birleştirmektir, ama bunu ne kaba bir senkretizm ile ne de yüzeysel ve akılcı, modernist bir duruşla yapmaktadır. Şiirlerin –Schuon'un *Hâlidîci* duruşuyla birleşmiş– esaslı Alman ruhu Schuon'a *Die Winterreise*'den (Kış Yolculuğu) Leyla'ya, Lalla Yogişvari'ye, bâkir tabiata, Çingene kemanlarına, genç aşka, Danteci aşka, Schuon'un manevî eğitim amaçlı tablolarının gösterdiği üzere, "sadece güneşi giyinmiş" aslî Dişi olarak Bâkire Meryem vizyonuna varıncaya kadar kolayca hareket etmesine imkân vermektedir. *Schuon Lieder*'deki şarkılar neredeyse çıplak, vecdî bir dişilliğe sahiptir; ama telli dörtlük yasalarının şiddetli biçimde aklî zorlukları, şarkıların neredeyse tam masumiyeti arasında, eserin bütününe gerekli çerçeve ve yapıyı sağlamaktadır. Schuon'un Semavî Kadın olarak Bâkire Meryem algısı, beni onun "Stella Matutina"sını (Sabah Yıldızı), kadîm Latin "Stella Maris (Deniz Yıldızı [Bâkire Meryem'in bir lakabı])" ve "Salve Regina (Selam Kutsal Kraliçe)" metinlerine bağlamaya götürdü. Bu, Bâkire Meryem'i evrenselleştirmekte ve dışlayıcı Hristiyan bakış açısından çıkarmaktadır ki bu da *Hâlidî Müziğin* bir başka gerekli unsurudur.

En zorlu müzikal ve manevî fikirlerden birisi, Budist *Shunya* veya boşluk kavramıdır. Bu, konuşmanın ve düşüncenin ötesinde, ama belki

de müziğin ötesinde olmayan şeyi müzikle ifade etmek demektir. Hem boşluk hem doluluk, hem fenâ hem neşe olan müzik bestelemeliydim. Bu müzik, boşluğu itibariyle açık huzura ve neşeye sahip olmalıdır. Yine bu müzik, Budist ilâhîsinin bir tekrarı veya böyle kolay bir şey olmamalı, bilakis; bir İngiliz, Ortodoks, Hâlidîci bestecinin hem evrensel hem de Budist geleneğine nisbetle aslî / zatî olan bir dil gerçekleştirme girişimi olmalıdır. Ama belki de en önemlisi, *Shunya*'nın bana "tamamen doğmuş hâlde" ve manevî babam Metropolitan Anthony of Sorozh'un müteveffa ruhundan bir hediye olarak gelmesidir.

Besteci için kabul edilmiş bir müzik dilinin artık bulunmadığı bir zamanda yaşıyoruz. Besteci, dediğim gibi, bir dil ve bir müzik sembolizmi "gerçekleştirmelidir." Benim durumumda bu dil ve sembolizm birkaçını sayacak olursak şu öğelerden oluşmaktadır: kendi çalışmamdan olan birkaç aslî unsur, Hindu ritimleri, Bizans ilâhîsi, feleklerin müziği, Druphad, Mozart, sihirli kareler, hem baştan hem sondan okunuşu aynı olan Bizans sözcüklerinden oluşmaktadır. Bunlar, kendileri aracılığıyla yazdığım "aletler"dir; ancak müzik, maharetle birleşmiş İlâhî sezgiyle aktarılabilir. Durmadan beste yapıyorum; çünkü beste yapmak, benim için *dua* etmektir.

Yirminci yüzyılın büyük bestecisi ve mistiği Fransız Olivier Messiaen [ö. 1992] gerçek "dinî müzik", ayin ilâhîsinin yukarısındadır ve bu müzik renklerin ezelî müziği ve müziklerin ezelî rengidir, demiştir. Onun sözleriyle,

> Senin müziğinde müzik göreceğiz
> Senin ışığında ışığı duyacağız.

Kutsal müziğin bir geleceği olacaksa, bu biraz Messiaen'nın ifade ettiği gibi olacaktır. Ancak Messiaen'nın sadece Roma Katolik vizyonu kuşların vecdî şakıması, Hindu ritimleri ve Gregoryan İlâhisi gibi oldukça çeşitli unsurları kullanır, ancak insan onun müziğini dinlerken bunu ancak bilinçaltı seviyesinde duyar. Ki olması gereken de budur. Hindu dünyanın müziği, Varlığın yüksek hâllerine ulaşmayla ilgilidir. Bu, daha az özel bir manâda, Messiaen, kendim ve gerçekten Sonsuz'u arayan her Batı müziği hakkında hakîkaten doğrudur. Bana kalırsa, Gelenekselci bakış açısının özünde Doğu'yu kutsal ve (Or-

ta Çağlar sonrasındaki) Batı'yı kutsal dışı görme tehlikesi mevcuttur. Tabii ki bunun bir haklı tarafı var, çünkü bireyselci ifade tarzlarıyla birlikte benlik, Rönesans sırasında, gittikçe artan feci sonuçlarıyla birlikte, müziğe girmiştir. Ama Victoria, Mozart, Bach, Schumann veya Webern gibi büyük ustaları bir kenara atmak müziğe ve dolayısıyla Tanrı'ya karşı bir günah olacaktır. Guénon, bir yerde Gregoryan İlâhi'den sonraki bütün müziğin aşağı doğru gittiğini yazmaktadır. İnsan, acaba Guénon, Gregoryan İlâhi'den sonraki bütün müziği dinlemiş mi ki diye çok merak etmektedir; dolayısıyla insan, onun kapsamlı şekilde bir kenara attığı bütün müzikle olan bir aşinalık temelinde böyle bir sonuca varabilme kabiliyeti hakkında şüphe etmelidir. Hâlidîci düşünürlerin başarısı büyük olmakla birlikte, insan onların sanatsal faaliyete dair girişimlerinde çok sık biçimde, başka sanatçıları işledikleri sebebiyle ağır biçimde eleştirdikleri günahları bizâtihi kendilerinin işlediğini söylemeden duramamaktadır. Dolayısıyla iddiam şu ki; insan, kutsal sanat üretmenin *gerçek* problemlerini anlayabilmek için kendisinin de gündelik hayatında bir sanatı *icra* etmesi gerekir. Bu olmadığı takdirde her şey, sırf teorik düzlemde kalır ve kolayca sanatsal saçmalık ve dolayısıyla metafizik saçmalık olur. Kutsalla ilgili olarak hiçbir şey biçimsel olarak tahmin edilebilir değildir ve hiç kimse kutsalın ne zaman ve nerede kendini göstereceğini bilemez. Başta gelen bir modernist olan Karlheinz Stockhausen dahi kutsal denilebilecek bir eser üretmiştir. Kastettiğim *Stimmung*'dur ki kutsal bir akorttur ve tefekkür için sesli bir objedir. Bu eserin Beyrut yakınlarındaki mağaralarda otuz yıl kadar önce icra edilişini canlı biçimde hatırlıyorum ve gerçekten de büyülü ve kutsal bir etkinlikti, çünkü bu müzik, bu akort, ezeliyyen "önceden mevcuttu."

Zamanımızda cennet ve cehenneme giden bütün kapıların ardına kadar açık olduğu söylenmiştir. Bu ikisinden birine doğru gidebiliriz. *Kali Yuga*'nın sonunda barbarlığa daha çok inebiliriz ya da metafiziksel sanata bir dönüş olabilir. Ancak Titus Burckhardt'ın da işaret ettiği gibi, metafizik biliminin kendisi, sonsuzluk olan konusu gibi sınırsızdır, dolayısıyla yaşamak durumunda olduğumuz çağı hor görmemeliyiz. Kutsalın sınırsız olması gerektiğini ve her yerde ve her zaman ortaya çıkabileceğini anlamalıyız. Bir kutsal müzik bestecisi olarak, "Tanrı'nın sesini" aramaya devam edeceğim, ancak bu zorunlu olarak

sessizliğe veya metafiziksel sıfıra götürmelidir. Ama Guénon'un bize hatırlattığı gibi, Birlik tasdik edilmediğinde, metafiziksel sıfır da sıfırdan çok bir şeydir ve *sonsuz* biçimde çoktur. Şu halde müzikle birlikte ve Schuon rehberim olduğu halde, *Şafak İlâhisi*'nin neredeyse "sessiz" kapanış sayfalarına ilerliyorum. Bu ilâhî Schuon'un anısına ve onun bir tür "uzatması" olarak yazıldı. "Mistik sevgilileri" temsil eden erkek ve kadın şarkıcılar, Upanişad'ın şu sözlerini belli-belirsiz bir hâlde şarkı olarak söylerken artık sembolik olarak "Tanrı'da fânîler": "Artık hiçbir şey görmediğin yer, artık hiçbir şey işitmediğin yer, artık hiçbir şey anlamadığın yer..."

TEŞEKKÜR VE KAYNAKLAR

Wendell Berry, John Carey ve Rama P. Coomaraswamy'ye metnimi hazırlarken faydalı tavsiyelerinden dolayı teşekkür etmek istiyorum. John R. Nash'e de John Howard Benson hakkındaki notu sağladığından ötürü müteşekkirim. Yazılarını ve eserlerini kullanmama izin verdikleri için ilgili yazar ve yayıncılara da şükranlarımı sunuyorum. Bu seçkideki makaleler ve özetler aşağıdaki kaynaklardan alınmıştır:

1. *The Collected Dialogues of Platon,* ed. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, Bollingen Series LXXI, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961.
2. *The Nicomachean Ethics of Aristotle,* çeviri ve giriş Sir David Ross, Oxford University Press, Oxford, 1925. İzinle yeniden basıldı.
3. Plotinus, *The Enneads,* İngilizce çvr. Stephen MacKenna, üçüncü baskı tashihi B. S. Page, Faber and Faber, Londra, 1962.
4. İncil'den yapılan alıntılar King James nüshasından alınmıştır.
5. *The Way of Hermes, The Corpus Hermeticum,* İngilizce çvr. Clement Salaman, Dorine van Oyen and William D. Wharton, Duckworth, Londra, 1999. İzinle yeniden basıldı.
6. Pseudo-Dionysius, *The Complete Works,* İngilizce çvr. Colm Luibhead, S.P.C.K., Londra, 1987.

7. John the Scott, *Periphyseon, On the Division of Nature,* İngilizce çvr. Jean A. Potter, The Library of Liberal Arts, Bobbs-Merrill Co. Inc., Indiana, 1976.

8. St. John of Damascus, *On the Divine Images*, İngilizce çvr. David Anderson, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1980. İzinle yeniden basıldı.

9. St. Theodore the Studite, *On the Holy Icons,* İngilizce çvr. Catharine P. Roth, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1981. İzinle yeniden basıldı.

10. St. Thomas Aquinas, *Philosophical Texts,* seçen, İngilizceye çeviren, notlandıran ve giriş yazan Thomas Gilby, Oxford University Press, Londra/New York, 1951.

11. St. Bonaventure's *De Reductione Artium Ad Theologiam,* şerh, giriş ve İngilizce çvr. Sister Emma Therese Healy, The Franciscan Institute, St. Bonaventure University, St. Bonaventure, New York, 1940.

12. René Guénon, "Initiation and the Crafts," *Miscellanea*'dan yeniden basıldı, Sophia Perennis, Ghent, New York, 2003.

13. René Guénon, "The Arts and their Traditional Conception," *Miscellanea*'dan yeniden basıldı, Sophia Perennis, Ghent, New York, 2003.

14. Ananda K. Coomaraswamy, "A Figure of Speech or a Figure of Thought?" *Coomaraswamy, 1: Selected Papers, Traditional Art and Symbolism*'den yeniden basıldı, ed. Roger Lipsey, Bollingen Series LXXXIX, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977. Yayın hakları sahibi Rama P. Coomaraswamy, 2003.

15. Ananda K. Coomaraswamy, "The Christian and Oriental, or True, Philosophy of Art," *Why Exhibit Works of Art*'tan yeniden basıldı, Luzac & Co., Londra, 1943.

16. Frithjof Schuon, "Principles and Criteria of Art," *Language of the Self*'ten yeniden basıldı, World Wisdom Books, Bloomington, Indiana, 1999. İzinle yeniden basıldı.

17. John Howard Benson and Arthur Graham Carey, "The General Problem," *The Elements of Lettering*'den yeniden basıldı, John Stevens, Newport Rhode Island, 1940.

18. Eric Gill, "Four Causes," A *Holy Tradition of Working, Passages from the Writings of Eric Gill*'den yeniden basıldı, ed. Brian Keeble, Golgonooza Press, Ipswich, UK, 1983. İzinle yeniden basıldı.

19. Eric Gill, "Of Beauty," A *Holy Tradition of Working, Passages From the Writings of Eric Gill*'den yeniden basıldı, ed. Brian Keeble, Golgonooza Press, Ipswich, UK, 1983. İzinle yeniden basıldı.

20. Titus Burckhardt, "The Decadence and the Renewal of Christian Art," *Sacred Art in East and West, Its Principles and Methods*'tan yeniden basıldı, İngilizce çev. Lord Northbourne, Perennial Books, Londra, 1967.

21. David Jones, "Art and Sacrament," *Epoch and Artist*'ten yeniden basıldı, seçme yazılar, ed. Harman Grisewood, Faber and Faber, Londra, 1959.

22. Kathleen Raine, "The Vertical Dimension," *Temenos 13*'ten yeniden basıldı, Londra, 1992, pp. 195-212, Yayın hakları sahibi Estate of Kathleen Raine, 2003.

23. Wendell Berry, "Two Economies," *Home Economics*'ten yeniden basıldı, North Point Press, San Francisco, 1987, Yayın hakları sahibi Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003.

24. Cecil Collins, "Why does Art today lack inspiration?" reprinted from *The Vision of the Fool and Other Writings,* edit eden ve giriş yazan Brian Keeble, Golgonooza Press, Ipswich, UK, 2002, Yayın hakları sahibi Tate, Londra, 2003.

25. Bernard Leach, "Integration," (editors title) *The Potters Challenge*'dan yeniden basıldı, ed. David Outerbridge, Souvenir Press, Londra, 1976, pp. 43-48.

26. Michael Cardew, "On Pottery and Potting," (editörün verdiği başlık). İzinle yeniden basıldı, "Michael Cardew at 75", derleyen Len Dutton, *Ceramic Review,* No. 40, July/August 1976, p. 8.

27. Edward Johnston, "Formal Penmanship Defined by the Thing," *Formal Penmanship and Other Papers*'tan yeniden basıldı, Lund Humphries, Londra, 1971. Yayın hakları sahibi The Estate of Edward Johnston.

28. Sir John Tavener, "Towards the *Musica Perennis*" Yayın hakları sahibi Sir John Tavener, 2003.

ÖNERİLEN OKUMALAR

Geleneksel bir sanat felsefesi, biçimsel olarak ortaya konulduğu takdirde, bu felsefe ilk olarak Ananda K. Coomaraswamy'nin çok sayıdaki eserinde bulunabilir. Bu eserler, ilk ortaya çıktıklarından itibaren farklı şekillerde tezâhür etmiş ve çeşitli seçkilerde bir araya getirilmiştir. Aşağıda sıralanan ilk baskılar yanında şunlar da zikredilmelidir: *Coomaraswamy, 1: Selected Papers, Traditional Art and Symbolism,* ed. Roger Lipsey, Bollingen Series LXXXXIX, Princeton University Press, 1977, *The Essential Ananda K. Coomaraswamy,* ed. Rama P. Coomaraswamy, World Wisdom Books, 2004 ve *Guardians of the Sun-Door: Late Iconographic Essays and Drawings,* editör ve önsöz yazarı Robert Strom, Fons Vitae, Louisville, Kentucky, 2004. Fons Vitae adlı yayınevi Coomaraswamy'nin denemelerine dair bir seçki hazırlamakta ve bu seçki, onun sanat hakkındaki önemli bütün denemelerini içermektedir: *The Art of Living, Essays on Catholic and Traditional Art.* René Guénon'un eserlerinin listesi, okuyucunun bu yazarın eserlerinden okumak isteyeceği asgarî listeyi içermektedir: *A Collected Works of René Guénon Series*, Sophia Perennis, Hillsdale, New York tamamlanmak üzeredir. Buna karşılık Frithjof Schuon'un pek çok eserin-

den oluşan değerli bir seçki, şu eserde bulunabilir: *The Essential Writings of Frithjof Schuon,* ed. Seyyed Hüseyin Nasr, Amity House, New York,1986. Bu eser, yakın zamanlarda World Wisdom yayınevi tarafından *The Essential Frithjof Schuon* adı altında yeniden basılmıştır.

Geleneksel bir sanat felsefesinin metafiziksel, manevî, kozmolojik, sembolik ve ahlâkî bağlamından ayrı olarak anlaşılabileceği ümit edilemez. Bir yandan bu bağlamlar, bu sanat felsefesini beslerken diğer yandan bu felsefe, bu bağlamları kendi düzleminde [yani sanat alanında] dile getirir. Aşağıda sıralanan eserlerden pek çoğu, özellikle sanatla ilgili değildir, ama söz konusu bağlamsal anlayışa yapacakları katkı sebebiyle ve bazı durumlarda, geleneksel çevrenin gerileyip bozulmasının altındaki sebepleri tahlil ettikleri için dâhil edilmişlerdir. Elinizdeki seçki gibi, bu liste, genel anlamda batılı kaynaklara yöneltilmiştir ve bir giriş listesinden fazlası değildir.

Berry, Wendell, *Standing By Words*, San Francisco, 1983.

———, *Home Economics*, San Francisco, 1987.

———, "Christianity and the Survival of Creation", *Sex, Economy, Freedom and Community* içinde, 93-116, New York, 1993. *Seeing God Everywhere, Essays on Nature and the Sacred*'da yeniden basıldı. Ed. Barry McDonald, 53-70, Bloomington, IN, 2003.

———, *The Art of the Commonplace: The Agrarian Essays of Wendell Berry*, Washington, DC, 2002.

Burckhardt, Titus, *Sacred Art in East and West, Its Principles and Methods*, İngilizce çvr. Lord Northbourne, Londra, 1967.

———, *Mirror of the Intellect*, İngilizce çvr. William Stoddart, Cambridge, UK, 1987.

———, *Chartres and the Birth of the Cathedral*, İngilizce çvr. William Stoddart, Ipswich, UK, 1995.

Carey, A. Graham, "The Catholic Attitude Towards Art." *Catholic Social Art Quarterly,* C. 1, bölüm 4, 1938.

Coomaraswamy, Ananda K. *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Massachusetts, 1934.

———, *Why Exhibit Works of Art?* Londra, *1943*,

———, *Figures of speech or Figures of Thought*, Londra, *1947*,

———, *What is Civilisation? and other essays*, *Ipswich, UK, 1989*,

———, John Howard Benson, and A. Graham Carey, *what Use is Art Anyway?* Newport, 1937.

———, ve A. Graham Carey, *Patron and Artist, Pre-Renaissance and Modern*,

Norton, Massachusetts, 1936.

Florensky, Pavel, *Iconostasis*, İngilizce çvr. Donald Sheenan ve Olga Andrejev, Crestwood, New York, 1996.

Gill, Eric, *Art Nonsense and Other Essays*, Londra, 1929.

———, *Beauty Looks After Herself*, Londra, 1933.

———, *Work and Leisure*, Londra, 1935.

———, *It All Goes Together* (Seçme Denemeler, giriş yazan A. K. Coomaraswamy), New York, 1944.

———, *A Holy Tradition of Working: Passages from the Writings of Eric Gill*, ed. Brian Keeble. Ipswich, 1983.

Gimpel, Jean, *Against Art and Artists*, Edinburgh, 1991.

Gleizes, Albert, *Life and Death of the Christian West*, İngilizce çvr. Aristide Messinesi, Londra, 1947.

Guénon, René, *The Crisis of the Modern World*, İngilizce çvr. Arthur Osborne, Marco Pallis ve Richard C. Nicholson, Hillsdale, New York, 2004.

———, "The 'Glorification of Work", *Initiation and Spiritual Realization* içinde, İngilizce çvr. Henry D. Fohr, 54-57, Hillsdale, New York, 2004.

———, *The Reign of Quantity and the Signs of the Times*, İngilizce çvr. Lord Northbourne, Hillsdale, New York, 2004.

Jones, David, *Epoch and Artist*, 85-185, Londra, 1959.

———, "Use and Sign", *The Dying Gaul* içinde, 177-185, Londra, 1978.

Keeble, Brian, *Art: For Whom and For What?* Ipswich, UK, 1998.

———, *Conversing With Paradise, Ipswich, UK, 2003*,

———, *The Nature and Significance of the Crafts: W.R. Lethaby, Edward Johnston, Ananda K. Coomaraswamy*, Londra, 2005.

Kilian Hufgard, *M. Saint Bernard of Clairvaux, A Theory of Art Formulated from His Writings*, Lewiston/Queenstown/Lampeter, 1989.

Leach, Bernard, "Towards a Standard", *A Potters Handbook* içinde, 1-27, Londra, 1940.

Lings, Martin, *Symbol & Archetype: A Study of the Meaning of Existence*, Cambridge, UK, 1991.

Livingston, Ray, *The Traditional Theory of Literature*, Minneapolis, 1963.

Maritain, Jacques, *Art and Scholasticism*, İngilizce çvr. J. F. Scanlan, Londra, 1930.

Massingham, H. J., *The Tree of Life*, Londra, 1943.

Messinesi, A, "A Craft as a Fountain of Grace and a Means of Realization", *Tomorrow*, Winter, 1965, C. 13, No. 1, 32-42.

Nasr, Seyyid Hüseyin, *Knowledge and the Sacred* (The Gifford Lectures, 1981), Edinburgh, 1981.

———, *Religion and the Order of Nature* (The 1994 Cadbury Lectures), New York/Oxford, 1996.

Northbourne, Lord. *Religion in the Modern World*, 2. baskı, Ghent, New York, 2001.

Fallis, Marco, "Metaphysics of Musical Polyphony", *A Buddhist Spectrum* içinde, 149-157, Bloomington, Indiana, 2003.

Raine, Kathleen, *Defending Ancient Springs*, Oxford, 1967.

———, *The Inner Journey of the Poet*, Londra, 1982.

Schuon, Frithjof , "Aesthetics and Symbolism in Art and Nature", *Spiritual Perspectives and Human Facts* içinde, İngilizce çvr. Macleod Matheson, 24-49, Londra, 1954.

———, "Truths and Errors Concerning Beauty", *Logic and Transcendence* içinde, İngilizce çvr. Peter N. Townsend, 238-248, Londra, 1975.

———, "Foundations of an Integral Aesthetics" and "The Degrees of Art", *Esoterism as Principle and as Way* içinde, İngilizce çvr. William Stoddart, 177-198, Londra, 1981.

———, "Concerning Forms in Art", *The Transcendent Unity of Religions* içinde, 61-78, Wheaton, Illinois, 1984.

———, "Art, Its Duties and Rights" ve "The Spiritual Meaning of Work", *The Transfiguration of Man* içinde, 45-54, Bloomington, Indiana, 1995.

Sedlmayr, Hans, *Art in Crisis, the Lost Centre*, İngilizce çvr. Brian Battershaw, Londra, 1957.

Sherrard, Philip, *The Rape of Man and Nature*, Ipswich, 1987.

———, *The Sacred in Life and Art*, Ipswich, UK, 1990.

———, *Human Image, World Image: The Death and Resurrection of Sacred Cosmology, Ipswich, UK,* 1992.

Shewring, Walter, *Making and Thinking*, Londra, tsz.

———, *Artist and Tradesman*, Marlborough, UK, 1984.

Sturt, George. *The Wheelwright's Shop*, Cambridge, UK, 1923.

Sworder, Roger, *Mining, Metallurgy and the Meaning of Life*, Quakers Hill, 1995.

Tavener, John, *The Music of Silence, A Composer's Testament*, Londra, 1999.

İNDEKS

A

Abgar, Kral 150
adalet 33, 35, 45, 75, 90, 109, 187
Âdem 136, 191, 234, 248, 257, 264, 306, 313
Âdem çocukları 220
Âdemoğulları 53
Âdem ve Havva 136, 191, 264
Afrika 156, 159, 166, 302
Agni 98, 150
Agnus Dei 319
Agostino di Duccio 222
ahlâkî erdem 30
Ahlâkî Erdemlerin Kraliçesi 212
ahlâkî günah 108
aisthêsis 69, 79, 133
akıl dışı potansiyel 26
akıllı ve ölümlü hayvan 116
akleden nefs 214
akledilir/makûl 32
aklediş 122
aklın şöleni 75, 77
akl-ı selîm (sôphrosunê) 81
Aklî Âlem 42
Aklî Âlem'in Güzelliği 42
aklî arzu 52
aklî hakîkat 50
aklî ilgiler 134
aklî ilke 29
aklî iyi 135
aklî müşâhede 122, 136
aklî sebepler 122
aklî unsur 196
aklî veya ruhî benlik 75
aksiyomatik 239
aktif hayat 87
âlem 19, 26, 111, 121, 143, 193, 248, 249, 257, 260, 261, 263
Âlem'in Gözü 134

âlemin ontolojisi 128
Altın Adam 102
Analoji 237
Anarşi 30
Anglolar 296
Anjeloloji/melekbilim 233
anlam boşalması 101
anlam kayması 28
anlatı 133
Anthony of Sourozh 315
antik dünya 197
anukarana 96
apaçık/görünür 45
Apollo 68, 78, 98, 102, 174, 184
Aquinas, Aziz Thomas 48, 79, 114, 124, 132, 134, 181, 186, 302
Arabistan 250, 296
arazî dışsallık 157
Aristoteles 42, 48, 49, 71, 76, 77, 79, 89, 91, 164, 238, 291
arketip 203
arketipsel dünya/misal âlemi 293
arketipsel Tabiat 96
ars (sanat) 225
artes (sanatlar) 63
art (sanat) 217
Ashvaghosha 110, 116
asıl form 79
asil iyi 52
asil varlık sûretleri 133
aslî hâl 61, 62
aslî hayâl fiili 122
aslî tabiat 19
Asya sanatı 158
aşağı ışık 50
aşkın sezgi 318
atalara tapınma 131
ateist ahlâk 162
Atma 317, 319
Atma Evharistiya Ayini 319
Atma/ruh 317
Avrupa müziği ve şiiri 167
Avrupa ruhu 168
Avrupa sanatı 190
Avrupa seramiği 296
aydınlanma 50
aydınlatma 194
aynam âtmânam 96

B

Baba'nın Işığı 46
Bach 316, 317, 322
Bachelard, Gaston 257
bağnazlık (immobilism) 169
bahsî düşünce 182, 197
Bâkire Meryem 150, 153, 195, 320
Baküs rahibeleri 250
Barfield, Owen 28
Barok 168, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 315, 316
basîret 30, 108, 184, 209, 211, 212, 213, 225
basîret/ahlâk bilgisi 139
Batı'daki sanat 22
Batı dışı sanat 22, 23
Batılı 9, 22, 23, 36, 65, 90, 149, 151, 199, 253, 256, 301
Batı medeniyeti 22
Batı'nın Orta Çağ sonrası sanatı 21
bâtınîlik 58
Beatrice 313, 319
beceri 31
beceri bilgeliği ve kavrayışı 32
beceri (maharet) 73, 217
beden 27, 74, 80, 87, 88, 92, 99, 111, 116, 135, 184, 191, 192, 222, 225, 232, 291
Bedenlenmiş Söz 153, 195
beden-ruh benliği 124

Beethoven 317
belirleme 122
belirlenimcilik 34
Benedetto Croce 122
Benedict 34
Benlik 76, 317
ben-ötesi (transpersonal) zihin 251
benzerlik 79, 80, 96, 120, 122, 130, 227, 237, 241
Bergson, Henri 122
Berry, Wendell 34, 37, 327, 330
besteci 314, 316, 321
beşerî arp 101
beşerî beceri 32
Bharatamuni 149
Bharata-Natya-Shâstra 149
bhâvâsraya 102
biçimcilik 232
biçim kültü 158
biçim mükemmelliği 299
biçimsel felsefe 223
biçimsizleştirici öz 157
biçimsizleştirme sembolizmi 157
bilen özne 126
bilgeler ve ermişler 21
Bilgelik 43, 182, 183, 220, 255
Bilgelik Kitabı 182
bilgi 29, 31, 32, 35, 43, 50, 52, 60, 63, 64, 65, 69, 87, 102, 113, 146, 164, 172, 183, 185, 188, 214, 273, 279, 290, 292, 294
bilim 28, 51, 57, 63, 64, 66, 70, 96, 97, 101, 114, 115, 117, 197, 201, 210, 248, 256, 259, 287, 290, 297
bilim ışığı 51
bilimsel akılcılık 168
biliş/idrâk 135
bireysel bilinç 129
bireyselciler 114
birimler 59
biyografçılar 76
Bizans sanatı 196
Bizans ve Roma sanatı 204
Blake 7, 11, 122, 125, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 281, 282, 285
Blake, William 122, 247, 281, 282, 285
Bodisatva 152
Bonaventure, Aziz 50, 72, 85, 114, 120, 121, 122, 123, 124, 128
Brahmâ 98
brahmodaya 100
Braque 241
British Museum 28
Buda 133, 134, 135, 137, 148, 152
Budist 129, 135, 152, 153, 272, 293, 319, 320, 321
Budist sanat anlayışı 152
Burckhardt, Titus 4, 21, 27, 34, 289, 322, 327
burjuva kastı 201
bütünleşme 295, 300
bütün/tam insan 86
büyük âlem [evren] 28
Büyük Basil 48
Büyük Ekonomi 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 279, 281, 283, 284, 285, 286, 287
büyük sırlar 62, 64

C

candobhir âtmânam samskraran 96
Ced'ûn (Gideon) 269
Celestial Hierarchy (Semavî Hiyerarşi) 46

Cennet 4, 136, 261, 313
Cermenler 196
Cezanne 237, 296
Chartres Katedrali 291, 293
Chaucer 255
Chucullain 133
Cilalı Taş Devri 84, 119
cismanîlik 232
Coleridge 254
Collins, Cecil 262, 327
Commentary 49
Contra Gentes 48
Coomaraswamy, A. K. 6, 17, 36, 71, 149, 150, 331
Coomaraswamy, Ananda K. 4, 20, 21, 27, 326, 329, 331
Corbin, Henry 262
Cummings, E. E. 283
cynicism/kiniklik 161

Ç

Çağdaş Teknokrasi 209
çağrı 25, 86, 89, 103
Çarmıh 151, 195, 234
Çarmıha gerilmiş Mesih 191
Çarmıh Ağacı 234
Çekoslovakya 252, 262
Çen (Japoncada Zen) Budizm 153
Çiçero 81
Çin 10, 109, 152, 153, 154, 161, 163, 191, 296
Çin sanatı 152
çirkinlik 23
çömlekçi 45, 89, 90, 295, 296, 297, 298, 299
çömlekçilik 6, 37, 227, 302, 303

D

daimona (ruh) 125
daivyâni silpâni 96
d'Amore, Fedeli 63
dans etmek 149
Dante 64, 78, 93, 110, 116, 117, 123, 124, 138, 313, 318, 319
Davenport, Guy 280
David 7, 37, 192, 258, 262, 325, 326, 327, 331
Dâvûd 247
De Antro Nympharum 260
Deccal 205
Degas 296
Değer 87, 185, 273
değişim yasası 169
dehâ 60, 94, 125, 144, 146, 162, 163, 164, 189, 190, 200, 249, 253
de la Barca, Calderon 198
de Lautrec 296
Demeter of Cnidus 222
Demiurge (dêmiourgos) 73
demon/cin 126
Denis (Aziz Dionysius) 181
derûnî anlam 21
derûnî güzellik 23
de Sélincourt 270
de Sélincourt, Aubrey 268
determinist akılcılık 199
determinizm 34, 119
Devlet 41, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 95, 97, 98, 122, 127
devrî/döngüsel dönemler 67
Dımaşkî, Yuhanna ed- 22, 47, 151
dışa vurum 122
dış ışık 50
dışsal bir sûret 20
dışsal model 156
dışsal objeler 28

Die Winterreise 320
Dikey Boyut 247
din ışığı 51
dinî gelenek 21
dinin aklîleşmesi 133
dinî sanat 139
dinî sınırlar 21
Dionysius 48, 80, 113, 325
Dionysus 259
Diriliş 131
diskursif/bahsî düşünce eylemi 182
Divine Providence [takdir-i ilâhî, inayet-i Hudâ] 212
doğacı dinî sanat 147
Doğacılık 147
Doğacı/Natüralistik sanat 174
doğalcılık 157, 191, 193
doğal nesneler 174
Doğu gelenekleri 103
Doğu Hristiyanlığı 22
Doğulu 9, 89, 97, 107, 127, 139, 152, 298, 301, 302
Donatello 192
döngü 34, 67, 205
döngüsel yasalar 61
Duchamp, Marcel 34
durağan madde 149
duygudaşlıklar 76
duygulanma 70
duyguların ziyafeti 77
duyguyu dışa vurmak 70
duyu algısı ışığı 50
duyu nesnesi 51
duyusal gözlem seviyeleri 115
duyusal zevk 185
Dünyanın Kurtarılışı 235
Dünyevî Kral (Regnum) 98
düşük varlık sûretleri 133
Düşünce Temsili 69
düşünce temsilleri 81
Düşüş 264, 313

E

Eckhart, Meister 12, 79, 92, 123, 316
edebiyat 67, 71, 79, 94
êdenê alogos 75
êdonê 69, 75
eğitim 6, 10, 35, 74, 82, 320
eklektisizm/seçmecilik 159
ekonomi 202, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 277, 281, 283, 284, 285
ekosistem 276
El Greco 198
Eliade, Mircae 291
Eliot 252, 254, 258
Eliot, T. S. 253
emek (cheirourgia) 73
Emerson 125
enerji ekonomisi 267
Enneads 43, 82, 108, 123, 124, 125, 136, 325
En Yüce Yaratıcı 52
En yüksek bilgelik 87
Eranos çevresi 262
Erdemler Rehberi 220
Eriugena 46
Eski Ahid 269
eski Mısır sanatı 189
Eski Yunanlılar 268
estetik 7, 26, 28, 35, 36, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 92, 103, 104, 109, 110, 117, 129, 133, 135, 142, 143, 146, 160, 175, 179, 238, 239, 240, 259, 298
estetik hastalık 115
estetik his 33
estetik nefs 70
estetik sezgi 143, 175
estetik tecrübe 199

estetik tepkiler 115
estetik zevk 35
eş güdüm 150, 205
eşit (isos) 79
eşitlik 59, 80
eşyânın tabiatı 20
êthos 79
euhemerism 133
Euripides 73, 259
Evharistiya 229, 235, 237, 315, 319
Evren 28
Evrenin Ekseni 119
Evren'in Yüce Mimarı 62
evrensel 8, 20, 27, 46, 81, 107, 132, 135, 155, 166, 169, 189, 195, 203, 225, 227, 230, 256, 264, 275, 296, 321
evrensel felsefe 101
evrensel içsellik 156
Evrensel İlkeler 153
Evrensel Yaratıcı 79, 120
eyleme becerisi 30
ezelî ayna 121
Ezelî Bilgelik 121
ezelî "kişilik" değerleri 130
ezelî sebepler 121
Ezelî Söz 52
Ezelî Sûretler 261
ezelî tür sûreti (sub specie aeternitatis) 123

F

fabl 263
Fâil/Yeter Sebep 177
fakirlik 115, 136
Fars sanatı 163
fayda 31, 84, 85, 97, 100, 109, 111, 128, 135, 139, 140, 172, 187, 201, 232, 242, 249, 299, 307, 310
faydacı etkililik ölçütü 31
faydalı iyi 52
faydalılık 187, 188, 310
feleklerin ahengi 67
felsefe ışığı 51
felsefî bilgi ışığı 50
felsefî görecelik 164
feyezân 46
fıtrî 7, 219, 231, 262
fıtrî uygunluk duyusu 299
fiilî form 79
Filistin 296
Fizik 49
Fiziksel gözlem 157
Fiziksel kusursuzluk 156
fiziksel mümkünlük 156
fiziksel tabiat 25
Flora Dea 233
Flora Smith 233
fonetik sanatlar 65, 67
Fonte Gaia 192
formel/sûrî sebep 120
formüla 122
Formülasyonlar 36, 55
Four Quartets 254
Frost, Robert 254
Fry, Roger 303

G

Gâî/Ereksel Sebep 177
Gallerliler 264
Gandharva 100
Gandharvas 98
Gascoyne, David 258, 262
Gauguin 169, 203
gayr-i cismanî 216, 222, 232
gazabî arzu 52
geçici efektler 134
geleneksel 4, 5, 7, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31,

33, 34, 35, 36, 37, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 81, 87, 90, 112, 118, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 142, 143, 144, 146, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 163, 164, 167, 169, 189, 190, 191, 192, 194, 197, 198, 199, 203, 205, 268, 273, 276, 284, 290, 293, 294, 329, 330
geleneksel bakış 22, 33, 66, 68, 146
geleneksel bilimler kategorisi 63
Gelenekselci Ekol 20, 22
gelenekselciler 22
geleneksel felsefe 36
geleneksel heykeltıraşlık 194
geleneksel hikmet 28
geleneksel karşıtı 21
geleneksel medeniyetler 19, 21
geleneksel otoriteler 22
geleneksel öğretiler 35
geleneksel perspektif 151
geleneksel resim 193
geleneksel sanat 7, 19, 20, 21, 22, 27, 37, 70, 112, 123, 127, 156, 190
Geleneksel Sanat Anlayışı 63
Geleneksel sanat felsefesi 20, 27
geleneksel sanat öğretisi 21
geometrik biçimler 68
gerçeğe benzemek (omoiotês) 79
Gerçek 19, 20, 37, 42, 107, 146, 175, 185, 195, 201, 275
Gerçek Akıl 42
gerçekliğin kutsal tabiatı 25
gerçeklik mertebeleri 64
gerçek sanat felsefesi 27
Gılgamış 133
Gill, Eric 4, 6, 7, 10, 35, 37, 238, 302, 327, 331
Goethe 258
Golgota 229, 234
Gorgias 41, 69, 71, 72, 112
Gotik katedraller 203
Gotikler 34
Gotik sanat 196, 200, 201
Gotik üslûp 201
Gotlar 296
gök 19, 100, 119, 154, 203, 314
Gök Kapısı 119
gönüllü fakirlik 135, 136
görsel 21, 65, 71, 79, 95, 116, 134, 136, 139, 149, 167, 168, 173, 193, 217, 237, 240, 257, 294, 309
görsel sanatlar 167
Gray 251
Guénon, René 21, 27, 138, 289, 293, 326, 329
gündelik hayat 168
güzel fiiller 181
güzel konuşma sanatı (bene dicendi scientia) 71
güzellik 22, 23, 35, 43, 70, 76, 80, 84, 85, 86, 87, 98, 112, 113, 114, 135, 143, 145, 168, 170, 172, 175, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 219, 230, 254, 255, 259, 290, 293, 296, 298, 299, 310, 316
güzellik-fayda ayrımı 84
güzellik sevgisi 155
güzel sanatlar 32, 64, 104, 116

H

Haç 293
hâfıza 31

hakîkat arayışı 23
hakîkate etkililik kazandırma 71
hakîkate susamışlık 23
hakîkatin sembolü 20
Haleflik Dansı 112
hâlidî hikmet 19, 27
Hâlidî Hikmetçiler 317
Hâlidî Hikmetçi Okul 27
Hâlidî hikmetçi sanat anlayışı 20
Hâlidî Müzik 316, 318, 319
halk sanatı 127, 135, 159, 201
hamd 139
Hârûn 47
hatırlama aracı 19
hattatlık 37
havariler 231
Havva 136, 191, 233, 248, 264
hayâl 20, 45, 78, 91, 103, 159, 162, 172, 173, 174, 178, 180, 186, 193, 197, 198, 199, 213, 230, 247, 251, 259, 262, 264, 291, 297, 303
hayâl âlemi (mundus imaginilis) 262
hayâl öğrenimi 259
hayâl şairleri 250
hayatın mükemmelliği 30
hayatın yüce şeyleri 111
hayırseverlik 53
Hegemon 125
Helenistik sanat 197
Hermas, Aziz 315
Hermes 45, 76, 124, 325
Hermesçi Külliyat 45
Hermesçi Külliyat (Corpus Hermeticum) 45
Hesiod 73, 93
heykel 32, 48, 130, 149, 152, 155, 165, 194, 195, 218, 227, 237
heykeltıraşlık 67, 152, 195
heyulâ 72, 152
hikmet 4, 19, 20, 27, 28, 46, 47, 48, 51, 73, 78, 108, 119, 182, 183, 256
hikmetçi sanat felsefesi 20
Hindistan 79, 80, 83, 96, 151, 192
Hindu 9, 12, 58, 65, 129, 141, 145, 149, 150, 152, 153, 157, 194, 195, 198, 316, 317, 318, 321
Hindu heykeltıraşlığı 203
Hinduizm 316, 319
Hindu mimarîsi 149
Hindu müziği 149
Hindu öğretisi 58
Hindu sanatı 157, 195
Hindu temsilî sanatı 149
Hint-Fars minyatürleri 142
Hint metinleri 101
Hint retoriği 76
Hint sanatı 198
hissî âlem 203
hissî ilgiler 134
hissî zevk 184
History in English Words 28
Hogarth 239, 240, 241
Holy Wisdom/Kutsal Bilgelik 220
Homer 76, 93, 258, 261, 279
homo faber/alet kullanan insan 31
Hopkins 255, 258
hoşlanılan iyi 52
Hristiyan felsefesi 112
Hristiyan geleneği 204, 275
Hristiyan heykeltıraşlığı 152
Hristiyan kozmoloji 28
Hristiyanlar 151, 158, 229, 235
Hristiyanlık 58, 125, 138, 147, 151, 152, 192, 204, 205, 210, 214, 221, 234, 243, 262, 317
Hristiyan Orta Çağ sanatı 205
Hristiyan resimciliği 204

Hristiyan resmi 205
Hristiyan sanatı 127, 132, 142, 150, 152, 191, 195, 196, 204, 206
Hukuk 69, 92, 98
Hulme, T. E. 238
Hulûl 265
hurafe 119, 212, 260
Huxley, Aldous 27
hükümet 75
hümanistik 80, 126
Hümanistler 114
hümanizm 34, 148
hüsn-i hat/güzel yazı 153

I

Id quod visum placet 181, 219
Îsâ, Hz. 46, 74, 133, 150, 199, 205, 220, 229, 231, 234, 245, 263, 265, 270, 280, 317, 319
Işık 46
ışık-gölge oyunu 194
ışık-gölge sanatı 194
ışıkların Babası 46
Işık taşması 46

İ

İbn Arabî 316, 318, 319
iç ışık 50
İçkin Ruh 93, 94, 95
içsel tabiat 59
İdea 42, 43
idealar 20, 119
ideal insan 202
ideal sûretlerin [aklî/manevî] müşâhedesi 115
İdeal Şehir 74
ideogram/düşün-yazı 157
ihsân 46
ihsanlar 94
ihtiyaç 32, 84, 96, 108, 115, 136, 139, 148, 182, 186, 200, 216, 240, 275
ikon kırıcı (iconoclast) 137
ikon-kırıcılık (iconoclasm) 135, 136
ikon resmetme 151
ikon tapıcılık 137
ilâhî ahenk 75
İlâhî Akıl 98
ilâhî arp 82, 101
İlâhî Aşk 124, 126
ilâhî hayâl sanatları 125
İlâhî Hikmet 51
İlâhî Sanatçı 19, 141
İlâhî Sırlar 202
ilâhî sûret 19, 82
ilâhî tecellî 78, 316
İlâhî Varlık 20
İlâhî Varlık'ın Babası 42
İlâhî Varlık'ın Ötesinde Olan 42
ilgisiz estetik tefekkür 71
ilhâm 8, 9, 60, 66, 91-94, 98, 117, 121, 124, 149, 203, 249-252, 258, 259, 263, 289, 294, 318, 319
ilhâm edilen (in-spired/literal olarak: ruh üflenen) 92
İlham Perileri 93, 98, 117, 250
İlham Perileri Bahçesi 258
İlham Perisi 98, 249, 250
İlham-Verenler 251
ilk ilkeler 35
ilk madde 152
illet/sebep 41, 87
inâyet 19
inayet ve Kutsal Metin ışığı 50
incelmiş gözlem 157
İncil 22, 262, 268, 269, 270, 279, 313, 325

ingenium 125
İnisiyasyon 57, 59, 64
inisiyasyonlu sanat icrası 61
inisiyatik bilgi 60
inisiyatik/kabul ayinli alan 58
inisiyatik sembolizm 66
İnsan 19, 35, 90, 94, 96, 124, 129, 139, 140, 141, 153, 160, 166, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 191, 196, 202, 211, 214, 215, 216, 224, 231, 233, 234, 247, 248, 251, 263, 264, 285, 313, 318, 320, 322
insan altı 110, 203
insanbiçimci sembol 132, 205
insanın aşkınlaşması 34
insanî 19, 20, 23, 25, 26, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 49, 59, 67, 76, 84, 89, 90, 95, 110, 126, 128, 131, 132, 151, 153, 158, 164, 167, 168, 170, 171, 180, 184, 192, 200, 217, 222, 249, 252, 258, 262, 263, 264, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 277, 279, 282, 283, 298, 306, 314
insanî acı 132
insanî arp 82
insanî bireysellik 61
insanî durumun gerçek doğası 19
insanî ekonomi 272, 273, 274, 277
insanî eylem 124
insanî hâl 61
insanî olanın ötesi 26
insanî sanat 25, 164
insanî sûret (silpa) 82
insanlık aşağısı 34
insanlık ideası 119
insanlık tarihi 61
insan olma 19, 232
insan olmak marifeti 19
insan-Tanrı 132
insan tipleri 200
insan yapımı işaretler 20
inspiration 92, 327
intelligence 158
İon 249, 259
iradî unsur 196
İran 255, 296, 316
isbat/teşbîh/olumlama yolu 139
İslâm 4, 58, 152, 154, 155
İslâm mimarîsi 155
İslâm sanatı 154
İsrailoğulları 269
İşa Upanişad 317
İşçiliğin kuralı ve mükemmelliği 25
işçilik kuralı 33
işlevsel sanatlar 116, 118
iş sanatları 34
iyi insan 182, 295
iyi işçi 181, 182
izlenimcilik sonrası 237

J

Jackson, Wes 267
Jacopo della Quercia 192
Japonya 10, 11, 296, 297, 298
Jocasta 233
John, Aziz 198
John of Damascus 22, 326
Jones, David 7, 37, 327
Joyce, James 50, 222, 238, 325
Jung 251, 261, 262

K

Kabbala 66
kader 268
kadîm bilgelik 105

kadîm geleneksel bilimler 63
kadim müzik 168
kadîm sunak 150
kahraman 81, 132
Kahta Upanişad 318
Kali Yuga 314, 316, 322
kalp rahatlığı 76
kâmil insan 19
kaos 151
kâr 29, 52, 90, 109, 284, 285
karakter 77, 79, 130, 146
kastlar 200
katharsis [arınma] 76
Katolik 6, 8, 10, 37, 107, 210, 221, 228, 229, 234, 235, 236, 321
Katolik sanatı 210
kausalam 73, 101
Keats 255, 258
Keltler 296
kendi/benlik 140
kendi kendini doğrulayan akledilirlik 27
Kibele rahipleri 249
kilise 32, 112, 118, 143, 150, 151, 159, 164, 195, 204, 210, 237, 262, 293, 294
Kilise resimleri 191
kinestesis 172, 173
kinestetik sûret 173
kinik 162
Kinikler 272
Klasik antik dönem sanatı 158
Klasik dünya 247
Knox 220
kolektif norm 161
kolektif tüketici 74
komünist dünya 248
Konfüçyüs 112, 295
Konfüçyüsçü resim 153
Konuşma Temsili 69
konuşma temsilleri 81
Koruyucu Ruh (Genius 93
kozmik anlam 159
kozmik Aşk 94
kozmik döngü 33, 67
kozmik intikam 196
kozmik nitelikler 168
kozmik yanılsama 198
kozmoloji 4, 5, 28, 114, 119, 132
kozmos 152
köprü 19, 205, 226, 296
kraliyet sanatı 64
Kristoloji 205
Krişna 129, 133, 318, 320
Kudret 268
Kur'ân-ı Kerîm 154, 318
kurban ayinleri 78
kurbancı 100, 101
kurtarıcı bilgi 21
kurtarıcı erdem 152
kurtarıcı güzellik 153
kurtarıcı hakîkat 50
kurtuluş 77, 96, 317
Kutsal Bilgelik 212, 220
Kutsal Cuma 212
kutsal dışı bilimler 63
kutsal dışı dinî sanat 142
kutsal dışı matematikçiler 68
kutsal dışı sanat icrası 60
kutsal dil 67, 101
kutsal/dinî sanat 20
kutsal drama 199
Kutsal Kâse 262, 263
Kutsal Kefen 150
kutsal kılınan semboller 20
Kutsal Kitap 43, 67, 74, 82, 83, 87, 94, 95, 96, 116, 118, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 130, 133, 138, 140, 182, 189, 220, 223, 228, 269, 270, 271, 280, 282, 315

kutsal metin 46, 140, 148
Kutsal metinler 147
kutsal portreler 150
Kutsal Ruh 94, 125, 293
kutsal sanat 12, 21, 34, 142, 143, 145, 146, 151, 159, 322
kutsal semboller 101
kutsal tasvirler 149
Kutsanmış Olan 152
Kutsanmış Yüz ikonları 150
küçük âlem (insan) 28
küçük ekonomi 271, 281, 284, 285
küçük sırlar 61, 62, 64
kültür 8, 28, 34, 87, 88, 108, 129, 241, 242, 268, 293, 297, 299
kültürel araçlar 30
kültürel düşüş 29

L

Lao Tzu 286
Larkin 252
Lascaux 221
Latin Evharistiyası 318
Leach, Bernard 6, 301, 302, 303, 327
Leipzig 114, 316
Lethe 260
libido/cinsellik güdüsü 126
Life is a Dream (Hayat bir Rüyadır) 198
Lings, Martin 21, 27
Livia, Anna 222
Logos 97, 220
lokânurañjaka 102
loncalar 75, 301
Londra 4, 5, 7, 9, 10, 11, 28, 85, 88, 90, 92, 179, 186, 282, 325, 326, 327, 330, 331, 332, 333
Luka 74, 87, 129, 130, 150, 271
Luka, Aziz 150
Luther, Martin 317
lütuf 19, 46, 50, 90

M

maddeci bilimcilik 248
maddî akl 158
maddî âlem 26
maddî eser 43
Maddî Sebep 177
maharet/beceri 31
Mahayana 152
mahlûklar 271, 276, 278
makine 31, 202
makinecilik 203
makine çağı 143
Malory 222
Mânâ ve Sûretsizlik âlemi 19
Mandelstam 253
manevî akl 158
manevî arzu 26, 34
manevî duyu 51
manevî hayat 23
manevî misaller 20
manevî mütefekkir 182
manevî realizm 196
Manevî Sınıf (Sacerdotium) 98
manevî tabiat 25
manevî tefekkür hayatı 87
manevî yozlaşma 29
Mann, Thomas 105
Mantegna, Andrea 193
Maritain 182, 212, 238, 332
Maritain, Jacques 238
Markos 317
Marsias 78, 98
Marx 180
masumiyet 190, 264
matematiksel perspektif 193

Matisse 296
Matta 44, 52, 116, 189, 270, 271, 272, 286
Matta, Aziz 52
Mâyâ 198
Maya/his-madde âlemi 317
Medeniyet değişimi 211
Medyenliler 269
mekanik bir sanatın ışığı 125
mekanik sanatın ışığı 50
mekanik sanatlar 51
mekanik ürün 123
melekler 46, 124, 216, 233, 259
melekutî huzur/sükûnet 131
merkezden doğan 21
merkezsiz sanat (Zenterlosskunst) 21
merkez ve kaynak 43
Meryem 132, 150, 153, 195, 199, 317, 320
Meryem Analar 198, 199
Meryem, Mecdelli 317
Mesih 83, 93, 129, 132, 133, 134, 153, 195, 196, 226, 232, 317, 319
Messiaen, Olivier 321
metafizik insan 84, 119
metafizik ve kozmolojik ilkeler 19
metà noû 75
Mısır 34, 80, 99, 150, 153, 156, 194, 296
Mısırlı Meryem 317
Mısır tapınağı 150
Michelangelo 167, 194
Milton 117, 250, 255, 258
mimarî 67, 72, 118, 150, 151, 162, 188, 193, 195, 197, 290
misal âlemi 20, 262, 293
mistik aşk 318
mistik tefsir 147, 148
mistisizm 168, 260
mit 128, 138, 226
mitoloji 293
mitolojik dans 149
model 34, 37, 78, 240, 268, 276, 295
modern bakış 23
modern eleştirmenlik 164
modern psikoloji 126
modern sanat 33, 169, 296, 303
modern sanatçı 33
modern tuhaflık 161
Morris 7, 76, 297
Morris, William 7, 76
Mozart 316, 317, 320, 321, 322
Muir, Edwin 252, 253, 254, 258, 262, 263, 264
Mûsâ, Hz. 47
mutlak 31, 33, 57, 80, 84, 108, 129, 137, 146, 151, 162, 175, 182, 183, 195, 198, 210, 243, 262, 273, 279, 283, 285, 286, 290, 302, 303
mutlak yeterlilik 164
mutluluk 75, 111, 214, 293
mutlu yanlış 234
Mutt, R. 34
mümâsil (adequate) 79
müziğin sayısal temeli 67
müzik 37, 67, 72, 74, 76, 78, 82, 85, 87, 93, 100, 166, 167, 168, 173, 219, 253, 258, 299, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322

N

Napolyon dönemi klasikçiliği 201
nazım 254
Nazianzen, Gregory 313
nefsânî veya duyusal benlik 75

nefs-i nâtıka 214
nefy/olumsuzlama/tenzîh yolu 139
Neşideler Neşidesi 318, 319
Nicel üretim 122
Nietzsche 317
Nikomakhos'a Etik 42, 108
nitel aslî örnek 156

O

objeler kategorisi 28
obligatio 224
obligation 224
O'Connor, John 212, 238
Oğul 46, 52, 120, 133, 150, 195, 232
oğulluk sûreti 121
on dokuzuncu yüzyıl hümanizması 127
On the Divine Images 47, 326
On the Holy Icons 48, 326
ontolojik hakîkat 20
Orta Çağ ilâhiyatı 125
Orta Çağlar 36, 58, 148, 205, 321
Orta Çağlar müziği 168
Orta Çağ medeniyeti 199, 202
Orta Çağ resmi 194
Orta Çağ sanatı 114, 127, 196
orthotês 84
Ortodoks Ayini 315
Ortodoks felsefe 126
Ortodoks Geleneği 315
Ortodoksluk 318
Ortodoks öğretiler 103
Orwell, George 256
oyun-oynaş çocuğu 78

Ö

öfke arzusu 52
öğreti 20, 107, 151, 272
ölçüler/boyutlar 42
ölümsüz ruh 77
örnek 79
övgü 52
Özdeyişler Kitabı 53
özerk sübjektiflik 33
özgür düşünce 126
özgürlük 30, 33, 91, 103, 141, 216, 225, 258
özgür sanatlar 63

P

padârthâbhinaya 102
Palestrina 167
Pallis, Marco 27, 331
para ekonomisi 267
Paris 179, 291, 296
parodi 33
Parvati 149
pasif tüketim 29
Pasternak 253
pathêmata 77
patnisâlâ 100
Pavlus, Aziz 127
Pegasus 262
Penelope 93
Pentheus 259
Periphyseon 47, 326
Perry, Whitall 27
Peryllous, Chapel 222
Philon 125
Piprava stûpa 152
Pisagorculuk 66, 68, 148
plastik sanat eserleri 127
plastik sanatlar 65, 67, 155, 167, 192
plastik tasvirler 137
Platon 12, 20, 21, 23, 32, 36, 60, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,

83, 85, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 112, 113, 115, 117, 119, 122, 125, 126, 127, 129, 146, 156, 249, 254, 258, 259, 291, 325
Platonik 250
Platon'un idealar âlemi 20
Pliyosen Devri 222
Plotinus 42, 82, 108, 123, 124, 125, 136, 255, 325
Polinezya sanatı 163
Pollock, Jackson 254
Pontifex 226
Pope, Alexander 282
Pop kültür 28
Porfiryus 83, 260
Poussin 230, 237
Prajâpati 98
prakâmodaya 100
pratik bilgi 87
Pratrirupa 319
primatlar 214
Prophetic Books (Kahince Kitaplar) 256
Protestan 229
providence 212
Prudentia 108, 212, 220
pseudos 86
psişe 21, 129

Q

Quintilan 71

R

Rab 44, 228, 229
Rabbin Günü 229
rahipler sanatı (sacerdotal) 64
Ravenna mozaikleri 222
Read, Sir Herbert 291
realizm 34
reason 158
recta ratio factibilium 88, 108, 187
Redgrove, Peter 258
referans seviyeleri 115
reklamcılık 292
religio 224, 225, 227
religion 224
religious/dinî 224, 225, 227
Rembrandt 296
renk 77, 172, 193, 194, 203, 212, 308, 311
Republic 41
resim 34, 67, 71, 75, 78, 85, 95, 142, 143, 152, 153, 157, 162, 165, 169, 193, 198, 204, 205, 210, 219, 224, 227, 237, 238, 240, 241, 243, 253, 254, 263, 290, 291, 292
resimsel sembolizm 193
resimsel talimât 122
ressamlık 37, 152, 167
retorik 69, 71, 98, 104
retorik/hitabet 71
Retracting the Arts to Theology 53
revelation 138
Richards, I. A. 261
Rig Veda 98, 318, 319
Rilke 248, 252, 258
Rimini 222
Ritüalizm/ayincilik 232
Rodin 203
Roma Kilisesi 209, 229
romancılar 76
Roma Sanatı 28
Rönesans 25, 28, 34, 127, 146, 148, 151, 155, 167, 168, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201,

202, 203, 206, 255, 291, 297, 322
Rönesans heykeltıraşlığı 192
Rönesans medeniyeti 202
Rönesans müziği 168
Rönesans üslûbu 201
ruh 23, 27, 53, 74, 75, 77, 83, 92-95, 102, 116, 121, 124-128, 159, 167, 180, 184, 185, 190, 198, 201, 202, 227, 228, 241, 255, 258, 259, 262, 293, 315
ruh bilimi 70
rûhî bileşim 70
ruh mührü 156
ruhun iç devrimi 75
Rûmî 258, 318
Ruskin 7, 73, 85, 297

S

saf akıllar 216
saf aklî âlem 20
saf aklîlik 148
saf ruh 144
saf Varlık 182
sağduyu 182
sağduyululuk 182
sağgörü 30, 50, 212
Sahte Dionysius 46, 48
Sakrament 209, 229, 242
sakramental 146, 152, 221, 227, 228, 233, 242
sakramental/ayinsel 221
Sakrament/ayin 221
Saksonlar 296
salt işlevsel/işe yarar bir sanat 116
Salve Regina 320
Sâma-Veda 149
sanat 4, 5, 6, 7, 10, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 47, 49, 50, 51, 53, 57, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 91, 92, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 179, 182, 183, 186, 187, 189, 190, 192, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 249, 260, 274, 286, 287, 291, 292, 293, 296, 297, 301, 302, 303, 315, 317, 318, 322, 329, 330
sanat araştırmacısı 115
sanat çalışması 115
sanatçı 73
sanatçı dokumacı 28
sanatçı olma 33
sanat eseri 50, 78, 97, 135
sanat fikri 164
sanatın akletmesi 47
Sanatın İlahiyata İndirgenmesi 128

sanatın sekülerleşmesi ve dünyevîleşmesi 133
sanatın takdiri 115
sanat ışığı 51
sanat için sanat 65, 111, 215
sanat maddeleri 159
sanatsal biçimler 21
sanatsal değerlendirme 32
sanatsal doğalcılık 158
sanatsal göreçelik 164
sanatsal günah 108
sanatsal ortam 30
sanatsal yaratım 20
sanat, sanat içindir 26, 217
sanatsever 78
sanatseverlik 112
sanatsız çalışma (atechnos tribê) 73
sanatsızlık 155
Sanat Tanrıçası 42, 75
sanat (technê) 73
sanat teorisi 71, 107
Sanat ve Ayin 37
sanayicilik 143, 180
sanayi medeniyeti 202
sandık heykelleri 195
sâni'in/sanatçının akletmesi (intellectus) 46
Sanskritçe 73, 79, 89, 108, 111, 149, 317, 319
satyam 101
Savaş Dansı 112
Schumacher, E. F. 272
Schumann 322
Schuon, Frithjof 5, 12, 21, 27, 37, 289, 313, 314, 316, 317, 320, 323, 326, 329, 330, 332
Schuon Lieder 320
seçkinler sınıfı 25
Sedlmayr, Hans 195
sekülerleşme 101
Semâ Kelâmı 147
sembol 138, 293
sembolizm 9, 20, 80, 83, 118, 157, 191, 197, 201, 293, 321
sembolizmin kusursuzluğu 158
sembollerin gerçekliği 21
senâ 139
Seneca 302
senkretizm/telifçilik 318
sentez mührü 156
Ses 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102
sessiz bir dil 23
Sfenks 247
Shaker 109, 129
Shakers cemaati 129
Shakespeare 167, 197, 198, 251, 258, 262
Shakyamuni 152
Shelley 250, 255, 257, 258, 259, 260
Shiva 7, 149
Shiva-Nataraja 149
Shunya 320, 321
sıçrama 182, 202
sır 138
sırlamacılık/emayecilik 151
signum/işaret 225
Sigurd 133
Sihirli Flüt (Die Zauberflöte) 316
simetri 156
skalam bhadram 102
skolastik 30, 36
skolastik anlayış 30
skolastik filozoflar 81
Skolastikler 182
Skolastisizm 108
sofistik 71, 72
Sokrates 78
Son Akşam Yemeği 229, 234, 235, 263
son kullanıcı 30

sonsuzluğun soğukluğu 159
Sophia 4, 6, 73, 100, 326, 329
soyut ışık 133
soyut izlenimciler 254
soyutlama 196
sözlü 21, 71, 72, 95, 97, 116, 136, 148
sözlü akılcılık biçimi 133
Söz'ün Bedenlenişi 196
Sri Purohit Swami 256
stasis 172
statik 156
Stella Maris 320
Stella Matutina 320
Stilizasyon 203
Stimmung 322
Stockhausen, Karlheinz 322
strateji sanatı 210
Stratejist 227
Sûfi ve Kızılderili sembolizmi 318
Summa Theologica 48, 49, 50, 181, 186
Sung Mass ayini 229
sunum 307, 309
sûret 41, 42, 47, 82, 120, 121, 132, 141, 145, 149, 177, 178, 186, 195, 196, 262, 294, 302
sûretlerin yaratımı 19
sûret Ötesi 145
sûrî/biçimsel 172
Sûrî/Formel Sebep 177
Süleyman'ın Özdeyişleri 182
Sürrealist hareket 291
süsleme eseri 72
süsleme folkloru 191
svadharma 58, 89
Swedenborg 257
Synteresis 93, 125
Synteresis (vicdanın sesi) 125

Ş

şaheser/ustalık eseri 60
şair 5, 73, 83, 89, 90, 237, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 262, 263, 265, 282, 283
Şankara 316
şehevî arzu 52
şekilcilik 155
Şeriat/Yasa 139
şeyler kategorisi 26
şeytanî 157, 166, 204, 281, 282
şiir 10, 11, 37, 71, 77, 95, 116, 117, 166, 167, 168, 233, 237, 250, 253, 254, 255, 258, 260, 262, 265, 306
şiirsel sarhoşluk 250
şuur (consciousness) 125

T

Tabiat Ana 79
tabiî obje 79
tabiî sûretler 50
tad anukrti 82
taklit (anukrti) 82
taklit ayini 128
Taklit (mimêsis) 79
Taliesin 252, 264, 265
tamamlayıcı doğalcılık 158
T'ang ve Sung çömlekleri 297
Tanrı-İnsan 152, 153, 196
tanrıların dili 67
Tanrı'nın cemâli 139
Tanrı'nın görünmeyen şeyleri 44, 118
Tanrı'nın Krallığı 267, 268, 269, 270, 271, 272
Tanrı'nın sözleri 116
Tanrı'nın zihni / ilmi 20

tanrısallık sûreti 131
tanrısızcılık (non-theism) 152
Tanrı sûreti 25
Tao 269, 286
Tarkovsky, Arseny 253
tasvircilik (ikonografi) 128
tasvirci şiir 254
tasvirî biçim 128
Tat [Hermes] 45
Tavener, Sir John 37, 327
tecellî 42, 78, 255, 316
tefekkür 12, 42, 83, 87, 136, 141, 142, 153, 160, 183, 185, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 231, 234, 314, 319, 322
tekâbüliyetler yasası 68
tekbiçimlilik 59
teknisyen (technitnês) 73
teknokrasi 210
temaşa 71
temsilî metafizik 149
temsilî mitoloji 149
teokratik medeniyetler 142
teoloji 132
teolojik zorunluluk 152
teosofi 256
Tercumânu'l-Eşvâk 319
Teresa, Avilalı Azize 198
tevazu 146, 196, 273
Tevrat 154
tezâhürler 20
The Anathemata 10, 243
The Bacchae 260
Theodore, Stoudioslu Aziz 48
Therava 152
The Veil of the Temple (Mabedin Örtüsü) 317
The Waste Land/Çorak Diyar 253
Thomas, Aziz 79, 114, 124, 132, 134, 181, 186, 234, 302
Thomas, Dylan 252, 254
tıp sanatı 49
ticarî materyalizm 168
tikel insan 119
Til Eulenspiegel 160
Timaeus 41, 69, 74, 75, 79, 80, 82, 83, 93, 94, 95, 96, 97, 105, 117, 126
toplumsal atomculuk 59
Traherne 252, 262
Traherne, Thomas 252
trajedi 77, 269
Tura, Cosimo 241
Turner 259
tutku 70, 75, 126, 168, 193, 197, 199
tutkucu 142
tutku (pathê) 75
tüketici (chromênos) 84
Türevsel (Derivative) 174
Twins 222

U

Uccello, Paolo 193
ugieinon 84
uğraşı 25
Upanişad 139, 323
usta (artifex) 57
uygulamalı sanat 74
uymacılık (conformism) 169
Uzak Doğu 7, 67, 154, 156, 192

Ü

üretici 98, 99, 100
üretim 51, 109, 111
üslûbun saflığı 158
Üst Oda 229, 231, 234
üstün hâl 61
üstün insan 152

ütopya 252

V

vahiy 20, 95, 138
Van Gogh 169, 296
Varlığın Görkemi 183
varlık 20, 23, 25, 29, 42, 62, 65, 69, 101, 102, 110, 116, 128, 132, 139, 145, 155, 171, 181, 183, 210, 212, 216, 223, 224, 244, 247, 255, 263
varlık alanı 20
varlık gayesi 23, 102
vecd 75, 76, 77, 177, 319
Vecizeler Kitabı 220
Veda geleneği 256
Vedik ateş sunağı 150
Vedik kurban 149
Venüs 233
Verlust der Mitte (Merkezin Kaybı) 195
Vermeer 254, 262
Vermeer, Johan 254
vicdan (conscience) 125
Victoria 11, 322
vidyâ 101, 102
vimuktida 102
Vitruvius 193
von Bingen, Hildegard 318
vurgu 206, 308, 309

W

Wagner 317
Wain, John 260
Watkins, Vernon 252, 254, 264
Webern 322
Whistler 296
Whitehead, Alfred North 70
Whitman, Walt 275
Wordsworth 255

Y

Yahudilik 154
Yahudi sanatı 154
yaklaşıklık perspektifi 193
yanılsama 79, 193, 198
Yankılanımlar 37
yanlış kullanım 92
yapay nesneler 174
Yapıcı 46, 95, 171
yapım becerisi 30
yaratıcı hayâl gücü 20
yaratıcı içgüdü 142
Yaratıcı Tabiat (Natura Naturans) 79
yaratma (dêmiourgia) 73
Yeats, William Butler 250
Yedinci Ekümenik Konsil 151
yedi "özgür sanat" 63
Yeni Platoncular 256
Yeni Platonculuk 138
yeni sanat 151
yer 4, 11, 19, 21, 35, 36, 37, 58, 61, 63, 107, 114, 151, 152, 153, 165, 168, 182, 194, 205, 206, 209, 220, 223, 228, 229, 230, 237, 264, 268, 270, 271, 277, 291, 313, 314, 318, 323
Yeryüzünün Göbeği 119
yetenek 25, 28, 31, 146, 290
Yoga 101, 149, 195
Yogishwari, Lalla 317
Yoldaşlar 118
Yontma Taş Devri 221
Yuhanna 22, 44, 53, 87, 93, 101, 120, 124, 125, 129, 133, 151, 313, 315, 317

Yuhanna, Aziz 52, 313
Yukarı Oda 234, 235
Yunanca 70, 71, 73, 269
Yunan Geometrik Sanatı 81
Yunan heykelciliği 150
Yunanistan 146
Yunanlılar 158, 296
Yunan mucizesi 158
Yunan-Roma 21, 152, 192, 195, 197
Yunan-Roma medeniyeti 21
Yunan tapınağı 150
yüksek ışık 50
Yüksek Orta Çağlar 36
yüzey toprağı 274, 275, 280

Z

zâhirîlik 58
zamansız âlem 260
zanâat 4, 35, 59-61, 64, 203, 205
zanâat inisiyasyonları 61
zanâatkâr 28, 35, 57, 60, 89, 122, 130, 172, 202, 298
Zanaatlar 7, 9, 57, 64
Zebûr 247
Zen 153, 301, 302
Zen Budizm 301
zevk edilme 76
zihin 31, 32, 33, 35, 79, 124, 173, 181, 182, 183, 184, 225, 227, 228, 251, 257, 278, 291, 299, 302, 318
zihinsel misal 134
zihnin yeni alanlarını özgürce keşfetme ihtiyacı 29
ziraat 37, 275
Znamenny İlahisi 315
zorunlu günah 234
zühd 150, 196
Zülkifl (Hezekiel) 282

HER İNSAN BİR SANATÇIDIR

HAZIRLAYAN:
BRIAN KEEBLE

Bu derleme, anlamlı sanat, zanaat ve işe katılmanın bütün insanlar için geçerli bir insanî kural olduğunu; zira bunun insan tabiatının bir parçası olduğunu ortaya koyar. Bu çalışma ana hatlarıyla şu başlıkları içerir:

• Din hakkında ünlü bir yazar ve geleneksel sanat şekilleri hakkında otorite olan Seyyid Hüseyin Nasr tarafından kaleme alınan bir Önsöz.

• Kutsal Kitap, Antik Yunan Felsefesi (Platon, Aristoteles, Plotinus) ve ilk dönem Hıristiyan bilgeleri (Yahya ed-Dımaşkî, Aquinalı Thomas, Bonaventure, vb.) gibi aslî kaynaklardan alıntılanan sanata dair geleneksel görüşler.

• René Guénon, A. K. Coomaraswamy, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt gibi önde gelen Gelenekselci/Ezelî Hikmetçi (Perennialist) düşünürlerin katkıları da dâhil olmak üzere, sanatın tabiatı ve insan hayatındaki yerini belirleyen ilkelere dair bir araştırma.

Çok çeşitli sanatların önde gelen icracılarının (Wendell Berry ve Sir John Tavener gibi şahsiyetler de dâhil olmak üzere) görüşleri. Bu sanatçılar, insanın sanat faaliyetinin öz itibarıyla manevî olan yönünü dikkate alan bir model temelinde kendi sanat icralarını şekillendirirken, sanata dair modern beklenti ve fikirlerle yüzleşmektedir.

İNSAN

HER İNSAN BİR SANATÇIDIR

HAZIRLAYAN: BRIAN KEEBLE

ÇEV: TAHİR ULUÇ

KİTAP NO	DİZİ ADI	DİZİ NO	BASKI
623	FELSEFE	50	2

twitter.com/insanyayinlari
facebook.com/insanyayinlari
insanyayinlari.com.tr

₺24

ISBN 978-975-574-671-5

9 789755 746715