

CEP ÜNİVERSİTESİ

Estetik

DENIS HUISMAN

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

Estetik

L'esthétique

DENIS HUISMAN

Paris I ve New York Üniversiteleri'nde Öğretim Üyesi / Institut Supérieur des Carrières Artistiques Müdürü / American Society for Aesthetics Onur Üyesi / Société Française d'Esthétique Eski Genel Sekreteri / Edebiyat Doktoru / Hull Üniversitesi Onur Doktoru

Çeviren

CEM MUHTAROĞLU

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

İletişim Yayıncılık A.Ş. adına sahibi: Murat Belge
Genel Yayın Yönetmeni: Fahri Aral
Yayın Yönetmeni: Erkan Kayılı
Yayın Danışmanı: Ahmet İnsel

Yayın Kurulu:

Fahri Aral, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Gültekingil,
Ahmet İnsel, Erkan Kayılı, Ümit Kıvanç
Tuğrul Paşaoğlu, Mete Tunçay

Görsel Tasarım: Ümit Kıvanç
Kapak İllüstrasyonu: Gürcan Özkan
Dizgi: Maraton Dizgievi
Sayfa Düzeni: Hüsnü Abbas
Baskı: Şefik Matbaası (iç) / Ayhan Matbaası (kapak)

İletişim Yayıncılık A.Ş. • Cep Üniversitesi 80 • ISBN 975-470-212-8

1. Basım: İletişim Yayınları, Haziran 1992.
Mart 1988 tarihli 10. baskısından çevrilmiştir.

© Que sais-je? Presses Universitaires de France, 1954
108, Boulevard Sain-Germain, 75006, Paris - France
© İletişim Yayıncılık A.Ş., 1992
Klodfarer Cad. İletişim Han No.7 34400
Cağaloğlu İstanbul, Tel. 516 22 60 - 61 - 62

YAZARIN DİĞER ESERLERİ

L'esthétique industrielle, PUF.
Les relations publiques, PUF.
Guide de l'étudiant en philosophie, PUF, 1981.
Traité des relations publiques, PUF, 1984.
Encyclopédie de la psychologie, 1960-1970.
Tableau de la philosophie, 1957.
Traité de la philosophie, 1965.
La dissertation philosophique, 1964.
Petit dictionnaire philosophique, 1970.
Nouvel abrégé de philosophie, 1972.
Le commentaire philosophique, 1973.
La philosophie en 1500 citations, 1974
Parcours philosophiques, 1986.
Histoire de la littérature à rebours, 1966.
Grands thèmes littéraires, 1970.
Les auteurs français de classes terminales, 1965.
Philosophie, 1975.
Les philosophies français d'aujourd'hui, 1960.
La "Philo" en bandes dessinées, Hachette, 1977.
La "Psycho" en bandes dessinées, Hachette, 1978.
Le dire et le faire, Sedes, 1983.
L'esthétique de la labaratoire, 1974

Önsöz

Günümüzde bilgi bir yandan en önemli değer haline gelirken diğer yandan da artan bir hızla gelişiyor, çeşitleniyor. Ama katlanarak büyüyen bilgi üretiminden yararlanmak, özellikle gündelik yaşam kaygılarının baskısı altında, zorlaşıyor. Her şeye rağmen bilgiye ulaşma çabasını sürdürenler için de imkânlar pek fazla değil.

Ayrıca, özellikle Türkiye gibi ülkelerde bir konuda kendini geliştirmek ya da sırf merakını gidermek için herhangi bir konuyu öğrenmek isteyenlerin şansı çok az. Üniversitelerimiz, toplumumuzun yetişkin bölümüne katkıda bulunmak için gerekli imkânlardan yoksun.

Cep Üniversitesi kitapları işte bu olumsuz ortamda, evlerinde kendilerini yetiştirmek, otobüste, vapurda, trende harcanan zamandan kendileri için yararlanmak isteyenlere sunulmak üzere hazırlandı.

20. yüzyıl Fransız kültür hayatının en önemli ürünlerinden olan, bugün yaklaşık 3000 kitaplık dev bir dizi oluşturan "Que sais-je" (Ne Biliyorum) dizisini İletişim Yayınları Türkçe'ye kazandırıyor.

İletişim'in Cep Üniversitesi, bu büyük diziden seçilmiş , Türkiyeli okurlar için özellikle ilgi çekici olabilecek eserlerin yanısıra, Avrupa'nın başka yayınevlerinin benzer bir çerçevede yayımladığı kitapları da içeriyor.

Ayrıca Türkiye'nin siyaset, kültür, ekonomi hayatıyla ilgili konularda özel olarak bu dizi için yazılmış telif eserler "üniversite"nin "öğrenim programı"nı tamamlayacak.

Cep Üniversitesi'nin her kitabı alanının öndegelen bir uzmanı tarafından yazıldı. Kitaplar, hem konuya ilk kez eğilen kişilere hem de bilgisini derinleştirmek isteyenlere seslenebilecek bir kapsam ve derinlikte. Bilginin yeterli ve anlaşılır olması, temel kıstas. Cep Üniversitesi kitaplarını lise ve üniversite öğrencileri yardımcı ders kitabı olarak kullanabilecek; öğretmenler, öğretim üyeleri ve araştırmacılar bu kitaplardan kaynak olarak yararlanabilecek; gazeteciler yoğun iş temposu içinde çabuk bilgilenme ihtiyaçlarını Cep Üniversitesi'nden karşılayabilecek; çalıştığı meslek dalında bilgisini geliştirmek isteyen, evinde, kendi programlayabileceği bir mesleki eğitim imkânına kavuşacak; ayrıca, herhangi bir nedenle bir konuyu merak eden herkes, kolay okunur, kolay taşınır, ucuz bir kaynağı Cep Üniversitesi'nden temin edebilecek.

Cep Üniversitesi kitapları sık aralıklarla yayımlandıkça, benzersiz bir genel kültür kitaplığı oluşturacak. İnsan Hakları'ndan Genetik'e, Kanser'den Ortak Pazar'a, Alkolizm'den Kapitalizm'e, İstatistik'den Cinsellik'e kadar uzanan geniş bir bilgi alanında hem zahmetsiz hem verimli bir gezinti için ideal "mekân", Cep Üniversitesi.

İLETİŞİM YAYINLARI

İçindekiler

GİRİŞ 7

I. KISIM
Estetiğin Aşamaları 9

I. BÖLÜM
Platonculuk ya da Dogmatik Çağ 10
Platonculuk 12
Aristoculuk 23
Yeni Platonculuk 26

II. BÖLÜM
Kantçılık ya da Eleştirel Dönem 28
Kant Öncesi Düşünürler 28
Kant 33
Kant Sonrası Düşünürler 41

III. BÖLÜM
Pozitivizm ve Modern Çağ 52
Pozitivist Estetikler 54
İdealist Estetikler 59
Eleştirel Estetikler 64
Mutlak Özgürlükçü Estetikler 69

II. KISIM
Estetiğin Alanları 73

IV. BÖLÜM
Sanat Felsefesi 73
Sanatın Yapısı 73
Sanatın Ölçütü 77
Sanatın Değeri 81

V. BÖLÜM
Sanat Psikolojisi 84
Kontemplasyon 85
Yaratı 90
Yorum 95

VI. BÖLÜM
Sanatın Sosyolojisi 100
Halk Hakkında 101
Eser Hakkında 103

Ortam Hakkında 109
III. KISIM
Estetiğin Sorunları 114
VII. BÖLÜM
Sanatın Değer Öğretisi 114
Sanat ve Bilim 115
Sanat ve Ahlâk 116
Sanat, Doğa, Sanayi, Din 118
VIII. BÖLÜM
Güzel Sanatlar Sistemi 121
Klasik Sistemler 121
Çağdaş Sistemler 122
Sanatların Uyumu 126
IX. BÖLÜM
Sanatın Metodolojisi 127
Estetiğin Nesnesi 127
Estetiğin Yöntemleri 128
Ufuklar 129
BİBLİYOGRAFYA 133

GİRİŞ

Paul Valéry, "Estetik bir gün bir filozofun dikkat ve iştahından doğmuştur"[1] demişti. Estetik, törebilim (etik) ve mantıkla birlikte, Wundt'un sözetmiş olduğu normatif (kuralcı) bilimler üçlemesini oluşturur. Bu, düşün yaşamına uygulanan kural gruplarından biridir. Eylem ve Bilim'in kurallarına, İyi ve Gerçek'in yasalarına, hareket ve yorumlama zorunluluklarına karşı estetiğin -aynı sıra ile- üç hedefi vardır: Sanat'ın kuralları, Güzel'in yasaları ve Beğeni'nin zorunlulukları. Aslında en doğrusu, Hegel gibi "Sanat Felsefesi, Felsefe bütünü içinde gerekli bir halkadır"[2] demektir.

Fakat, tam olarak nedir, Estetik?

Sanat Felsefesi, bir anlamıyla (-ki bu onun ilk anlamıdır) ve kökensel olarak DUYARLILIK anlamına gelir. Etimolojik olarak Yunanca *aisthesis* duyarlılık demektir. Bu anlamı iki yönde geliştirmek mümkündür: İlk anlam 'Duyumsanabiliri (algılama) bilmek', diğer anlamsa *duygusallığımızın* algılanabilir yönünü[3] bilmektir. Valéry'nin "Estetik ESTEZİK'tir (duyumsayabilirlik)" diyebilmiş olması

(1) *II. Uluslararası Estetik ve Sanat Bilimi Kongresi açış konuşması*, Paris PUF, 1937.
(2) *Esthétique* Aubier, Paris 1944.
(3) Bu bakımdan bkz. *Salt Aklın Eleştirilmesi*'nin birinci bölümü: Transandantal "Estetik", Mekan ve Zamanın *a priori* algılama biçimlerimiz olarak incelenmesi.

da bundandır.[4]

Çok daha güncel başka bir anlamıyla estetik, "Sanat hakkında yürütülen her türlü felsefî fikir"dir.[5] Bu durumda Estetik'in nesnesi ve yöntemi, *sanatı* tanımlayışımıza göre biçimlenmek durumundadır. Bu kavramlar, kitabımızın I-IV. bölümleri arasında önce kronolojik, sonra da mantıksal açıdan ele alınacaktır.

Daha sonra sıra ile, Sanat karşısında insan psikolojisini (V), güzellik karşısında insan sosyolojisini (VI) inceleyecek, sanatın diğer değerler arasındaki yerini (VII) ve çeşitli özellikleri açısından sanatın (VIII) analizini yapacağız.

Son olarak Estetiğin metodu hakkında birkaç not iletecek ve Estetiğin bilim, sanat ve tarihin yanıbaşındaki o henüz tam oturmamış, oynak alanını kesin olarak belirlemeye çalışacağız.

Hiç kimse, ileriki sayfalarda bir tür *promo domo* övgü, bir tür estetik savunması ya da açıklaması beklemesin! Konunun, buradaki içeriğe karşı ezici bir üstünlüğü vardır, bunu da en önce yazarın kendisi bilmektedir. Sanat Felsefesi'nin üzerinde, Sanat'ın kendisi bulunur.

(4) a.g.y. II. Uluslararası Estetik Kongresi.
(5) *Estetik Dergisi* Yıl 1, Sayı 1, Sunuş Yazısı, PUF 1948.

BİRİNCİ KISIM
ESTETİĞİN AŞAMALARI

Estetik tarihinin genel anlamda üç evresi vardır: *Dogmatik Evre* bir bakıma estetiğin emeklediği çocukluk dönemidir. Sokrates ile başlar, Baumgarten'e[6] ya da en çok Montaigne'e kadar sürer. Çünkü isim babası tarafından doğru adlandırılmış olan estetik, Kant ve Kant Sonrası'nda bir de *Eleştirel (Kritik) Evre* geçirmiştir.

Estetik, yarım düzine kadar sistemin katkısıyla çabuk gelişmiş ve yüz yıldan kısa bir süre içinde (1750-1850) olgunluğa erişmiştir. Artık çağ, estetiğin *pozitif çağ*'ıdır ve bu dönemde bir *gençlik hastalığı*'nın yaşanması doğaldır. Aslında böylesine yaşlı birisinin böyle hastalıklara yakalanması hayret vericidir, fakat sanat bilimini sadece teknik olarak ele alanların karşısında Güzellik Felsefesi'nin yokolması bile mümkündü. Bu yüzden çekmiş olduğu sıkıntılar doğal karşılanmalıdır: Olmasından korkulanlar olmadı. Bunalım atlatıldıktan sonra, içinde bulunduğumuz yeni evre başladı. Aslında bu evre, *pozitif çağ*'ın bir devamı olarak da kabul edilebilir. Günümüzde estetik, bütün çöküş beklentilerine karşı her geçen gün biraz daha gelişmektedir.[7]

(6) Alexander Gottlieb Baumgarten, Frankfurt Üniversitesi'nde profesördü. 1750'de *Aesthetica*'sını yayınlamıştı. Bu, Sanat Bilimi'nin terminolojik doğum tarihidir.

(7) Burada, yola çıktığımız postulat, açık ya da kapalı, örtük ya da belli bir estetikleri olmuş dahi olsa yaratıcıları bir kenara bırakıp

BİRİNCİ BÖLÜM

PLATONCULUK YA DA DOGMATİK ÇAĞ

İlkeler yazarının ünlü önsözünde yapmış olduğu gibi bu -sanatsal- felsefe ağacını Kartezyen yöntemlerle oluşturmak gerektiğinde, her türlü Estetiğin temelinde Platonculuk'un bulunduğu görülür. Gerçekten de Doğu felsefelerine uzanmamıza, Batı felsefelerinin Yedi Bilgeler gibi atalarını mezarlarından çıkarmamıza, Herakleitos'a ya da Hesiodos'a gitmemize hiç gerek yoktur. Estetik'in temellerini atanlar olarak, üç büyük Yunan filozofu Sokrates, Platon ve Aristoteles'i sayabiliriz. Aslında böyle bir üçlemede Sokrates bir öncü, Aristoteles ise Güzellik'in ilahî koruyucu-savunucusu, Platon'un bir halefi konumundadır. Aynı şekilde Plotin ve Saint Augustinus da Platon'un düşüncelerine dayandıkları ölçüde Estetikçi'dirler. Rönesans'a kadar, hatta Rönesans sırasında bile Sanat hakkında geliştirilen her düşünce temel dayanak olarak mutlaka Platon'a sarılmıştır. Kant ve Kantçılığın Hegel, Schelling ve Schopenhauer gibi mirasçıları, tahmin edemeyecekleri kadar Platoncuydular. Günümüzde ortaya çıkmış ve çıkan akımlar da aynı çizgiyi sürdürmektedirler.

Sokrates'in geliştirdiği düşünce, Estetik'in önem-

sadece filozoflardan sözetmektir. Michel Angelo'dan Paul Valery'ye, Boileau'dan Eugène Delacroix'ya, Lessing'den Rodin'e kadar estetiği genel anlamda Sanat kuramından çok özelde sanatlarla ilgili herkesi konumuzun dışında bıraktık.

li bir evresini oluşturduğu zaman ortada bu kavramların adı bile yoktu. Gerçekten de, mükemmeliyetçi bir yaklaşım bize METAFİZİK kavramının Platon'dan üç, ESTETİK kavramının ise tam yirmi üç yüzyıl sonra doğmuş olduğunu hatırlatabilir. Doğrudur. Fakat biz, böylesine tarihe aykırı bir tutumu bilinçli olarak takınıyoruz. Kullanım gelenekleri bizim bu yanlışımızı hoşgörmektedirler. Üstelik biz burada tarihsel bir çalışma da yapmıyoruz. Platon ve döneminin sanatları hakkında söylenebilecek her söz bugüne kadar zaten söylenmiştir: Pierre Maxime Schuhl'ün bu konuda bir tezi ve çok çarpıcı bildirisi vardır.[8]

Sokrates (470-399) - Ksenophon, *Unutulmazlar* ve *Şölen* adlı eserlerinde, Sokrates'in ressam Parrhasios ve heykeltraş Cliton'a gerçek yüz güzelliğini hareketlere yansıtarak modeldeki en sevecen yanları nasıl ortaya çıkarabileceklerini öğretişini yazmıştır. Sözkonusu olan, bedenin içinde tutsak olan gerçek ruh güzelliğine erişmekti. Platon da *Phaidon*'da "Beden bir kabirdir" demiştir.

Sokrates'ten önceki verilerle Sokrates'in irdelemeleri bize kısmî olma olanağı tanımamaktadır. Çevresine olağanüstü güzellik ışınları saçan bu pırıl pırıl ruh prensibi, Platon sisteminin temelini oluşturur. Biz burada, Platon düşüncesinin içindeki Sokratesçi fikirleri ayıklayacak değiliz. Öğrencinin, ustaya ait fikirlerin tümünü elden geçirmiş, hatta aşmış olduğu kesin gibidir. İki ustanın eserleri arasındaki farkı anlamak için *Phaidon*'un (100 E) incelenmesi yeterlidir. Platon'a göre her güzelliğin özünde "algılama şeklimiz ne olursa olsun, 'güzel' bulduğumuz nesneleri güzel kılan bir ana güzellik

(8) Özellikle Bkz. P. M. Schuhl *Platon ve Döneminin Sanatı*, PUF.

vardır. Hatta Estetiğin, Sokrates Hippias'a *Büyük Hippias*'da, Güzellik'in binbir nesneye yakıştırılan özel bir nitelemeden ibaret olmadığını söylediğinde doğduğu dahi savunulabilir. Gerçi insanlar, atlar, giysiler güzel şeylerdir, ama bunların hepsinin üzerinde Güzellik'in kendisi bulunur.[9] Sokrates genç Théètète'e verdiği yanıtlardan birinde, bilimin ne astronomiden, ne geometriden, ne de aritmetikten ibaret olduğunu, tüm bu kısmî bilgilerden daha kapsamlı ve daha büyük olduğunu söylemişti. Aynı şekilde Güzel de tekil bir nesneye ya da yirmi somut varlığa indirgenemez. Burada artık Platon savının temel taşına ulaşmış bulunuyoruz: Bu, sonraları ortaya atılacak tüm estetiklerin bir tür önbilgisi gibidir. Fakat Sokrates artık aşılmıştır.

I. Platonculuk

1. Platon (427-347) ve Platon Diyalektiği - İzleyeceğimiz yolu bizzat Platon çizmiştir: İlginç üçlemesinden[10] aşk yoluyla güzelliğe ulaşma niteliği taşıyan sadece *Şölen* (Ksenophon'unki değil, Platon'unki) gibidir. Güzel kavramının tek güvencesi olan Platonik Aşka ancak diyalektik yönelmeyle ya da Alain'in deyimiyle "Kocakarı Hikayeleri"yle ulaşabiliriz. Bu *Convivium* deneyimine, *Phaidon* ile *Phaidros* güç katmıştır.

Demek ki çözüm şudur: Dünya üzerinde neyin gerçekten güzel olduğunu bulabilmek için önce zihnimizi boşaltmalı, bilincimizi tüm eksik ve yanlışlardan arındırmalıyız. Yani tüm eski hatalarımız-

(9) Bkz. Raymond Bayer *Estetiğin Metodu Hakkında Deneme-ler*'de Estetiğin Metodu. Flammarion, 1953.

(10) *Şölen* (Convivium), Phaidros ve Phaidon.

dan soyutlanarak iç temizliğimize yeniden kavuşmalıyız. Gerçek bilginin önündeki engelleri aşma çalışmaları *Protreptik*'in ilgi alanına girer.

Şölen'de bir araya gelmiş olan konukların şiir dolu süslü ifadelerle birer aşk methiyesi düzdüklerini biliyoruz. En son sözalan Sokrates, Diotine adlı bir kahinle yaptığı bir konuşmayı nakletmiş ve ondan Aşk'ın aslında bir çelişkiden ibaret olduğunu öğrenişini anlatmıştır: Elde edilemeyenin arzusu ile olunamayanın tadından oluşan Aşk, düş kırıklığına uğradığı oranda umut doludur. Küllenen bir Aşk, kendi küllerinden yeniden doğar.

Poros ile Penia'nın (Çare ve Yoksulluk) oğlu olan aşk, akıllı, kurnaz, ileri görüşlü, fakat aynı zamanda fakirdir ve zekâdan yoksundur. Gerçekler açısından yoksul, gücüllük açısından zengin olan aşk, yapısını ve biçimini değiştirme arzusu içinde, hep daha fazlasını bilmek, hep daha fazlasını elde etmek ister. Kendi kendimizi aşarak ebedî ve ilahî alana ulaşmamızı ancak aşk sağlayabilir. Aşk, kendisini tümden değiştiren boyutta sonsuz bir yöneliştir.

Bu şekilde tanımlanan Aşk, ideal güzelliği elde etmenin yöntemini de sağlamış olur. Fakat bunun olabilmesi için çekilmesi gereken çile kolay bir çile değildir. Her şeyden önce iki ana kavram (Seven Özne ve Sevilen Nesne, Bireysel Bağlılık ve Evrensel Eğilim) arasında, ikisini de aşan bir *Tertium Quid* bulunduğunu kabul etmek gerekmektedir.

İlk aşama şudur: Önce güzel bir beden sevilecektir. Sonra bu aşkın verdiği esinle BÜTÜN güzel bedenler sevilecektir. Aşık daha sonra basit ve somut bedenlere duyduğu aşkın boşluğunu hissederek, sevdiğinin ruh çekimine kapılacaktır. Böylece bedensel kılıfın ne denli önemsiz olduğunu görecek

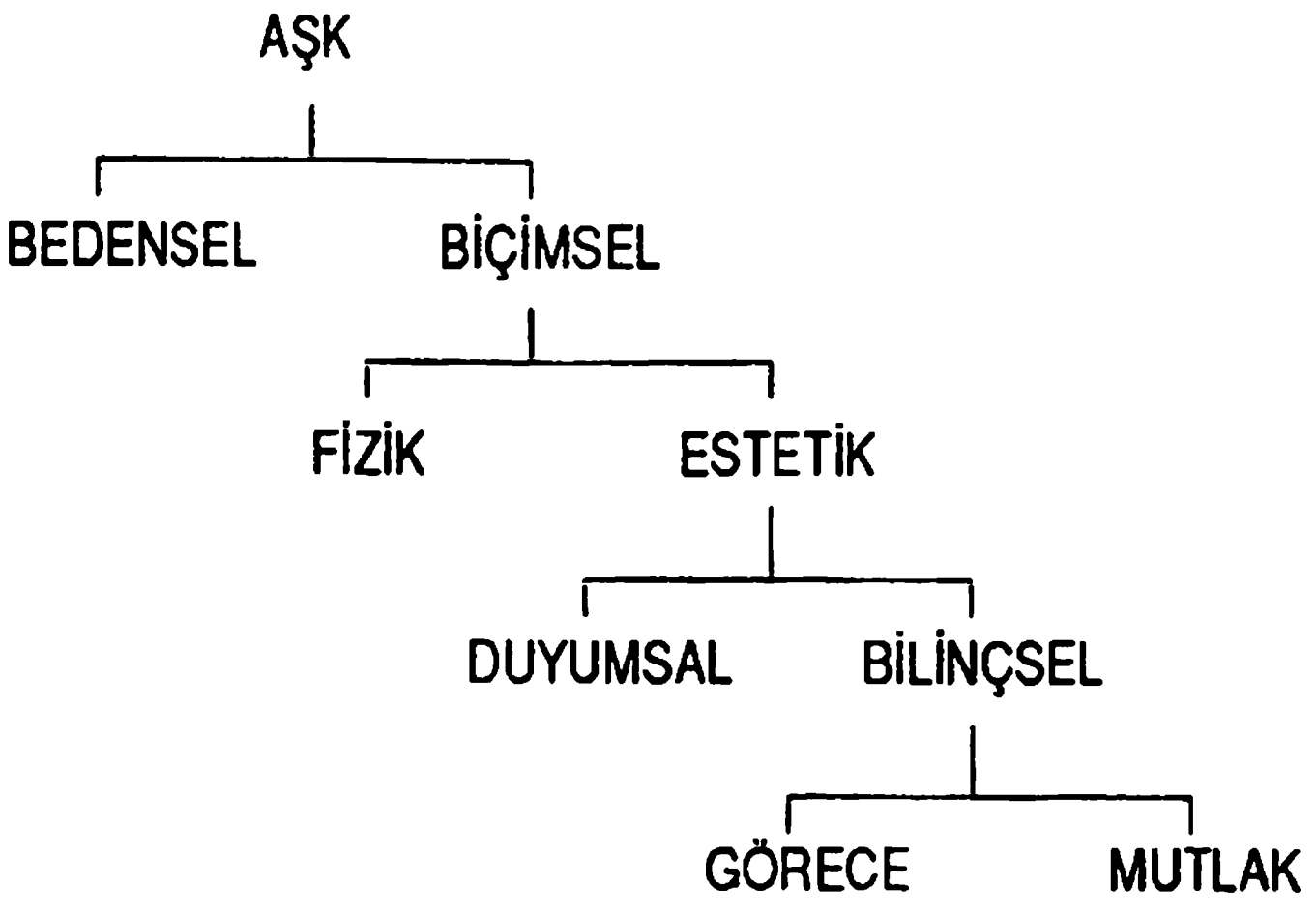
ve somut biçimleri aşarak ruhsal etkinliklerin güzelliğine, yani insan davranışlarına ulaşması gerektiğini anlayacaktır. Halbuki gerçek bu da değildir: Ahlâksal özdeyişlerin aşkı kendi kendisini aşarak mutlak ahlâk aşkına dönüşecektir.

Aşk birdenbire ahlâk ile bilgi arasındaki uçurumu değerlendirebilir olacaktır. Bunun üzerine değişik bilgilerin araştırılması başlayacaktır.

Bu aşamada da çeşitlilik içinde bir birlik arayacak ve bilginin evrenselliğiyle bilimin özünden başka güzellik bulamayacaktır. Artık bir bakıma bedeninin boyunduruğundan kurtulmuş, BİREYSELLİĞİNDEN SOYUTLANMIŞ gibidir. Robin'in de belirtmiş olduğu gibi bu ARINMAYI tamamlamak için artık fazla bir çaba harcamaya gerek yoktur. Fakat bilimin aşığı çabalarının sonundan, tırmanışının doruğundan hâlâ oldukça uzaktır.

Bütün bunlar öznemizin, bilinçlenmesinin başlangıç noktasına erişebilmesini sağlayan bir dizi hazırlıktan ibaretti. Son aşama, bir uyanış meyvesi gibidir: Esrar sonunda çözülmüş, beklemesini, sabretmesini bilen aşığın etrafındaki karanlık aydınlanmıştır. Burada karşımıza, kendi özünde ve kendisi için, evrensel ve aşkın (transandantal) mutlak Güzel fikri çıkmaktadır. Artık örneklerin örneğine, fikirlerin fikrine ulaşmış bulunuyoruz. Bir nesnenin güzel olarak algılanabilmesi Mutlak Güzellik sayesinde mümkündür. Bu görüşün bünyesinde, yüce gerçek kavramı vardır. Sanatçıların, olanakların sonsuzluğu karşısında gerçeklerden büyük ölçüde yoksun, kısmî ve taraflı bireyselliklerini yansıtmaları bu görüş sayesinde mümkündür. Her şey buradan yola çıkar ve her şey buraya varır. Bu, duyumsanabilirliğin kaynağı ve sonudur. Bu mutlaktır.

Demek ki Güzel fikrine yöneliş ancak bir tür ikili çözümleme (dikotomi) ile mümkün olabilir:



(Bu sadece bir karikatürdür)

Dört belirgin aşama vardır: Algılanabilir biçimlere aşk, ruhlara aşk, bilginin elde edilmesi, ideale ulaşım... Şöyle de denebilir: Güzelliğin dört biçimi vardır: Bedensel, ruhsal, bilinçsel ve mutlak güzellik...

Bu sembolik hiyerarşiyi anlayabilmek için o ünlü *Phaidros* mitosundan daha etkin bir yöntem olmasa gerektir. Burada ruhlar, mutlak Güzellik'e katılım oranlarını olabildiğince yükseltmeye çalışırlar. Bu ruhlar bir tür kanatlı yarış arabası oluşturmaktadır. Her birinin bir arabacısı ve iki yarış atı vardır. Bunlar birbirleri ile mücadele etmekte ve coşkunca yarışmaktadırlar. Mutlak ruh ideal bilgi alanında olabildiğince yüksek düzeylere erişmeye çabalarken atlar huysuzluk ederler ve ayaklarını yerden kesmemeye çalışırlar. Bu durumda Mutlak Güzellik'e ulaşmak kolay olmayacaktır. Ancak an-

lamakla kavranabilecek gerçeğin bu önyaşamına geleceğin filozoflarından başkası katılamaz. Diğerleri hiçbir şey (ya da hemen hemen hiçbir şey) göremezler. Daha sonra yeryüzünde yaşamaya koyulan filozoflarla sıradan insanların bildikleri aslında sadece birer anımsamadan ibarettir. Herkesçe kabul görecek Güzel'in bilgisine ancak önceki yaşamın anımsanması yoluyla ulaşılabileceğinden, sürekli bunun için çalışılacaktır.

Platon düşüncesinin çekirdeğini teşkil eden bu idealar evreninin daha somut bir belirlemesi yapılabilir olsa gerektir: Bu, Bonaparte'ın isteği üzerine Sieyes tarafından geliştirilen konsolosluk sistemi gibi bir PİRAMİTtir. Tabanda, bir dış görünüm içinde duyumsanabilir nesneler vardır. Bunların üzerinde maddesel kavramlara bağlı olarak öğrenilebilir bilgiler bulunur. Ya da başka bir ifadeyle şöyle de diyebiliriz: Piramidin tabanında tüm kabalığı ve ilkelliğiyle beden vardır. Sonra, bedenden üstün özellikleriyle eylemler, davranışlar, olaylar ve hareketler gelir. Daha yukarıdaki gerçek ruhları da, bedenin özü, ruhların özü, davranışların özü izler.

Bu özlerin de ötesinde duru, kuramsal, bilinçsel, ahlâksal bağlamlardan arınmış saf bilgiler yeralır. Son olarak Temel idealarla donanmış biçimleri görürüz. Günümüzde bunlara 'değer' adı veriliyor. Böylece Güzellik Kavramı, İyilik Kavramı ve Gerçeklik Kavramı olmak üzere üç tür kavram elde etmiş oluyoruz. Bu da, önceden öğrendiğimiz her şeyin tamamlayıcısı oluyor.

2. Özde Güzellik - Bu tür bir çizelge aklımıza şöyle bir temel soru getirmelidir: Özde Güzellik mutlak bir kavram mıdır? Hiçbir kavram tarafından öncelenmez ve izlenmez mi? Ondan önce hiçbir şey varolmamış ve ondan geriye de hiçbir şey kal-

mayacak mıdır? Bu konuya *Phaidon*'dan bir alıntı ile açıklık getirmeye çalışalım: "Çünkü eğer özde güzellikten başka bir güzellik varsa o, buna uyumundan başka hiçbir nedenle güzel olamaz. Ben bu bilgece açıklamaları bilmiyor ve anlamıyorum. Ve birisi bana bir şeyin niçin güzel olduğunu söylerse, güzelliğin sebebi canlı renkler ya da benzer bir davranış ya da benzer herhangi başka bir şeyse, ben onunla bu tür bir tartışmaya girmem, çünkü bütün bunlar benim kafamı karıştırır. Bildiğim kadarıyla bir güzel, mutlak güzelliğe uyumun dışında hiçbir şekilde güzel olamaz. Bu, son derece saf ve basittir." Bu sözlere Sokrates şunu eklemiştir: "Güzel Güzellik sayesinde güzelleşir."

Yüce Güzellik'in Yüce İyilik'le özdeşleştiğini saptayıp kabul ettikten sonra -çünkü "Güzel'i hedefleyip İyi'ye ulaşmamak olası değildir"- karşımıza Özde Güzellik kavramından ne anlamamız gerektiği sorusu çıkar.

Özde güzelliğin MÜKEMMEL bir beden olduğunu varsayabiliriz. Apollon'la Belvedere karışımı, içine birez Michelangelo Musa'sı katılmış, Praxiteles ile Rafaello arası bir varlık... Dünya üzerinde yapılabilecek en mükemmel işi, Herakles'in bir onüçüncü görevini veya Cornelius kahramanına ve Cincinnatus'a dayanarak hesaplanmış yüce bir olgunluğu düşününüz. Hatta daha ileri gidilerek bu kavramın Cebir ve Ontoloji'den eş uzaklıkta, bir tür Hilbert'çi belitselliğin ya da lojistiğin yanında yeralan saf bilginin bir modeli olduğu öne sürülebilir. Fakat Mutlak'ı bildiğini kim iddia edebilir? Kuşkusuz hem kahraman, hem bilge, hem de aziz olmak gurur vericidir. Fakat Tanrısal görünüme ulaşmak nasıl bir aşırı kibir olabilir? Çünkü Özde Güzellik kavramı tamamı tamamına tanrısal görünümle özdeştir.

3. Ekstaz ya da Platonik Aşk - Bu birleşmeyi hiçbir şey *Şölen*'de Diotimes'in gözleri kamaşmış Sokrates'e tekil durumun, ideal aşığın ulaşacağı o kendinden geçirici tutumun ne olduğunu anlattığı ünlü metin kadar iyi açıklayamaz:

"Ey Sokrates, aşkın gizleri içinde bizim bulunduğumuz noktaya kadar ilerleyip, eğitimin son aşamasına kadar ulaşıp birdenbire gözünün önünde harikulade bir güzelliğin belirdiğini algılayan kişi, çabalarının sonucunu almış demektir. Bu güzellik, ebedidir. Bozulmaz, gelişmez ve gerilemez... Bütün öteki güzelliklerin kaynağı olmasına karşın öteki güzelliklerin varoluşları ya da yokoluşları onu ne büyütür ne de küçültür, ne de değiştirir. Ey sevgili Sokrates, ona böyle değer kazandıran ebedi güzelliğin görüntüsüdür. Çok merak ediyorum: Acaba katıksız, saf ve yalın, insan bedeni ve renklerine; yokolmaya mahkum o gereksiz süslere bürünmemiş Güzel'i seyredebilmeyi başaran, İLAHİ GÜZELLİK'in benzersiz biçimiyle karşı karşıya kalıp onu görebilen bir ölümlünün kaderi acaba nasıl olurdu?... Ve üremesi ve yaratması -Hayır, erdem görüntülerini değil, çünkü o görüntülere bağlanmaz, somut ve gerçek erdemlere bağlanır ve sadece gerçeği sever- ebedi güzelliğin görülebildiği tek organla seyredilmesiyle mümkün değil midir?"

Platonik aşk süreci işte bu yüce Güzel'in arayışıdır ve kararsız adımlarımız ancak böyle yönlendirilebilir. Phaidros'un Sokrates'i, "Kendimizi bu dünyada bulunca Güzellik'i bütün diğer özlerden daha kolay tanıdık, çünkü onu duyularımızın en ışıldayanıyla algıladık: Gerçekten de göz, vücut organlarının en zekisidir. Güzellikse hem belirgin, hem de en sevimli nesnedir" demiştir. Yoksa insanoğlunun bütün yaşamı boyunca kendini sadece öz duruluğu ve

yalınlığıyla kabul ettiren bedensiz ve soyut bu güzellikle bütünleşme çabası başka türlü nasıl açıklanabilir? Güzel'i arayış bir ebedîlik arzusu, bir çeşit anmadır. İnsana aşk ve sevinç verir. O olmadan insan, algılanabilir gerçeklerin dünyasında sürünmeye mahkum olur. İnsanoğlu mutlağa; basit, saf, katışıksız, insan bedeniyle, renklerle ve çeşitli ölümlü saçmalıklarla lekelenmemiş Öz-Güzellik sayesinde ulaşabilir. Ruh; varlığın ötesine, mutlak uyuma ve temel birliğe böyle erişebilir.

4. Güzel Sanatlar ve Felsefe - Platonculuk içinde bütünüyle oluşmuş bir estetik sistemi aramak yanlış olur. Onda bir sanat kuramının sadece temelleri, tohumları vardır. VE sanatçıyla izleyicinin PSİKOLOJİleri yerlerini Büyük Sanatlar'ın her birinin yapıcı saptamalarına terkeder.

Platon düşüncesinde baş köşe Şiir'e ayrılmış gibidir: Tekniğin yüce bir esinle bütünleşmesi koşuluyla... Bu açıdan Felsefe Şiir'in en yüce, en zengin ve en verimli kaynağını oluşturur.[11] Müzik ise, enstrümantal olsun, vokal ya da koreografik olsun (çünkü Platon'a göre dans da bir tür müziktir) devlet içinde asal bir işleve sahiptir: O, Site'nin "koruyucusu" ya da "kalesi"dir (*Devlet* IV, 424). Müziğin, duyguları yumuşatmak için rafine ya da karmaşık olmasına gerek yoktur. Mutlak basitliliği ise bir zorunluluktur. Böylece ritm olabildiğince arınmış olacaktır.

Bu durumda Müzik; Siyaset ya da Ahlâk'a nazaran mutlak bir bağımlılık pozisyonuna yerleşir. MİKSOLİDYA veya DESTEKLİ LİDYA biçimleri hüzünlü ve yakınmaya çokça yer veren özelliklerinden ötürü *Yasalar* yazarı tarafından dışlanmışlar-

(11) Bkz. Phaidros, 245 a.

dır. İYONYA veya SAF LİDYA biçimleri ise fazla oylumlu ve kadınsıdırlar. Sadece savaşçı ve coşkulu yapısıyla DOR biçimi ve sakin, rahatlatıcı yapısıyla FRİGYA biçimi korunmuştur. İşte çağdaş sanatçı güdümünün bir ön belirtisi...

Bununla birlikte Platon, retorik ile (konuşma sanatı), safsatayla, göz boyamayla, sahtecilikle, şaşırtmacayla ilgili olan hiçbir şeyin sanat eseri olarak nitelendirilemeyeceğini belirtmiştir. Bu yüzden Platon'a göre tüm sanatlar içinde en tehlikeli olanı resimdir. Resim'de atalarımızın ülküsünü yeniden yaratmak ve onların bize bıraktıkları örnekleri yaşatmak gerekmektedir.

Yasalar'da Platon'un sözcüsü şöyle der: "Orada, Mısır'da, sanat başyapıtlarının tanımlı birer listesi yayınlanır. Bunlar tapınaklarda sergilenirler. Ne ressamların, ne de türü ne olursa olsun, şekilleri yansıtanların, atalardan kalan geleneklere uygun olmayan herhangi bir şey geliştirme ya da herhangi bir yenilik yapma hakları yoktur. O zaman da yoktu, bugün de yoktur. İzleyici orada on bin yıl önce şekillendirilmiş ya da resmedilmiş nesneler bulabilir. On bin yıl derken, bunu rastgele söylemiyorum. Bu bütünüyle gerçektir. O nesneler günümüzde yapılanlardan ne daha güzel ne de daha çirkindirler. Hepsi de aynı kurallara uygun olarak gerçekleştirilmişlerdir." Ve bütün konuşmacılar "Bu mükemmel hukuk ve siyaset başyapıtını" alkışlarlar.

Platon sanat konusunda ödün vermez bir değişmezlik yanlısıydı. Site içinde her türlü yeniliğe karşı çıkardı. Çağdaşlara karşı eskilerin ezelî çekişmesinde hep eskilerin YANINDA ve çağdaşların KARŞISINDA yeralmıştı. Bu yüzden yazarımız görüntülerin bir anlam ifade eder gibi olduğu, fakat yakından bakılınca şekillerin birbirlerine karıştığı teknik

resim YÖNTEMLERİNİ bütünüyle reddetmiştir. Uzaktan iyi kötü bir tepeye, bir köprüye, ağaçlara, meyvelere benzeyen şekiller görülür. Yakından bakılınca bunların hepsi, hiçbir şeye benzemeyen lekelere dönüşürler. Resim sanatı hemen her zaman bir yanıltma sanatıdır. Yakından ŞEKİLSİZ, uzaktan ise YANILTICIDIR.

Sanat türleri arasında Tiyatro, Heykel ve Mimarî ise yüce ilkeye daha fazla uyum sağlarlar: Güzellik her yerde ölçü ve uyumla tanımlanır. Yani öyle bir DOYUM verir ki, bunu ancak ESTETİK olarak nitelendirebiliriz. Bu tür bir saf-zevkin dayandığı ÖLÇÜ, matematiksel bir ölçü değildir. Bu zevkin dayanağı, çıkar gözetmeksizin zihinsel arayışa bağlı heyecanın inceliğidir.

Çünkü (Burada bkz. *Philebos* 51 ve *Politicos* 284 a) her türlü zevkten yoksun ve kaba olan 'bilimsel ölçü' başka bir şeydir, Onu aşan ve yücelten 'Sanatsal Metretik' başka şeydir. Böylece Platonculuğun temel idea'larının -hangi açıdan ele alınırlarsa alınsınlar- temel idea'ların bileşmesi, oylumların birleşmesi olduğu sonucuna varıyoruz. *Theetete,* "Yerinde yanıt veren iyi ve güzeldir" der. "Doğru hüküm vermek güzeldir". "Doğru yargı, Bilim ve ondan kaynaklanan tüm yargılar güzel ve iyidirler". Bilim, eylem ya da sanat yoluyla mükemmel bilginin yüce uyumuna ulaşırız. İyi huyun sınırları içinde kalanlar da Güzel'e erişebilirler.

Ancak Platon'un, Sanat'ı, Robin'in ortaya koyduğu gibi[12] "Soğuk ve sıkıcı eserlerin genellikle kullandıkları ahlâk kazandırıcı ve aydınlatıcı bir kavram" olarak gördüğünü sanmayalım. Hayır. Platon için Sanat, ani, doğal, sağlıklı ve içten bir arayıştır.

(12) *Platon* PUF, s. 305-307.

Sanat bir keşiftir. Sözkonusu olan uyumu bulmaktır. Ya da hepimizin içinde, ta yaşam öncesinden beri saklı bulunan görkeme yeniden kavuşmaktır.

5. Sanatın Özü - Platon'a göre sanatın özü yücelik ideasının ta kendisidir. Yaşam düzeyinde güzellik yoktur. Güzellik dünyaötesi ya da dünya dışı bir kavramdır. Özlerle ve fikirlerle olabildiğince yakınlaşmalı, nesnelerin ana örneklerine olabildiğince uyum sağlamalıdır. Nesnelerin derin güzellikleri ancak bu şekilde algılanabilir. Mutlak Güzellik'in bu diyalektik arayışı olmadan, önyaşamımızdan bildiğimiz görüş ikiliğine ait ebedî ÖRNEKLERİN eğitimi olmadan, nesnelerin güzelliğini kavramamız asla mümkün olamaz. Sanatın özü PARADİGMA da estetik dünyasını, Güneş'in Dünya'yı aydınlatması gibi, Benliğimizin zavallı aklımızı aydınlatması gibi aydınlatan ebedî güzelliğin bu mihenk taşındadır. Öz-güzelliğe erişilemez. Yine de ona olabildiğince yakınlaşmaya çalışmalıdır.

Onu yakından görebilmiş olanlara hayranlık duyulmalıdır, çünkü onlar çizgileriyle, şekilleriyle, sesleriyle BİÇİMSEL MÜKEMMELLİĞE erişebilmiş olanlardır. Güzellik alanında gerçek olan genellikle arkaik olandır. Yenilikçi olan her zaman aldatıcıdır. On bin yıllık deneyimin yerini hiçbir şey alamaz.

Eski dahileri örnek alalım. Onları taklit ederken kendi özgün zevklerimizden de yararlanalım, fakat ÖRNEK'i arama yolundan hiç ayrılmayalım. Güzelliğe erişmenin en emin yolu budur. Platon'a göre İlerleme, Çöküş'le eşanlamlıdır. Demek oluyor ki onun tutumu hem sanatta hem de siyasette MUHAFAZAKÂR bir tutumdur.

Bu yüzden P-M Schuhl'un[13] şu sözlerine katıl-

(13) A.g.e. s. 72.

mamak elde değildir: "Dünyasal güzellikleri gerçek Güzellik'ten ayıran mesafe ne olursa olsun, dünya ötesi alemdeki fikirler arasından onun benzersiz bir parıltıyla ışıldadığını bir kere bile görmüş olanlar, buradaki, onların uzak ve sönük birer taklidi olan güzellikler arasından onu ayırdetmeyi kolaylıkla başarırlar."[14]

II. Aristoculuk

Malebranche'ın ustası Descartes'tan pek çok konuda ayrı düşmüş olması gibi Aristoteles de (384-322) belirli açılardan Platon'dan ayrılmıştır. Fakat genel olarak ve en azından Estetik sözkonusu olduğunda, Aristoculuğun, Platonculuğu bir sisteme oturtmuş olduğu söylenebilir.

Aristoteles'in Güzelliği konu alan bir eser hazırlamış olduğu kesin gibidir. Diogène Läerce böyle bir eserden sözetmiş (IV, I); Aristoteles de zaten böyle bir çalışmanın varolduğunu ima etmiştir (*Metafizik* XIII, 3). Ne var ki günümüze sadece uzun bir eserin kısa bir parçası olan *Poetika* ile Estetik'le, doğrudan bir ilişkisi bulunmayan ve oldukça teknik bir metin olan *Rhetorika* ulaşabilmiştir. Bunlardan ortaya çıkan fikir, Platon'sal sezgilerden çok daha nettir: "Çeşitli bölümlerden oluşan bir varlık ya da bir nesne, ancak bölümlerinin belli bir düzene göre yerleşmiş olması ve rastgele belirlenmemiş boyutlara sahip olması ölçüsünde güzel olabilir. Çünkü GÜZELLİK DÜZENDE VE BÜYÜKLÜKTEDİR (*Poetika*). Platon, Güzel kavramından ne anlamış olduğunu hiçbir zaman açıklamamıştır. Aristoteles ise kavramı belirlemekten çekinmemiştir. Aslında

(14) Bkz. *Phaidros* 249 d.

Platon'un *Uyum* ve *Ölçü*'sü ile Aristoteles'in *Düzen* ve *Büyüklük*'ü arasındaki fark, olsa olsa üstü kapalıdan belirtiğe ve belirsizden sınırlanmışa uzanan fark kadardır.

Aristoteles tanımlamasını, kararlılık, simetri ve birlik kavramlarını kullanarak tamamlamıştır. Buna göre Aristoteles için Güzellik, dünya yapısal düzeninin en iyi açıdan ele alınmış halidir. Artık sözkonusu olan insanları oldukları gibi değil de olmaları gerektiği gibi görmektir. "Facia, bayağıdan daha iyi ya da bayağıdan DAHA BÜYÜK" varlıkların taklit edilmesidir." *Poetika*

Yanlış bir geleneksel görüş, Arisitoteles'in sanatı DOĞANIN TAKLİDİ olarak tanımlamış olduğu yolundadır. Bu, bütünüyle gerçek dışıdır. Tam aksine, Aristoteles sanatın, doğanın her zaman ÜSTÜNDE ya da ALTINDA olduğunu savunmuştur.

Gerçek Doğa'da, Sanat'a hiç rastlanmaz...

"Komedi ile Trajedi arasındaki fark, bir tanesinin insanları algıladığımızdan daha iyi, diğerininse daha kötü gösterme çabasıdır" *Poetika.*

Demek ki Sanat'ın esası doğayı DOĞADAN AYIRMAK, insanı küçültmek ya da yüceltmektir. Sanat DÜZELTİCİ BİR TAKLİT, bir NİTELİK DEĞİŞTİRME'dir.

Platon ile Aristoteles de, simgelemede olabildiğince SADELİK, İNANDIRICILIK, CANLI BİR VARLIK GİBİ, organik, eksiksiz ve bütünüyle iyilik kuralının zorunlu olduğunda fikir birliği içindedirler. Her ikisi de daha iyiye yönelişin, mükemmelleşebilirliğin arayışı içinde olmuşlardır. Kişilerin gerçekte olduklarından daha güzel, gerçek olabilmek için 'fazla güzel' olmalarına çalışmışlardır. Her ikisi de Sanat'ı ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır.

Benzerlikler burada sona ermektedir. Platon, özde Güzellik kavramından kişiye ve dünyaya nazaran yüce bir ilk, bir anaörnek, kendisini tasarlayan benliğin dışında saf bir form anlamıştır.

Aristoteles ise bu kavramda insan bilincinde kendiliğinden varolan bir özellik görmüştür. Nesnesi bizim dışımızda aranmaz. İnsan ötesi ya da dünya ötesi bir ideal yoktur. Her şey bizdedir. İdeal insanın içindedir. Aristoteles, "Faydalı'yı ve Gerekli'yi ancak Güzel'e ulaşmak için ararız" demiştir. *Poetika.* Burada sözü edilen Güzel, insan bilincinden başka bir şey değildir. Akademi Ustası'nın asi öğrencisi, "Sanat gerçek bilinç tarafında yönlendirilen belli bir üretim yeteneğidir", de demiştir (*Nikomakhos'a Etik,* VI, 3). Yalnız bu tür bir üretim, keşif olmaktan çok sezgidir. Platon'a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles içinse sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak ÜRETİLMEleridir. Bunlar, kendilerini yaratandan önce hiç kimse tarafından bilinmiş olamazlar. Aristoteles düşüncesinde Rönesans, özellikle de Bacon Hümanizmasının tohumları vardır.

Aristoteles, Estetiğin temel sorununa çok daha net bir şekilde eğilmiştir: Sanatın MODEL'i nerede aranacaktır? Herhalde Güncel Gerçeklerde ya da gerçek yaşamın ebedî olağanlığında değil; çünkü GÜZELLİK GERÇEĞİN ÜZERİNDEDİR. Burada Aristoteles Platon'dan daha Platoncu davranmıştır. Geniş anlamıyla ele alındığında bu tez, daha sonraki bütün estetiklerin tohumlarını taşımaktadır. ŞİİR TARİHTEN DAHA GERÇEKTİR.

Dizenin dolu, düzgün ve düzenli güzelliği, ozanın derin, doğrudan ve sevgi anlayışı, Şiir'in bilgiler arasında ilk olmasını sağlamaktadır. Aristoteles'in

Poetika'sından yirmi dört yüzyıl sonra *Şiir Sanatı*'nda Paul Claudel "Tek 'eşdoğum'" ifadesini kullanmıştır.

Daha somut olarak dramatik sanatın nasıl Korku ve Acıma hisleri uyandırdığından ya da Tiyatro'nun iç düzene gerekli tutku tedavisini nasıl gerçekleştirdiğinden de sözedebiliriz. Aristo'ya göre her şeyi DÜZEN'e sokabilmek Felsefenin yükümlülüğüdür. Bu, her şeyden önce kendi düşüncelerimizde gerçekleşmelidir, çünkü düşün evrenimizde mükemmel bir düzen olmak zorundadır. Aristoteles, sanatsal zevkin sürecini açıklamak için de aynı yöntemi kullanmaya çalışmıştır (Problem 38): "Müzikal armoniyi severiz çünkü bünyesinde, belirli ilişkiler çerçevesinde iletişim içinde bulunan karşıt unsurlar barındırır. Bu ilişkiler, düzeni oluştururlar. Düzen ise bize somut olarak hoş gelir." (Bkz. Egger, *Yunanlılarda Eleştiri Hakkında Deneme.*)

Ritm olsun, armoni, ölçü ya da simetri olsun, sonuç olarak her şeyin son çözümlemede indirgendiği kavram, *düzen* kavramıdır. Esas olarak dinamik olan Platon eleştirisinin karşısında Aristoteles düşüncesi statik kategoriler oluşturur: Bir tanesi Güzel'in sonsuzluğuna doğru metodsuz bir şekilde yönelirken, diğeri sakin bir şekilde biçimsel ve boş çerçeveler alanında kalır.

III. Yeni Platonculuk

Yerimiz yeterli olsaydı, Platonculuğun Ortaçağ, Rönesans ve 17. yüzyılı nasıl etkilemiş olduğunu anlatabilirdik. Bu alanda tüm klasikler ve özellikle Bossuet ve Boileau, ateşli Yeni Platoncular olarak kabul edilebilirler. Bunlar geleneklerin mutlak kurallarına, gerçeğin zaferine, ahlâka, örneklere ve

mihenklere saygıya bağlıdırlar. "Güzellik, gerçeğin ve İyi'nin görkemidir..." Bütün Stoacılar birer Platoncu olarak sayılabilirler. Bunlar, ilkeleri zayıf estetik ahlâktan yola çıkarak "kendi heykellerini kendileri yontmak" isteyen tiplerdir. Plotin (205-270), güzelliği birlik, yalın biçim ve düzen olarak tanımlamıştır. Varlıkların güzellikleri "Simetrileri ve ölçüleridir" (Bkz. *Enneades*, I, IV, 1), çünkü yaşam biçim, biçimse güzelliktir. Saint Augustinus'un aynı Platonik duyumlar üzerine değişik çeşitlemeleri vardır. Saint Thomas d'Aquin ise hoşa gidenin uyumunda (*İn Quoa Visum Placet)* en üst düzeyde tatminin ve zevkle anlaşmanın en yüce huzurunu görmüştür.

Marcile Ficin'den sonra Leonardo da Vinci de[15] Platonik temalardan yararlanmıştır. Ne var ki Rönesans Platon'un temellerine inerken Montaigne, temelleri çatırdayan dogmatizmi sarsmaya başlamıştı bile. Artık Platon çağının sonu gelmiş, Kant çağı başlamıştır.

(15) Bkz. R. Bayer *Leonardo da Vinci, Merhamet* Paris, PUF, 1933.

İKİNCİ BÖLÜM

KANTÇILIK YA DA ELEŞTİREL DÖNEM

Dogmatizmden eleştirelliğe, nesnel bir yaklaşımdan göreceliкçi hatta öznel tutuma kadar uzanan yelpazede Estetik; ontolojinin (varlıkbilim) psikoloji lehine terk edilmesi doğrultusunda gelişmiştir. Bu, "Kopernik Devrimi"nin aldığı değişik görünümlerden biridir.

Biz Kantçılığın kökenlerini, anlamını ve boyutlarını; onun kalıtını, belli başlı unsurlarını ve ileriye dönük hedeflerini inceleyerek irdelemeye çalışacağız.

I. Kant Öncesi Düşünürler

*"Yargı Değerlerinin Eleştirisi"*nden önceki felsefî hareketin devinimi, yüksekten ve uzaktan bakarak irdeleme ile oldukça kolay bir şekilde saptanabilir: İki ana akım kendilerini zaten açıkça belli etmektedir: Leibniz'in ve Baumgarten'in entellektüalizmi ve Burke'un duyumculuğu. Kant bunlar arasında bir uzlaşma yolu aramıştır." Victor Basch *Kant Estetiği Hakkında Eleştirel Deneme*'sinde böyle yazmıştı.

Basch daha sonra, son derece şemalaştırmış olduğunu alabildiğine açarak bu evrimi adım adım ele almış, Kant'ın tam sekiz ayrı öğretinin kaynaklarından yararlanmış olduğunu saptamıştır: Kartezyen okul ve Louis le Grand yüzyılının Klasik

edebiyatı, Locke'un düşünceleri, "yüzyıl sonu" ediplerinin duygusalcı yönelişleri (P. Bouhours, Fénelon, Lamothe-Houdart), Leibnizcilik, Shaftesbury, Crousaz ve Hemsterhuys ile birlikte Peder Dubos'un "duygusal" estetiği, Addison, Hutcheson, Burke, Home, Hogarth, Webb, Young'un İngiliz Psikoloji Okulu, Diderot, Batteux ve hatta Rousseau'nun yeraldığı Ansiklopediciler, nihayet ve özellikle de König, Gottsched, Bodmer, Winckelmann, Lessing, Baumgarten ve diğerlerinin yeraldığı Alman okulu.

Biz şu üç ana akımla yetinelim: Descartes Göreceliği, Leibniz Entellektüalizmi ve Anglo-Sakson duyumculuğu.

1. Descartes (1596-1650) - Descartes'tan önce Kartezyen olan Montaigne, "Doğal ve orijinal bir güzelliğin ne olduğunu dahi bilmiyor olabiliriz" demişti. Hint ülkesinde güzellik kavramı "Kalın ve patlak dudaklara", "basık ve geniş bir burna" gereksinim duyar. Peru'da "Büyük kulaklar" aranır. Başka ülkelerde "dişler" kırmızıya boyanabilir ya da karartılabilir... Platon'un özde güzellik nesnelliğine dayanan dogmatizminin yerini Montaigne, Descartes, Pascal, özellikle de daha sonraları Voltaire ile zekice bir şüphecilik almıştır.

Güzel nedir? Bunu kimse bilemez. Kavramın anlamı ülkelere göre değişir: "Pireneler'in ötesindeki gerçek..." Descartes *Compendium musicae*'de Kant'ı ve Özde Güzel kavramının eleştirisini müjdelemiş gibidir. Kartezyanizm başlı başına bir göreceliktir.[16]

(16). Descartes düşüncesi üzerinde fazla durmayalım çünkü o, gerçek anlamda estetikten sözetme durumunda kalmamıştır: *Descartes Estetiği* konusunda Olivier Revault d'Allones'in *Revue des Sciences Humaines*'de yayınlanmış olan çalışmasına gön-

2. Leibniz (1646-1716) - "Kant Estetiği"nin, "Leibniz Estetiği'nin öznel ifadeler kullanılarak yapılmış bir çevirisi"nden ibaret olduğu öne sürülebilir. Böylece güzellik kuramları tarihinde Leibniz'in öneminin, "Descartes'a karşı yaşam, biçim ve erek kavramlarına önemlerini ve saygınlıklarını yeniden kazandırmak olduğu vurgulanmış olur."

Leibniz her şeyden önce bir Descartes karşıtıydı. Üstelik Descartes'ın eksik ve yetersiz kaldığı her alanda Leibniz onu bütünlemiş, tamamlamış ve derinleştirerek geliştirmiştir. Leibniz'in evreni, örnek güçlerin, örneklenen nesnelerin daha iyi açıklanmaları oranında açık ve anlaşılır oldukları bir 'parlaklığı sürekli artan ışıklar' sistemidir (Kuno Fischer'in derin şemasına göre..). V. Basch, artık bu, "Doğallık ve güçten yoksun, yadsınamaz kurallara bağlı olarak hareket eden bir makine değil, mükemmel bir uyum bütünlüğü oluşturan duygulu ve canlı varlıkların müthiş hiyerarşisidir" demiştir. Dünya ise, algıladıklarımızın yansımasından başka bir şey değildir. Her iki ifadede de tekilin ve çoğulun gerçekleşmesi vardır ve evrendeki bu garip uyumun hayret verici görüntüsü aslında kendi iç uyumumuzdur. "Evrensel uyum, nesnelerden bize, bizden de nesnelere doğru uzanır". Böylece yeni Platoncuların *Çeşitlilikteki Birlik* formülü, türlerin "Tanrısal eserlerin küçük ölçekli birer benzerlerini" estetik hareketin evrensel uyumu sayesinde "yaratabi-

derme yapmakla yetinelim (Lille, Ocak 1951): Yazar, Descartes'ın bir estetik oluşturmakla uğraşmamış olmasını bu konuya aldırmamış olmasından ya da zaman bulamayışından değil, "Duygu ile Zihin'i, algılama yeteneğiyle yargılama yeteneğini" birleştirememiş olmasından kaynaklandığını savunmuştur. Gerçek böyle bir birlikteliği kabul etmez. Bu, "Somut insanın ışıkgeçirmezliği"dir.

lecekleri" yeni, bir ölçüde de 'yeni Kartezyen' bir bağlama, sanki kendilerine rağmen gibi, yerleşmiş olmaktadır: Leibniz'e göre de, sanatsal durum kendini, "Küçük algılamalar" olan "O, ne oldukları bilinmeyenlerin, o zevklerin, o duyu niteliklerinin görüntüleri", ya da yazarın kendi ifadesiyle söylemek gerekirse "Her tür kendi alanında bir tür küçük tanrı olduğu için, mimarî örnekler kullanarak evrensel dizgeyi anlama ve ondan bir parçayı taklit etme yeteneğine sahip olan canlı aynalar, veya varlıklar evreninin görüntüleri, hatta bizzat tanrının veya doğanın yaratıcısının görüntüleri" ile belli eder.

Leibniz öldükten sonra onun izinden yürümüş olan pek çok düşünürden P. André,[17] Kant'ın duygu-yargı çatışmasını çözümlemesine Crousaz ve Bos'tan daha fazla yardımcı olmuş olan Baumgarten'in yüce düzen kavramından serbestçe esinlenerek oluşturduğu yapıtıyla estetik hakkında yazılmış ilk Fransızca eserin sahibi olarak bilinir. André, o zaman daha emekleme çağında yaşayıp kendisine çok şey borçlu olan bu bilimin isim babası olarak da kabul edilir.

3. İngiliz Duyumculuğu - Hume, Locke, Hutcheson, güzellik hakkında bazı fikirler geliştirmişlerdir. Hutcheson, "Eğer içimizde Güzellik *duygusu* olmasaydı, anıtları, bahçeleri, giysileri, gereçleri faydalı olarak nitelendirebilir, fakat asla güzel bulamazdık" demiştir. Bu görgücülük (ampirizm) Hogart, Young, Kant'ın kullanmış olduğu Webb, özellikle de Burke ve Hume tarafından izlenmiştir.

Burke: Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And The Beautiful 1756

(17) *Güzel Hakkında Söylevler*, 1741.

yılında yayınlanmıştı. Ortaya attığı tez basitti. Güzel'in yanılmaz bir yargıcı vardır, o da beğenidir. Güzellik toplumsal içgüdüden, Yücelik ise koruma içgüdüsünden kaynaklanır. Demek ki Güzelliğin etkin nedeni "Bir sevgi doğurup kaslarımızın ve sinirlerimizin *gevşemesine* yolaçan olumlu bir zevk duygusu"dur. Yücelik ise gerilime, kassal ve sinirsel *hipertoniüs*'e (aşırı gerginlik) bağlıdır. Yücelik, onducu bir acı duygusu yaratır. Boşluğu, korkunçluğu, karanlığı, yalnızlığı, sessizliği çok sever. Kısaca, burada Fechner'in tohumlarını buluyoruz. Psikofizyolojik çözümleme estetik alanında dönemi için yeterli bir çözüme kavuşmuştur. Bu çözümleme üzerinde daha kapsamlı olarak durmaya yerimizin darlığı izin vermemektedir. Kant'ı derinden etkilemiş olduğunu söylemekle yetinelim.

Hume: Elements Of Cristicism ile, 1762'de bir tür köktenci duyumculuk, hatta bir tür eksiksiz antropomorfizm (insanbiçimcilik) geliştirmiştir. Ona göre "Güzel, izleyiciyi benzerleriyle bütünleştiren ilişkileri temsil edendir". (Bkz. Basch, *Kant Estetiği Hakkında Eleştirel Deneme,* s. 618); çünkü "Bir şey güzel olduğu için evrensel ve mutlak etkili olmaz. Bireyleri birbirlerinden ayıran onca farklılığa karşın evrensel olarak insancıl bir şeyler yine de bulunduğu için bazı şeyler güzel olsalar gerektir." Burada sanki Platonculuk geri dönmüş gibidir. Sadece özde güzellik yerine insan beğenisi vurgulanmaktadır.

Kant'ın yapması gereken Burke, Home, Dugeld, Stewadt, Reid, Young ve diğerlerinin hareketini yeniden ele almaktan ibaret olmuştur. Kantçılığın tohumları Young ve Reid'de zaten vardır.

II. Kant[18]

Alain, *Yirmi Derste Güzel Sanatlar*'ın (Vingt Leçons Sur Les Beaux Arts) başında "iki yazarın önderliğinden vazgeçmemiz mümkün değildir" demiştir. Burada sözkonusu edilen yazarlar, Kant ve Hegel'dir. Alain sözlerini, "Kant, Güzel'in ve Güzel'den ayrı bir kavram olarak gördüğü Yüce'nin analizlerini eleştirilemeyecek kadar iyi yapmıştır. O yazıların okunmasını hiçbir şey engellememelidir. Ben onların okunmuş olduklarını ve bilindiklerini varsayacağım" şeklinde sürdürmüştür.

Yargı Gücünün Eleştirilmesi'nin Estetiğe giriş hakkında en iyi, hatta tek eser olduğunu öncelikle belirtmek istiyoruz. Fakat *Yargı Gücünün Eleştirilmesi* mutlak anlamda, anlaşılamaz bir metindir. Tarihsel ortamına yerleştirilmesi gerekir. Burada yazarımızın ontolojik çizgisini adım adım incelemeyecek, ana sezgisini genel hatlarıyla ele almakla yetineceğiz. Başka bir deyimle Kant Estetiği'nin kaynaklarını, gelişimini, son olarak da temel ilkelerini gözden geçireceğiz.

1. Kaynaklar - Leibniz'in, Güzel'in *uyum*'da ya da "Algılanabilir dünyada mantığın içkinliği"nde bulunduğunu nasıl kanıtladığından, Burke'ün mükemmellik ve Hutcheson'un "Patolojik Arzu" kavramlarından nasıl ayrıldığından daha önce sözetmiştik. Kant'tan hemen önceki düşünürlerden Sulzez-Winckelmann, Mendelssohn, Dubos, Tetens ve Baumgarten'in görüşlerine göre Güzel'in öznel kuramları; "Nesnel Ereklik"in yıkılması, *Biçim* fikrinin önemi, görünüm kavramının öncelliği, son ve en önemli olarak da beğeninin bir uzlaşım işlevi olarak

(18) 1724-1804.

değil, bir duyumsal işlev olarak algılanmasıdır. Estetiğin çöp torbasındaki bu karmaşık kavramlar Kant tarafından toparlanmış, bireştirilmiş ve sistemleştirilmiştir.

Duygusallığın kapsadığı tüm olumsallık, özellik ve keyfilik ve Duygu'nun hammaddesi olan öznel BEĞENİ kavramıyla, evrensel ve zorunlu beğeni kavramı arasında, Kant'tan çok önceleri de temel bir çatışkı vardı. Bu iki kutup arasında kalan beğeni, sonuç olarak kabullenme ya da yargılamaya indirgenmiş oluyor, böylece de tüm anlamını yitiriyordu.

Kantçılığın gerçek özgünlüğü, üçüncü *Eleştiri*'nin büyük keşfi yeni bir *Beğeni* kuramıdır. Kant'a göre beğeni sadece bir GEFÜHLSURTHEL, bir duygusal eleştiri değildir. Beğeni aynı zamanda bir yargılama duygusudur (URTHEILSGEFUHL). Başka bir deyişle bu, zorunlu bir *duygusal* evrendir.

Bu ilkenin ilk ve doğrudan kaynağı, Mendelssohn'un geniş bir biçimde açıklamış olduğu "Ruhun Üçlü Bölünmesi"nde aranmalıdır: Mendelssohn, "Bilme ve Arzulama arasında bir de ruhun ZEVK'ini anlama *(Das Billigen)* yetisi bulunur" demişti. Tetens'in eserlerini Leibniz ve Wolff'un isteme ve anlama ikileminde ısrar ettikleri noktada Kant'ın çoğulculuğunu desteklerler. Kant'ı estetik konusundaki dogmatik uykusunda uyandıran 1787 yılında Mendelssohn olmuştur. Kant'ın ilk iki eleştirisinde üçüncü bir yeti olasılığını sezmiş olması zayıf bir ihtimaldir.

Kant, duygusallıkta özerk bir yeti bulunduğunu keşfetmişti. Bu yeti bütünüyle özgündür ve taşıdığı "Hoşnutluluk veya hoşnutsuzluk duygusu" adı verilen yeni *a priori* (önsel) ilkelerle ilgili sarsılmaz bir *Tertium Quid* olarak belirir. Kant bu yetiyi önce çözmeye sonra da sınıflamaya çalışmıştır. *Yargı*

Gücünün Eleştirisi'nin asıl nesnesi budur.

Victor Bosch'a göre "Kant Estetiğinin ikinci kökeni, 'ahlâksal açıdan anlaşılabilir duygu' hakkındaki görüşleridir". Bu köken bütünüyle özdedir. Kant, sistemi gereğince "*öncel* kavramlar yoluyla ne bütünüyle pratik ne de bütünüyle spekülatif akıldan kaynaklanmayıp, yargılama yetisine, hoşnutluk ya da üzüntü duygularına dayalı bilgilerin ilişkilerini saptamanın" mümkün olabildiğini kanıtlamaya çabalamıştır.

Yargı Gücünün Eleştirisi'nin kaynaklandığı üçüncü ilkenin ereklilik düşüncesi olduğu kabul edilebilir. Bu kuram tinsel özgürlükler dünyasını düzenler, fakat Kant'ta, Burke ve Sulzer'in çalışmalarının etkisiyle evrensel uyum anlamına kadar yükselir. Kant Estetiğinin yönlendirici teması işte bu uyum kavramıdır. Doğa dünyası ile Esin dünyasının, ESİN ile ANLIK'ın duygusallık ile kararlılık arasında daima ereklilik vardır ve aracılığını değerli, etkili ve güvenilir bir biçimde gerçekleştirir. Kant Estetiğinin akılcılığının hareket noktası olan yansıtıcı yargı kuramının temelinde ereklilik kavramı vardır.

2. Yargı Gücünün Eleştirisi - Bosanquet'nin *History Of Aesthetic*'te (Estetik Tarihi) çok değerli bir biçimde belirtmiş olduğu gibi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin, Lessing'in ve Winckelmann'ın ölümlerinden çok sonra yayınlanmış olduğunu vurgulamakta yarar vardır. Eserde Rousseau ve Saussure'den bazı izler bulunması, "kuralı bozmayan istisnalar" durumundadır. Metin bütünüyle özgündür. Bazı okumaların ikinci elde yansıtmalarını içermez.[19]

(19) A.g.y., s. 255.

Kant sisteminin evrimi içinde üçüncü eleştiriyi yerli yerine oturtmak zorunludur. Acaba bu eleştiri neleri kapsar?

Yargı Gücünün Eleştirisi, Kant'ın bu eseri ile diğer iki eleştirisinin arasında nasıl bir uzlaşma aradığını veya daha doğru bir ifadeyle "Felsefenin iki kısmını bir bütün halinde birleştirmeye" nasıl çalıştığını dokuz maddeyle açıkladığı bir giriş bölümüyle başlar.[20] Sözkonusu iki bölümün önem dereceleri birbirlerinden farklıdır ve bizi sadece birincisi ilgilendirmektedir.

Bizi ilgilendiren bu ilk bölümün adı, ESTETİK YARGI GÜCÜNÜN ELEŞTİRİLMESİ'dir ve kendi içinde de ikiye ayrılır: Estetik Yargı Gücünün ANALİTİK'i ve Estetik Yargı Gücü'nün DİYALEKTİK'i.

Öteki kısım bizi hiç ilgilendirmiyor. O, teleolojik (erekbilimsel) Yargı Gücünün Eleştirilmesi ya da doğanın nesnel erekliliğinin incelenmesidir.

Estetik Yargı Gücünün Analitiği de kendi bünyesinde ikiye ayrılır: Güzel'in Analitiği ve Yüce'nin Analitiği... Bunlardan birincisi DÖRT DÖNEM'den oluşur:

Beğeni Yargı Gücü'nün, nitelik açısından ele alındığı birinci dönem:

Hiçbir beklentisi olmayan beğeni yargısını belirleyen doyum kavramının çok kesin çözümlemesinden sonra Kant, BEĞENİ'nin, HOŞ'un ve İYİ'nin (estetik) tatmin edilmesi olan doyum türlerini karşılaştırmıştır. Bu uğraş sonucunda da ortaya GÜZEL'İN BİRİNCİ DÖNEMDEN SAĞLANAN TANIMI'nı çıkarsamıştır:[21]

"Beğeni, bir nesneyi ya da bir temsil biçimini,

(20) Çev. Gibelin, Vrin, s. 17.
(21) A.g.y., s. 46.

doyumla veya hoşnutsuzlukla, ya da kayıtsızlıkla yargılayabilme yeteneğidir. Doyumun nesnesine *Güzel* denir."

Beğeni Yargı Gücü'nün NİCELİK açısından ele alındığı ikinci dönem:

Kant, aynı çizelgeyi kullanarak ve beğeniyle güzelliği ikinci kategori açısından ele alarak, bunun "kavramsızca", "gerekli bir doyumun nesnesi" olarak kabul edildiğini ve bu nesnenin bir ZEVK duygusu ve bir yargı gücü içerdiğini, bunlardan hangisinin önce, hangisinin sonra geldiğininse henüz saptanmamış olduğunu belirtmiştir. GÜZEL'İN İKİNCİ DÖNEMDEN SAĞLANAN TANIMI[22] şudur: "Evrensel olarak kavramsızca beğenilen, GÜzel'dir."

Beğeni Yargı Gücü'nün İLİŞKİLER açısından incelendiği üçüncü dönem:

Kant burada, beğeni yargı gücünün *a priori* ilkelere dayandığını, ÇEKİM ve HEYECAN kadar MÜKEMMELLİK kavramından da bağımsız olduğunu göstermiştir. Güzelliğin ideal ilkesini "ÖRNEK ürünler" için "Bütün halkların bütün zamanlarla varabilecekleri uzlaşmaların en mükemmeli" ile dile getirmiş, fakat "Bir güzellik idealinden yola çıkılarak yapılan yargının sadece bir beğeni yargısı olamayacağını" vurgulamayı da unutmamıştır. Çünkü "mükemmel derecede düzgün bir yüz genellikle her türlü ifadeden yoksundur" ve bu tür soğuk ve bütünüyle düşünsel bir yargı "hiçbir duygusal çekicilik taşımaz." Buradan GÜZEL'İN, ÜÇÜNCÜ DÖNEMDEN ÇIKARILAN TANIMIna gelinmektedir: "Güzellik bir nesnenin *erekliliğinin*, erekbetimlemesi olmadan algılandığı biçimdir."

(22) A.g.y., s. 53.

Beğeni Yargı Gücünün eleştirilmesinin bir nesne tarafından verilen hoşnutluk KİPİNE göre dördüncü dönemi:

"Bir beğeni yargısınca tasarlanmış evrensel bir hoşnutluk gereği öznel bir gereksinimdir. Ortak bir duygu varsayımı ile nesnelleştirilir." Son tanım şudur: "*Zorunlu* bir doyumun nesnesi olarak kavramsızca kabul edilen, *Güzel*'dir.

Kant bundan sonra Güzel ile Yüce arasındaki çekişmeyi ortaya koymuştur. Ereklik sadece bir hoşnutluğun nesnesi olan güzel için vardır. Yüce, tanımsal olarak "Sadece ussal fikirlere" erişebilir. Hiçbir "Doğa Nesnesi"ne ulaşamaz. Yüce, özde kavranır oluşuyla erekliğin karşıtıdır. Kant birbiriyle çelişen iki tür yüce bulunduğunu savunmuştur: Bunlardan biri matematik -statik- diğeri ise dinamiktir. SAF ESTETİK YARGIDA SONUÇ aşamasında da, güzeli, sanatı, güzel sanatları çözümlemiş, kendilerini yaratan deha ile ilişkileri çerçevesinde sistematik bir sınıflandırma yapmıştır.

Bu ESTETİĞİ tamamlayan DİYALEKTİĞİN ön şartı "Doğanın erekliliğinin idealizmi, estetik yargının biricik ilkesi olduğu kadar bir sanat(tır) da".

Bu zorlu çalışmada izlenen plan işte budur: İlk iki yargı bilinmeden anlaşılamaz. Yine de genel anlamlarını açıklamaya çalışalım.

3. Kant Estetiği *- Anlamı* - Kant'a göre Estetik duygusunun, görüşbirliği ve düşgücünün uyumunda ve düşgücünün özgürlüğü sayesinde varolduğunu öncelikle vurgulamamız ve anlamamız gerekmektedir. Hatta daha bile ileri giderek: Deha, yokluğu halinde hiçbir sanat eserinin gün ışığına çıkamayacağı, sanatçı fikirlerin bu yaratıcı GEIST'i, görüş birliği ve düşgücünün bu benzersiz dozajının ta kendisidir. *Öznel Uyum*'un bu kuramı, Kant'ın tüm

estetik fikirlerini açıklayıcı niteliktedir.

Duygunun kendisinin de bu uyumun öznel bir gereci oluşunun yanısıra YARGININ AKSİ de ancak bu ilişki sayesinde açıklanabilir. Bunun nedeni (BESTIMMUNGSGRUND'u) her zaman bir duygudur.

Gerçekleşmesi Güzellik duygusu doğuran ve yönelimsel olmayan erekliliğin işaretini sadece bu uyum oluşturabilir. "Bu uyum sadece betimlemenin ampirik içeriğinden değil, tüm bireysel olumsallıklardan da bağımsız olduğundan, güzellik duygusu *önsel* olarak vardır ve bu haliyle estetik yargıların evrensel ve zorunlu geçerliliklerini oluşturur."[23]

Demek ki Kant'a göre iki tür Güzellik vardır. Bunlardan biri, (düşün ve duygu uyumunu çiçeklerde, arabesklerde, tertemiz doğa'da kendi için hiçbir anlamı olmaksızın gerçekleştiren bir biçimler birliği içinde) her türlü çıkardan "uzak", hür, SAF Güzellik, diğeri ise üst düzeyde bir tür insan Güzelliği. Bu güzellik özgür değil, kavrama "bağımlı"dır.

Yüce, bütünüyle öznel bir hal gibi görülmektedir (Gerçi Kant'a göre Güzel, öznenin yapısal bir özelliğidir, fakat aynı zamanda nesnel koşullara da uygunluk gösterir). Algılanabilir sezgiler onun sonsuzluğuna ulaşamaz. "Bizi, doğayı kendi bütünlüğü içinde, duygu ötesi bir şeyin görünümü gibi öznel olarak *düşünmeye* zorlar. Biz bu görünümü nesnel olarak gerçekleştiremeyiz" (Yücenin Çözümlemesi).

Kant'a göre sanat, "Seyredenlerde, belirli bir niyet olmaksızın doğa örnek alınarak yaratıldıkları izlenimi uyandıran nesnelerin bilinçli olarak üretilmesi"dir. Temel erdemi dehadır. Deha Sanat'ta ve Bilim'de asla aynı şekilde etkimez. Son olarak Gü-

(23) Laffont Bompiani, *Eserler Sözlüğü*, C. I, s. 584.

zel Sanatların sınıflandırılması, insan dehasının asal olarak *söz* sanatları (Hitabet, Şiir), *biçim* sanatları (Plastik: Heykelcilik ve Mimarlık, Resim ve Bahçe Sanatları) ve *ses* sanatları (Müzik) ya da daha kesin bir ifadeyle "Duygular Yelpazesi" (Renk, "Görsel duyguların yapay yelpazesi") olarak ayrılmasına dayanır. Tiyatro, Şarkı, Opera veya Dans gibi karma sanatların büyük bir kısmı şu veya bu şekilde bu listeye eklenebilirler.

Kapsamı - Kant düşüncesinin pek çok uygulama alanından sadece küçük bir kısmına değinebildik. Kant *bir* değil birçok estetiğin temellerini atmıştır. Hiç kuşkusuz bu yoğun ve güçlü kalıtın çelişkilerini, mantıksızlıklarını, karanlık noktalarını ele almamız da mümkündü.

Öyle çelişkiler vardır ki yadsınmaları olası değildir. Fakat böyle bir eser, bulduğu çözümlerden çok, irdelediği sorun açısından önemlidir. Zaten açtığı ufuklar, önerdiği katı kuramlardan çoktur. Kendi içinde, gelecek estetikler için bir dizi ÖNBİLGİ'den başka bir şey de değildir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde edimsel olarak estetiğin tüm geleceği vardır: Sadece Fichte ve Hegel değil, Schiller de Schelling de, Richter'in şiirselliği ve Schlegel'in ironisi de, Spencer ve Darwin'in *Oyun Kuramı* da, Lange'ın *yanılsama* fikri ve Groos'un *Bayram Günü* düşüncesi de, "Parnas'çıların sanat için sanat kuramlarına, Paulhan'ın sanat yalanı kuramına, özellikle de Baudelaire estetizmine, Flaubert'e kadar pek çok yazar ve sanatçı, *tarihsel veya kuramsal kökenlerini* Güzel Analitiğinin kesin ayrımlarında bulmuşlardır."[24]

(24) C. Schuwer, Mayıs 1932, *Felsefe Dergisi*, Kant Estetiği'nin ilkeleri, s. 367.

Yazarımız Sanat Felsefe Kuralları'nı doğal bir şekilde, Bosanquet'nin deyimiyle "sakin bir küstahlıkla" altüst etmiş gibidir. Kendisinden önce ve hatta 1790'dan beri hiç kimse sanatsal kavramların çözümlemesinde terimler arasındaki farklılığa böylesine katılık, OLGU'ya bu kadar kesinlik kaygısıyla yaklaşım getirmeye cesaret edememiştir. Güzelliğe Mantığı uyarlamayı, Sanat'ı tüm bilimsel katılığıyla incelemeyi ilk ve sadece o başarmıştır.

Etik gibi Estetiğin de kendi azizleri ve kendi kahramanları vardır. Kant onun yarı tanrılarından biridir. Eseri dev bir çalışmadır. Bünyesinde hem dehanın eksikliğini, hem de bitmemiş eserlerin gücünü barındırır.

Kantçılığın bir sonuç bölümüyle bitmesi zaten olası değildi. Kopernik Devrimi de sonsuz devinim üzerine kurulmamış mıdır?

III. Kant Sonrası Düşünürler (Post-Kantçılar)

Kant'ın izinden yürüyen çok oldu. Bunların hemen hepsi de *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni Kant'ın üç eleştirisi arasında en başarılısı olarak kabul etmişlerdir.

Jean Paul Richter'den, Novalis'ten, Schlegel ve onun sanatı harikulade bir şekilde (özeleştirel ironi ve kendi kendinin parodisi) biçiminde özetlenebilecek bir "Transandantal Şaka" olarak algılayışından, Tieck'ten ve Goethe'den sözedebilmek isterdik. Fakat bağımsızları bir yana bırakarak sadece doğrudan Kant çizgisinde olanlarla ilgileneceğiz.

1. Schiller (1759-1805) - Ustasının çağdaşıdır. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* ve estetik konulu daha birçok eserinde Üçüncü Eleştiri'nin yolunu izlemiş, Hegel'in de dediği gibi "Onu

(ilk olarak) aşmanın şerefine de erişmiştir".

Schiller'in hareket noktası, sanatın oylumsal bir etkinlik, bir *oyun* olduğudur. Estetik Çevre, düşün ile doğanın, madde ile biçimin bir uzlaşma alanıdır, çünkü Güzel, *Yaşam*'dır, *Canlı Biçim*'dir (Lebende Gestalt): "Gerçekten güzel bir sanat biçiminde, içerik hiçbir şey, biçimse her şey olmalıdır: Bir bütün olarak insan üzerine ancak biçim aracılığıyla etki edilebilir. İçerik yoluyla ise sadece ondan ayrı güçlere etki edilebilir. Sanatçının gerçek sırrı şudur: O, *biçim* yoluyla *doğa*'yı siler (Den Staff durch die Form Vertilgt)."

1795 yılında yayınlanan *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'ta Schiller, sanatın maddeyi, bünyesinde barındırdığı güçlerin özgürce devinimi sonucu yenmesi gerektiğini ve özünde saygın, kaplayıcı, çekici bir madde üzerinde egemenliğini pekiştirdiğini kanıtlamaya çalışmıştır. Çünkü "Seyircinin ya da dinleyicinin ruhu bütünüyle özgür ve saf kalmalıdır: Sanatçının büyülü çevresinden dışarıya, yaratıcının ellerinden çıkmışçasına duru ve mükemmel çıkmalıdır." Aynı şekilde en gayriciddi madde bile öylesine işlenmelidir ki, ondan en sarsılmaz ciddiyete geçiş mümkün olabilsin. İçimizde ise, onu basit bir oyunla değiştirme olanağı yine de kalsın. Zaten "İnsan kendi kendisinin dünyası" olduğu sürece "onun için henüz dünya yoktur. Fakat dünya ile artık bir bütün olmayı bıraktığı an [o zaman ve bu durumda] dünya ona gerçekten görünür". Bütün olanları, hiçbirini dışarıda bırakmayacak bir şekilde içerebilecek kadar geniş tek çevre, Estetik Çevre'dir. Estetik çevre ruha hiçbir özel eğilim kazandırmaz. Bu özelliğiyle insanın öteki etkinliklerinin tümünden farklıdır. "Sonsuzluğa sadece estetik etkinlik ulaştırır".

2. Schelling (1775-1854) - Kant'ın ilk büyük çırağı Fichte'in estetik hakkında fazla yayınının bulunmamasına karşın Schelling sırasıyla *Transandantal İdealizm Sistemi*'ni, *Bruno*'yu (veya 'Eşyanın Kutsal ve Tabii İlkesi Üstüne), 1802-1803'te Iena'da verilen, sonra Würzburg'da yinelenen ve elyazması kısa özetleri tüm Almanya'ya yayılan *Sanat Felsefesi Dersi*'ni, *Figüratif Sanatlarla Doğa Sanatları Arasındaki İlişkiler*'i (1800-1807) yaratmış ve Felsefe Sanatı hakkında daha birçok yazı yazmıştır. Schelling, bir Sanat Felsefesi kavramı oluşturmuş olan Fichte, Schiller ve Schlegel gibilerin değerlerini kabul etmekle beraber onları yeterince *ciddi* olmamakla suçlamış, SCHAFTLICHKEIT'in ise gerçek bilimsel düşünceden yoksun olduğunu öne sürmüştür.[25]

Onun önerisi kaynaklara, yani şu bir türlü vazgeçilemeyen *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne geri dönüştür. Bunun için Doğa Felsefesi'nden ve teleolojik yargının eleştirilmesinden yola çıkılacaktır. Bunlar Kant tarafından estetik yargı etüdünün bir devamı olarak önerilmiştir. Sözkonusu olan, kuramsal felsefeyle, uygulamalı felsefe arasındaki birleşme noktasını bulmaktır. Aynı zamanda da iki dünyanın, zihnin kendi içinde bulunan temel kimliği aranmalıdır. Acaba *ben*'in içinde bilinçli ve bilinçsiz, doğa gibi bilinçsiz ve bilinç gibi bilinçli bir etkinlik var mıdır? Bu soruya Schelling'in yanıtı olumludur: Bu, "Felsefe'nin genel organı, Bina Kemerinin Kilit Taşıdır"... Estetik etkinliktir.

Gündelik gerçeklerden kurtulabilmek için önümüzde iki yol vardır: Ülküsel bir dünyaya kaçışımızı sağlayan şiir ile, gerçek dünyayı yokeden felsefe.

(25) Bkz. *Philosophie der Kuntswerke*, 362.

Bu durumda, "Birçok nüsha halinde varolabilen, buna karşın orijinal biçiminden farklılaştığı zaman bile "Tek" kalabilen ancak BİR mutlak sanat eseri vardır". Schelling, Sanat'ın felsefe için sadece bir organ değil, gerçek bir belge olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Felsefe şiirden doğmuş olduğuna göre bir gün gelecek, koptuğu *alma mater*'e geri dönecektir.

Böylece yeni bir felsefenin üzerine kurulu, yeni bir mitoloji oluşacaktır. Gerçek sanatın bir anın ifadesi olmayıp sonsuz yaşamın belirtisi, nesnelleşmiş transandantal sezgi oluşu gibi Mutlak da *felsefe* gibi, *sanat*'ın nesnesidir: Yalnız sanat mutlağı *ilkörnek*'te (urbild), öteki ise yansımada (gegenbild) temsil eder. "Felsefe gerçek nesneleri değil de onların kavramlarını dile getirir. Sanat için de durum aynıdır: Felsefenin kanıtlamış olduğu gibi gerçek nesnelerce ancak kötü bir şekilde taklit edilebilen kavramlar, sanat içerisinde de nesnel olarak belirirler ve mükemmelliklerinden ötürü, akseden dünyada *anıksallığı* temsil ederler". Böylece Schelling üçlü, yani trikotomik (Gerçek, İyilik, Güzellik) bir ideale ulaşmıştır. Bu, Cousin üzerinde hatırı sayılır bir etki yapmıştır.

3. Hegel (1770-1831)- Yorumcularından birinin dediği gibi "Hegel'in estetiği, genel anlamda felsefesinin tamamı gibi, Avrupa'da EN FAZLA ÜNLENEN VE BEĞENİLEN akım olmuştur. Bu da muhtemelen, hiçbir filozofun bu alanda bu kadar ileri gitmeye cesaret edememiş olmasından kaynaklanmaktadır."[26] Hegel hiç kuşkusuz gelmiş geçmiş en büyük estetikçidir: Gerçi bu, hem bayağı hem de

(26) I. Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, s. 79.

tartışılan bir kavramdır, fakat yine de söylenmesi gerekir. Hegel'in dört ciltlik *Estetik*'i tüm açılardan bitmez tükenmez zenginlikte bir maden ocağı gibidir.

A. Sanat - Hegel'e göre güzellik, idea'nın algılanabilir belirişidir: Sanatın içeriği idea, biçimi de algılanabilir ve imgelemeci görüntüdür. Sanatın bu iki görünümünün birbiriyle bütünleşebilmesi için, sanat eserinin içeriğinin yaratılış süreci sırasında böyle bir değişiklik yeteneğine sahip bulunması gerekir, çünkü Hegel gerçeği, iç rasyonalitenin aranışıdır.

Öte yandan sanatçı beyninin hiçbir zaman soyut bir düşünce olamayacağı gerçeği de tartışma götürmez.

Tinsel yaşamın doruk noktası Hegel tarafından *saltık düşünce* olarak adlandırılır: Düşünce bu noktada gerçeğin idealliğinin bilincine, Düşüncenin ya da saltık anlığın içkinliğine dönüşür. Bilincin kendine dönen Saltık'ın, yaşamın sınırsız dağılımında sonsuza kadar varolduğu özbilinç hareketiyle çakıştığı, hatta birleştiği nokta, işte bu noktadır.

Oysa insan bilincinin Mutlak'ı arayış yöntemini belirleyen üç aşama da tam olarak Sanat (Saltık'ın sezgisel, saf görüntü, insanın etik dünyasının, nesnelliğe karşı her zaman ülküsel kalarak, gerçeğin içinden seçilebilen ülküsellik olarak açığa vurulması), Din ve Felsefedir.

Hegel, "Oysa eğer sanat," demiştir, "Yüce hedefine ulaşıp da din ve yaşamla birlikte bilinçlendirir ve tanrısalı, insanın derin çıkarlarını, en geniş gerçekleri ifade ederse", bir yandan da "Düşüncenin en yüksek biçimi olmaktan çok uzak olduğundan mükemmele ancak SÜKUT yoluyla" ulaşabilir.

B. Sanatın Momentleri - Hegel, sanatın insana

nasıl göründüğünü açıkladıktan sonra, onun belli başlı evrelerini saptamaya girişmiştir. Bu evreler onun yükselişinin belli başlı dönemlerine de denk düşmektedirler.

Hegel *Estetik*'inin, Güzel Sanatlar tarihinin bir tür metafiziğine tanık olduğumuz *ikinci bölüm*'üyle, düşünürün bize kendi sistemini, Güzel Sanatlar sınıflamasını açıkladığı *üçüncü* (ve son) *bölüm*'ünün ana konusu budur.

Algılanabilir biçimle idea arasındaki ilişki olarak sanat, sanatsal ülkünün kesin dengesini henüz bulamadığı birinci devresinde *sembolist;* iki kutbun belirli ve ergin bir görünüm altında ulaşılmış somut ve canlı birliği olan ülkünün eylemi haline geldiğinde *klasik;* bu iki evre arasındaki diyalektik ilişkinin, ideanın sonsuzluğunun sadece "Sezginin o özgün ve her türlü somut biçimi sürekli saldırılarla her an yokeden hareketliliği olan sonsuzluğunda" gerçekleşebildiği sınıra ulaştığında da *romantik* adını alır. Bu üç momente önce doğu sanatları, Yunan sanatları ve modern sanatların üç dönemi denk gelir. Her birinde özgün ve uygun bir kültürün sentezi vardır. Bu üç aşamanın diyalektiğinden yola çıkan Hegel, çeşitli sanatlara varmıştır: Mimari, sembolik momente; heykel klasik momente; resim, müzik ve şiir de romantik momente aittir.

Şiir ise kendi içinde *plastik* ve *resimsi* (piktüral) (epik şiir) gibi *etkileyici* ve *müzikal* (lirik) bölümlere ayrılır. Bunların genel sentezi ise *dram*'ı oluşturur.

C. Sanatın Ölümü - Hegel, sanatın kuramsal ve anlaşılabilir yapısını vurgulamaya çalışmıştır. Ne var ki böylelikle kendisinden öncekilerin başarıyla geçiştirmiş oldukları büyük bir zorlukla karşı karşıya kalmıştır.

Gerçekten de Hegelcilik bir güçlükle karşı karşıya kalmıştı: Sanat, Din ve Felsefe gibi mutlak düşünce ortamlarında bulunur. Eğer Sanat ve Din'in işlevleri felsefeninkinden değişik olsalardı, düşünce bilgisinin daha düşük fakat yadsınamayacak düzeylerini oluşturabilirlerdi. Fakat Saltık'ı öğrenme yolunda hareket ettiklerine ve felsefeyle doğrudan rekabet içinde olduklarına göre hangi değeri koruyabilirlerdi ki? Olsa olsa insan yaşamının geçici, tarihsel ve bölük pörçük evreleri olabilirlerdi. Croce, Hegel'in sistemi rasyonalist ve *dine karşı* olmakla, *sanata da karşı*'dır, demiştir. Benedetta Croce, "Bu durum," diye eklemiştir, "canlı bir estetik duyusuna sahip ve ateşli bir sanat yanlısı olan Hegel gibi biri için garip ve tatsız bir sonuçtur: Bu durum, bir dizi çelişkinin sonucunda Platon'un karşı karşıya kaldığı yanlış adımın bir tür tekrarı gibidir. Platon'un mantığa boyun eğip *mimesis*'i ve kendisi için o denli değerli olan Homeros türü şiiri inkâr etmekte tereddüt etmemesi gibi, Hegel de kendini kendi sisteminin zorlamasından soyutlamaya uğraşmamış, sanatın ölümcüllüğünü, daha doğrusu ölümünü ilan etmiştir."[27]

Bu açıdan her şey Hegel'in yüce ilkesinden kaynaklanmaktadır: *Ulu hedefleriyle sanat bizim için bir geçmiştir ve öyle kalacaktır.* Marx, Hegel Estetik'i için bu kavramdan itibaren; Sanat düşüncenin altındadır, maddesel karakterler ve siyasi çıkarlar daha üstündür v.b. savlarını üretebilmiştir.[28] Hegel'in kendisi bile "Biz sanata çok değer veriyoruz, fakat sanatın -ne içeriği ve ne de biçimiyle- düşünce

(27) Genel İfade ve Lingulstik Bilimi Olarak Estetik, s. 300.

(28) Fakat Marx da kendi estetiğini yazmamıştır. Bkz. Lefebvre, *Estetiği Katkı* (Contribution à L'Esthétique) Editions Sociales, Paris 1953.

bilincine gerçek içgüdülerini kazandırmanın en iyi yolu olmadığını unutmamalıyız. Sanat, biçimi yüzünden zaten dar bir içerikle sınırlanmıştır. Sanat eserinde sadece belirli ortamlar ve belli bir gerçeklik derecesi yansıtılabilir: Yani algılanabilire taşınabilen ve oraya uyum sağlayabilen bir gerçek... Helen tanrıları gibi...

"Bizim çağdaş dünyamızın, özellikle de dinimizin ve ussal gelişimimizin düşüncesi, sanatın Saltık'ı başlıca algılama biçimi olduğu o evreyi aşmış gibidir.

"Sanatsal etkinliğin özellikleri ve yapıtları artık bizim yüce gereksinimlerimizi karşılamamaktadır". Hegel sözlerini şöyle bağlamıştır: "Düşünce ve muhakeme Güzel Sanatlar'ı aşmıştır". Gizli Marksist, "rengi kaçık" Hegelci Croce'ye, Hegel *Estetiğinin* bütünüyle bir 'sanata ağıt' olduğunu söyleten işte budur: "Estetik birbirini izleyen bütün biçimleri (ya da geçmiş evreleri) gözden geçirip, bünyelerindeki hastalıkların ağırlaşma sürecine dikkat çektikten sonra hepsini bir mezara yerleştirmiş, üzerlerine de Felsefe'nin yazdığı kitabeleri dikmiştir."

Aslında Hegel'in sanatı kendi özgün karakterinden yoksun bırakarak Felsefe'yi ön plana çıkarmaya çalışmış olduğu tartışılır. Bunu doğru bile kabul etsek, hayranlık uyandıran bu dev yapıtın boyutlarını ve derinliğini görmezden gelemeyiz.

Estetik'i okurken içimizi saran büyüklük ve güç duygusunu başka hiçbir çalışma sağlayamaz. İsteyen deneyebilir. Eser hakkında söylenebilecek olanlar, onun gerçekte olduğunun yanında birer hiçtir.

Hegel'in, Fischer'den Schasler'e, Marx'tan Marksistlere kadar olan izleyicileri sürekli gelişmişlerdir. Hegel estetiğinin ilkeleri enkaz halinde bile kendisinden sonra yaşamış olan ve yaşamayı sürdüren

pek çok uygulamaya olanak sağlamıştır.[29]

4. Schopenhauer (1788-1860) - Felsefesi, kaynaklandığı Kantçılıkla, genellikle yönelmeye çalıştığı Platonculuk arasında gidip gelmiştir. Her sanat belirli bir kavramlar kategorisini görev edinmiştir. Bu da *dünyayı irade ve algılama* olarak gören bakış açısına göre "İradenin, mükemmellik ve netliğinin ölçüsü olan birçok dereceyi kapsayan nesnelleşmesi" demektir.

Her şey kendine göre güzeldir, fakat bizi eşyadan yaşama, canlı varlıktan insana götüren belli bir hiyerarşi vardır: "Algılanabildiği en üst düzeyde, en mükemmel nesnelleşmeyi betimleyen, insan güzelliğidir."

Yazarımıza göre *Güzel Sanatlar Sistemi* her sanatta belli bir kavramlar kategorisi sağlamaktır. En altta, maddesel yararı bahçe sanatlarına hatta manzara ressamlığına yaklaşan Mimari vardır. Bunların biri madensel doğanın (taşlar), diğerleri ise bitkisel doğanın (bahçecilik) kavramlarını betimlerler. Bunları hayvan ressamlığı ve heykelciliği izler. Bunlar *natürmort*'lara karşıttırlar ve zooloji kavramlarıyla uyumludurlar. Üçüncü sırada, iç mekân ressamlığı, tarihsel konulu tablolar, insan vücudunun güzelliğini tasvir eden insan heykelleri ve portreler gelir. Ondan sonra, PLASTİK sanatların çok üzerinde olan Şiir vardır: Onun özgün nesnesi İnsan Kavramı'dır. Şiirde de gerçek bir hiyerarşi vardır. Burada yukarıdan aşağı inen bir sıralama yapmak için Lied, Romans, İdil, Destan ve Dram'ı saymamız gerekir. Bu sıralamada Komedi'nin yeri yoktur, çünkü Schopenhauer onu *sanat* sayılamayacak kadar bayağı bulmuştur. Şiir de Trajedi'ye

(29) Bkz. Mikel Dufrenne'in tezi, PUF 1953.

oranla çok düşük düzeyde bir sanattır. Trajedi, acıma ile birlikte, saltık insan kavramıyla düşünce ve duygu ortaklığı kurmamıza olanak sağlar. Schopenhauer'un acıması bir tür altıncı his gibidir: İnsan, nesneleri ancak onlara yakınlık duyduğu, insanlığa acıdığı zaman anlayabilir ve öğrenebilir. Uyuşum, tüm felsefenin en yüce hedefidir.

Maddesel, yaşamsal ya da insansal kavramları ifade eden tüm bu sanat biçimlerinin üzerinde, biçimlerin biçimi, kavramların kavramı, sanatın kosmosun kendisiyle bütünleşmesi vardır ki, bu da MÜZİK'tir. "Dünya, somutlaşmış irade olduğu kadar, somutlaşmış müziktir de..." Yazarımız, müzikte "anlatılamaz, candan bir şey"in olduğunu söylemiştir. Müzik yanımızdan, bildiğimiz, tanıdığımız, fakat sonsuza dek erişemeyeceğimiz bir cennetin görüntüsüymüş gibi geçer. Bizim için müzik, "Son derece anlaşılabilir, fakat kesinlikle anlatılamaz"dır.[30]

Schopenhauer için Müzik'in tüm sanatlar arasında herhangi bir sanat olmadığını iyice anlamamız gerekir. Müzik sadece kavramların ifadesi değil, buna koşut olarak *iradenin* de ifadesidir. Schopenhauer için müzik Leibniz için olduğu gibi sadece bir aritmetik değil, aynı zamanda bir metafiziktir.

Kontemplasyon (İzleme, Seyretme) - Şunu iyice anlamalıyız: Schopenhauer'a göre "Bir şeyin güzel olduğunu söylemek, onun, bizim estetik kontemplasyonumuzun nesnesini oluşturduğunu" söylemektir.

Kontemplasyonun öznesi, Croce'un deyimiyle bir tür "Estetik Arınma" ile isteklerinden ve zamanın ızdırabından arınmış duru bir 'bilen özne' durumuna gelir. Sanat da, kavramların sezgisel, gizem-

(30) C. III, s. 275 sq.

li, mucizevi bir esini olarak belirir. "Bu, nesnelere mantık ilkelerinden bağımsız olarak duyulan hayranlıktır" (I, 191).

Dehanın özü de, "Hayranlık duyabilme yeteneği"dir. Sanat, felsefi bilgi ediniminin en iyi yoludur, çünkü Güzellik "İsteğin tıpatıp ifadesi"dir. Bu, 'Sanat ve Felsefe aynı şeydir' anlamına gelmez. "Şarap için bağ neyse, felsefe için de sanat odur". Biri zordur, diğerine ise ulaşılabilir.

Felsefenin "zor ve yıldırıcı" koşulları vardır. Bu yüzden de "Sanat muhiti geniş olduğu halde Felsefe muhiti dar"dır.

Sonuç olarak Schopenhauer estetiğinin tümü bir cümleye sığabilir: "Sanatçı, dünyayı görebilmemiz için bize gözlerini ödünç verir" (I; 201). Evrenin DURU bilgisine ulaşabilmenin en iyi yolu sanattır. Sanat, "Varolan her şeyin en üst düzeyde ışıldamasıdır". Arzular acı veriyor, yaşam isteği umutsuzluk doluyorsa, en etkin ferahlatıcı sanattır. Sanat hem canlandırıcı hem de teselli edici olduğu içindir ki, "Yaşamın dertlerini silen estetik coşku"ya ulaşabilir. Fakat artık müzik yetmez olur. Derin hoşnutluk yerini dinsel bir sükunete bırakmalıdır. Böylece saltık ve yüce güzellik, yokluğu andırmaya başlar. Estetik, değişime uğrayarak Mistik olana dönüşür. İsteklerini yok kabul edebilen insan Nirvana'sına kavuşabilir.

Empresyonistleri ve Nietzsche'yi etkilemiş olmasına, çok gelişmiş zekâsına ve duygusallığına karşın Schopenhauer Sanat Felsefesi hakkında sanat yapmakla yetinmiştir: Sistemi, bir filozofun eseri olmaktan çok bir şairin eseri gibidir.

Kant sonrasının gelenekleri Schopenhauer ile sona ermiştir. Artık eleştirelliğin yerini Modern Çağ almıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
POZİTİVİZM VE MODERN ÇAĞ

Croce'ye bakılırsa,[31] Estetiğin tarihinde üç ana dönem vardır: Kant öncesi dönem, Kant sonrası dönem ve metafiziğe karşı neredeyse "İlahi bir Nefret"in duyulduğu Pozitif Dönem. Bunların da öncesinde iki bin yılı aşan bir tarihöncesi yaşanmıştır. Bu dönemleri toplum bilimlerinin gelişiminden ve Kant'ın eleştirel çalışmalarını metafizik zihniyetin tüm kalıntılarını yokederek yüceltme çabası içindeki mantıkbilimsel felsefelerden etkilenen günümüz estetiği izler.

Kant'ın ölümünden günümüze, 1804'den beri yaklaşık iki yüzyıldan beri süren bu dönemi, kronolojik olmaktan ziyade mantıksal açıdan bölmek istiyoruz. Felsefi sınıflandırmaların geleneksel ve indirgeyici yapılarına rağmen dört önemli estetik akım saptanabilir: Bunlardan biri "Pozitivist", bir diğeri "İdealist", bir üçüncüsü "Eleştirel (kritik) ve sonuncusu da "Salt Erkinlik Yanlısı (liberter)" akımdır. Tabii bunların her biri kendi içinde özgünlüğünü korur. Günümüzde estetik, nesnesi sanat olduğu için, bütün dönemlerden daha yoğun bir biçimde orijinallik, hatta biçem talepleri içindedir. Önce, bir yandan 19. yüzyılda sanat adına düşünülmüş her şeyi içeren, bir yandan da yüzyılımızda hâ-

(31) 1954'te yayınlanan orijinal metin gözden geçirilerek ele alınan bu kısmı Estetik Doktoru Pierre Corcos'a borçluyuz.

lâ tartışılmakta olan yeni ve köktenci birtakım hedefleri belirlemiş olan Nietzsche estetiğinden başlamak istiyoruz.

Bu sanat felsefesi, bu düşüncenin geleneksel alanının dışına taşmış olmasıyla ilginçtir. Sadece bütünüyle estetik *Trajedinin Doğuşu, Wagner Olayı, İnsanca Pek İnsanca (Sanatçı Ruhuna Değgin), Güncel Olmayan Düşünceler (Wagner Bayreuth'te)* v.b. eserleri incelemekle yetinmeliyiz. Kaldı ki bunlar da sanatsal yaratı hakkında zekice tavsiyeler, buluşlar ve yeni ufuklarla doludurlar. Dyonizos figürünün birçok çağdaş sanatsal deneyimde görünmesine karşın, ünlü Apollon/Dyonizos ayrımıyla yetinmek de bize çok vakit kaybettirir: [Trajedinin Doğuşu (1872)] (Birbirlerine Jean Brun ve Henri Lefebvre kadar karşıt iki filozofun konu hakkında söylediklerine bakınız...). Sonuç olarak Nietzsche, Schopenhauer ve romantik dindarların kabul ettiği "Sanat afyondur, irade kararsızlığıdır, kaçıştır" düşüncelerini kabul eder. Sanat güçsüzlüktür... Çöküş halindeki uygarlıkların tesellisidir. Nietzsche Avrupa'da edilgen bir nihilizmle lekelenmiş bir estetiğin yayılmakta olduğunu savunmuş, Wagner'in buna mükemmel bir örnek olduğunu ileri sürmüştür. Bu hastalıklı estetiğin, az-çok belirgin metafizik yerleşimi özleyen bir "temel duygu"ya gereksinimi vardır. Nietzsche, yeni bir tür müzik ya da değer dönüşümü dilerken aslında gerçek bir kültür devrimi yaratmaktaydı. O, iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın felsefi temellerini sarsarak, saf yoğunluk alanı olarak yaşanan dünyanın çoğul ufuklarını açmıştır. Artık sanat, sadece aldatıcı bir doğaüstü gerçeği temsil etmek gibi simgesel işlevinden kurtulmuş olmakla kalmayacak, temelsiz ve nedensiz bir oyun olarak, uzun duygu hastalığından iyileşmiş ve yüce-

liğinden arınmış başka bir uygarlığın nasıl olabileceğini gösteren bir örnek durumuna gelecektir. Artık teori sanatı düşünmeyecek, sanat, bir kurgu olarak teoriyi kapsayacaktır. Böylece Nietzsche'den sonra her modern sanat kendi özgün dilini, uzlaşımını üretebilecek, özgürlüğünü talep edebilecek, olasılıkların yani Arzu'nun alanını sonsuza kadar genişletebilecektir. Estetik kendisine artık "Güzel"in, "Sanat"ın özü değil de, yaratmaya yeni bir özendirme arayışı içinde olmanın olanaklarını da sağlayacaktır: Tüm çağdaşlığı kapsayan ve onu aşan Zerdüşt gülüşü. Nietzsche, romantik bir kötümserlikten (Wagner figürü), alemin bütünüyle olumlamasına (Dyonizos-Zerdüşt figürü) doğru yönelmiştir.

Fakat, gerçekler dünyasının da görüntüler dünyasının da yokedilebilmeleri için Nietzsche'nin deyimiyle pozitivizmin "Gri Şafağı"ndan geçmek gerekmektedir.[32]

I. Pozitivist Estetikler

Bilim kadar kesin yöntemler kullandıklarını savunurlar. Onlara göre bir sanat eseri, somut ölçülerce kavranabilir ve sezgisel değil de gidimli bir biçem, sanatçı, eseri ve onun yaratıldığı uygarlık biçimi arasındaki farkı ortadan kaldırabilir. Böylece biçimler ve onların yaratılış dünyaları aydınlatılabilir ve sanat bir çağın çeşitli bilimleri gibi biçimselleşebilir.

Önce Taine'i analım: *Sanat Felsefesi*'nin (1828-1893) yazarı, dogmatik değil de tarihsel estetik yap-

(32) *Le Crepuscule des Idoles* (İdollerin Alacakaranlığı) "Gerçek dünya sonunda nasıl masallaştı".

tığını ileri sürmüştü. Nesnel karakterler belirleyerek, kurallar saptamıştı. Sainte-Beuve'ün klasik sözünü ("Tinlerin Doğal Tarihi") yineleyerek "Botanik Gibidir" demişti. Estetik bitkilere değil de insan eserlerine uygulanan bir tür botanik gibidir.

Taine, Güzel Sanatlar Okulu'nda verdiği ünlü derslerinde (*Sanat Felsefesi, 1865*), büyük eserlerin nasıl olup da üç gücün (*zaman, mekan* ve *soy*) bileşkesi olduklarını kanıtlamıştı. Bu bağlamda "Mekan"ın analizi, yazın eleştirisinin derinlemesine geliştirilmesini sağlamıştı. Ne var ki estetiği pek anlaşılır değildir.

Deneysel estetik Taine'den önce de savunulmuştu. 18. yüzyılda Batteux, deneyler yapıp onların sonuçlarından bir sisteme ulaşan gerçek fizikçileri taklit etmek istemiş, Victor Cousin, "Fizikçi ya da Kimyacılar gibi, karmaşık bir cismi analiz edip, basit bileşkenlerine ayırma" taraftarı olmuştu.[33] "Geçerli olan sadece deney ve doğrudan tümevarımdır".

Fizyolojik Estetik'e gelince o, Grant Allen'in (Londra, 1877) önemli bir eserine ad olmuş, Helmholtz'a, Bruck'a, Stumpf'a (1860-1880 yılları arasında) pek çok fikir vermiştir. Wundt'un 1878'de Leipzig'de kurduğu ilk Psikoloji Laboratuvarı, deneysel estetik tarihinde önemli bir adım olmuştur Fakat konunun daha başka öncüleri de olmuştur. Biyolojik ya da sosyolojik türde bir estetiğin doğumuna Spencer'in de katkısı vardır. Birçok eseri anılmaya değer: *Biçem Felsefesi* 1852, *Yararlı ve Güzel* 1854, *Müziğin Kökeni ve İşlevi* 1857, gibi...

Fakat deneysel estetiğin babası Gustave Theodore Feschner'dir (1807-1887). *Estetiğe Giriş* (Leip-

(33) *Gerçek Güzel, İyi hakkında,* (Du Vrai, Du Beau, Du Bien), 1853 s. 257.

zig 1876) adlı eserinde ilk kez eski, metafizik, sonuca *von oben* ("yukarıdan") varan estetiğe karşı *von unten* ("aşağıdan") tümevarımcı estetik kavramını ortaya atmıştır: "Güzelin nesnel özünün kavramsal saptaması"...

Laboratuvar estetiğinin bilinmeyen alanlarını ilk keşfeden (renklerin eşzamanlı zıtlığının incelenmesi) Fransız Chevreuil olmuştur. Fakat bu tür çalışmalar metodik olarak Almanya'da kullanılmıştır. Fechner metodu, Almanya'da, İngiltere'de, Amerika Birleşik Devletleri'nde, İtalya'da yayılmış, ilgi görmüş, çeşitli uygulama alanları bulmuştur. Önceleri birkaç Amerikalı teknisyen tarafından uygulanmış olan Sanayi Estetiği de aynı kaynaktan doğmuştur.

Fechner'e göre, fizik için kozmoloji neyse estetik için de metafizik odur. Sistemler çağı artık aşılmıştır. Artık "Aşağıdan Estetik"; tümevarımlar yoluyla, "Estetik Eşik", "Gelişme", "Çeşitlilik İçinde Birlik", "Çelişki Yokluğu", "Açıklık", "Birleşme", "Zıtlık" gibi yüce ilkeleri seçme, yapma, tıkama gibi uygun metodlar kullanarak dikkatle keşfetmeye çalışacaktır.[34] Her şeyden önce *deney* yapmak gerekmektedir. Sözkonusu deneylerin en ünlüsü, *altın bölüm*'ün bilimsel değerini ortaya çıkarmaya çalışmış olanıdır. Deneklere, yüzölçümleri aşağı yukarı aynı fakat ölçüleri farklı dikdörtgenler arasından birini seçmeleri söylenmişti. Bu dönemde çağdaş teknokrasilerimizin test, araştırma ve istatistiklerine öncülük etmiş olan pek çok istatistik yapılmış, bunlar aritmetik ortalama, deneklerin yaş, cinsiyet vb. verilere göre dağılımını gerçekleştirmişlerdi. Lipp, bu deneyin geçerliliğini eleştirerek, soyutlan-

(34) Bkz. Ch. Lalo *(De Fechner'in) Deneysel Estetiği,* (L'Esthétique Expérimentale (de Fechner)) 1908 PUF.

maya çalışılan basit "olgu"nun aslında karmaşık olduğunu savunmuştu. Schasler gibi, Fechner yönteminin, "rastgele" seçilmiş kimselerin rastgele yargılarının, rastgele toplamının rastgele alınmış bir ortalaması" olduğunu ileri sürecek kadar ileri gitmesek dahi, deneysel estetiğin başarısızlığa uğrama nedeninin "basit ve soyutlanabilir olgular"a erişebilmenin olanaksızlığı ve

"Araştırma konusu olarak deneyin algılanabilir dış görüntüsü verilmişse, incelemek istediğimiz nesnel olguya gerçekten erişilmiş ve onun hakkında pozitif ve tartışma götürmez bir bilgi sahibi olunmuştur demektir" (Etienne Souriau)

yanılgısı olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Fechner'in Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere,[35] Almanya'daki izleyicileri, biyoloji ve sosyolojiden esinlenen bir "Bilimsel" estetik ('Bilimsel' sözcüğünü kullanırken dikkatli olalım) geliştirdiler. Fakat gerçek bir sanat bilimi, birçok bilim dalıyla birden ilgili olmaya (disiplinlerarası ilişkilere), katı bir epistemolojiye ve nesnesinin son derece özel yapısının önceden kabul edilmesine yolaçmayacak mıydı?

Fransa'da, Sorbonne Estetik Enstitüsü'nde Robert Francès[36] ve M. Imberty'nin[37] çalışmaları, bu "küçük olgular" estetiğinin, bu mikro estetiğin sanat olayları hakkındaki cesurca ve sezgisel doğrulamaların etki alanını kısıtlamaya yönelik tasarılarını sürdürmektedir.

Pozitivist akımın gelişmesi için bir olanak da

(35) Bkz. Woodworth, Chandler, Munro, Witmer, Lipps, Dessoir, Myers, Eysenck, vb.

(36) *Müziğin Algılanması* (La Perception de la Musique) Vrin 1958, *Estetiğin Psikolojisi* (Psychologie de l'Esthétique) PUF, 1968.

(37) *Çocukta Ses Yapılarının Edinilmesi* (L'acquisition Des Structures Tonales chez l'Enfant), 1969.

dilbilim tarafından sağlanmıştır. Toplum bilimleri içinde "Pilot Bilim" adına lâyık görülen dilbilim, özellikle Saussure'den bu yana biçimleme ve matematikselleşmeden yararlanarak metafizik dogmalar altındaki estetiğe katı analiz metodları aşılamıştır. 20. yüzyılın en büyük estetikçilerinden biri olan Benedetta Croce (1866-1952), estetiğin estetiksel-dilbilgisel (estetiko gramatikal) koşutluk uyarınca bir genel dilbilim, bir "ifade bilimi" olduğunu ileri sürmüş ve şunu kanıtlamaya çalışmıştır: "Dilbilimin bir bilim olarak, belirli bir gelişim düzeyine eriştikten sonra Estetik içinde erimesi gerekir. Gerçekten de erir ve tortu bırakmaz."[38] Ne var ki, Vica'nın, Kant'ın, Hegel'in ve Marx'ın izleyicisi Croce'un seçmeciliği, Mantıklı bilgi ile sezgisel bilgi ayrımı, dilbilim ile estetiğin sistematik bireştirilmesine engel olmuştur.

Her sanatın bir dil olarak ele alınabileceği ve bu simgeler sisteminin her oluşum düzeyinde incelenebileceği fikri, Christian Metz'in *Sinemada Anlam Etütleri,* Louis Marin'in *Göstergebilimsel Etütler,* Tztevan Todorov'un *Edebiyat Kuramı ve Düzyazının Şiirselliği* gibi çağdaş araştırmaların yolunu açmıştır. Bu arada Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımlarını ve Abraham Moles[39] tarafından pek güzel irdelenmiş olan sanatsal olaylarda bilgi kuramına girişi de anmadan geçmeyelim.

İndirgeyici varsayımlardan etkilenen bir tür mekanist sosyoloji, sanatı toplumsal şartlanma veya ekonomik altyapıyla açıklayabileceğini öne sür-

(38) Bkz. de Croce, Fransızca çevirileri, *Bréviaire Esthétique, L'Esthétique Comme Science de l'Expression et Linguistique Générale* vb.

(39) Abraham Moles, *Le Kitch,* "Meditations" Koll. *Sanat ve Bilgisayar* (Art et Ordinateur) *Estetik Algı ve Bilgi Kuramı.*

mektedir. Böylece gerçekten bilimsel bir "Marksist Estetik" oluşturabileceğini savunmaktadır. Gerçekte ise bu, haddini aşan ölçüde bir şemalaştırmadan başka bir şey değildir. Bu alanda aklımıza Jdanov (Yazın, Felsefe ve Müzik Hakkında) ve genel anlamda Sovyet estetiği geliyor. Estetiği kullanan bu sosyoloji, toplumsal ideolojik üstyapıların (ki sanat da bunlardan biridir), teknik-ekonomik üretim koşullarının birer yansıması olduğunu vurgular.[40] Bu konuda, Jean Paul Sartre'ın Lukacs'a ve dogmatik Marksist Estetiğe getirdiği eleştiri çağdaş estetik düşünce açısından çok önemlidir. Yalnız burada düşünülmemesi gereken bir yanılgı vardır. Tüm bu kuramsal farklılıklar aslında uzmanların kendi aralarındaki çekişmelerden ibaret değildir, işin içinde ideolojik ve siyasi çıkarlar da vardır.

II. İdealist Estetikler

Öznelliğin üstünlüğünü kabul ederler ve sanatta yaratıcılık, 'seyir' (kontemplasyon), yorum olgularını anlamak için bilimden ziyade felsefeden yarar umarlar. Bu estetikçilerin temel özellikleri, sezgiciliğe başvuru, aslın aranması, yansımacı metod, anlamların toplumsal bilimlerin çözüm şablonları kullanılmadan kavranmasıdır.

Geçen yüzyılı düşünürsek aklımıza edebî düşünürlerle ağzı kalabalık kuramcılar gelir. 19. yüzyıl Fransa'sında estetik alanında çekingen bir seçmecilik desteklenmiş, kötü özümsenmiş birkaç Schelling unsuru Anglosakson etkilere karışmıştı (Quatremère de Quincy, Ad. Garnier, Jouffroy). Sadece La-

(40) Bkz. N. Buharin *Tarihsel Materyalizm Kuramı* (La Théorie du Materialisme Historique) Paris, 1967.

mennais farklı bir yol izlemiş, genelde *Güzele Dair* adıyla bilinen bir *Sanat Felsefesi* tasarısı geliştirerek, sonatın nasıl olup da "Maddesel ya da duyumsanabilir koşullar çerçevesinde" tanrısalı yaratmaya çalıştığını göstermek istemiştir. Bunlardan başka İsviçreli estetikçi (bir önceki yüzyılda Crousaz gibi), ressam ve düşünür Rodolphe Töpfer, Ravaisson, Fréderic Paulhan, Gabriel Séailles (*Sanatta Deha. Léonard, Sanatın Kökeni ve Hedefleri*) gibilerinden de sözetmek gerekir. 19. yüzyıl sonlarının çabuk unutulmuş estetikçilerine güzel bir örnek, Paul Souriau'dur: Eserlerinden *İcat Teorisi*'ni (1881), aynı yıl (1889) yayımlanan *Hareket Estetiği* ve *Bilincin Doğrudan Verileri Hakkında Deneme*'yi, *Sanatta Telkin*'i (1893) ve başyapıtı olan *Rasyonel Güzellik*'i (1904) sayabiliriz.

Ayrıca, Tolstoy'un *Sanat Nedir?* sorusuna ayırdığı ilginç araştırmasını anmak, Amerikalı Edgar Poe'nun (1809-1849) (*Şiirin İlkeleri, Bileşim Felsefesi*) ve İngiliz eleştirmen Carlyle ile zengin bir mektuplaşması olan Emerson'dan (1803-1882) sözetmek gerekir. İngiltere'de 19. yüzyılın bu bölümü Ruskin'in kişiliğiyle renklenmiştir. "Güzellik Dini"nin bu peygamberinin tüm eserlerini saymamız gerekir. *Modern Ressamlar*'ı (1849), *Mimarlığın Yedi Lambası*'nı (1849), *Venedik Taşları*'nı (1851), *Mimarlık Konferansları*'nı (1853), *Toz Ahlakı*'nı vb. hatırlatmakla yetinelim. John Ruskin bir doğa aşığıydı ve sanayi devrim yüzyılının neredeyse tamamında yaşamıştı (1819-1900). Yerli yerine oturmakta olan yeni toplumu eleştirmekten, onunla mücadele etmekten hiç vazgeçmedi. Sanat, tehdit altındaki tinsel yaşamın ilkesidir. Bu yüzden de, esinleyici dehasıyla Ruskin, güzelliğini henüz yitirmemiş bir geçmişin özlemi içinde olmuştur. Ruskin, ödün ver-

mez bir geçmiş hayranıydı. Güzel'in, Tanrısal Sezgilerin açığa çıkması "Tanrının, en basitine varıncaya kadar tüm eserlerinde görülen bir imzası" olduğuna inanmıştı. Bir sanat eserinden çok doğal bir nesneye hayranlık duymamızı sağlayan, zekâ ve algıdan ziyade özel bir duygu, "Kuramsal Bir Yetenek" olduğunu savunmuştu. Doğanın böylesine mistik ve erekçi ele alınmasıyla güzel olan her şeyin *ipso facto* iyi olması ve büyüleyici bir dindarlığa yolaçması gerekir. Sanatın görevi de, olanı aydınlık ve karanlık yüzleriyle betimlemektir. Öte yandan Ruskin'in "Bulutluluk" (Cloudiness) kavramı da aklımızda bulunsun. Bulutluluk, sonsuz özgürlük hareketinin ve doğadaki değişimlerin ana örneğini oluşturur gibidir. Marcel Proust yaşam ve sanatında her şeyi Ruskin'e borçludur.

Bergson'a (1859-1941) gelince... Onun eserlerinde, biri dışında, estetik yoktur. O tek eser de, güncün estetik kategorisinde, genel felsefesinin bir noktasını, mekanik ile canlının zıtlaşmasını doğrulamaya çalıştığı *Gülüş*'tür. Fakat yine de Bergson, tüm eserlerinde alemi estetik açıdan tanımaya çalışmıştır.

"Eğer gerçek bilincimizi etkileyebilseydi, nesnelerle ve özümüzle doğrudan iletişim kurabilseydik, ya sanat gereksiz olurdu, ya da hepimiz sanatçı olurduk." demiştir. Ne var ki Bergson sanatçının doğal olarak, saf ve doğrudan duyular içinde, dünyanın yücelmesine, nesnelerin yaşamına uygun yaratı etkinliklerini hiç dikkate almamıştır. Kendi özümüzde, ruh halimiz "Müziğin kaygan akışkanlığına" benzer. Müziğin kontrpuanları "ruh hareketinin eşnüfuzunu" çok güzel açıklar. Gelişmemiş, donmuş olan bizim normal algılamamızdır.

"Sanat, hiç şüphe yok ki, nesnelerde normal ola-

rak algıladığımızdan çok daha fazla nitelik ve ayrıntı görmemizi sağlar. Sanat algımızı geliştirir."

Bergson'un görüşleri, Einfühlung (Lipps Volkelt, Bosch) kuramının felsefe açısından geliştirilmesidir. Nietzsche gibi Bergson da sanatçı filozoflara mükemmel bir örnek oluşturur. Felsefe dünyasında bir estetik daha yaratmış olmaktan çok ileri gitmiş, felsefeyi dahice estetikleştirmiştir.

Bergson'un etki alanına girmiş olanlara bakarsak, Vladimir Jankelevitch'in müzik estetiği alanındaki eserlerini anmadan geçemeyiz. Müzikte her an, sonsuzluğu barındırır. *Debussy*'yi, *Ravel*'i, *Fauré*'yi dinsel bir dikkatle dinlemeliyiz.

Felsefi estetikler arasında Etienne Souriau'nunki diğerlerinden farklıdır. Tüm kuramı, daha ilk eseri olan *Yaşayan Düşünce ve Biçimsel Yetkinlik*'te (1925) belirmiştir. Yazar, belirlemiş olduğu çizgide ilerleyerek *Duygusal Soyutlama*'da (1925) önce düşünce biçimlerini açıklamış ve onların özellikle sanatı nasıl etkilediklerini göstermiştir. Böylece Souriau'nun sistemi belirlenmiş, sanatın "Skenoşiirsel" yapısı da ortaya çıkmıştır. Biçimsel niteliklerin varlığıyla düşüncenin mükemmelliği de aynı bağlamda belirtilmiştir.

Estetiğin Geleceği (1929) ne olabilirdi? Etienne Souriau, öteki toplumsal bilimlerin tehdidi altında, Stoacı bir sanat eserinin mutlak anlamı kadar esrarlı bu dalın tanım çalışmalarına çok önem vermiştir. Ona göre Estetik, "Evrensel türler içinde" bir biçim bilimi olmalıydı. Sanatı anlamak için felsefeye gereksinim vardı, ama sanat da felsefi bilginin en üst aşamasıydı. "Belirlenemezi ancak sanat ifade edebilir"di, fakat sanatla felsefe arasında da bir özdeşlik vardı. "Aralarındaki yakınlık, felsefenin, sanat yetersiz kaldığında devreye girmesinden

ibaret değildir. (...) Sanat da felsefe de varlıkları kendiliğinden meşruluk taşıyan varlıklara değer kazandırmaya çalışır. Ortak noktaları budur". Filozof eseriyle, şairin şiiriyle ilgilenmesi gibi ilgilenir. Biçimlerin yerleştirilmesi üzerinde böylesine duran Etienne Souriau, sanat eserini doğal olarak "Heterokozmik" olarak nitelendirmiştir. Sanat da, "Anaforik ilerlemenin diyalektiği" olarak tanımlanmıştır. "Anaforik ilerleme ne olursa olsun, eksiksiz varlığı sürecin tamamlanmasını sağlayan, nesnenin bütünüyle varoluşuna doğru düzenli yöneliştir". Bu tanımın iyi yanı, toplumsal bilimlerin sık sık başvurdukları sanatşal oluşumu çeşitli şekillerde küçültme alışkanlığını aşmış olmasıdır.

Felsefi estetiğe çok önemli bir yenilik de fenomenoloji ile getirilmiştir. *Estetik Deneyimin Fenomenolojisi*'nde[41] Mikel Dufrenne, her eserin "Bünyesinde estetik nesneyi bulduğu ve gerçekleştirdiği bir algı" yarattığını belirtmiştir. Sözkonusu olan, konular ve geçici duygulara kapılmak değil, açığa anlamlar çıkarmaktır: "Eser bizim içimizde olmamalı, biz eserin içinde olmalıyız". Estetik Kategorilerin yöneldiği 'özlerin sezgisi' duygusalın ve evrenselin *"a priori"*sidir, fakat ancak özgün bir tarihsel deneyim ile gerçekleştirilebilir: "Estetik nesnenin bir olgu olarak varlığı bana, içimdeki *a priori*'yi keşfetme fırsatı tanır" ve "Tarihte özler anlaşılır. Çünkü tarih onların göründükleri yerse, görecelik ilkesi olmaktan çıkar, mutlağa hizmet eder hale gelir".

İdealist ve felsefi estetiklerin bir bilançosu yapılabilir mi? Bu akımlar, deyimin bütün belirsizliğiyle sanatı 'korurlar': Bir yandan bazı kavramları ola-

(41) Paris, PUF, 1953 "Epimethée" Koll., 2 c. ve bkz. *Estetik ve Felsefe* (Esthétique et Philosophie) Paris, Klincksieck, 1972, 1976, 1982, "Esthetique" Koll. 3 c.

ğanüstü yücelterek bazı estetik ve ahlaksal değerleri savunurlar, bir yandan da onları değişikliğe uğramaması mümkün olmayan zamandan soyutlanmış bir öz ya da bir kural içine hapsederler.

Aynı sorunlar eleştirel ve salt liberter estetiklerde de vardır.

III. Eleştirel Estetikler

"Bireyciliğin sonu. Ulrich önemli değil. Sadece değeri olanı kurtarmak gerekir". Robert Musil'in, "Hiçbir Özelliği Olmayan Adam" kahramanı hakkındaki bu notları, eleştirel estetiklere giriş niteliği taşır. Kişi gibi sanat da yokolma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Yaşamla bir olma hedefine ulaşmış olduğundan değil, Platon'dan ve daha sonraları Lumière'lerden, Hegel'den, Comte'dan kaynaklanan ussallık (rasyonalite) tüm yücelikleri uzaklaştırdıktan, tüm eleştirileri emdikten, tüm seçenekleri topladıktan sonra yüzyılımızın üzerinde mutlak bir egemenlik kurmuş olduğu için... Doğu'da ve Batı'da ileri sanayi toplumlarının oluşmasıyla bir üretim totalitarizmi yerleşti. Tarih'i donduran genel anlaşma içinde sanat artık tek eleştiri tomurcuğudur. Gerçeklikle özdeşleşmeye çalışan egemen ideoloji onu ne pahasına olursa olsun saptırmaya, ticarileştirmeye, küçültmeye, kendi bünyesine katmaya yönelir. Estetikçilerin kurtarmaya çalıştıkları, sanatın işte bu yadsıyıcı ve ütopik boyutudur. Bu yüzden de nesneleriyle (varolanın eleştirisi olarak sanat) özdeşleşerek çağdaşlığın kara iddianamesini hazırlarlar.

Sanat eserine tutkun Aura'nın kaybı Walter Benjamin estetiğinin ana temalarındandır. (*Teknik çoğaltılabilirlik dönemindeki sanat eseri*). Kültür ve

sanat eserlerinin geleneksel bir bağlamda bulundukları ve bir inanışa bağlandıkları devirdeki eşsizlikleri, alışveriş dünyasında hüküm süren basit duygulara kıyasla o seçkinlik belirtisi, kısaca sanatın o Aura'sı, ticari değerler, sanat piyasası, özgün eserin yoğun olarak çoğaltılmasıyla yokedilmiştir. Çoğaltılabilirlik bir yandan sanat üzerinde kültürel baskı uygulayan sınıfın ayrıcalıklarına son verirken, bir yandan da sanat eserinin ticari mal haline getirilmesini ve birinin yerine bir başkasının konabilirliğini destekler. Böylece belirlenen karşıtlar birliği, eleştirel estetikçilerin karşı karşıya bulundukları çelişkili durumu -bir yandan (liberal toplumun doğurduğu) teknokrasinin ezdiği bireyselciliğin değerlerini korumak, bir yandan da sanat hakkındaki bazı ideolojik söylevlerin baskıcı ve yalancı yapılarını kınamak- kanıtlar.[42]

Th. Wb. Adorno (1903-1969), sosyolog, psikolog, müzikçi ve estetikçiydi. Estetik hakkındaki eserleri (*Yeni Müzik Felsefesi, Wagner Hakkında Deneme, Estetik Kuramı* v.b.), kuramsal önemlerine ve çağımızla ilgili yankılaşımlara karşın pek tanınmaz. Bunun nedeni sadece bir çeviri ve yayın sorunu değildir. Zorluk, eserin bir sisteme oturtulma, niteliksel değişebilirlikleri giderme girişimlerine karşı gösterdiği dirençtedir. Bu biçimsel ve özümsenmeye karşı yapı, Adorno'nun asıl çabasının bir ifadesidir: Doğu'nun bürokratik ve Batı'nın ticari totalitarizmlerinin giderek artan baskısından yokedilemez bir bireysellik olan kişi ve sanat eserini korumak. Genel olarak, Frankfurt Okulu diye de bilinen *Eleştirel Kuram*'ı, özel olarak da Adorno'nun Estetiğini,

(42) Bkz. W. Benjamin, *Eserler* (Oeuvres) I ve II, Paris, Denoël, 1971.

ölüm kamplarının dehşet verici *tarihsel* (Bu okulun Yahudi üyeleri katliamdan kıl payı kurtulmuşlardır) ve dünyanın iki ideolojik kampa bölünmüşlüğünün *siyasal* çerçevesi içinde görmede anlamak olası değildir.[43]

Adorno'ya göre gerçek modern sanat ideolojik sistemlerin kapalı mutlakiyetlerini dağıtır. Mutlak bütüne ulaştığı nokta, Hegel'in öne sürdüğü gibi Ruh'un olgunlaşması değil, ölümdür. "Dünyaların en iyisi" (Huxley ve Orwell) aslında bürokrasiyle, teknisyence bir usçullukla, her şeyin yönetiminin oluşturulmasıyla, "Gerçek" oluveren ideolojinin her an hissedilen potansiyel bireyi, özgürlüğü, öznelliği yoketmiş bir dünyadır. Tüketim toplumunun cenneti, benzeri görülmemiş bir egemenlik düzenidir. Sanat eserleri kültür sanayiinin bayağı çarkları içinde putlaştırılmış ve şeyleştirilmiştir. İçerdikleri tarihsel katmanlar, mücadeleler, çelişkiler yani bünyelerindeki gerçek ve eleştiri ise, "Sanat hakkındaki söylevler"in ustaca çekilmiş cilası (ya da verniği) ile örtülmüştür. Halihazırdaki gerçeğin olabilecek tek gerçek olduğu inancını pekiştirmek, içerdiği ütopik ve bozguncu gücü yadsımak için sanat, "sahte" ve "yanılgı" düzeylerine indirgenir. Buna rağmen bazı eserler saf dışı olmaya ve beyini yıkamalarına karşı hâlâ direnmektedir. Bunlar gerçeklerden daha gerçektirler ve yine de yollarından çevrilemezler. Bu olumsuzluk örnekleri (Adorno özellikle Kafka, Beckett ve Schönberg'in eserleri üzerinde durmuştur), uyumsuz özellikleri ile sahte bütünlüğün senfonik bağdaşımlılığını çürütmeye yeterlidir. "Bu sanat

(43) *Estetik Kuramı* (La Théorie Esthétique) Fr. Çev. Marc Jimenez, Mikel Dufrenne yönetiminde "Esthétique" Koll. Paris, Klincksieck, 1973; ve Bkz. *Estetik Kuramı Çevresinde* (Autour de la Théorie Esthétique) a.g.y., 1976.

eserlerinin varoluşları, varolmayanların da varolabilecek olduklarını göstermektedir": Sanat gerçeği, başka bir olasılığın daha bulunduğuna tanıklık eder. Adorno estetiği Kant bağnazlığının etkisi altındadır. Talep eder ve uzlaşmaz. Köktenciliği ise belirsizdir: Bir yandan eleştirel yükü olduğu gibi korumakta, bir yandan da onu her türlü somut siyasal etkinlikten uzak tutmaktadır. En azından "Başyapıt", "Çağdaşlık", "Özgünlük" kavramlarının her açıdan tehdit altındaki siyasal ve düşsel değerlerini korumaya ve sanatı "aynı"nın evreninde "Bütünüyle başka"nın ağır yüküyle onurlandırmaya yarar ki bu da az şey değildir.

Herbert Marcuse'ün (1898-1979) estetik düşünceleri üç ana tema çerçevesinde incelenebilir. Bunlardan birincisi genel otomasyona yönelik teknolojik bir atılım sayesinde maddesel olarak mümkün hale gelmiş, baskıcı olmayan bir uygarlık düşüdür. Bu uygarlığın etosu rasyonalite değil, güzellik olacak, çalışma (iş) oyuna dönüşecek, yaşam itkisi eros, "Verimlilik ilkesi" ve "Yarar Kuralı"nın aşırı ve haksız baskılarından kurtulmuş olarak, cinselliği özgür yaratılarda yüceltecektir.[44] Bu, Freud'ün iç karartıcı *Uygarlığın Huzursuzlukları*[45] ikilemine, Schiller'den esinlenmiş çekici bir estetik yanıttır. Sonra Marcuse'ün, gençliğin belli bir kesiminde (Azınlıklar, öğrenciler, marjinaller) ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki belirli sanatsal akımlarda 70'li yıllarda algılamış olduğu "Yeni Duyarlılık" çağrısı gelir. Marcuse algı ve eylem biçimlerinde böylesine yapısal, neredeyse biyolojik bu başkalaşı-

(44) Bkz. *Eros ve Uygarlık* (Eros et la Civilisation) Editions de minuit yay, Paris 1970 ve *Estetik Boyut* (La Dimension Esthétique) Seuil 1980.

(45) PUF, Paris 1971.

mın önemini ve gerekliliğini vurgulamış olan tek düşünürdür. Bu başkalaşım olmadan hiçbir toplumsal değişiklik gerçekleşemez, gerçekleşse de sürekli olamaz. Son tema da, siyasal eylemler, ahlâklar, ülküler, değerler geriledikleri noktada son yüceliği sanata bırakan (Marksistler buna idealizm diyorlar) Marksist estetiğin *Estetik Boyut* eleştirisidir. Herbert Marcuse, ölümünden kısa bir süre önce P. Michel de Certeau'ya şöyle demişti: "Lessing, son çığlığın sanatça canlandırılamayacağını savunuyordu. Haklıydı. Auschwitz sanatça canlandırılamaz. Bunu ifade edebilecek sözcük yoktur. Aslında sanat eserinde o çığlık hep vardır, ama yokluğuyla vardır. Buna, sanatın sessizlikle, söylemediğiyle yırtılabileceğini de ekleyebiliriz... Önemli olan günümüzde sıkça yapılan kışkırtıcı gösteriler değil, sanat eserinin kendisidir..." Bu, 68 Mayıs hareketinin dayandığını savunduğu düşününün tinsel vasiyeti gibidir.

Acaba, tümü de Frankfurt okulunda doğmuş ve çağdaş sanatın tasa, kapalılık, olumsuzluk gibi belirli hareketlerini etkilemiş olan bu eleştirel estetiklere Jean Baudrillard'ın eserinden anlaşılanı da ekleyebilir miyiz? *Tüketim Toplumu*'nun sanatı da yutan totaliterliğini, bir tür ayrıntısal farklar düzeni içinde tüm özgürlükleri yokeden *Nesneler Dizgesi*'ni, ölümün ve karşıtlar birliğinin (ambivalans) simgelerarası genelleştirilmiş ve eşitleyici alışverişle bastırılmasını (buna karşılık *Simgesel alışveriş ve Ölüm* de ortaya şiddetli ve yıkıcı bir estetik koyar), ya da daha somut olarak *Beaubourg Etkisi*, çağdaş kültürel politikanın böylesine ihtirasla gerçekleştirdiği yaratının yolaçtığı iç patlama ve gizli çöküşün sonuçlarını ondan daha iyi değerlendirebilmiş kimse yoktur.

Tüm bu eleştirel estetikler bütünüyle olumsuz-

luk doludur diye bir itirazda bulunulabilir. Böylesine acımasızca dışarıda ve uzakta durmayı ne pahasına sürdürüyorlar? Kendilerini kuramsal bir sırça köşke mahkum etmiyorlar mı? Bunlar hakkında Peguy'un Kant hakkında söyledikleri (Kant'a ne çok şey borçlu olduklarını unutmadan) yinelenebilir: "Kantçılığın elleri lekesizdir çünkü ne yazık ki elleri yoktur". Bu hareketsizliğe karşı çıkan, gurur dolu bir umutsuzluk mudur? Bu sorunun cevabını Walter Benjamin vermişti: "Umut bize, sadece umutsuzlar varolduğu için verilmiştir".

IV. Mutlak Özgürlükçü Estetikler

Eleştirel estetikler Red mesafesini koruyarak özne-nesne, Kantçılık'ın düşünülebilirleştirdiği ülküsel-gerçek ayrımlarını gündemde tutmak için ne denli özenli iseler, Mutlak Özgürlükçü estetikler (Bu terim, yararlı bir uzlaşıdan başka bir şey değildir) de o denli onaylayıcıdırlar. Arzuyu özgürlüğüne kavuşturarak öznelliğin boyunduruğunu kırarlar ve içkinlikteki sonsuz olasılıkların dansını açarlar. Yaratıcılığın bu "Kısıtlamasız Estetikler"i genellikle Spinozacılık'tan etkilenmişlerdir ve günümüz estetiğinin güçlü bir kolunu oluştururlar.

Mikel Dufrenne, evrimde her dem gerçek, gücünden taşan Doğa kavramını ve insanoğlunun onunla iletişim kurabildiği yabanıl algı fikirlerini öneererek, kendini doğal olarak Arzu'nun onaylayıcı estetiğini, hür düşsel'i destekleme durumunda bulmuştur. Doğa, Esin, İçtenlik, yani sanat kurumunun yaratıcılık hazcılığının, ütopyacı uygulamaların yeniden tartışmaya açılması.[46] Modern Sanat

(46) Bkz. *Sanat ve Siyaset* (L'Art et la Politique) UGE, Paris 1974.

bize şu dersi vermek durumundadır: "Bayram: Bu, hiç kuşkusuz çağdaş sanata çekicilik kazandıran kutuplardan birisidir... Halk oyuna girmek, şölene katılmak ister." Olay, günlük hayatın içinde ona mutluluk, düşlem (fantezi), biraz da çılgınlık katmak için esere yeğlenir. Sanat da giderek kurumsallaşmışlığıyla kendi kendine karşı çıkma eğilimindedir. "Happening", Şölen, Hareketli Sanat, Lirik Soyutlama, Pop Konserleri, Body Art gibi tüm etkinlikler sanatın kendini gösterme geleneğine sahip olduğu kuramsal ve uzaysal mekanı sürekli değiştirdikleri bağlamda ütopiktirler.

Nesnelerin birer *mimesis*'i gibi, estetikler de yerlerinden olmaktadır. Sanat hakkında yazılmış, türlerin bölmelerini kaldıran, estetiğe can veren ve yaşamı güzelleştiren, orada burada yaratıcılık ateşlerini yakan, ufuklara yer değiştirten, zihinsel alışkanlıklara kısa devre yaptırtan, yeni sanatsal mekânlar öneren sayısız eseri bir düşününüz.

Ne var ki kimileri yine de "Sanat Hakkında Kuram"ın böylelikle bir biçim bilimi, bir müsbet bilim haline dönüştürülemeyeceğini öne sürebilirler. Gerçekten de sözkonusu olan canlandırma sistemlerinden çok yaratıcılık matrisleridir. "Sanat" kavramının tanımından çok, gelişimidir. Sanatsal öz ve ideallerinin korunmasından çok, (Marcuse'ün ifadesiyle) yücelmeden mutluca bir arınmadır.

Bu hareket ancak sanat hakkında bir "gerçek" açıkladığını ve sistematik bir estetik oluşturduğunu ileri süren geleneksel kuramsal etkinliğin reddi ile mümkündür. Özellikle Erk'in devamlılığını sağlayan biçim olarak kuramsallığın bu şekilde terk edilmesi, J. F. Lyotard[47] tarafından önerilmiştir. Ona

(47) Bkz. *Söylevler, Şekil* (Discours, Figure) (Klincksieck), Yazarın

göre "Gerçek ve belki de Doğru bile, komik ve üzücü gibi, lafla sağlanan duyguların nesneleridirler ve güçlerini buluşa borçludurlar". Bu fikir Nietzsche'de de vardır: "Gerçekler Dünyası", dilsel malzemeyle yaratılmış bir kurgudur ve müsbet bilimler, "Yetenekli diller"in başarılı kandırmacalarıdır. Buna göre kuramsal etkinliğin sanatsal etkinlikten farkı, bir estetik kategorinin bir diğer estetik kategoriden farkı kadar olmak durumundadır. Düşüncenin kendisi bir sanat türü olduğuna göre, sanat nasıl düşünülebilir?

Duyguyu, kendisini taşımak durumunda olan mükemmel sanatın, edebiyatın içinde aramaya dahi artık gerek yoktur. Gilles Deleuze ile Felix Guattari, *Anti Oedipus*'da şöyle yazmışlardı: "Biçem, daha doğrusu biçemsizlik, dizimsizlik, gramersizlik işte budur: Dilin söylediklerivle ve kendisini anlaşılır kılanlarla değil de akar, çağlar, patlar kılanlarla tanımlandığı an...- Arzu..." Çünkü edebiyat tam tamına şizofreniye benzer. Bir amaç değil bir süreçtir. Bir ifade değil bir üretimdir.". Bu konuda aynı yazarların özellikle *Bin tepsi*[48] *gibi yeni eserlerinin, tam anlamıyla bir estetik oluşturmasalar da, günümüzde her düzeyde yaratıcılığın nasıl yaşandığını*

Adorno estetiğinden ayrıldığı *İtkisel Düzenler* (Des Dispositifs Pulsionnels) (UGE) ve *Duchamp, Warhol, Monory, Cezanne* vb. ressamlar hakkındaki yazıları.

(48) Editions de Minuit, Paris 1972.
John Cage'in yazılarından, *Living Theatre*'in pozisyonundan, Jean Dubuffet'den *Boğucu Kültür* (Asphyxiante Culture), Leonard B. Meyer estetiğinden *Müzik, Sanat ve Fikirler* (Music, Art and Ideas), Nicolas Schöffer ve *Sibernetik Kent* (La Ville Cybernetique)'den de sözedebiliriz. Estetik konusunda karşılaştıklarımızın anlamlarını sınırlamak mümkün müdür? "Sanat hakkında" söylenen sözler, "Sanat Sözleri" olma eğilimindedirler. Estetikler de aynı bağlamda programlaşmaya yönelirler.

birçok başka eserden daha iyi belirttiklerini de kaydedelim. Tarih'in sürat kazanması, üretici güçlerdeki patlama, imgelerdeki kırılma: Duygu zamandan soyutlanmıştır, zaman artık duygudan yoksundur.

Yarının estetiğini tahmin etmeye çalışmak boşuna olur. Gerçekte yan yana gelişen estetiklerden sözetmek daha doğrudur, çünkü her biri belirli bir akımı, çağının bir olanağını temsil etmektedir ve her biri kendi geleceğine gebedir. Estetik bilimden giderek daha fazla yararlanırsa, yarın bilimin statüsü ve işlevi ne olacaktır? İdealizme ya da eleştirel konumlara sığınırsa hangi yabanlıktan kurtulmaya çalışacaktır? Bin parçaya bölünüp bin yöne dağılarak mutlak özgürlükçü bir biçimde kendini her türlü kısıtlamadan uzak arzu ederse yarın sokak "Sanat"ı, "günlük" güzellikler ve fanteziler nasıl yaşanacaktır? Öte yandan eğer "değişken ve kararsız" yapısıyla estetik her yöne aynı anda akmayı sürdürürse, hatta bunu bile aşarsa bu, Tarih'i sürdürebilmek, dünyanın habersiz oyununun oynanabilmesini sağlamak ve böylece kendi öz nesnesine, sanata daha sadık kalmak için olmayacak mıdır?

İKİNCİ KISIM
ESTETİĞİN ALANLARI

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
SANAT FELSEFESİ

Klasik estetik doktrinlerini gözden geçirdikten sonra uzun uzun sanat teorilerini sayıp dökmek gereksiz gibi gelebilir. Sanatın öz kavramına değinmeden önce onun çeşitli bilgi biçimlerini irdeleyen Hegel'den Henri Delacroix'ya kadar tüm büyük estetikçilerin izlemiş oldukları yolu tutmamak kolay değildir. Ne var ki bize göre Sanat felsefesinin üç ana sorununa kısaca değinmek daha iyi olacaktır. Bu üç ana sorunu irdelerken Sanat'ın yapısı, ölçütü ve değeri hakkında neler söylenebileceğine bakacağız.

I. Sanatın Yapısı

Sanat her ne kadar *Gerçekçilik* veya *Doğacılık* açılarından bakılınca doğanın bir taklidi ya da Schiller, Spencer vb. görüşleri doğrultusunda stilize bir oyun olarak sunulmuşsa da, genellikle bunların tam aksine, bir iş olarak algılanmıştır: Valery onu "Her türlü genel fiil biçimi" olarak tanımlamıştı. Alain ise etimolojiye dayanarak "Önce zanaatkâr" diyordu. Biz de *Düzenleme*'nin filozofu ve yeni sanat teorisinin destekleyicisi Et. Souriau gibi sanatın yeni kavramına bir bakış açısı yaratmaya çalışacağız: "Sanat düzenleyici etkinliktir"... Anaforik gelişimin

diyalektiğidir... Sanat bizi varlıklar ve nesneler dünyasına kıyasla bir yücelik duygusuna yöneltme görevini yerine getirir. Bunu sadece algılanabilir *qualia*'ların uyumlu hareketi ile gerçekleştirebilir ve bu tepkileri verecek şekilde düzenlenmiş bir fiziksel bedence desteklenir".[49]

Sanatı diğer insan etkinliklerinin karşısında bir yere yerleştiren, onun "soyut" yapısı olsa gerektir. En basit sanat bile (Çocuksu sanat, delice sanat, hatta kaba sanat) en düşük düzeyde idealizasyonumuzla bayağı gerçekleri aştığı için dönüştürücüdür. Sanat için ve sanat sayesinde gün ışığına çıkan salt gerçek değil, gerçeğin insan tarafından gözden geçirilmiş, uyarlanmış, değiştirilmiş biçimidir. Bu durumda Zola'nın ya da Goncourt'ların en Doğacı romanı, dış örneklerden en dolaysız etkilenmiş bir Coubert, bir Giordano Operası, GERÇEKÇİ geleneklere bütünüyle uygun bir Zandonai'nin, kendilerine göre IDEALIST olduklarını öne sürmekte çelişki yoktur. Çünkü her zaman *Homo additus naturae* vardır. Tamamiyle gerçekçi olmak için yaratıcıyı ortadan kaldırmak gerekir. Doğa'da sahne, gündüz fener olmaz. HÜR TİYATRO'nun o destansı döneminde Antoine'da halka bilerek sırt dönülmüş olmasına ya da öğlenin on iki vuruşla bildirilmesine karşın, o sözde "Yaşam Dilimi"nin yaşamla tek ilgisinin, adındaki o sözcükten ibaret kaldığı yine de anlaşılırdı. En gerçekçi tiyatro bile gerçekten farklıydı. Eğer bütünüyle gerçeğe uygun olsaydı zaten sanat sanat olmaktan çıkmış olurdu. Örneğin Rodin heykellerinde model ve onun "Renk" adını verdiği hareket ve güç, sanata bir tür gerçeküstülük getirir. Ya-

(49) *Sanatların Uyumu* (Correspondance des Arts) s. 27, 28, 70, *Sanat Nedir?* (Qu'est-ce que l'Art?).

pıt hiçbir zaman mükemmel bir gerçekliğe sahip değildir, fakat gerçekdışı'dan da daha ilerdedir. Bu bakımdan en çarpıcı örnekleri Rude'ün *Yürüyen Adam* ve *Mareşal Ney*'i ile Gericault'nun *Epsom Derby*'sinin oluşturduklarına inanıyoruz. Çünkü bu üç figürde gerçek, bilinçli olarak parantez içine alınmıştır. İnsan hiçbir zaman *Yürüyen Adam*'daki gibi iki ayağını dümdüz yere basarak ve bir ayağını ötekinin üzerine almadan yürümez. Fakat yine de bu adamın yürüyüşü atların koşarken görülüşü gibi kesin bir biçimde algılanabilir. Atlar da hiçbir zaman karınları yere değecek, ön ayakları da arka ayaklarının birer uzantısı olacak şekilde koşmazlar. Sonuç olarak Rodin, Rude'ün kahramanının duruşunda en az altı hata bulmuştu: Altı bilinçli hata, altı gerçekdışı hareket... Fakat buna karşın o ne doğallıktır! Enstantaneleri saniyenin yüzde biri kesinlikle yakalayan bir makinenin çektiği, tek ayak üzerinde seken subay fotoğrafı ise ne kadar sahte ve donuktur... Rude'ün *Ney*'i hata doludur. Fakat o eserleri gerçek kılan işte bu hatalardır. Onlar maddesel gerçeklerden kat be kat daha gerçektirler. Bu yüzden de GERÇEK değildirler. Aristoteles, "Şiir tarihten daha gerçektir" dememiş miydi?

Heykel mulajdan, resim de şipşak fotoğraftan daha gerçektir. Film ya da fotoğraf sanatı, uygulayıcısının basit bir kullanıcı (operatör) olmaktan çıkıp gerçek bir yaratıcı düzeyine çıkabildiği ölçüde sanattır. Çünkü dünyayı yeniden yaratma başlı başına bir yaratıdır. Ve sanattan sözedebilmek için düşünceye gereksinim vardır. Zihinsiz bir makinenin bilinçsiz ve otomatik üretimi, sanat olarak kabul edilemez. Böyle bir üretim, sanatın bir alt ürünü dahi olamaz. Sanayi olabilir, teknik de olabilir... Fakat bunların ikisi de sanatın zıt kutuplarıdır.

Böylece sanat, gerçeğin özgün biçimler yardımıyla nitelik değiştirmesi olarak belirmektedir. André Malraux *Hayali Müze*'sinde "Sanat, biçimleri biçeme dönüştüren şeydir" demişti. Aslında sanatın nitelik değiştirme ya da simgeleme, kaçma ya da aşma olması önemli değildir. Sanat her zaman bayağı gerçeklerden, özgün bir varoluş içinde kurulan gerçeküstü bir dünyaya geçiştir. Öyle olunca da ölçüt hazır demektir: Ölçüt, değişimin derecesidir. Eser ne kadar basitse sanatsallıktan o kadar uzaktır. Doğallıktan ne kadar uzak olursa o kadar sanatsal olur. Bir sanat eseri gerçek olabilmek için gerçeküstü olmalıdır. Taşbasmalar, doğanın körükörüne birer taklidi oldukları için benzerine az rastlanır derecede bayağıdırlar. Sanat olarak nitelendirilmeyi hakedebilmek için Adriyatik'te Gurup ya da Buz Denizi Karşısında İnsanın Zavallılığı gibi temalardan kaçınmak zorunludur. Çünkü bu noktalarda insan kendisini doğa karşısında o kadar aşağı görür ki, Tanrı ile boy ölçüşmesi için hiçbir nedeni kalmaz. Ancak gülünç olma tehlikesinin bulunmadığı alanlarda etkinlik gösterilirse epitken (demiurgos) olunabilir. Artık temel sanattan aşırı ince ve karmaşık olan sanata doğru varolan hiyerarşiyi kolaylıkla oluşturabiliriz: Basit gerçeklerden uzaklaşıldıkça eksiksiz sanata yaklaşılır. Basit taklitçi armonilerden Füg sanatına ya da pek Ilımlı Klavsene, panayır müziğinden Gabriel Marcel'in en iyi dramlarından birini oluşturduğu *Fa Diyez Dörtlü*'ye -Bu sahte sanattan bir 'neredeyse sanat'a kadar bütün düzeyler var- sözde sanattan arıtılmış sanata; somut sanat kendinden öncekilerin tümünden daha üstün kabul edilmelidir. İnsanlığın gelişimi de ilkçağdan Rönesans'a, klasik çağdan romantizme, izlenimcilikten günümüze sürekli bir ilerleme içinde-

dir. Geriye bir tek şurada burada rastlanan bazı zevksizlikleri, uzun sürmüş bir gençlik hatası olan pastoralleri, Picasso'nun ilk dönemindeki, bir daha tekrarlanmamış olan o beyaz dönem sapkınlığını, hatta Isıdore Ison Letrizm'in kalıntılarının dışında kalan günümüz şiirlerini açıklayabilmek kalıyor! Saf şiirin, on iki sesli müziğin, kübizmin veya Le Corbusier mimarisinin soyutun en ön saflarında olmaları, yani neredeyse mükemmelliğe ulaşmış olmaları ise gayet doğaldır. Herhalde André Malraux, STİLİZASYONUNDAN yapmaya çalıştığımız yorumdan bu sıralamayı çıkarmazdı: Çünkü muhteşem bir şekilde açıklamış olduğu sanat tarihi metafiziği, tüm sanatları ve tüm okulları basit bir süreç çerçevesinde kabul eden evrimci bir seçmeciliğe varmaya olanak tanımaz. Bu fikre çağdaş yazarların büyük bir kısmının katılacağını savunmakla da abartmış sayılmayız.

Demek ki, sanatın, Lalande'ın dediği gibi "Bilinçli bir varlığın yaratısıyla Güzellik üretimi" olmaktan çok gerçeğin stilizasyonu, varoluşun desteklenmesi, biçimlerin yaratılması olduğunu öne sürebiliriz.[50]

II. Sanatın Ölçütü

İyi ama, gerçek sanatları sahte sanatlardan, yalan sanatlardan, "Estetik dışı" ve "Estetiğe aykırı" sanatlardan nasıl ayırdedeceğiz? Lalo'nun *Sanatların İletişimi*'nde dediği gibi, "Sanatlar, insan etkinlikleri arasında özellikle ve bilinçli olarak benzersiz

(50) Nedoncelle'in sanatı kişilikli sözlerle irdelediği *Estetiğe Giriş* (Introduction à l'Esthétique)'inin (PUF, 1953) birçok bölümüne konu olmuş olan bu önemli sorunun (Estetik'in temel sorunu) üzerinde daha fazla durmayacağız.

şeyler ya da daha genel olarak benzersiz varlıklar yaratanlardır. Amaçları, varoluşlarıdır." Fakat şövale başında yapılan resimle duvar resmi ve badana arasında, büyük senfonik konserlerin müzikleriyle panayır müziği (dans müziği, bando müziği) arasında, koreografik dansla diskotek dansı arasında nasıl bir öz farklılık belirlemeli? Sanatı sanayiden ayırmak, bir sanat sanayii ve sanayi sanatı olmasına karşın kolaydır. Bunun için Souriau'nun *Estetiğin Geleceği*'nde yaptığı gibi 'yaratı üretim için ne ise sanat da sanayi için odur' savını desteklemek yeterlidir. O zaman ölçüt, "Bitmiş eserin gerçek belirlemelerini yok sayma olasılığı ya da olanaksızlığı" olur.[51] Başka bir anlatımla sanatın varlığı duyguda anlaşılır, da denebilir. (Valéry'nin *Estetik Esteziktir* sözünü anımsayınız); fakat estetik olmayan duyarlılık da vardır. Sanat ancak ESERde nesnelleşmesi ile anlaşılabilir de denebilir. O zaman da bir sanat nesnesinin ne olduğunu bulmak gerekecektir. Son olarak, bir sanat eserini bir değer yargı ölçütü çerçevesinde nitelemek gerektiğini belirtelim. Sanat ölçütü bu bağlamda bir değer öğretisi içinde de ele alınabilir. Ne var ki, bu da estetiğe özgü olmaz. Mantık da, etik de aynı biçimde değerlendirilebilir. Oranlardan ve uyumdan sözeden de oldu: Bu sav desteklenirse pek çok çağdaş eserde rastlanan asimetri, "somut" dediğimiz müzikteki kakışma (disonans) ya da on iki sesli müzik denemeleri geçerli hiçbir neden olmaksızın sanatın dışında bırakılabileceklerdir. Bir ara karşılıksızlık ve çıkar gözetmeme ilkesi öne çıkar gibi oldu. Bu, *Ereksiz ereklilik* demekti. Bu durumda Mozart'a *Requidem*'i için ödenenler ne olacak, Hotel Drouot ne

(51) *Estetiğin Geleceği* (L'avenir de l'Esthétique) PUF, s. 139.

olacaktı? Bu açıdan bakıldığında süsleme sanatları, Voltaire koltukları ya da XV. Louis bir komodinin kullanımı hakkında ne düşünmek gerekecekti? Kısa bir süre önce, ünlü bir kuyumcu, ünlü markalar hesabına altın ve gümüş işleyen hiçbir ustanın sanatçı sayılamayacağını, çünkü hepsinin de seri üretim yaptıklarını öne sürmüştü. Bir uğraşıya sanatsal kimliği ancak özgürlük verebilirdi. Demek ki sanatçı olmak için toplumsal, maddesel ve parasal sorunlardan arınmış olunmalıydı. Bu, pek o kadar da kolay değildir. Gide, kuralların özgürleştirmekten çok kökleştirdiklerini söylemişti. Olağanüstü başarıların büyük bir bölümü çok zor çalışma koşulları altında gerçekleştirilmiştir. Uyum, karşılıksızlık ve özgürlüğün sanatı taklitlerinden ayırabilme olanağı sağlayabileceğine pek inanmıyoruz. SAHTE SANAT'ın nerede başlayıp nerede bittiği nasıl anlaşılacaktır? Sorunu *1937 Uluslararası Estetik ve Sanat Bilimi Kongresi*'nde değişik bir açıdan irdelemiş olan Emmanuel Leroux, sahte sanatın belirleyici özelliğinin *bayağılık* olup olmadığı sorusunu sormuştu. Halk kütlesinin klişeleşmişlikten, basitlikten, aşırı hayranlıktan, belirli ölçüde geleneksellikten hoşlandığını saptayarak, gerçek bir başyapıtın kendi içinde ve kendi sayesinde özgünlüğü ve *Kendine Yeterlilik*'le değer kazandığı sonucuna varmıştı. Aslında hiçbir estetikçinin hiçbir zaman *a parte objecti* saf bir estetik biçimin *quid proprium*'unu ortaya çıkaramamış olduğunu itiraf etmekten de çekinmemişti. Bunun nedeni şu olsa gerektir: *A parte subjecti* olarak sanat kendini yaratmaya çalıştığı duyguların içinde bulur. Tolstoy sanat ölçütünün duygusal bulaşıcılıkta saklı olduğunu savunmuştu: Gerçekten de bir eserin evrensel olduğunu söyleyebilmek için zihinsel bir birliktelik olması gereklidir.

Halbuki bazen tek bir sanatseverin içten tepkisi bile bir sanatın özgün sanat olarak kabul edilebilmesi için yeterli olabilir. Balzac, "Büyük Eserler tutkulu yanları sayesinde sürekli olabilirler" demişti. Bizce sanatın ölçütü estetik duygunun aşırı yoğunluğu olmalıdır. Poussin sanatın simgesi olarak *beğenme* kavramını ortaya atmış, ondan önce Léonard ise *hayranlık* sözcüğünü önermişti. Eugene Delacroix'ya göre tablo olarak adlandırılmaya layık bir çalışma, kendisine bakanın gırtlağına yapışmalıydı.

Sanatın tek bir ölçütü vardır. O da kendinden geçecek derecede hayranlık duyma (Ekstaz)'dır. Sanat, mutluluk sağlamayı başaramadığı zaman *başarılamamış*'tır. Eğer sanatın yerine göre acıda da varolabileceği ve sanatseverinde çoğunlukla (romantikler gibi) melankolik bir kişi olduğu kanıtlanmak istenirse, bunların ikincil ve içtenlikten uzak davranışlar olduklarını, somut ve dolaysız, gerçekten *yaşanmış* durumların *erlebnisse*'leri olmadıklarını kabul ve itiraf etmek gerekir. Mutluluk, özü açısından duygunun ilk halidir. Müzisyen ya da müzikseverin hayranlığı tam ise işte o zaman ve sadece o zaman gerçek bir sanatın MEVCUT olduğu söylenebilir. Michelet, Sevinç kahramanlık simgesidir, derdi. Sevinç aynı zamanda Deha ve Azizlik ifadesidir de... Eğer bir eser içimizi ısıtırsa hiç kuşku duymaksızın onun gerçek bir başyapıt olduğundan emin olabiliriz.[52]

(52) Eser basit gibi gözükse bile. Bu artık bir derece meselesi değildir. Yemek sanatı ya da marangozluk en az *9. Senfoni* ya da *Çelenkli Kız* kadar sevinç sağlayabilir. Bu tez hakkında daha *vide infra* incelemeler için bkz. *Sanatın Ölçütü* (Le Critère de l'Art), *Estetik Derlemeleri ve Sanat Bilimi* (Mélanges d'Esthétique et Science de l'Art), Etienne Souriau, Nizet 1952.

III. Sanatın Değeri

Sanatın değeri esas olarak bakış açısına bağlıdır. 'Sosyolojik' bir açıdan bakılırsa sanat yararsız bir gereksizlik, lüks bir ticaret türü, yüzeysel bir vakit öldürme aracı olarak belirecektir. Kökten estetikçiler ise sanatı yegane sağlam ve olumlu gerçek olarak göreceklerdir. Sosyolojizmin de estetizmin de eşit ölçüde reddedilen eğilimler olduğuna hiç kuşku yok. O halde genel bir kavram olarak Sanat'a verilecek değer ne olmalıdır?

Bu soruya Emile Durkheim "sanat, içimizde bulunan amaçsız etkinliği, yaymış olma zevkini tatmin etmek için yayma gereksinimini karşılar..."[53] yanıtını vermiştir. Yalnız Durkheim'in 19. yüzyıl sonlarında fırtınalar yaratmış olan "Estetizan Sosyalizm"den nefret ettiğini unutmayalım. Ona göre "Estetik etkinlik sınırlı olursa sağlıklı olur. Oyun oynama, hedefsiz etkinlikler, etkinlikte bulunmuş olmak için bulunulan etkinlikler belirli bir sınırı aşarsa ciddi yaşamdan uzak düşme tehlikesi vardır". Durkheim, düşüncelerini şöyle sürdürmüştür: "Estetik yeteneklerin ölçü dışı gelişmeleri, ahlâk açısından çok ciddi bir durumdur". Bundan başka, çeşitli dönemlerde Lévy-Bruhl, Brunschvicg ve Tolstoy (*Sanat Nedir,* Rönesans'tan Wagner ve Mallarmé'ye kadar bütün meslek dallarını içine alan (Makinistler, Kuyumcular, Dekoratörler, Şairler, Ressamlar, Müzisyenler v.b.) Modern Sanat'a karşı bir iddianame gibidir) gibileri sanatın hiçbir özgün değer taşımadığını savunmuşlardır. Aslında bu kavga yeni değildir. Ta Rousseau'ya ve onun *d'Alembert'e Mektup*'una, Bossuet'ye, Arnaud ve

(53) *Toplumsal İş Bölümü* (Division du Travail Social) 2. baskı s. 219.

onun tiyatroya karşı saldırılarına, Patristique ve onun kilise kınamalarına, Caton l'Ancien ve onun Sanat ile Lüks'e karşı eleştirilerine, Platon ve onun *Devlet*'ine kadar uzanır. Platon, Homeros'u çiçeklerle donatıp sitenin dışına attırdığında Durkheim'a da öncülük etmişti: Yaptığı, içinde sanatçıya kesinlikle yer verilmeyen *Toplumsal İş Bölümü*'nün temellerini atmaktı. Hukukçu, Filozof, Asker, Tüccar, Köylü ya da Zanaatkar... Meslekler bunlardı. Sanat Meslek değildi. Durkheim ise problemin çözümünü Epikürcü sanat teorisinde bulmuştur: Buna göre sanat "Toplumsal bir iş" değildir. Olsa olsa bir *oyun*'dur. Vakit geçirmeye yarar. Bir eğlenceden başka bir şey değildir. Aktör sahnede "oynamakta" değil midir? Ressam, temelde bir boyacıdan başka nedir ki? "Palyaço", "Soytarı", "Cambaz"... İşte toplumun belli bir kesiminin görüşüne göre sanatçının ne olduğu... J. Wilbois'nın şöyle bir saptaması vardır: "Demek ki sanat, sanayinin bir ıskartasıdır. Sanayimizle ahlâkımız birbirlerine bağlı olduklarına göre sanat aynı zamanda ahlâkımızın gereksiz bulduğu bir dinlenme biçimidir".[54] Bunun artık eskimiş, bayatlamış, geçersiz bir tutum olduğu savunulabilir. Gerçekten de 20. yüzyıl sosyolojisi sanata çok daha olumlu yaklaşmaktadır. Yaklaşımdaki bu olumlu gelişmenin ana nedeni, sosyolojinin sanatı (19. yüzyılda sık sık yapmış olduğu gibi), yararsız bir oyun, yakışıksız ve kısır bir etkinlik olarak görmekten vazgeçmiş olmasıdır. Etienne Souriau, *Estetiğin Geleceği*'nde sanatla sanayi arasındaki çarpıcı benzerliği vurgulamıştır. "İşlemsel İş" ile "Sanatsal İş" diye adlandırılan iki kategori olduğunu belirleyerek, her ikisinin de hem sanayide hem de

(54) *Görev ve Süre* (Devoir et Durée) s. 251.

sanatta karşı karşıya olduklarını savunmuştur: İşçi, hiçbir zevk almadan, sonuçlarından mutluluk duymadan katı bir profesyonellik ile "Makinesini çalıştırıyorsa" bu, işlemsel bir iştir. Aynı durum, pazarlamacısı istediği için "10 Mayıs sabahı saat onda Saint Cucufa Gölü'nü yüzüncü kez" tuvaline aktaran ünlü ressamın "tamamiyle kanıksanmış" hareketleri için de geçerlidir.[55] "Yenilik getiren bir eser" yaratmaya çabalayan endüstri desinatörünün çalışması ya da bir Hispano-Suiza'nın lüks karoserisi için talimatlar veren bir mühendisin etkinliği bunların yanında çok daha "Sanatsal iş" niteliği taşır. Bu yüzden sanat ve sanayi, toplumsal işbölümü çerçevesinde yan yana bulunmalıdırlar: Onları birbirlerinden ayıran "Mekanik ya da manüel yöntem" değildir. Sanat yaratıcı, sanayi ise üreticidir. Yani sanat sanayinin özüdür. Sanat, bir tür yüce sanayidir. Sanayinin zirvesidir. ARS, çok sağlam işler için kullanılan sözcüklerdendir. Bahçe Sanatı, Çömlekçilik Sanatı, Demircilik Sanatı hem yararlı hem de sanatsal etkinliklerdir. Zaten insanoğlunun tüm yüce etkinliklerine zarar vermeden sanatı yıkmak olası değildir: Çünkü sanat tüm toplumsal işbölümleriyle eştözlüdür. Soyutlanamaz. Onu aramak, tanımayı öğrenmek, saklandığı yerlerden dışarı çıkarmak gerekir. O denli çok özelliği vardır ki, hepsini öğrenmeye çalışmakla başa çıkılamaz. Onu, kendisini yaşayanların, duyanların, çekenlerin davranış ve tutumlarında yakalamalıdır. Güzel'in metafiziğinden vazgeçerek bir tür Sanat Psikolojisi denenmelidir.

(55) *Estetiğin Geleceği* (Avenir de l'Esthétique) s. 146.

BEŞİNCİ BÖLÜM
SANAT PSİKOLOJİSİ

Benedetta Croce, "Güzel'in fizik varlığı yoktur" demişti. Bu aynı zamanda "Nesnenin önemi yok!" demektir: Önemli olan sadece öznedir. Fakat eğer sanat nesnel yöntemler yardımıyla bilinemezse estetik duyarlılık nerede bulunacaktır? Esas olarak üreticinin ve tüketicinin, işçinin ve kullanıcının, aynı zamanda onların aralarında bulunanın... aracının (ister virtüöz, ister tablo satıcısı olsun) ruh hallerinde... Başka bir ifadeyle asal olan bir sanat eserinin yaratılmasını, kontemplasyonunu ve gerçekleştirilmesini incelemektir. Fakat Kant'ın (örneğin) Victor Bach tarafından da ifade edilmiş olan şu fikrini iyice benimsememiz gerekmektedir: "Bir nesnenin estetik özelliği, onun bir üstün niteliği değil, kendi Ben'imizin bir etkinliği, bizim o nesne karşısında takındığımız bir tutumdur." Aslında (Gravür olsun, Testi olsun, Şiir olsun, Senfoni olsun) bir sanat nesnesi ya da *eser*, o denli çeşitlilik gösterir ki, onun tekilliği içinde ya da genel olarak incelemek olası değildir: Çözümleme için gerekli evrenselliği sadece zihnin *eser karşısında*, estetik bilincin bilgisi sağlar.

Hiç kuşku yok ki sanat psikolojisi kontemplasyon, yaratma ve yorumlama gibi üç estetik "aşama"ya indirgenemez. Bu hem çok açık hem de çok yetersizdir. Sanata erişmenin binbir yolu vardır. Kontemple eden, yani izleyici eseri kendine göre yaratır ve yaratıcı, eseri biçimlendirmeden önce kontemple eder.

Bu üç aşamalı yöntem rahat bir sınıflandırma biçimidir ve bir çalışma aracı olarak kullanılabilir. Fakat bunun aynı zamanda da kaçınılmaz olarak keyfi bir yol olduğunu bilmek gerekmektedir.

I. Kontemplasyon

Keman sesi hoşumuza gider; yeşil bir alan bize huzur verir; Mallarmé'nin dizeleri bizi büyüler... İşte birkaç somut durum. Bunlara "Estetik Duygular" demeye alışagelmişiz. Başka duyguları "Ahlaksal Duygular" ya da "Dinsel Duygular" başlıkları altında incelememizin bundan bir farkı yoktur. Bu duyguları tatmamış insan olamaz. Sadece herkes kendi estetik zevkini, nerede bulursa oradan alır ve beğeniler yelpazesi çokbiçimli ve çokrenkli bir biçimde açılır. Sanatseverin duyduğu O duyguyu incelemenin olanaksızlığından dem vurulabilir: Zaten O duygu tek değildir. O duygulardan onbinlerce vardır: Sayısızdırlar. Yaratıcıların ortak bir psikolojisi vardır ve onu mutlak bir şekilde bilmenin rahatlığı kesindir. İzleyicilerin her biri ise sanatı kendince duyar. Hiçbir kurala bağlı değildirler. Bu yüzden Sanat'ı genel olarak görebilmek için geneli özelde aramak ve her yaratının temelindeki saf biçimin olabildiğince nesnel araştırmaların açığa çıkmasını sağlayacak verileri bulmak gerekir. Ustamızın "Sanatsal yaratıda sadece zihinsel çalışmaların önemi vardır"[56] savını reddetmekten hiç çekinmiyoruz. Basit bir "Algılayıcı"ya oranla yaratıcıdaki sanatsal duygu çok daha geneldir, fakat yaratıya ÖNCEL olan bu değildir: Sanatsal duygu yaratıdan türer. Bosch "Sanatçı ender bir olgudur" demişti. Bu cana-

(56) *Estetiğin Geleceği* (Avenir de l'Esthétique) s. 169.

var, yaratıcı olarak gerçekleştirmeden önce izleyici olarak duyar ve kanıtlar. Başlangıçta yaratı yoktur, davranış vardır. Yeteneği kullanmadan önce bakmak, görmek, duymak gerekir. Vücuduna çiçek dövmesi yapan ilkel sanatçı, önce doğayı incelemiş, çiçekleri koklamış olmalıdır. Yaratının, fikir yürütmenin öncesinde olduğu doğru, izlemenin (kontemplasyonun) öncesinde olduğu ise yanlıştır. Zevk ve huzur ise sanatsal eylemin çok öncesindedir. Bir bakıma, *in principo erat gradium* bile denebilir. Kontemplasyon evrenseldir. Herkesin elindedir. Özellikle yaratıcıların, hatta özellikle yalın kalplerin, her türlü fikir yeteneğinden yoksun insanların, ilkellerin, çocukların bile... Kovboy filmi ya da polisiye bir roman olsun, pornografik bir taşbasma ya da ucuz bir nakarat olsun... Niteliğin sanatsal duyguyla hiçbir ilgisi yoktur.

Bu radikal ampirizm bütünüyle geçicidir. Böylece tüm deneyler onaylanmış, tüm beğeniler tanınmış olmaktadır: Pek çok sanattan oluşan bu duygu demedi ne ile belirginleştirilecektir? Estet ile hıyarağası arasında, gırtlaktan tekdüze çığlıklar atan vahşiyle eserleri hafif bir incelik taşıyan kuraldışı şair arasında acaba bir ortak payda var mıdır? Vardır. Hepsi de yaptıklarından sanatsal bir zevk almaktadırlar. Victor Basch'ın savı bizce asaldır. Onun için beş temel tutum vardır ve bunların sonuncusu olan estetik, esas olarak özerk olmasıyla diğer dördünden belirgin bir şekilde ayrılır. Basch, estetik davranışın iki ayrı görüntüsünü saptamıştı: Zihinsel temele dayanan komtemplasyon ve duygusal temele dayanan sanatsal duyum. Estetik öznelliğin bu ön gerçeğini kabul edersek sorun biçim değiştirir. Sanatsal tepki göstermenin, SANATSAL BİLİNÇ sahibi olmanın üç şekli vardır.

1) Ya nesneye karşı oldukça kayıtsız kalırız. Sosyete sanatseverlerinin kibar kayıtsızlığına yakın, saf ve basit bir zevk alırız;

2) Ya eser karşısında, az veya çok, gerçek bir zevk duyarız. O zaman nesne üzerinde rengarenk nüansları gökkuşağı gibi yayan bir ışık kaynağı oluşmuş demektir. Bu, Doğanın ya da nesnenin yücelimidir. Değersiz ve çirkin bir eserin parlaması, puslu ve pis bir manzaranın ışıldaması, bir pehlivan tefrikasının başdöndürücü bir başyapıta dönüşmesi böyle olur. Bu haz son derece özneldir. O anki kaprislerimize bile bağlı olabilir. Bir gün çok beğendiğimiz bir sanatı bir başka gün yavan bulabiliriz. Estetik heyecanımızın tek hakimi biziz. Biz, "Estetiğin bu alanında egemen hükümdarlarız". Bu, tamamen ampirik bir duygudur.

3) Ya da, kontemplasyon sırasında bir tür iç heyecan, tam aradığımız duygu olan bir iç heyecan duyabiliriz. Sanatta bu, zevkten kendinden geçiş, yani EKSTAZ halinde yaşanır. Burada farklı bir yapı olduğunu hemen belirtelim. Burada sözkonusu edilen bambaşka bir DÜZEN'dir. Sanatta yüce, kibar, kaba gibi birbirlerinden kesin olarak ayrılmış kategoriler saptamak mümkün değildir! Bunlar soyut saptamalardır ve Charles Lalo'nun Dokuz Sınıfı[57] ve Et.

(57) Ch. Lalo'nun Estetiğin 9 Kategorisi *Estetik Kavramları*'nda (Notions D'Esthétique) (PUF, 3. baskı 1948) ve *Estetiğin Unsurları*'nda (Elements d'Esthétique) (Janet'in *Felsefe El Kitabı* (Manuel de Philosophie) (Vuibert 1925) içinde sunulmuştur:

Yetenekler	*Uyum*		
	Elde Olan	*Aranan*	*Yitirilen*
Zeka	Güzel	Yüce	Şakacı
Etkinlik	Ulu	Elim	Komik
Duyarlılık	Kibar	Acıklı	Gülünç

Wolff'un Altı Biçim'i,[58] aynı nedenlerden ötürü eleştirilebilir. Sanatsal duyguda bir tek biçim vardır ve her şey sonunda bu olumlu duygusallığa indirgenir: Sevinç... Sıkıntılı düşünürler, nevrozlu estetler yok mudur? Bizce yoktur. Bu tür olumsuz duygular bize düşsel ve uydurma gibi gelmektedir. Bu, daha çok kendilerinden habersiz komedyenlere, sözde sinir küplerine, kısaca kendi kendilerini aldatan insanlara özgüdür.

Yani ben bir tabloya bakarsam: Ya kayıtsız kalırım, hiçbir heyecan ya da sanatsal zevk duymam, ya beğenirim ve ilgisizliğim yerini, düşünce yoğunluğum ne denli duyarlı olursa o denli şiddetli bir zevke bırakır, ya da o kadar coşarım ki kendimden geçerim. Duyduğum sevinç ve neşe varolan tüm duyguların, üzüntünün, derin acıların bile ötesine geçer.

VI. Brandenburg Konçertosu'nu dinliyorum: Alto solistlerin çokseslilığı, bir yandan dinlerken bir yandan da Konservatuvar salonunun yırtık perdelerini incelememi engellemiyor. Fakat birdenbire, bir anda ne salon kalıyor, ne izleyiciler... Hiçbir şey! Sadece sesin varlığı... O ses, Bach'in varlığıdır. Yalnız değilim. Bu iletişim beni varoluşun dış koşullarına taşıdı... Salon ne oldu? O artık benim için yok, çünkü maddesel hiçbir şey kalmadı. Çalgıların görsel algılanması, aletlerin işitsel duygusu değişti. Bu

(58) Estetiğin 6 temel değeri için Et. Wolff'dan esinlenilmiştir (*RMM* içinde Ekim 1948).

Olumlu Değerler	Karşıtlamalı Değerler
Yüce	Acaip
Güzel	Çirkin
Kibar	Komik

kökten başkalaşım beni kendimin üzerine taşıdı: İşte kendinden geçme, ekstaz bu...[59]

Demek oluyor ki, ululama bir şoktan sonra gerçekleşmektedir. Proust'un, Vinteuil'ün sonatını dinledikten sonra hissettiği işte budur: Hayranlık... Kendinden geçme ve Kaçma... Kaçırılma! Koşut olarak bir de statik bir Sevinç vardır ki o, sonuç olarak aşırı memnunluktan başka bir şey değildir. *Kaçırılma* olarak nitelediğimiz ise, yaşamın zamansal koşullarından bir tür kopma/koparılma'dır. Aslında bu iki anlam birbiriyle bir tür bütünlük içindedir. Sevinçle, dikkatimizi dağıtan çeşitli etkenlerle mücadele etmek gerekmektedir. Eğlence bizim sevincimizi engeller, çünkü daha önce de gördüğümüz gibi sevinç mükemmel bir iyeliktir. Bir bütünlüktür ve paylaşılamaz. İnsan sevincini mutlak olarak YAŞAR. Buna benzer hiçbir duygu yoktur ve olamaz. Sevinç durudur. Karışık sevinç yoktur. Tanımsal olarak ekstaz tam, sevinç de eksiksizdir. Her türlü bağlı duygudan ve kendi dışındaki her türlü duygusal etkiden arınmıştır. Bu ekstaz, bu harikulade alaşımla karşılaşmamız çeşitli yollardan olabilir. Jankelevitch *Sevinç Marşı*'nın (Beethoven, 9. senfoni 4. bölümün ana teması - Hymne à la Joie/Song of joy) hiç de sevinç vermediğini, çünkü "Saf bir sanat olmadığını, insanlık, sosyoloji ve metafizik yüküyle kamburlaşmış ve yaşamla düzayak olmuş" olduğunu öne sürmüştür. Ravel ve Fauré ise ona sevinç vermektedirler. Başkaları aynı sevinci Franck'ın *Sonsuz mutluluklar*'ında bulabilir. Daha başkaları içinse sevinç kaynağı Bach, Offenbach ya da panayır müziği olabilir. Ekstaz'ın yapısı da aynı olacak-

(59) Bkz. Maurice Pradines, Genel Psikoloji Kitabı (Traité de Psychologie Générale) C. III, PUF 1946.

tır. Sevinç, tesellilerin en durusudur, çünkü SANAT YA AVUNDURUCUDUR YA DA DEĞİLDİR.

II. Yaratı

Her yaratının bir yaradılış öncesi vardır: Doğum sancısının yerini kendi canından bir varlığı dünyaya getirmiş olmanın hazzına bırakması gibi, her yaratı sevinç içinde yapılmalıdır. Başarının hazzından önce melankoli, kuşku, huzursuzluk bile olsa Bergson *Zihinsel Enerji*'nin bir sayfasında "Sevinç her zaman yaşamın başarıya ulaşmış olduğunu, ilerleme kaydettiğini, zafer kazandığını bildirir. Sevinç olan her yerde yaratı vardır. Yaratı ne kadar zengin olursa sevinç de o kadar güçlüdür" (s. 24) diye belirtmiştir. Aynı formülü tersine çevirerek *Sevincin olduğu her yerde* yaratı vardır da denilebilir. Görünüşe göre altüst durumda olan Romantiklerde, melankoliklerde ve ümitsizliğe kapılmış olanlarda bile gizli bir sevinç vardır. Gide'in Chopin hakkında söylemiş olduğu gibi, "O, üzüntüsünün içinden ve üzüntüsü yoluyla sevince ulaşıyor", ya da Beethoven'in daha açık bir şekilde vurgulamış olduğu gibi: DURCH LEIDEN FREUDE (Acı yoluyla sevinç). Musset'nin

Hiçbir şey bizi büyük bir ızdırap kadar yüceltmez...
En güzel ezgiler en umutsuz olanlardır...

fikrine Keats'in çok daha gerçekçi

A thing of beauty is a joy forever
(Bir güzellik nesnesi, sürgit neşe kaynağıdır)

dizesi karşı çıkmıştır.

Demek ki sevinç herkes için aynıdır: *Yaralı Köle* imgesinde olsun, Emma Bovary'nin ölümünde ol-

sun, *Gökte Neşe*'de olsun, hayranlık aynı şekilde ve ani olarak belirir. Temeli ne olursa olsun, her türlü yaratı ekstaz doğurabilir. Sevinç olmadan yaratı olabileceğini öne sürmek estetik ve dinsel ekstazın mutlak benzerliklerini yadsımak demektir. Vigny, *Bir Şairin Günlüğü*'nde "Esin'in mutluluğu, bir kadının kollarında bizi sarhoş eden, fizik coşkunluktan çok üstün o coşkunluk, o ruhsal zevk, çok daha uzun sürelidir... Ruhsal ekstaz fiziksel ekstazdan üstündür" (s. 42) demiştir. Sanatsal SEVİNÇ, dinsel sevinçten aşağı değildir. Fransa'da yayınlanmış en klasik ve en sağlam *Sanat Psikolojisi*'nin yazarı Henri Delacroi'nın bu konuda söylemiş oldukları doğrudur. Ona göre "dinsel ekstazla sanatsal ekstaz arasındaki yakınlık, varlığın merkezinde olma duyusu" ile "Her şey olmanın" ortak dozajına ve "Hiçbir şey olmamanın açıklığı" ile "Yücenin dehşeti"ne ve "Duruluğun dinginliği"ne bağlıdır. Sevinç esenliktir, fakat aynı zamanda neşedir de: İyelik ve değersizliktir, Bütünlük ve yokluk bilincidir, Tamlık ve boşluktur. Sevinç, içindeki çelişkilerle alay eder. Gerek sanatta ve gerekse dinde zamana karşı bir utkudur, bir anın ebedîleşmesidir, zamansalın aşılmasıdır, dış yaşamın maddesel koşullarından kurtuluştur. Din adamının ve şairin yineledikleri hep aynı yakarıştır:

...Ey Zaman, uçuşuna bir son ver!

Sanatsal yaratı, Pascal'in bu "Sevinç"e, "Sevinç gözyaşları"na ("Ebediyen Sevinçli") ulaşabildiği *Anılar*'ında sözünü ettiği "Yeryüzünde Alıştırma"dır. Et. Souriau dinsel yücelikle sanatsal ekstazın kimliğini "İfade edilemezi ancak sanat dile getirebilir" şeklinde özetlemiştir.

Yaratı Faktörleri - "Sanatçının, ani sezgilerle

sözde esinlere inanılmasında çıkarı vardır. Aslında iyi bir sanatçının esini sürekli olarak iyi de, vasat da, kötü de üretir. Seçen, reddeden, birleştiren, onun alabildiğine keskin olan değerlendirmesidir". Bu söz Nietzsche'ye aittir. Seçim, red, birleştirme nasıl oluşur? Bu soruya Delacroix çizgisinde kalarak çabuk ve kısa bir yanıt aramaya çalışalım. Tabii önce bu sorunların çözülebilir olduklarını varsaymamız gerekir...[60] Öncelikli unsur, kökensel soluk olan ESİN olmadan geçerli bir eser yaratabilmeyi mümkün kılan hiçbir reçete, hiçbir tarif oluşturulamamıştır. Fakat yine de dahilerin sayısız bilgiciliklerinden uzak durmak gerekir. Lamartine, "Ben hiç düşünmem" derdi. "Fikirlerim benim adıma düşünürler". Tartini'nin *Şeytan Sanatı*'nı hayal kurarken bestelediği, Descartes'ın COGITO görüntüsüne uykuda ulaştığı söylenir. Goethe *Werther*'i seslerini dinlemekten başka hiçbir şey yapmadan yazmıştır. George Sand, "Chopin" demişti, "Mucize gibi, bir anda yaratır. Yaratıyı aramadan, öngörmeden bulurdu. Yaratı ona aniden yüce ve mükemmel olarak gelirdi". Coleridge *Kubla Han*'ı, kendisine büyü yapılmışçasına, uyurken yazmıştır. A. de Chateaubriand'ın "Bir gün uzandım ve gözlerimi tamamen kapadım. Hiçbir gayret sarfetmedim. Olayı zihnimin ekranında oluşmaya terkettim. Müdahale etmekten kaçınmaya özellikle gayret gösterdim... Olayın içimde oluşmasını seyre koyuldum. Bu, "Bilinçaltı"ydı"[61] itirafına pek çok inanan çıkar.

(60) Bergson'un *Düşün ve Oynak*'ta (La Pensée et le Mouvant) olası ve gerçek hakkında yapmış olduğu çok başarılı çözümlemeyi anımsatalım. "Yarının Tiyatrosu ne olacak?" sorusuna Bergson, "Bilsem kendim yapardım" yanıtını vermişti. Yaratmayı bilebilseydik, yaradılış hakkında onca yakıştırma yazmazdık.

(61) Henri Delacroix tarafından anılmıştır. *Sanat Psikolojisi* (Psychologie de l'Art) s. 187.

Öyle sanıyoruz ki Paul Valéry, yaratıdan kırıntılar halinde değil de bütünüyle sözetmeyi kabul etmiş tek yaratıcıdır. *Leonardo da Vinci'nin Metoduna Giriş*'inde (s. 15) şu ünlü sözü bulunur: "Birinci dizeyi bize, büyük bir alçakgönüllülükle ve hiçbir karşılık beklemeden Tanrılar verir. İkincisini oluşturmak ise bize düşer". Onun da ("Ötekiyle sesuyumlu ve doğaüstü büyüğüne layık olması") gerekir. Alain, bu sözü şöyle tamamlar: "İnsan buluşlarının yüce kuralı, ÇALIŞMA'dan hiçbir şeyin bulunamayacağıdır".[62]

Yararlı çalışma nasıl olur? Filozoflar ve bilginler bu konu üzerinde düşünmeyi pek severler. Sanatçılar bunu daha çok 'hissetmek' gereksinimindedirler. İnsan "Duygu dolu olup herhangi bir şeyi ifade etme olanağından yoksun" da "olabilir".[63] Eser oluşturabilmek için derinlemesine, fakat aynı zamanda da anlaşılır duymalıdır: Tutarlılığın olmadığı yerde sanat da olmaz. ("Sanatta coşku olacaksa bu, üstesinden gelinmiş bir coşku olmalıdır", age.). Yaratının DOĞAL fışkırmaları çok geç yaşta başlayabilir. Mozart buluşlarına üç, Haydn dört, Mendelssohn beş, Raphaello sekiz, Giotto ve Van Dyck on, Schubert, Haendel ve Weber on iki yaşlarında başlamışlardır v.b. Çalışmanın o kadar çeşitli nitelikleri vardır ki, onları ayrıntılarıyla incelemeye hiç girişmemek daha doğru olur. Yaratmak için Milton ve Rossini'nin uzandıklarını, Mozart'ın geniş adımlarla yürüdüğünü, Baudelaire ve Verlaine'in uyuşturucu kullandıklarını, Balzac'ın kahve içtiğini, Goncourt'ların geç saatlere kadar uykusuz durduklarını, Schiller ve Getry'nin ayaklarını buzlu suyla

(62) *Güzel Sanatlar Sistemi* (Système des Beaux Arts) s. 34.
(63) Henri Delacroix, a.g.y., s. 174.

yıkadıklarını bir düşününüz!..

Paul Souriau *Buluş Teorisi*'nde, "Bulmak için *Başka şey* düşünmek gerekir" demişti. Newton ise yerçekimi kuramını nasıl bulduğunu soranlara "Hep onu düşünerek" yanıtını vermişti. Yaratının evrensel faktörlerini ya da genel özelliklerini saptamaya çalışmak mümkün müdür? Henri Delacroix dokuz kavram önermişti: Bunlardan üçü genel faktörlerdi: ORİJİNALLİK (Kendine benzemek ve kimseye benzememek), İÇTENLİK (Başka *kimsenin* görmemiş olduğunu görmek, gerçeğe değgin kendi görüşünü kuşkuyla reddetmek, çünkü sanat zorunlu olarak devrimci ve *Cosa Sui*'dir). ÜRETKENLİK: Bu verimlilik Nicel olmaktan ÇOK Nitel'dir. Yaratının üç öncel koşulu, *Sine Qua Non* ('Olmazsa olmaz') koşulları ise şunlardır: Yapılan işe duyulan *İlgi*; yaratıcı *Esin* (Gerçeği değiştirebilme erki gibi: Paul Eluard "Gerçeği olduğundan başka türlü görmek gerek" demişti) ve Hemingway'in eklemiş olduğu gibi *İkincillik* -çünkü BİRİNCİL, bir fikri, yaratmaya yetecek kadar uzun zaman koruyamaz- (İkincillik "Tüm deneyimlerin Bilinç içeriğinin ölçüdışı genişlemesiyle özdeş olan sürekli ve düzenli yankısı" olarak düşünülmüştür). H. Delacroix'nın saptamış olduğu üç üretim biçimi ise Ani ve Sert güncelleşme, bilinçaltı ya da yarıbilinçli anımsamayla gerçek anlamda bilinçli çalışma ve bilinçli üretimdir (usavurma).[64] Edgar Poe, ünlü *Bileşim Felsefesi*'nde, *Karga*'sındaki gerçek bir saat mekanizmasına benzeyen yapıyı dize dize ayrıştırmış, sökmüş, eğip bükmüştür: "Yazar, sanki eserini bir bilgin ya da bir mühendis gibi duygusal reçeteler ve edebi re-

(64) Bu üç biçime Dumas'nın *Yeni Kitap*'ının (Nouveau Traité) 6 cildinde yer verilmiş, dördüncü biçim olan otomatiklik terkedilmiştir.

çetelerle imal etmiş gibidir".[65] Zaten deha da gerçek bir yaratı güncesi olmaktan çok daha sonra yapılan bir usavurumdur. Usavurum sanatta da, maddesel kurguda da vardır. Sanatsal yaratı Psikolojisi, yaratıcının bilincini bir bakışta kavramalıdır. Eserin yapısını ya da türümünü parçalamaya çalışmamalıdır. İşin içine entrika girdiği anda, onu çeviren varlık melek dahi olsa, estetik devreden çıkar.

III. Yorum

Estetiğin, estetiğin gerçekleştirilme aşamasında bir çeşit özel an saptamaya karar vermiş olması çok yenidir. Bayan Gisèle Brelet'nin[66] müziksel yorumlarla ilgili çalışmaları ve Mikel Dufrenne'in[67] araştırmaları, düşünen, yaratan ve KATILAN'ın bulunduğu üçlemenin ilgi görmesine katkıda bulunmuşlardır. Aklımıza, antik tiyatroda, asal görevi yaratıcının mesajını sahnenin ötesine "taşımak", uzakta da olsa, piyes hakkında aydınlatılmamış da olsa, seyirciye iletmek olan koro şefi Koryphaios ve hatta dramatürg geliyor: Fakat uygulayıcı, eseri yeniden düşünmekle aynı zamanda bir yaratıcı ve sanat nesnesinin değerini bilinçli olarak saptayabilmekle aynı zamanda bir düşünücü değil midir? Psikoloji "Estetik Bilinç" bilgisine ne YENİLİK sunabilir? Ya Grieseking Beethoven'i yeniden yaratmakta, Juvet *Tartuffe*'u yenide oluşturmakta, Christian Berard "Francis"te Giraudoux'yu yeniden biçimlendirmek-

(65) Dumas'nın A.g.e.'nde Estetik Duygular, C. VI, s. 516.

(66) *Yaratıcı Yorum* (L'Interpretation Creatrice) (2 cilt, PUF, 1956), Uluslararası Müzikoloji Kütüphanesi (Bibliothèque Internationale de Musicologie).

(67) *Estetik Deneyimin Fenomenolojisi* (Phénoménologie de l'Expérience Esthétique) PUF, 2 cilt 1953, "Epimethée" Koll.

tedir ve bu yeni sunuşlarda, yaratının sadece bir UYGULAMA olmanın ötesinde mükemmel olduklarını kabul etmemizi sağlayacak yeterli bir özgünlük vardır, ya da dekoratör, aktör ve piyanist, birer robotluğa, sadece sanatçının isteğini *Kaydetmeye* yarayan basit birer makineye indirgeneceklerdir: Bu durumda da Sanat Psikoloji'sine herhangi bir katkıda bulunmaları sözkonusu olamayacaktır. Schnabel ve Backhaus'un Mozart'ı "Keşfetmekten", Ledoux'nun Molière'i "Tekrarlamaktan" daha ileri gitmeye çalışmamış olmaları bu yüzdendir. Karl Groos ve daha sonra Müller-Freifels, MITSPIELER psikolojisiyle ZUSCHAUER psikolojisi arasında *Einfühlung* (özdeşleşme) ya da etkin kontemplasyon ile kendini başka bir niteliğe oturtma (katılım) ve onun karşısında yönlenme *(zufühlung)* ya da sakin kontemplasyon ile kendini unutma (edilgenlik) farklılıklarını belirlemişlerdir. Muller-Freienfels'in önerdiği örnekler oldukça aydınlatıcıdır, fakat burada, KATILIMCI sözcüğünü YORUMCU olarak değiştirmek gerekmektedir: "Tiyatroda olduğumu tamamen unuturum... Kişisel varlığımı da unuturum. Sadece karakterlerin duygularını duyarım. Kah Otello'yla coşar, kah Desdemona'yla titrerim. Bazen de araya girip onları kurtarasım gelir. Bir durumdan ötekine o kadar hızlı geçerim ki, artık kendime hakim olamam... Özellikle çağdaş oyunlarda böyle olurum. Halbuki *Kral Lear*'in sonunda da dehşetten yanımdaki arkadaşıma sarılabilirim". Kontemplasyonu sakin ve soğuk yaşayan birisi ise şöyle diyebilir: "Sahnenin karşısına geçip bir tablonun karşısındaymışçasına oturdum. Her an karşımdaki olayın gerçek dışı olduğunun bilincinde kaldım. Seyirci olduğumu bir an bile unutmadım. Karakterlerin duygu ve heyecanlarını algıladım kuş-

kusuz, fakat bu sadece benim özgün estetik anlayışımın çerçevesinde bir algılama oldu. Aslında algıladığım, sahnede cânlandırılan duygular değildi. Onlar algılamada bana yardımcı oldular. Zihnen hep uyanık ve açık kaldım. Duygularım da bilinçli kaldılar. Kendimi hiç kaptırmadım -ki zaten böyle bir şey hiç hoşuma gitmezdi. Sanat NE unutulup sadece NASIL ile ilgilenildiği noktada başlar". Katılımcı bir dyonizyak, bir motor, bir duygu, bir ilktir. OYUN'un etkin dünyasında yaşar. Düşünücü bir appolinyen, bir rasyonalist, bir ikincil, bir biçimci, nesnel biridir. Birincisi ise saf bir öznel idi. İyi bir aktör, hem zihinsel, hem duygusal, hem duyarlı, hem de duyumsal, hem soğukkanlı hem de heyecanlı değil midir? Mikel Dufrenne, düşünce "Hem SEYİRCİDİR, hem de OYUNA KATILAN" demiştir. "Estetik algılamanın çelişkisi de işte budur. Hem kontemple eder hem de katılırız. Fakat bu katılım hiçbir zaman tam değildir". Estetik açıdan iyi bir seyirci kitlesinin tutumu, bir ayine katılan inananların tutumuyla inanmayanlarınkinin arasında bir yerde olmalıdır. İnananlar için ayinin her evresinin bir anlamı vardır. Diğerleri içinse yapılanlar birtakım "Gereksiz hareketler"dir.[66] Biz, Dufrenne'den daha ileri giderek, gerçek bir kontemplatörün, imansızdan daha dindar olduğunu, iyi bir yorumcunun ise (koreograf, müzisyen ya da kakmacı) tanrısı tarafından ZİYARET EDİLMİŞ olduğunu, tanrısı tarafından ELE GEÇİRİLMİŞ, TUTSAK olduğunu savunacağız. Louis Armstrong'u veya Schönberg'i dinlerken ruhsal ve bedensel anlamda tepinen gerçek bir müziksever, hiç şüphe yok ki ESTETİK

(68) Dufrenne, *Estetik Deneyimin Fenomenolojisi* (Phénoménologie de l'Expérience Esthétique) C. II, s. 448 sq.

HAL'e, duydukları ilgi yapmacık olan sosyete müzikseverinden daha yakındır. Terk edilmiş olmaktansa TUTSAK kalmalıdır. Şık seyirciler genellikle *Boş*, şekilsiz ve tepkisizdirler. Ismarlama karakterler yaratırlar. Bu açıdan bir pazar günü, yakın dostlar topluluğuna *patetik* çalmaya zorlanan genç kızdan kötü durumda olan yoktur. Onu, Romain Gary'nin *Avrupa Eğitimi*'ndeki küçük kemancıya benzetebiliriz. O, sadece müziği için yaşıyordu. Bu yüzden gerçek uygulamacıya anlayış göstermek gerekir.

* * *

Demek ki Sanat Psikolojisinin üç evresinde de zorunlu olarak bulunan ESTETİK HAL, SEVİNÇ olarak tek gibidir. Bu *Anormal* durum, bu *İnce* durum, hem kontemplasyon, hem yaratı, hem de uygulamayı belirler.

Halbuki Diderot, *Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler*'de büyük bir aktörün mutlak duygusuzlukla simgelendiğini yazmış; Igor Stravinski *Beste Sanatı*'nda duygusuzluğun müzisyenlerde egemen bir nitelik olduğunu savunmuş; Valery ise, "Heyecan"ın "Yazarlara yakışmayacak bir ruh hali" olduğunu sık sık yinelemiştir.

Bu üç biçem, üstün okul, usta ve yanıltıcı uygulaması, kısaca ÜÇ ÇELİŞKİ değil midir? "Kötü bir müziği heyecanla seven insanlar ince zevke, en mükemmel müziği sağduyulu ve ölçülü bir şekilde seven insanlardan daha yakındırlar" demiş olan Stendhal'e katılıyoruz.

Sevinç, sanat varlığının en kesin simgesidir. Bu savı önerdiğimizde, "Acıklı filmler"i, "Kara dizi romanlar"ı, "Umutsuzluk Türküleri"ni, "Margot'nun ağladığı melodramlar"ı yeğleyenlerden hemen itirazlar yükselecektir.

Acaba SEVİNÇ yerine TUTKU desek daha doğru olmaz mı? Sanat Psikolojisi niçin zorunlu olarak ekstaza götürür? Bizce BAŞARILI bir eser karşısında insan benliğinin üzüntü duyması olası değildir: Eğer insan Erostrates değilse (kaldı ki o bile, yaptığı işten acı bile olsa büyük bir TAT almış olsa gerektir) harika bir başyapıt karşısında *Üzgün* duramaz, kalamaz. Bazı nostaljiklerin *görünürdeki* umutsuzlukları sadece yüzeyseldir. İç dünyalarının derinliklerinde, acıklı olanlar dahil her esere karşı bir sevinç vardır. Alman Estetikçi Ed. Hanslick bir yüzyıl önce "Bütün *Requiem*'ler, bütün *Cenaze Marşları*, bütün inleyen *Adagio*'lar bizi üzme yeteneğine sahip olsalardı, bu şartlar altında varlıklarına kim dayanabilirdi?"[69] diye sormuş ve "Gerçek bir müzik eseri (hatta bütün SANAT eserleri de diyebiliriz) bize güzelliğin açık ve parlak gözlerini dikip de baktığı zaman, konusu dünyanın tüm acılarını da kapsasa, görünmez cazibesi karşısında zincire vurulmuş gibi oluruz"[70] diye eklemiştir.

(69) Von Musikalische Schönen 1854.

(70) Pek çok sorunu yer darlığından ele alamadık: Sanat Psikanalizi (Bkz. Baudoin, *Sanat Psikanalizi* (La Psychanalyse de l'Art)), Sanatın Psikopatolojisi (Bkz. Dr. Vinchon, *Sanat ve Delilik* (L'Art et la Folie) ya da *Patolojik Olanın Estetiği* (Dr. Deshaies'nin tezi, PUF, 1947) gibi..

ALTINCI BÖLÜM
SANATIN SOSYOLOJİSİ

Jean Cassou, *Modern Sanatın Durumu*'nda,[71] "Her toplum sanatı toplumsal işlevi içinde ele almak ister" demiştir. Buna karşm sanatın sosyolojisi henüz oluşturulamamıştır. Halbuki sorun büyük beyinleri meşgul etmiş olmalıydı. Gerçek şudur ki, sosyologlar sanatı hiçbir zaman ciddiye almamışlardır. Din, Politika, Ekonomik ve Hukuksal Kurumlar, Coğrafya Kurumları hakkında en çarpıcı çalışmaları yapmış olan Durkheim okulu, alabildiğine geniş olan Sanat alanıyla hiç ilgilenmemiştir. Halbuki geçtiğimiz üç bölümde de gördüğümüz gibi, ESTETİĞİN AŞAMALARI, Dogmatizm, Kristisizm ve Pozitivizm, yani SANAT FELSEFESİ, SANATIN PSİKOLOJİSİ, SANATIN SOSYOLOJİSİ'dir. Kuramsal olarak da üç aşağı beş yukarı zaten budur. *Sosyolojik Açıdan Sanat*'ın yazarı Guyau'nun düşünceleri de bu doğrultudaydı. Guyau 1880'de bir İdeal Estetiği (Platoncu) ile bir Algı Estetiği'ni (Kantçı), Toplumsal Sevecenlik üzerine kurulu SOSYOLOJİK çağdan ayrı tutmuştur. Bu estetiğin bugün gerçekleşmiş olduğunu varsayabilir miyiz? Lalo'nun SOSYOLOJİK BİR ESTETİK PROGRAMI'nın[72] Fransa'da hiç ilgi görmemiş olması düşün-

(71) *İnsan ve Makine* (L'homme et la Machine) G. Friedmann yönetimindeki kolleksiyon. Minuit, Paris, 1950. Modern Sanatın Durumu, s. 13.

(72) *Felsefe Dergisi* (Revue Philosophique) 1914.

dürücüdür. Amerika'da pek çok istatistik analiz geliştirilmiş olmakla birlikte, bunlardan bir doktrin oluşturulamamıştır. Ch. Lalo, *Sanat ve Toplumsal Yaşam* ile ilgili küçük bir kitap yazmış, aynı konu Et. Souriau'nun *Cahiers de Sociologie Contemporaine,* (Çağdaş Sosyoloji Defterleri)'deki bir makalesinde tamamiyle ters bir açıdan ele alınmıştır. *Sanat Sosyolojisi'nin Sorunları*'nı[73] R. Bastide de irdelemiş, Almanya ve İngiltere'de bazı cılız denemeler yapılmıştır. Bu çalışmalardan ortaya çıkan sonuç acaba nedir?

I. Halk Hakkında

PSİKOLOJİDEKİ Kontemplasyon'un toplumsal karşılığı KALABALIK, topluluk (Konser salonundaki topluluk, okuyucu topluluğu, dinleyici topluluğu vb.) yani halktır. Ama halk nedir? Doğrusu *Tek bir* halk yoktur da, halklar vardır. "Küçük okuma komiteleri, Genel provalar, Avanprömiyerler, Prömiyerler, Heyet karşısındaki gösteriler, Özel davetlilerin bulunduğu seanslar"ın her birinde ayrı bir halk vardır: Daha da ileri giderek eserler etrafında çekirdek "Mikro Toplumlar" oluştuğunu söyleyebiliriz. "Ressam ile modeli"nden, *Yorumcu ile besteci*'den oluşan toplumlar ya da bir senfoniyi, bir resim sergisini ya da bir piyesi takdir etmek amacıyla oluşturulan gruplar gibi... "Halkın mutlaka edilgen olduğu sanılmamalıdır. Bir kere kendini bir eserin karşısında bulmuşsa bu genellikle bilinçli olmuş, tesadüfen olmamıştır. Orada toplanmış olan halk, bir bekleyiş, bir açlık duygusu ile toplanmıştır. Bu toplanma belki her zaman sanat aşkıyla olmaz. Ba-

(73) A.g.e. C. 1948.

zen genel eğilim insanları belirli davranışlara yöneltir. Toplu davranışları yönlendiren etmenler arasında sanatın da bulunduğunu belirtmemiz gerekir."[74] Zaten Halk, eserin karşısında duyduğu hayranlığı belirtirken her zaman içten de değildir: Bir galada, bir operada ya da film gösterisinde toplanan halk, estetik olmaktan çok sosyetik bir etkinlik arıyor olabilir. "Halk ne denli dalgın, züppe, geveze olursa olsun yine de bu topluluğun sayesindedir ki, biraz (bazen de çok) sanat disiplini alırız."[75] Bize göre halkın içtenliği, MODALAR, BİÇEMLER, *züppelik* en önemli sorunlar arasındadır. Zaten R. Bastide sanatta bir de "Züppeler Sosyolojisi" olması gerektiğini savunmuştur.[76] "Estetik Züppelik", içi kararıp sıkılırken, derin bir zevk alıyormuş gibi görünme arzusudur, denebilir. Burada gösteriş meraki egemen unsurdur, fakat PAHALI ve LÜKS kavramları da buna sıkı sıkıya bağlıdır.

Emile Vuillermoz Ravel hakkında hazırlanmış olan bir eserde, ustanın ölümünden kısa bir süre önce genç hayranlarının *Asil ve Duygusal Valsler*'i nasıl ıslıkladıklarını anlatmıştır. Konserde eserlerin bestecileri belirtilmemişti. Ve gençler bu *Vals*'lerin Ravel'e ait olduklarını anlamamışlar, onu hoşnut etmek için yuhalama yoluna gitmişlerdi. Halbuki Ravel'e ilah gibi taparlar ve her eserini çılgınca alkışlarlardı. Züppe halk Paul Claudel tiyatrosunda on iki sesli müziği severek dinler gözükürse

(74) Etienne Souriau *Uluslararası Sosyoloji Defterleri* (Cahiers Internationaux de Sociologie)'nde Sanat ve Toplumsal Yaşam (L'Art et la Vie Sociale).

(75) A.g.y.

(76) *Uluslararası Sosyoloji Defterleri* (Cahiers Internationaux de Sociologie)'nde Sanat Sosyolojisi (Sociologie de l'Art) Paris, 1948, C. IV, s. 163.

de, gerçekte *Eroika*'yı ya da bulvar tiyatrolarını bin kez yeğler. Fakat *Tür* artık bu değildir. Beethoven'in "modası geçmiş"tir ve "Palais Royal"e artık hiç gidilmemesine karar verilmiştir. Giroudoux, Bergson, Pirandello, Stravinski, Ravel, Sartre veya Albert Camus gibi yazarların elde ettikleri başarının parasal ve sosyal nedenleri arasında, onlara züppeliğin sahip çıkmış olmasının da payı vardır. Bu konuya ileride daha ayrıntılı olarak yeniden değineceğiz. Toplumsallığın, başarıyı halkın duygusal etkilenebilirliğini, seyircilerin, dinleyicilerin ve her tür ilgilinin düşünce birliğini etkileyen başka olgular da vardır. Sanatta ani başarıyı ne sağlar? Stendhal'e göre entrika, Nodier'e göre politika, Nietzsche'ye göre güç, Ingres ve Baudelaire'e göre vasatlık, Cournot'ya göre ise rastlantı... Sosyoloji, sondaj ve istatistiklere dayanıyor olmasının verdiği müsbetlikle bu soruya daha az keyfi bir yanıt arayabilir. Ne var ki IFOP verileri estetik dışı hususlara göre (Örneğin ünlü şarkıcılar ve şarkıların araştırılması) belirlenmemektedir. Belki bir gün gelecek, Sanat Sosyolojisi bir eserin başarısını önceden kestirebilecektir. Günümüz koşullarında bu ne yazık ki henüz olası değildir.

II. Eser Hakkında

"Sanat eserinin kendisinde, yapısında, sunuluş biçiminde, sanatsal değeriyle orantılı bir dinamizmin *Sui generis* (kendine özgü) nedenleri bulunur. Üst düzey bir eser güçlüdür. Bir başyapıt ruhları birleştirir... Bir toplum yaratarak o toplumun yasası ve uzlaştırıcı unsuru olur" sözü de Et. Souriau'ya aittir ve *Toplumsal Yaşamda Sanat*'ta geçer. Sanat sosyolojisi, araştırmasını kamuoyu istatistikleriyle

sınırlayamaz. Yoksa 19. yüzyılın en ünlü romanının Etienne Bequet'nin *Mavi Mendil*'i olduğunu ve Stendhal'in aynı yüzyılın birinci yarısı boyunca hiç tanınmadığını kabul etmek zorunda kalır. 17. yüzyılın en başarılı eseri Thomas Corneille'in *Timocrate*'ıydi. *Phaidros* başarısız olmuş, *El Cid* ise ancak sınırlı bir başarı kazanabilmişti. Eğer Gallup enstitüsüne 1950'li yılların en büyük Fransız orkestra şefi sorulmuş olsa alınacak cevap Jacques Hélian olacak, aynı şekilde en büyük romancı Henry Bordeaux ve en büyük ressam Jean Gabriel Domergue olarak sunulacaktı. En büyüklerden birkaç isim hakkında, geniş halk kitlelerinin Picasso'dan nefret etmekle yetinip onu anlamaya hiç çalışmadığını, Matisse'i küçümsediğini, Braque, Leger ve Rovault'u hiç tanımadığını söyleyebilir ve abartmış da olmayız. Sanatla toplum, resimle devlet arasındaki en derin uçurum 19. yüzyılda oluşmuştur. Bonnat, Carolus Durand ve Puvis de Chavannes, devletin Cezanne, Monet ve Pissaro dolu müzelerinden yokedilmişlerdir. 1900'den kısa bir süre önce Güzel Sanatlar Genel Müdürü Larroumet, Gaugin'e, "Hayatta olduğum sürece resimlerinizin bir santimetrekaresi bile müzelerimizin eşiğini aşamaz!" demişti. Louvre'un gururla sergiliyor olabileceği Caillebotte kolleksiyonu, bugün Amerika'nın dört bir yanına dağılmış durumdadır.[77]

(77) Sanat-Devlet ilişkileri Estetik Sosyolojinin önemli sorunları arasındadır. Okuyucuya, babamızın 1939 yılında *Europe* dergisine yazmış olduğu ve 1952'de Etienne Souriau'ya verilen *Estetik ve Sanat Bilimi Derlemeleri* (Melanges d'Esthétique et de Science de l'Art)'ni önereceğiz. III. Cumhuriyet'in son Güzel Sanatlar Genel Müdürü, ulusal müzelere "Yeni" ressamların eserlerini alan ilk insan olmuş, Dufy, Braque, Picasso, Matisse, vb. gibi Maillol, Bourdelle, Gimaud, Lipschitz, Zadkine ve Le Corbusier gibilerine de eser ısmarlamıştır.

Öte yandan Nietzsche ve Taine'e göre eserlerin bir dizi koşullanmaya bağlı olduklarını biliyoruz. Nietzsche bunu başka bir açıdan ortam, zaman ve moda olarak adlandırmıştır. P. Abraham'a göre sanat toplum ilişkileri üç ana görünüm çağrıştırmıştır: Kayıtsızlık ya da red, dikkat ya da inceleme, teslimiyet ya da muhalefet. Bu tanımlamalara uyan üç tür eser *Fransız Ansiklopedisi*'nin SANAT ile ilgili ciltlerinin yazarı tarafından şöyle önerilmiştir:[78] *Sanat için Sanat*'a yönelik, *Toplumsal Sanat* kaynaklı ve *Eğitici* ya da *Siyasal Sanat* ile ilgili eserler. Toplum bazı sanatçıları sevimli gereksizler, asalaklar veya süs varlıkları olarak nitelendirirse, Sanat için Sanat kuramının alanında olunur. Burada sanatçı, kalemini bazı teknik araştırmalarda bulunmak için sivriltir. Neden ise kullanıcı ile işçi arasındaki ayrılıktır. "Toplum gerçek görüntüsünün merakı içinde kendini doya doya seyredebileceği aynaların arayışı içinde olursa, o zaman ortaya gerçeğin tanıkları çıkar. Bunlar ressam, romancı veya dramaturg olabilirler ve halka istenen görüntüyü sunarlar" (s. 16, 62, 3).

Toplum bir karışıklık dönemine girince de içinde "Yarı kahince - yarı tartışmacı etkinlikler belirir. Bunların yürüdükleri yolda kendilerine ezgileri eşlik eder".

Her dönemin kendine özgü bir sınıf formülü vardır: Pierre Abraham'a göre soylular Sanat için Sanat'ı severler (Bilimle Sanatı koruma ve Fildişi Kule...), Demokratlar incelemeleri yeğlerler, (kentsoylular töreromanlarını, "Asıllarına uygun" tabloları, taklitçi romanları ve... kentsoylu dramlarını

(78) *Fransız Sürekli Ansiklopedisi* (Encyclopédie Française Permanente) C. XVI-XVII, 1935-36.

yeğlerler de denebilir). Bunalım eserleri ise kavga, destek, düşsel, siyasal ya da toplumsal bir gizeme hizmet amacına yöneliktir. Kısaca şiir ve müzik saf sanattır. Roman ve resim canlandırmaya yönelir. Deneme, eleştiri ve hatta tiyatro ise mücadele ve çatışma sanatlarıdır. Yine de unutulmamalıdır ki, "*Namouna*'yı yazan şair *Alman Rhin*'ni de yazmış, *Rahip Mouret'nin Yanlışı*'nı yazan Romancı *Suçluyorum!*'u da kaleme almış, *Joseph*'i besteleyen müzik adamı *Hareket Türküsü*'nü de bestelemiş, Saint Sulpice'i süslemiş olan ressam *Hürriyet*'i de yaratmıştır. Aslında eser her zaman kişinin içinde bulunduğu toplum ile arasındaki karşılıklı etkileşimin bir ürünüdür. Çünkü o "Özgün yaratı veya Pasif Kayıt ya da etkin irade yanlarıyla çözülebilir. Bir 'Yaratıcı Sosyolojisi' ancak eserin yaratılmasına yön veren toplumsal faktörlerin ortaya çıkarılabilmesi koşuluyla mümkündür. *Fransız Ansiklopedisi*'nin 16. cildinde pek parlak bir şekilde denenmiş olan da işte budur.

Burada önemli bir noktaya parmak basmak gerekir. Özelliği tek, özde bireysel ve tanımsal olarak benzersiz olmak olan bir yaratıcı nasıl olup da sosyolojik bir araştırmaya nesne edilip genel ve gerekli birtakım evrensel süreçlere indirgenecektir?

Charles Lalo, "Sosyoloji Estetiğinin nesne ve yöntemleri"nden sözettiği önemli bir makalesinde,[79] *Sanatsal Deha'nın Sosyolojisi* konusunu ele alıp (s. 34-41) bir dahinin toplumsal olup olamayacağı sorusunu sormuştu. Charles Lalo'ya göre dahi her zaman bir istisnadır. Demokrites'ten Freud'a, Platon'dan Lombroso'ya kadar tüm yaratılar, ya bir

(79) *Uluslararası Felsefe Dergisi*'nde (Revue Internationale de Philosophie) 15 Ocak 1949'da yayınlanmıştır.

acaiplik ya da bir patolojik olay olarak kabul edilmiş gibidirler. Lalo, "Öte yandan" -diye eklemiştir, "Dinsel deneyim psikolojisinin en saygın havarilerle, azizlerle ve şehitlerle aynı bağlamda hiç de dinsel kahraman sayılamayacak, ilgisiz, kuru, tembel, cahil ve günahkâr, sıradan müminler"i incelediği gibi, estetik de sosyolojik olabilir ve gerçek birer "Sanat Nekropolü" olan müzeleri, resim fuarlarını, yayınlanmamış müzik stüdyolarını ve yeni kitapları çözümleyebilir. "Deha ürünü eser üretiminin, uygulamalı estetik laboratuvarlarında son derece ender rastlanan olaylar olduklarını kabul etmeliyiz. Fakat YAŞAM oradadır". Klasik konserler, konservatuarlar, kutsal dahilerin eserlerine ayrılmış kütüphanelerse ölü kurumlar olmaya mahkumdurlar. André Lhote, "Başyapıtlarla ilgilenmek kadar kötü tablolarla ilgilenmek de eğiticidir" diyebilmiştir. Charles Lalo da, büyük dahileri inceleyip onların öncülük etmiş olmaktan çok fırsatlardan yararlanmasını bilmiş olduklarını kanıtlamış olanlardandır. Fransa'da klasik trajedinin öncü isimleri Corneille'le Racine değil, Jodelle, Hardy ve Mairet'dir. Yine Fransa'da romantik dramın kökeninde Hugo'nun eserlerinden çok Alexandre Dumas Père'in yapıtlarına ve Pixerecourt'un saçmalıklarına rastlanır. "Gerçekçi kimyaya gerekli olan katalizör Flaubert devi değil, Champleury cücesi olmuştur. Modern sonatın ilk adımlarını atan hiç kuşkusuz Bach'tı, fakat adı Johann Sebastian değil Philippe Emmanuel'di (Büyük dahinin oğlu). Haydn'ın, Mozart'ın, Beethoven'in ünlendirdiği sonat, dahinin kendisi tarafından yaratılmamıştı. Bu durumda dahinin gerçek bir yaratıcı olmaktan çok, bir düzenleyici ve "Tamamlayıcı" olduğu anlaşılmaktadır. Bu da, öncülerde yeni bir akımın rüzgarını başkalarından ön-

ce hissetmeyi sağlayan sezgi gücünden başka bir özelliğin olmaması demektir. Kaldı ki, o rüzgarın "Nereden nereye estiğini pek anladıkları da söylenemez. Böyle bir sezgi dahice olmaz". Dahinin meteorolojisi çok değişkendir ve herkes için gizemlidir. Yaratıcılar deneme yanılma metodunu uygularken dahiler, kendilerinden önce çalışmış olan öncülerce çizilmiş izlere körükörüne bağlı kalırlar. Lalo'ya göre "Sosyoloji'yi herhangi bir başarısızlığın sorumluluğuna bulaştırmak olası değildir". Çünkü *Ex nihilo nihil.* [80]

Dahası var: Ortama uyumlu katılım gösterileri kadar aynı ortama karşı çıkış da geçerlidir. Herhangi bir kişisel girişimi dahice olarak nitelendiren Toplum değil midir? Toplumda kişisel girişimler dahice sıfatını "Toplu bir biçem ya da beğeninin yöntemleriyle hedefleri tükenip de bir yenilik bunalımının körüklediği ortak gereksinim"i karşıladıkları oranda elde ederler. Büyük jüri halktır. Halkın içinde profesyoneller de, cahiller de bulunabilir. "Moda olan fakat gelecek vaadetmeyen" dahiler de "Gelecek vaadeden fakat o anda etkisiz" dahiler de vardır. Deha olabilmek için bu sıfatı halkın onaylamasından başka yol yoktur. Lalo, "Çünkü" demiştir, "Haketmek varolmak ve onaylamaktır". Sosyologlar da "Bir kişi tarafından ya da istisnasız herkes tarafından değerlendirilmiş olmak değil, o konuda belirli nedenlerden ötürü dayanışma içinde olan bazıları tarafından değerlendirilmiş olmak" diye bir ekleme de yapabilirler. J. S. Mill, uzmanlardan, Fréderic Rauh da -Asıl önemli olan- vicdanlardan sözederdi. *Biçimler yaşamında* esin gelmiş yaratıcı dehayı açıklamaya çalışmak zorunludur. Yaratının gizemi-

(80) Hiçbir şey yoktan varolamaz.

ni bilinçaltının ya da bilinmezin sisleri arasına saklamak, çaresizliği itiraf etmektir. Bu konuda çağdaş fenomenolojinin, her varlığın özellikle de dahinin özündeki ani sezgiyi bu olguları kullanarak anlama yolunda bazı yanılgılara düşmesi olasıdır. Charles Lalo estetik gizeminin Sanat Psikolojisiyle ya da Sosyolojiyle de çözülemeyeceğini ısrarla vurgulamıştır. Bu düşünceye biz de tamamen katılıyoruz. Dahiyle toplumsal ortam arasında varolan ve doğal olarak devrimcilerin çoğunda görülen mücadelenin sosyolojiye, dahinin "Eğitilmiş, yetenekli, etkin" seçkinlerin estetik gereksinimlerine uyumunun incelenmesinden daha aykırı düşmeyeceğini savunmuş olan Lalo tamamiyle haklı gibiydi. Bununla beraber, çevre ve ortamın tepkilerinin hiçbir zaman gözardı edilmemeleri gerektiğini bir kez daha vurgulamış olalım. Oldukça özerk bir konumda bulunan estetik toplumunun yanısıra, şekilsiz ve durağan dev bir kütle vardır ki, onun hiçbir estetik sorunu yoktur. Estetik dışı ortama karşı Durand-Ruel ya da Ambroise Vollard gibi kehanet tüccarlarını anlamış olan çevre, kararlarının kesinliğiyle öne çıkmıştır, çünkü onlar müstakbel dahiyi sevmeyi ve müşterilerine geleceğin tadını aşılamayı başarmışlardır. İşçi ile kullanıcı, yaratıcı ile halk arasında bir aracı gibi kabul ettiğimiz Resim Tüccarlarının sosyolojisi, başlı başına bir analize konu olabilecek kadar kapsamlıdır.

III. Ortam Hakkında

Bu araştırmada inceleme konusu edilmesi gereken son nokta, eserin beğenilmesini koşullayan yapıdır. Gerçi sosyolojik koşullanmalar bütünüyle sanatsal unsurlardan çok estetik dışı unsurları belir-

ler. Roger Bastide'in ifadesiyle Estetik Sosyolojisi "Toplumsal biçimlerle estetik biçimler arasındaki etkileşimi" araştıracaksa, her toplumsal grubun "Kendi bünyesinde doğup gelişen sanata özel bir renklendirme" verilmesini kabul etmesi gerekir. Mantıksal olarak sanatla ekonomik ve toplumsal yaşamlar arasında bir bağ oluşturanların yani manüskriler arasından seçim yapan yayıncının, eseri değerlendirme durumunda olan sanatsal, müziksel, dramasal vb. eleştirmenlerin, estetik amaçlı kurumlar olan Akademilerin monografik seçimlerinin bu aşamaya yerleşmesi gerekir. Oda müziği gibi aile sanatlarının, renkler ve ezgilerle dogmaları, mitosları ve mistik duyguları dile getiren bir dinsel sanatın, Devlet çıkarlarının hizmetinde bir Politik sanatın vb. varolabilmesi çok önemlidir. Sosyologlar için, ergenlerle olgunlar gibi toplumsal grupların çok tutucu gruplar olan kadınlara, çocuklara ve din adamlarına nazaran yeniliklere çok açık olduklarının bilincine erişmek çok önemlidir. Lucrèce'in mücadelesindeki soyutlamaya uygunsuz düşen dil, Callimaque'ın çabasındaki "Ruhsal ıtırları yansıtmaktan çok, fikirleri dile getirmeye uygun" Yunanca, Kurumlara tutkuyla sadık olanların çalışmalarındaki "Sadece ussal hedeflere erişmeye ayarlanan biçem" (Julien Brenda) gibi malzemeleri de gözönünde bulundurmak gerekiyor. Hugo'nun eserini André Chenier ve Lebrun formunda gerçekleştirmiş, Beethoven'in ilk sonatlarını Haydn formunda yaratmış gibi olmaları, Wagner'in ilk operalarının İtalyan kalıbından çıkmış (a.g.y.) izlenimi vermesi son derece dikkat çekicidir. Bütün bunlar Taine'in *Sanat Felsefesi*'ndeki, dehanın, en önemlisi *ortam* olan üç gücün bileşkesi olduğunu ileri sürdüğü analizi doğrulamaktadır. "Bir sanatçı ne kadar buluşçu

olursa olsun, gerçekte pek az yeni buluşun hakiki sahibi olabilir!". Öznenin, eğilimin, malzemenin, biçimlerin, sunuşun, sistemlerin etkisi ise *ortam*'ın etkisinden başka bir şey değildir. Geçmişi resimlediğini sanan bir ressam aslında tuvaline kendi çağının geleneklerini ve etrafında gördüğü toplumsal çevreyi aktarmamakta mıdır? Voltaire, Racine'in tüm Yunanlı ve Romalılarını

Yumuşak, kibar, müşfik ve saygılı
Ve çevrelerinden gelen aşkı
Fransız sandıran dalkavukları

olmakla eleştirmişti.

Shakespeare, Yunanlı ve Romalı kıyafeti içinde 16. yüzyıl İngiliz'lerini Calderon da İspanyol'ları betimlemişti. "*Antonius ile Kleopatra*'da ve *Britannikus*'da halkın işlevi, 1580 İngiltere'sindeki ve 1670 Fransa'sındaki işlevdi".[81]

Bir sanat eserinde coğrafi ortamın etkisi de çok güçlüdür. Örneğin 11. yüzyıl İspanyol şiiri, biri savaşçı diğeri de dinsel olmak üzere iki esin kaynağından yararlanırken, konularını Mağripli ve Hıristiyanlarca paylaşılamayan, üzerinde Hıristiyan ve Mağripli savaş *Türküleri*'nin ve kurtarılmış topraklarda (Manastırların Yeniden Kurulmaları) yükselen dinsel *Ezgiler*'in yankılandığı Katalonya'dan seçerdi. Emile Mâle, K. Burdach, Thode ve Gillet, 13. yüzyıl resim esininde Françeskocu mistisizmin etkisini ortaya koymuşlardır. Sanat eserinin coğrafi ortamın yansımasından başka bir şey olmadığı kanıtlanmıştır. Mimaride ise, botanik, jeolojik ve morfolojik ortamın en belirgin özelliklerini bulmak müm-

(81) Julien Benda *Fransız Ansiklopedisi* (Encyclopedie Française) C. XVI, s. 62-6.

kündür. Sütunlu salonlarda Mısır Hurmalıkları görülür. Elie Faire "Fransa ormanları, sivri kemer silmelerinin damarlarıyla, vitraylarla bir zamanlar kutsal ağaç gölgesindeki Kelt papazının çevresinde toplanmış yığınların bir araya gelmesiyle titreyen tonozu sunar gibidir" saptamasında bulunmuştur. Libya sıradağlarında özellikle de ilk firavunların mumyalarının bulunduğu vadinin yukarısında piramit şekli bulunur. Toltek piramitlerinin şekli ve yerleştiriliş biçimi "Çevre dağların biçim ve konumlarını sonsuza dek tekrarlamaktadır. Arap müziği ve Arap mimarisi ayrıntıdan ve algılanabilir biçimlerden yoksun, soyutça tekdüze, çıplak ve vahşi çöllerin etkisinde kalmıştır. Coğrafi ortamın örneğin Yunanistan, Mısır ve İtalya'daki unsurların yer değiştirmelerine etkileri, toplumsal biçimlerin etkileri, makineleşmenin doğuşu vb. hakkında pek çok hipotez oluşturulabilir. Sanat, etnik verilerce de koşullanabilir. Falan ulus renkleri daha beceriklice kullanırken, filan ulus çizgiye daha yatkın olabilir. Bushman'lar plastik sanatlar alanında harikalar yaratırken, Cofres'lerin bu alanda hiçbir yetenekleri yoktur. İspanya, halk müziğinde pek parlak olduğu halde aydın müzikte pek anılmaz. Almanya'da durum bunun tam tersidir. İtalyanlarla Slavlar doğal olarak iyi müzisyen oldukları halde, Cermen ve İskandinav uluslarıyla akraba olan Anglosaksonlar müzikte pek ileri değildirler. Fransızlar'ın aklı Epik'e bugün pek yatkın olmayabilir, fakat ortaçağda kesinlikle yatkındı. Antropoloji sosyolojiye çok değerli katkılarda bulunmuştur. Ne var ki bu veri yığınından evrensel geçerliliği olan unsurların çıkarılması kolay bir iş değildir. Siyasal, dinsel, parasal, ailesel, teknik verilerin de dikkate alınmaları gerekir. Bu konuda çağımızda yapılmış en parlak

deneme Pierre Francastel'inkidir. Yazar plastik alanın doğuşu ve yokoluşuyla ilgili eserlerinde antropolojik, epistemolojik, estetik, teknolojik vb. dev bir araştırmanın sonuçlarını biraraya getirmeyi başarmış ve böylece sanatla toplum ARASINDAKİ SARSILMAZ BAĞI KANITLAMIŞTIR.[82] *Sosyoloji Yıllığı*'nda "Sanat ve Sosyoloji" adlı bildirisinde[83] Yüksek Eğitim Okulu'ndaki Sanat Sosyolojisi Kürsüsü'nün kurucusu, geleceğin Estetik Sosyolojisi'nin de temellerini atmıştır ve biz de bu kısa incelememizin sonucunda ona gönderme yapıyoruz.

(82) Bkz. *Resim ve Toplum* (Peinture et Societé), Audin, 1951.
(83) *Sosyoloji Yılı* (Année Sociologique) 1940-1948, C. V.

ÜÇÜNCÜ KISIM
ESTETİĞİN SORUNLARI

YEDİNCİ BÖLÜM
SANATIN DEĞER ÖĞRETİSİ (AKSİYOLOJİSİ)

Sanatın yeraldığı değerler dünyası o denli büyüktür ki, burada onun tüm gücüllüklerini saymamız mümkün değildir. Sanat ve Güzellik, Gerçek, İyilik, Yararlılık, Kutsallık, vb. ile sürekli bir birleşme-ayrılma ve etkileşim ilişkisi içindedir. *İyi, Güzel, Gerçek* üçlemesinin modası artık geçmiştir. Bu üçleme artık olsa olsa karşı görüşü, Raymond Polin'in *Çirkin, Kötü, Sahte* konusunda hazırlamış olduğu ilginç kitapta çok çarpıcı bir şekilde incelemiş olduğu olumsuz değerleri oluşturabilir.[84] Biz,

(84) Estetik değerler alanı ya da M. Polin'in eserinde 98. sayfada görülen olumsuz bilinen değerlerin değeröğretisi (aksiyolojisi) ortaya aşağıdaki tabloyu çıkarmıştır:

Çirkin	
Gudubet	Düzensiz
Korkunç	Biçimsiz
Aşırı	Şekilsiz
Gösterişçi	İğrenç
Tumturaklı	Oransız
Şişirilmiş	Tuhaf
Beylik	Gülünç
Yavan	Komik
Sıradan	Acaip
Vasat	Cılız
"Berbat"	Yapmacık
Cafcaflı	Kaba

Sanat'ın Bilim, Ahlak ve Dinle olan ilişkilerini irdelemeye çalışacak, bununla yetineceğiz.

I. Sanat ve Bilim

Estetik ve Bilimsel tutumlar genellikle birbirlerine karşıymışlar gibi görülür. Sanat özgürlüktür. Bir imgelem oyunudur. Bilimse aksine, arayan ve bulan zihnin, mantıksal ve dış gereksinimlerine bağlıdır. Ne var ki Goethe ile Leonardo da Vinci hem Bilim adamı hem de sanatçıydılar. Bilimle sanat arasındaki yakınlık nasıl sağlanmalıdır? 'Ortak kökenleri yoluyla' denebilir. Bilim de sanat da dinsel kökenlidir. Astroloji yıldızataparlıktan doğmuştur. Olayların nedenini inceleme de, Yunan heykellerini ve Ortaçağ katedrallerini yaptırtan imanın ilahları hoşnut etme çabası da dinsel kaynaklıdır. Aynı bağlamda, sanatın ve bilimin kökeninde teknik olduğu da söylenebilir. Compte'a göre sanatın pozitivitesi, dinsel ve daha sonra da metafizik özünden ancak üçüncü bir aşamada sıyrılabilir: Bilim için de aynı şey söylenebilir. Estetik yaratıların ve Yunan biliminin şafağında bilimsel buluşların en önemli unsurunun teknik olduğu ise zaten bilinmektedir. Bunlar tartışmaya açık ve kökeni belirsiz konulardır. Onları bir yana bırakıp güzelle gerçek arasındaki doğrudan ilişkiyi irdelemek daha akılcı olacaktır.

Klasiklerin tümü gibi romantikler de, gerçekçiler de, doğalcılar da (natüralist), doğrucular da (verist), gerçekten başka güzel bulunmadığını, gerçeğin tek sevilecek olduğunu bildirmişlerdir. Verdi, en idealistler dahil tüm sanatçıların benimseyebilecekleri şu sözü söylemiştir: "Inventere il Vero"! Güzel bir tablonun gerçek olduğunu söyleriz. Gerçek-

lik hem sanat hem de bilim için bir üstün niteliktir. Daha bile fazladır. Sanatın, bir sanatçının eğitiminde yapıcı temel bir unsur olarak bilime gereksinim vardır. Anatomi bilmeyen bir ressam, matematik öğrenmemiş bir mimar, akustikten habersiz bir müzisyen olabilir mi? Bilincinde ve farkında olmasa da bir sanatçı için öncel olan, bazı bilimsel bilgilerdir. Bunun aksi de doğrudur. Geometride bilinen problemlerin, örneğin Poincaré tarafından açıklanmış olan birer şık ve estetik çözümü de bulunur. Aslında bilim, özde soyut ve genel kurallarla kavramlara dönüktür. Bu bakımdan da bireyselin renksizleştirilmesidir. Bireysel, bilim olmadan şekilsiz ve donuk bir veriden ibarettir. Demek oluyor ki bilim, önce tanımak, sonra da irdelemek için gereklidir. Gerçeğin, sanat ve bilimin inşa edildikleri ÖZ olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan biri onu bulmaya diğeri ise onu aşmaya çalışır. Bilim evrensel, genel ve gerekli bir düzenin keşfidir. Sanat, o *Homo Additus Naturae,* gündelik gerçeğin değiştirilmesi, maddesellikten koparılmasıdır. Gerçek, güzelin ve iyinin kubbesidir veya tüm değerlerin geometrik yeridir de denebilir.

II. Sanat ve Ahlâk

"Size göre Ahlâk nedir? Estetiğin bir bağlı-değeridir!" André Gide, kendi kendisiyle yaptığı düşsel röportajlardan birinde bir soruyu böyle yanıtlamıştı. Platonik açıdan sanat ve ahlâk birbirleriyle çok iyi geçinirler. Fakat himaye edebiyatının çekilmez zırvalarını, şiddet ögesini ve tuzruhu kokan bir edebiyatın acı gücünü düşünmek bile *çağdaş* edebiyatın en çarpıcı özelliklerinden biri olan 'Ahlâk'a aykırı düşüş'ü anlamak için yeterlidir.

Gerçekten de Sade'dan, Baudelaire'den veya günümüze daha yakın olan Maurice Sachs'tan, Jean Genêt'den ve *Jean-Paul* yazarından bu yana, Voltaire'in "Ben, trajedi ve komedileri birer ahlâk, akıl ve edep dersi olarak görürüm. Gerçek komedi, hareket ve diyaloglar yoluyla ahlâk ve görgü öğretmek değil midir?"... "Biraz iyilik yaptım. Bu benim en güzel eserim oldu!" çizgisini korumak mümkün değildir. Aslında mümkündür. Fakat Voltaire'in ahlâk edebiyatı, abartılı sansür kurbanlarından örneğin Molière, Lautreamont ve *Corydon* yazarı için hiçbir anlam taşımaz. Diderot, resim ve şiirde geleneklerin olması gerektiğini savunmuştu. *Salonlar* ve *Resim Hakkında Deneme*'de "Eline kalem, fırça ya da makas alan her namuslu insanın hedefi ahlâkı sevecen, kötülüğü iğrenç, gülüncü ise aykırı göstermek olmalıdır" demiştir. *Aile Babası* ve *Gayrimeşru Oğul* yazarlarının dramatürji kuramlarından almış olduğu ders biliniyor. Günümüzde Théophile Gautier'nin *Mademoiselle Maupin* önsözündeki "Edebiyatla Sanatın gelenekleri etkilediğini kimin nerede söylemiş olduğunu bilmiyorum. Ama o her kimse, hiç tartışma götürmez bir şekilde koca aptalın biri. Bu, 'Bezelyeler olgunlaşınca ilkbahar gelir' demeye benzer. Şeytan Baudelaire bunu çok daha açık bir şekilde dile getirmiştir: "Sanatın ve Edebiyatın ahlâka aykırı hedeflerinin olabileceğini hiçbir zaman kabul etmemiş olduğumu bilirsiniz. Tasarı ve biçemin güzelliği benim için yeterlidir. Gerçek şiirin temiz ve hafif olanlarında kötülüğe yer olmadığını biliyorum. Orada iyiye de yer yoktur. Melankoli ve dehşetin bu sefil söz dağarcığı, kafirlerin dini bozmamaları gibi, ahlâk tepkilerini meşrulaştırabilir". Charles Lalo, *Sanat ve Ahlâk* adlı küçük fakat etkileyici eserinde, çilecilerle güzelcilerin kavgasında

mükemmel bir çözüm bulabilmenin olanaksız olduğunu belirtmişti: Sanat, kâh ahlâkın hizmetinde, kâh her şeyin üzerinde olur, kâh mistik bir birliğe katılır, kâh ahlâksızlığı afaroz ederek genel bir değerler kuramı denemesinde bir uzlaşı çözümüne erişirken, "Mutlağın işgalindeki hayvan" olan insan, güzelin yayılmacılığı ile iyinin zaferi arasında gidip gelerek, mutlak bir değerin olanaksızlığıyla mücadele eder. Lalo'ya göre işin özünde, sanat ve ahlâk sorunu gerçek bir sorun değildir. İki gerçek değer, normal ve idealdir. Umulabilecek olan, sanatla ahlâk arasındaki değil, sanatla yaşam arasındaki çatışkının çözümünü bulmaktır. Bu da zevke karşıdır, çünkü zevk, görevin saptırıcısıdır. Bu durumda ahlâk, mutlak buyuruculuğuyla tüm disiplinlerin kendi hizmetine girmesini talep etmek durumundadır. Sanat da benzer bir egemenlik arayışındadır. Çilecilerle güzelciler arasındaki çekişme buradan kaynaklanmaktadır. Platon'un *Devlet*'te şairleri çiçeklerle donatıp sitenin kapısına götürüşündeki neden de budur. Ne var ki, hizmet kavramı hem Estetik'e, hem de Ahlâk'a aykırıdır. Zevk, düşmanların kullanımına sunulursa, özgürlük, iyi niyet hatta biçem zarar görür ve böylece zaten özünde aşağılık olan bu propaganda çarpık içgüdülerin, örneğin pornografinin emrine girerse ahlâkdışılık doğal olarak katlanır. Sanat ahlâkın astı değil yardımcısıdır. Etikle estetik arasındaki kopukluk mutlak değildir.

III. Sanat, Doğa, Sanayi, Din

Yerimiz izin verseydi sanatla doğa arasındaki, daha doğrusu sanatla algı arasındaki ilişkilerden de sözedebilirdik. Bu ilişkiler gerçekçilikle idealiz-

mi, yani taklidi ve güzelleştirmeyi birbirleriyle mücadele ettirirler. Aslında bu iki formülü birbirinden tümüyle ayırmaya olanak yoktur. Sanat, yararcı uzlaşımları uzaklaştırması, varlıklarla aramızda bir ekran oluşturması anlamında gerçekçi; daha doğrudan ve daha derin bir arayışa alışkanlıklarımızı düzeltme yoluyla yönelmesi açısından da idealisttir ve bu iki öğreti arasında (öze yönelik) Klasikçinin, (yaşam ve renklere yönelik) Romantiğin, (olguya yönelik) Natüralistin, (tazelik ve doğrudanlığa yönelik) Empresyonistin, (nüans ve uygunluğa yönelik) Sembolistin, (yapıya ve geometriye yönelik) Kübistin, (yüceltmeye yönelik) Sürrealistin vb. çok geniş arayış yelpazesi vardır.

Sanatın en büyük düşmanı sanayidir. Hem şehirleri çirkinleştirir (Bu tema Ruskin tarafından geliştirilmiştir), hem de seri çalışmayı ön plana çıkararak biçemi yokeder. Fakat fabrika görüntülerinin de bir güzelliği vardır[85] ve mekanik çalışmanın öncel hedefi her türlü süs yükünden kurtulmaktır. Bu açıdan saygınlığı aynı noktalardan kendisine geri döner. Bu konuda Amerika'da yaşayan bir Fransız olan Raymond Loewy'nin çok önemli bir eserinden sözetmek gerekir. Loewy'nin eseri daha ziyade reklamcılıkla ilgilidir ve lokomotiften sigara paketine kadar birçok ürünün görünüşünü değiştirerek, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki uyuma çok daha gerçekçi bir boyut getirmiştir. Kitabı *Çirkinin Satış Şansı Yoktur*'da[86] makinenin mistiği öldürmüş olduğu teknikçi ve mekanikçi çağın zevk ve tiksinti değişkenleri tutkuyla izlenir. Bergson'un da demiş olduğu gibi "Olağanüstü irileşmiş olan bu be-

(85) Verhaegen, Honegger (*Pasific* 231).
(86) NRF, 1953.

dende" artık ruha yer yoktur.[87]

Sanat ve din ilişkileri konusunda ise anılacak kütüphaneler dolusu kitap ve irdelenecek binbir sorun vardır. Biz, dinin sanata alfa ile omegayı sağladığı düşüncesindeyiz. Sanat, estetikle mistiğin ortak ölçütünün ekstaz oluşu, otantik sanatın kendini dinsel bir yaklaşımla kabul ettirmesi gibi büyük yaratıcıların nefret ettikleri maddesel tekniklerle kesinlikle bağdaşmayan bir coşku içinde kutsal olanla başlar ve kutsal olanla biter.

Gerçeğin tüm değerlerin mekanı olması gibi kutsal da tüm değerlerin hedefi, hepsinin zorunlu olarak yöneldikleri bir yüce ülküdür. Sanat bu mutlağa doğru yönelişin aşamalarından biri olmaktan başka bir şey değildir... Sanat sadece bir aşamadır. Fakat en emin aşamadır ve insanın insancıllığındaki tanrısallığı ya da gerçekteki ülküyü ortaya çıkarmak için bulduğu en sağlam yöntemdir.[88]

(87) Bkz. *Sanayi Estetiği* (L'Esthetique Industrielle) (Que Sais-je, No 957).

(88) Bkz. R. P. Regamey *20 Yüzyılda Kutsal Sanat* (L'Art Sacré au XX. siècle).

SEKİZİNCİ BÖLÜM

GÜZEL SANATLAR SİSTEMİ

I. Klasik Sistemler

Klasik sistemler genellikle zaman sanatlarıyla mekan sanatları arasındaki yapay ikiliğe saplanmışlardır. Sanatın geleneksel sınıflandırması üç plastik sanata (mimari, heykel, resim) karşı üç ritm sanatı (dans, müzik, şiir) olduğunu, bunların da üzerinde bir "yedinci Sanat"ın (Sinema) bulunduğunu kabul eder. Bu ayrımdan yola çıkarak sekizinci sanat olarak radyoculuktan sözedilmeye başlandı (Yakında da neden dokuzuncu sanat televizyon ve onuncu sanat çizgi film vb... olmasın?). Edebiyata, romana, tiyatroya yer dahi vermeyen bu son derece eksik sistemle, sağlamlıktan yoksun bu müsveddeyle, geçerlilikten yoksun bu taslakla ilgili olarak Et. Souriau'nun plastikle ritmik olanın karşı karşıya bırakılışına getirdiği eleştiri, önemli bir saptamayı içermiştir: Gerçekten de Souriau, plastik sanatların en az zaman sanatları diye nitelendirilenlerdeki kadar zamansal, ritmik sanatların da mekan sanatları kadar mekansal olduklarını ortaya koymuştur. Şiir için mekan çok önemlidir. Guillaume Apollinaire'in *Caligrammes*'ındaki taşbasma o kadar önemlidir ki, onsuz şiir anlamını kaybeder. Mallarmé'nin *Zar Atımı* belki de plastik açıdan, aralıklar ve sözcükler arasındaki boşluklarla bir dizi soyut resim oluşturmaktadır. Zaman mimarlık ve resim için de

asaldır. Yunan tapınaklarındaki görkemde varolan zamansal boyutu, gotik heykelinin ışıltısındaki narin çabukluğu, *Roman* biçeminin kütleselliğini, Barok'un tumturaklı ve kaçamak zamanını, Van Gogh'un sinirli dönemindeki ya da Henri Matisse'in umursamaz dönemindeki hareketi yadsımaya çalışmak boşuna olur.

II. Çağdaş Sistemler

İşin kolayına kaçan bu sınıflandırmaya çağdaş sistemler karşı çıkmaya çalışmışlar ve bu alanda en ünlü uğraş, doğal bir sınıflandırma önermiş olan Alain tarafından verilmiştir. "Sanatın ve eserin çeşitliliği içinde kendiliğinden oluşan iki grup bulunur: Toplumsal sanatlar ve bireysel sanatlar... Resmin, heykelin, çömlekçiliğin, mobilyacılığın hatta belki bir ölçüde mimarlığın nesne ile sanatçı arasında kaldığı, mevcut insansal düzenin buna doğrudan katkıda bulunmadığı açıktır". Bu noktadan hareket etmiş olan Alain, Dans ve Süslemeyle birinci grubu, Şiir ve Hitabet ile ikinci grubu, Müzikle üçüncü, Tiyatroyla dördüncü, Mimarlıkla beşinci, Heykelle altıncı, Resimle de yedinci grubu oluşturmuş, son sıraya da Düzyazıyı yerleştirmiştir. Bu eğilime, Charles Lalo'nun ömrünün alacakaranlığında oluşturmuş olduğu Güzel Sanatların *Yapısal* Sıralaması'nı da katabiliriz (Bizce bu, onun son önemli eseri olmuştur, Haziran 1951).[89] Bu eserde yazar, biçim psikolojisinden yola çıkarak, bir çeşit doğal türde yapısal dayanışma saptamış ve çağdaş sanat yaşa-

(89) Bkz. *Sanat Biçimleri, Düşün Biçimleri* (Formes de l'Art, Formes de l'Esprit), I. Meyerson yönetiminde yayınlanan *Psikoloji Dergisi* (Journal de Psychologie) Özel sayı, Haziran 1951.

mının tüm önemli etkinliklerini özetlemek için yedi sektör belirlemiştir.

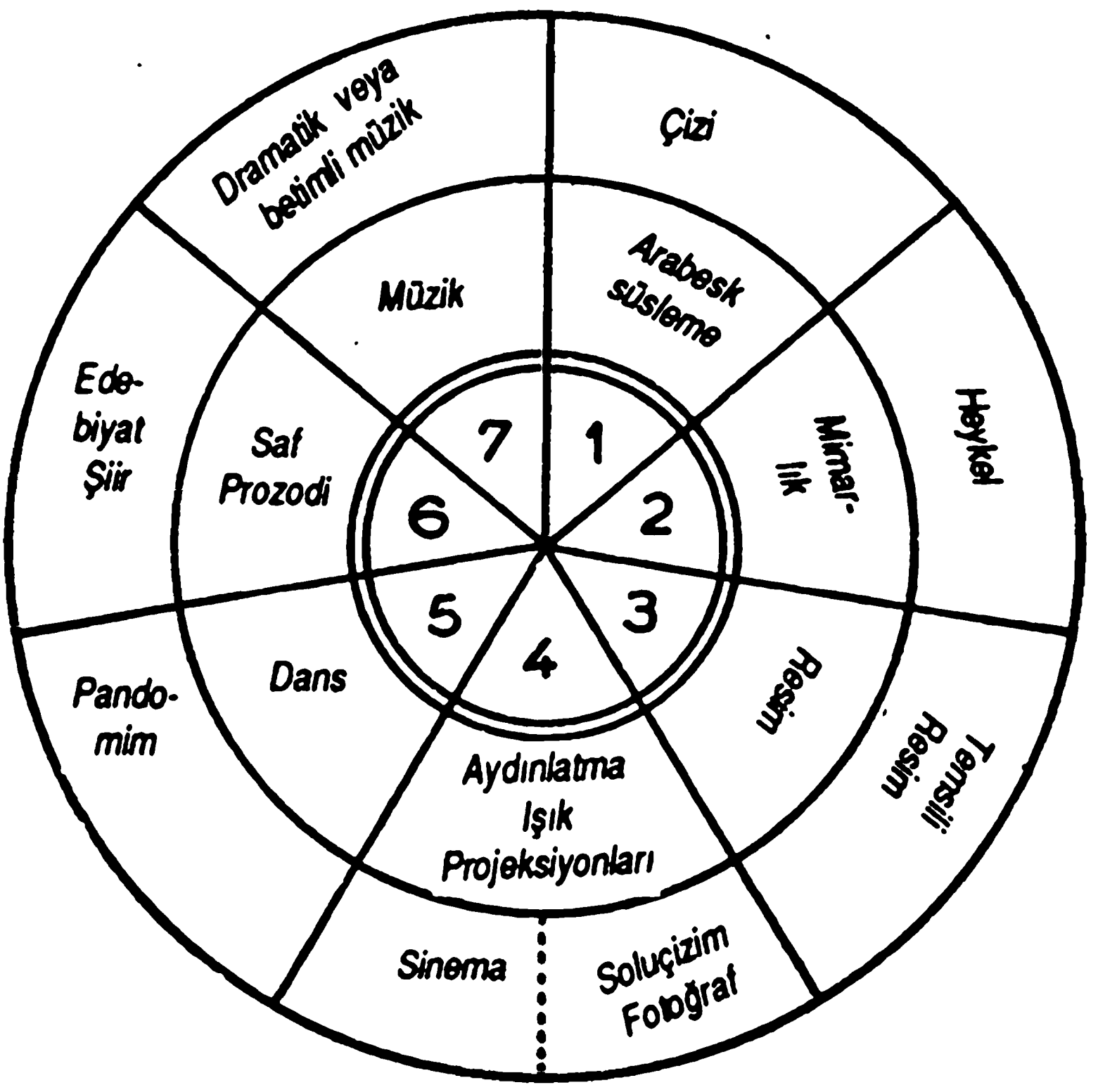
Güzel sanatların yedi belirgin üstyapısı şudur: 1) "İşitme yapısı ve üstyapısı" (Ses titreşimlerinin fizik ve psikofizyolojik kurallarının stilistik organizasyonu): Orkestra ve koro müziği yani poliarmoni, çeşitli altyapılardan soyutlanma (telli oda müziği, her çeşit soli), yabancı altyapıların katılması ve eklenmesi (şarkılı müzik)... 2) "Görme yapıları ve üstyapıları" (Görsel alan stilizasyonu ya da kuramsal optik kurallarının teknik yorumu): Resim, çizim ve gravür, taşbaskı vb... 3) "Hareket yapıları ve üstyapıları" (Dinamik yörüngelerin kontrpuanları): Bedensel hareket sanatları (hareket, tutum, "Bedensel" çaba kontrpuanları): Opera balesi, doğu kökenli el, baş ve göbek dansları, halk oyunları, cambazlık vb. veya dış hareket dansları: fıskiye, ışık çağlayanları vb... 4) Tiyatro, sessiz sinema, çizgi film, Opera, Komik Opera, Operet gibi "Eylem yapı ve üstyapıları" (Kişi kontrpuanları yani çatışmalar içinde azçok özgür olarak kabul edilen iradeler)... 5) "Yapı tekniği yapı ve üstyapıları" (Malzeme kontrpuanları): Mimarlık gibi ham malzeme veya heykel gibi canlı malzeme ya da bahçe sanatı gibi bitkisel veya görünümsel malzeme stilizasyonları / "Dil yapı ve üstyapıları": Sevme sanatı (Normal erotizm, pornografi, fetişizmler ve cinsel sapıklıklar); Gastronomi (Beslenme ve içki sanatları); parfümeri, dokunsal ve ısıl yapılar.

Bu çizelgeye şöyle bir bakmak, alabildiğine zenginliği ve alabildiğine karmaşıklığı anlamak için yeterli olacaktır. Bu yüzden Ch. Lalo'nunkinden daha yeni, çok daha basit ve daha doğru bir sıralamayı yeğleyecek, bu sıralamayı da Maurice Nedoncelle'in *Estetiğe Giriş*'inden alacağız (Bu alanda yanıl-

gıya düşmemek, keyfi olmamak zaten mümkün değildir ve yapay olmamaya çalışmaya hiç gerek yoktur). Nedoncelle'e göre başlıca sanatlar beş duyuya göre, 'kasdokunsal' sanatlar (Spor ve Dans), Görsel Sanatlar (Mimarlık, Resim, Heykel), İşitsel Sanatlar (Müzik ve Edebiyat), Görsel-İşitsel Sentez Sanatları (Tiyatro ve Sinema)'dır.[90] Ağız ve burnun duyusal verileri o denli düşük ve ilkeldirler ki, gerçek sanatlara yolaçmazlar. Bu iki duyu "Bir bakıma yetersizdirler. Tadalma duyusu sadece basit ve düşük bir sanat doğurabilir ki, o da Gastronomi'dir. Koklama duyusunun doğurduğu ıtırlar senfonisini ise büyük bir sanat olarak nitelemek iyiniyete sığmaz" (s. 74). Bu duyu organlarının gerçek sanatlarla bağdaşmamalarının başlıca nedeni, kokusal ve tatsal algılamalarda asal olan cinsel boyuttur: "Yemek yeme içgüdüsünün tatsal ve kokusal duyudan ayrılması çok güçtür. Üstelik kokusal duyum kolaylıkla cinsel bayağılıklara kayabilir" (a.g.e.). Biz, böyle bir görüşün yanlış olduğunu savunanlardanız. Bir sanatın cinsel ya da cinselleştirilmiş olması nasıl yasaklanacaktır? Bizce bir sanat cinsel olabilir de, olmayabilir de... Büyük sanatçı, yarattığı sonatı, tabloyu ya da şiiri mutlaka sever. Bu "Pigmalyonculuk"un erotizmle bezenmemesi olası değildir. Kaldı ki, bizce gastronomi büyük bir sanattır. Nedoncelle'in küçük bir sanat olarak nitelendirdiği Gastronomi'yi Güzel Sanat saymamak saçmalıktır. Kendilerini maddeci ya da yararcı gerçeklere kök uzatmaktan alabilen tüm sanatlara ilkesel bir eşitlik tanımak gerekir. Joseph Segond *Estetik Kita-*

(90) Bkz. *Estetiğe Giriş* (Introduction à L'Esthetique), Maurice Nedoncelle "Felsefeye Başlangıç (İnitiation Philosophique)" No. 6, PUF, 1953.

bı'nda estetik dışı diye adlandırılan duyuların, sözde "Gücül" sanatların, en az Ana Sanatlar dediklerimiz kadar estetik heyecan yaratabildiklerini vurgulamıştır. Ona göre, "Lezzet Dünyası" ve "Koku Dünyası", en az dokunsal ve işitsel dünyalar kadar kapsamlı estetik verilere sahiptir.[91] Segond, her türlü anlamdan yoksun bulduğu "Sanatlararası Sözde Hiyerarşi"ye var gücüyle karşı çıkmıştır.



1. Çizgiler, 2. Oylumlar, 3. Renkler, 4. Aydınlık, 5. Hareket, 6. Hareketli sesler, 7. Müzikal sesler

(91) Bkz. *Estetik Kitabı* (Traité D'Esthétique), Aubier, 1947, s. 66-67 ve sq.

III. Sanatların Uyumu

Joseph Segond'dan önce Et. Souriau da, Sanat ve Gerçek adlı makalesinde Sanatların Uyumu fikrini ortaya atmış, böylece Büyük Sanatlar - Küçük Sanatlar, Zaman Sanatları - Mekan Sanatları, Görsel, Kokusal, Tatsal, İşitsel sanatlar arasındaki ayrımın bütünüyle ortadan kaldırılmasını düşünmüştü.[92] Bu sınıflandırmanın özünde, başı ve sonu olmayan (zorunlu olarak dairesel) bir sistem vardır. Sanatlar burada birbirlerinden sadece birinci ve ikinci dereceleri bakımından ayrılırlar. Aşağıdaki tablo bu temel devrimin daha açık bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır.

(92) Bkz. *Sanatların Uyumu* (La Correspondance des Arts), Flammarion.

DOKUZUNCU BÖLÜM
SANATIN METODOLOJİSİ

I. Estetiğin Nesnesi

Eleştiri ve teknik tarihinde başlı başına bir bilim olarak kabul edilen estetiğe ayrılmış olan yerin hangisi olduğunu kesinlikle ifade etmeye yerimiz yetmez. "Mutlak anlamında Estetik, bilme eyleminden alınan zevk için bilgi araştırmasının içinde yeralır" denebilir. Bu tanım "Bilinebilen her şeye ve karşılık beklemeden bilebilerek bu bilgiden zevk alabilen her özneye" uyabilir.[93] Böylece estetik sanatla değil, doğayla ve genel anlamıyla güzelliğin her türüyle ilgili olur. Edgar De Bruyne sezgisini geliştirerek "Genel estetik matematikçinin aldığı zevkte durmalı. Metafizik (ise) sadece tinsel zevk kurallarını incelemelidir" demiştir... Bizce böyle bir görüş desteklenemez. Estetiğin alanı böyle tanımlanınca fazla büyük olur. Estetik, sanatın felsefesi olarak kabul edilmelidir, o kadar! Bir anlamda *Klasik Estetik*'i, *Sanat Bilimi* olarak nitelenebilecek yeni uygulamalardan bile ayırmak olasıdır. Kant'ın ünlü bir cümlesi şöyledir: "Doğa sanatsal olduğu zaman, Sanat ise ancak biz onun sanat olduğunun bilincindeysek ve buna karşın o, yine de doğalsa güzeldir". Hegel'in ifadesi daha açıktır: "Doğadaki gü-

(93) Bkz. *Bir Sanat Felsefesinin Taslağı* (Esquisse d'une Philosophie de l'Art), De Bruyna, Brüksel, s. 12-23.

zellik ancak bilinçteki güzelliğin bir yansıması olarak belirebilir". Demek ki, estetik doğal güzelliğin değil sadece sanatın etüdü olarak ele alınmalıdır. *Estetiğin Geleceği*'nin yazarı, *Doğmakta olan* bir bilimin nesnesini ve yöntemini değerlendirerek estetiği "Biçimler Bilimi" olarak tanımlamıştır: Bundan daha iyi bir ifade olamaz. Etienne Souriau'nun söylemiş olduğunu biz de yineleyelim: "Kuramsal bir bilim için ona uygun uygulamalı bilim ne ise", estetik için de sanat odur.[94]

II. Estetiğin Yöntemleri

Estetik sanat tarihinden ayrılmalı ve onunla sadece ikincil ve rastlantısal ilişkiler içinde olmalıdır. Tarihin ufku kronolojik, estetiğin ufku ise mantıksaldır. Sanat tarihi estetik tarafından ayrılmış olan sanatları kendi bağlamına yerleştirir ve örneğin müzik tarihçisi için Bach'ların tarihi önem taşır. Estetikçi ise, Johann Christian ile Johann Sebastian arasında hiçbir temel fark görmez. Bu bakımdan estetik bir araştırmada sahte, sadece ikincil önemdedir. Sahte Vermeer'ler gerçek Van Meegeren'lerdir. Onlar hakkında varılabilecek yargı, estetik açıdan aynıdır. Tarih ise iki yaratıcı hakkındaki kanıların birleştirilmesini kabul etmez. Tüzel, tahmini yani değersel bir eleştiriden ayrılması ya da ayrılmaması gerektiğini bilmek de estetiğin metodu ile ilgilidir. Estetiğin kuralcı olması zorunlu değildir. Eleştiri ise her zaman kuralcıdır (normatif). Burada metod, estetikçilerinkinden farklıdır. *Estetiğin Geleceği*'ndeki eğlenceli karşılaştırmaya dö-

(94) Her ne kadar estetik genel olmalıysa da daha somut bir UYGULAMALI ESTETİK de mümkündür. Bu, apayrı bir kitap konusudur.

nersek, iş başında bir çömlekçi ile onun karşısında iki estetikçi grup varsaymamız gerekir: Bir grup ana tavsiyelerde bulunur (Sokrates, Fechner). Diğer grup ise onu kuramsal bir tema olarak kabul eder (Muller, Frienfels, Charles Lalo). "Çömlekçinin kendisi ise -gerçeği söylemek gerekirse- dinlemez bile... O, çömleğiyle ilgilidir". Boileau ve Horace, öğüt vermekten de ileri giderek, çömlekçiye mesleğinin kurallarını zorla öğretmeye kalkarlar! Aşırı göreci metod, genelde çok özneci psikolojik çözümleme ve sabit eğilimi dogmatizm olan metafizik görüş arasında gidip gelen günümüz estetiği, bizce kararlı bir şekilde nesnel ve deneysel bir görüşe yönelmelidir. Estetiğin metodu bütün bilimlerde olduğu gibi normatif değil, deneysel (pozitif) olmalıdır. Gaetan Picon'un *Edebiyat Estetiğine Giriş* [95] adlı başyapıtında üzerinde durmuş olduğu gibi, estetiği eleştiriyle hatta felsefeyle karıştırmaya artık bir son verip, onu artık bir bilim, sanatın bilimi olarak kabul etmek gerekir.

III. Ufuklar

Bu beğeni sanatına, bu sanat felsefesine, bu duyarlılık tekniğine karşı binbir eleştiri yöneltilmiştir. Artık 'Estetik mümkün müdür' sorusunu sormamamız gerekir. Buraya kadar estetiğin pek çok filozof ve bilim adamı için pekala mümkün olduğunu yeterince anlattığımızı sanıyoruz. Yine de *De gustibus non disputandum:* 'Zevkler ve renkler tartışılamaz.' Hegel *Estetik*'inin ilk otuz sayfasında böyle eleştirilerin tutar yanı olamayacağını açıkça kanıtlamıştır. Çünkü sanat ve güzellik olmasaydı da, olabildiğince

(95) NRF, 1953.

çeşitli ve birbirlerinden farklı sanatlarla güzel nesneler olsaydı, estetiğin bir sanat olamayacağı açık olurdu. Hegel, "Asal olan" demişti, "Özel olan, tekil nesnelerin, olguların bu özellikleri değil, FİKİR'dir (ide)", Platon "Güzel olarak nitelendirdiğimiz tekil nesneleri değil, güzeli düşünmemiz gerekir" demişti (*Hippias Majeur.* 287). Estetiğin, özde güzel için henüz mutlak bir ölçüt bulamamış olması, onun MANTIK veya ETİK'ten farklı olduğunu göstermez. *Pulchrum, vel verum index sui* diyebiliriz. Hegel haklı olarak "İşe Güzel kavramı ile başlamalıyız... (çünkü) böylece güzel olarak niteledğimiz nesnelerin sonsuz çeşitliliğinin doğurabileceği karışıklıklar ve zorluklardan kurtulmuş oluruz" demişti. Yani *De gustibus philosophandum.*

Konunun, bir nesnenin özündeki Güzellik olmaktan çok, ender çirkinlikte veya olağanüstü güzel de olsa, bir nesne hakkında fikir yürütmek olduğu iyice anlaşılmalıdır. Bir testiyle bir katedral arasında, kilisede mihrabın dayandığı oyma arkalıkla sonat arasında, çizgi filmle trajedi arasında gerçekten de ortak bir nokta vardır. Bu da, onların hazırlanış anıdır. Sanat eseri özünde bir hiçtir. O, ancak bilinç İÇİNDE bir estetik arayış nesnesidir. Sanat NESNESİ her şeyden önce onu düşünen, onu yaratan, onu gerçekleştiren, ona hayranlık duyan ya da onu anımsayan ÖZNE'dir. Sanat eseri, Leonardo'nun resmi gibi bir COSA MENTALE'dir.

Asal olarak DUYGU'ya, yaşama, düşe vb. değgin olarak nasıl fikir yürütülebilir? Hegel'in sözleri arasında şu da vardır: "Düş, sezgi, duygu nesnesi olan Güzel, bir bilim nesnesi olamaz ve felsefi işlemlere de gelmez". Nasıl?- diye sorulabilir, "Duygu hiç kavramsal bir çalışmaya nesne olabilmiş midir?" Sanatçı bütünüyle duygusaldır. Tatmak ya da

tadalmakla yetinir. Fikir yürütmesi mümkün değildir. Pek çok saygın düşünür, sanatçı Chateaubriand gibi ille de kendi vicdanına yöneleceği için, Estetik'in kısırlığa ya da yanlışlığa mahkum olduğunu savunmuştur. Yaratı, Kontemplasyon ve Yorum süreleri açıklanamaz. Onlar ancak tekrar tekrar yaşanırlar. Lamartine, "Ben hiç düşünmem" demiştir. Bu yanılgı hakkında pek çok şey söylenebilir. Sanatçı düşünmekten çok TASARLAR. Duygu, karşılıksız bir üretim değildir. İrdeleme yeteneği taşır. Zeka gibi duygunun da bir ide'si vardır. Bir temsil kavramı olarak "Duygusal soyutlanma", stilize biçim olarak duygu fikri, 'Duyar'ı 'Düşünür'le aynı düzeye getirir.

Sanki sanattan sözetmek ciddi bir iş değil gibidir. Bu önyargı, Valéry'nin gülerek "Estetik olan her şey kuşkuludur" sözünü anımsatan pek çok filozofta vardır. Fakat Felsefe'nin tamamının sadece bir fikir oyunu olduğunu söyleyen de aynı Valery değil miydi? Gerçekte Sanat Felsefesi Felsefenin her dalıyla dayanışma içindedir. Ne var ki Somut'a dayanmadaki eksikliği yüzünden Estetik'le alay eden binbir Metafizikçi vardır. Ahlâk'ın Eylem'e, Mantık'ın Bilim'e yaslanması gibi Estetik de Sanat'a dayanmamakta mıdır? Aynı şey değil midir? Bu üstün zekalıların çoğuna göre değildir. Onlara göre -onlar bunun farkında olmasalar da- Sanat hâlâ pek gerekli olmayan, boş ve Site için kayıp bir etkinliktir. Joseph Prudhomme "Sanatçılık meslek değildir" demişti. O halde Estetikçi için kim bilir ne derdi?

18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış Fransız yazarlarının büyük bir kısmından geriye estetikle ilgili olarak pek de parlak bir görüntü kalmamış olduğu doğrudur. Çoğu, şiirde lirik olmaya çalışmış ve sa-

dece gülünç olabilmiştir. Başkaları dramı betimlemek için heyecanlı, güldürü yazmak için gülünç, Trajedi'yi tanımlamak için dokunaklı, Yüce'den sözetmek için parıltılı olmaya çalışmıştır. Bu da özü biçimin yerine koymak olmuştur. Bu konularda her zaman boş söz tehlikesi vardır. Estetik de pek çok kez kolaya ve sahteye kaçma eğilimlerine yenik düşmüştür. Estetik'in kısır *Güzellik Nutukları*'nı ve olabildiğince geç de olsa eninde sonunda mutlaka edilen *Çeşitlilik içinde birlik* sözlerini bir yana bırakıp kendisine yeni bir yön çizme zamanı gelmiştir. Psikoloji'de "Koltuk Korkusu" öteden beri uygulanmaktadır. Estetik geri kalamaz, kalmamalıdır. Estetik bir tekniktir, bir bilim olabilir, bir *Meslek* olmalıdır. Züppelerin, amatörlerin ve sosyetiklerin Estetik'e yapmış oldukları kötülüklerden ne kadar sözedilse yine de az olur. Bachelard'ın da demiş olduğu gibi "Budalalıkları yazarak kalın bir kitap oluşturmak çok kolaydır".

19. yüzyılın laf kalabalığına karşı 20. yüzyılda bir ilerleme ya da kökten bir değişim yaşanmalıdır. Laboratuvar Estetik'i artık kurulmalıdır. Çünkü artık Estetik'in önünde iki seçenek kalmıştır: Tumturaklı sözler içinde yokolup gitmek ya da bir bilime dönüşmek...

Estetik katı, kesin ve pozitif olmalıdır, yoksa yokolur.

BİBLİYOGRAFYA

Adorno, T.W.; *La théorie esthétique*, Klincksieck.

- *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard.

Alain; *Propos sur l'esthétique; Préliminaires à l'esthétique*, P.U.F.; *Vingt leçons sur les Beaux-Arts; Système des Beaux-Arts*, N.R.F.

Basch, V.; *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Vrin.

Bastide, R.; Les problèmes de la sociologie de l'art *(Cahiers internationaux de Sociologie)*, Seuil, VI.

Bayer, R.; *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion.

- *Traité d'esthétique*, Armand Colin.

- *L'esthétique mondiale au XX. siècle*, P.U.F.

- *Histoire de l'esthétique*, Armand Colin.

Benjamin, W.; *Oeuvres*, I & II, Denoël.

Bosanquet, B.; *History of Aesthetic*, Londra, George Albin.

Boulay, D.; Huisman, D. ve başka yazarlar; *Les grands problèmes de l'esthétique*, Vrin.

Brion, M.; *L'art abstrait, l'art fantastique*, Albin Michel.

Caillois, R.; *L'esthétique généralisée*, N.R.F.

- *Vocabulaire esthétique*, N.R.F., "Idées".

Cassou, J.; *Situation de l'art moderne*, Editions de Minuit.

Chastel, A.; *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, Hermann, "Miroirs de l'art" koleksiyonu.

Croce, B.; *Bréviaire d'esthétique*, Payot.

- *L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris.

Delacroix, E.; *Journal*, Plon.

Delacroix, H.; *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, P.U.F.

- *Nouveau traité* de Georges Dumas, *Les sentiments esthétiques et le génie*, P.U.F.

Derrida, J.; *La vérité en peinture*, Flammarion.

Dufrenne, M.; *Phénoménologie de l'experience esthétique*, 2 cilt, P.U.F.

- *Esthétique et Philosophie* (3 cilt).

Francastel, P.; Art et Société *(L'année sociologique)*, P.U.F.

- *Peinture et Société; Art et technique.*

Frances, R.; *La perception de la musique*, Vrin.

Huisman, D.; Patrix, G.; *L'esthétique industrielle*, "Que sais-je?", no.957.

Huisman, D.; *Pour une esthétique de laboratoire*, R.G.S., 1954.

Huisman, D.; Vergez, A.; *Les grands courants de l'esthétique contemporaine*, Critique, 1957.

Huyghe, R.; *L'art et l'âme*, Flammarion.

- *Dialogue avec le visible*, Flammarion.

Lefebvre, H.; *Contribution à l'esthétique*, Editions sociales.

Léger, F.; *Fonctions de la peinture*, Editions Gonthier.

Lyotard, J.-F.; *Discours, figure*, Klincksieck.

Malraux, A.; *Psychologie de l'art*, ve *Les voix du silence*, N.R.F.

Marcuse, H.; *La dimension esthétique*, Seuil.

Moles, A.; *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion.

Nédoncelle, M.; *Introduction à l'esthétique*, P.U.F.

Plekhanov, G.; *L'art et la vie sociale*, Editions sociales.

Reszler, A.; *L'esthétique anarchiste*, P.U.F.

Revault d'Allonnes, O.; *La création artistique*, Klincksieck.

Revel, J.-Fr.; *La philosophie de l'art de Taine*, Hermann, id.

Rodin, A.; *Entretiens sur l'art*, Grasset.

Sansot, P.; *Poétique de la ville*, Klincksieck.

Schöffer, N.; *Le nouvel esprit artistique*, Gonthier, "Médiations".

Schuhl, P.-M.; *Platon et l'art de son temps*, P.U.F.

Souriau, E.; *L'avenir de l'esthétique*, P.U.F.

- *La correspondance des arts*, Flammarion.

- *Clefs pour l'esthétique*, Seghers.

Starobinski, J.; *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion.

Teyssèdre, B.; *L'esthétique de la peinture figurative chez Hegel*, Hermann.

Valéry, P.; *Eupalinos. Introduction à l'étude de Léonard de Vinci*, N.R.F.

Weber, J.-P.; *La psychologie de l'art*, coll. "Initiation philosophique", P.U.F.

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

- ✓ P. BURNEY ***Aşk***
- ✓ G. BETTON ***Sinema Tarihi***
- ✓ H.MICHEL ***Faşizmler***
- ✓ M. SÖNMEZ ***Türkiye'de Gelir Eşitsizliği***
- ✓ J. MOURGEON ***İnsan Hakları***
- ✓ D. SIMONNET ***Çevrecilik***
- ✓ M. TUBIANA ***Kanser***
- ✓ N. BENSADON ***Kadın Hakları***
- ✓ J.F. DRUESNE ***Ortak Pazar***
- ✓ T. TİMUR ***Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş***
- ✓ B. ROSIER ***İktisadî Kriz Kuramları***
- ✓ R. PERNOUD ***Burjuvazi***
- ✓ H. ARVON ***Özyönetim***
- ✓ C. DAVID ***Hitler ve Nazizm***
- ✓ P. GAILLARD ***Gazetecilik***
- ✓ P. BENETON ***Muhafazakârlık***
- ✓ H. ARVON ***Anarşizm***
- ✓ T. PARLA ***Türkiye'de Anayasalar***
- ✓ D. BUICAN ***Darwin ve Darwinizm***
- ✓ J.M. COTTERET/C. EMERI ***Seçim Sistemleri***
- ✓ A.C. DECOUFLE ***Devrimler Sosyolojisi***
- ✓ M. REUCHLIN ***Psikoloji Tarihi***
- ✓ A. MATTELART ***Reklamcılık***
- ✓ L.. GALLIEN ***Cinsiyet***
- ✓ J.P. HATON ***Yapay Zekâ***
- ✓ K. DİNÇMEN ***Psikiyatri***
- ✓ P. LOROT ***Baltık Ülkeleri***
- ✓ P. FOULQUIE ***Varoluşçuluk***
- ✓ R. PIGNARRE ***Tiyatro Tarihi***
- ✓ J. CORRAZE ***Eşcinsellik***
- ✓ L. DOLLOT ***Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür***
- ✓ Y. DUPLESSIS ***Gerçeküstücülük***
- ✓ F. BALLE /G. EYMERY ***Yeni Medyalar***
- ✓ J. RUDEL ***Resim Teknikleri***
- ✓ T. ÇAVDAR ***İttihat ve Terakki***
- ✓ H. LEVY-BRUHI. ***Hukuk Sosyolojisi***
- ✓ J. FOURASTIE ***2001 Uygarlığı***
- ✓ A. MORALI-DANINOS ***Cinsel İlişkiler Tarihi***
- ✓ S. SEZGİN ***Yönetimde Pazarlama***
- ✓ S. FUZEAU-BRAESCH ***Astroloji***
- ✓ B. GUERRIEN ***Neo-Klasik İktisat***
- ✓ J. FRECHES ***Kablolu TV***
- ✓ S. ERDİNE ***Ağrılar***
- ✓ R. BOUDON ***Sosyoloji Yöntemleri***
- ✓ M. BOLL ***Matematik Tarihi***
- ✓ ÖZKALE/SEZGİN/URAY/ÜLENGİN ***Pazarlama Stratejileri***
- ✓ L.-V. THOMAS ***Ölüm***
- ✓ F.de FONTETTE ***Irkçılık***
- ✓ R. LANQUAR ***Turizm-Seyahat Sosyolojisi***
- ✓ N. SAKAOĞLU ***Osmanlı Eğitim Tarihi***
- ✓ A. MUCCHIELLI ***Zihniyetler***
- ✓ R. FRYDMAN/S. TAYLOR ***Hamilelik***
- ✓ P. BENETON ***Toplumsal Sınıflar***
- ✓ M. BONGRAND ***Politikada Pazarlama***
- ✓ P. GEORGE ***Nüfus Coğrafyası***
- ✓ Y. MICHAUD ***Şiddet***
- ✓ Ü. ALSAÇ ***Türk Mimarlığı***
- ✓ O. REBOUL ***Eğitim Felsefesi***
- ✓ C. COMELIAU ***Kuzey - Güney İlişkileri***
- ✓ S. SEZGİN ***Global Pazarlama - I***
- ✓ İ. METİN/F. ERASLAN ***Türkiye'de Polis ve Kişi Hakları***
- ✓ M.-L. ROUQUETTE ***Yaratıcılık***
- ✓ M. SEVILLA-SHARON ***Türkiye Yahudileri***
- ✓ J. VERCOUTTER ***Eski Mısır***
- ✓ E. ÇİZGEN ***Türkiye'de Fotoğraf***
- ✓ J.B. STORA ***Stres***
- ✓ SELİME SEZGİN ***Global Pazarlama - II***
- ✓ D. SOURDEL ***İslâm***
- ✓ Y. ÇAĞLAR ***Türkiye Ormanları ve Ormancılık***
- ✓ GUILLAUME/ DE TYMOWSKI/FIEVET-IZARD ***Akupunktur***
- ✓ N. SAKAOĞLU ***Cumhuriyet Eğitim Tarihi***
- ✓ C. ZORGBIBE ***Körfez'in Tarihi ve Jeopolitiği***
- ✓ M. ARSLANTUNALI/İ. SAVAŞIR ***Kişisel Bilgisayarlar***
- ✓ G. PICCA ***Kriminoloji***
- ✓ P. ARNAUD ***3. Dünya'nın Borçlanması***
- ✓ A. CAILLEUX ***Jeoloji Tarihi***
- ✓ T. ACAROĞLU ***Türk Atasözleri***
- ✓ A. HODEIR ***Müzik Türleri ve Biçimleri***
- ✓ N. MARTINEZ ***Çingeneler***
- ✓ D. HUISMAN ***Estetik***

Ü. ALSAÇ ***Türkiye'de Restorasyon***

G. BOUTHOUL ***Sosyoloji Tarihi - I***

A. GREEN ***Kastrasyon Kompleksi***

P. FAURE ***Rönesans***

R. PERRON ***Uyumsuz Çocuklar***

C. KAYSER ***Uyku ve Rüya***

M. BEYAZYÜREK ***Türkiye'de Uyuşturucu Bağımlılığı***

A. BOYER ***Siyonizmin Kökenleri***

R.J. DUPUY ***Uluslararası Hukuk***

R. DAVID ***Elektronik***

ISBN 975-470-212-8