NEJAT BOZKURT

Sanat ve Estetik Kuramları



sarmal YAYINEVİ

NEJAT BOZKURT

Sanat ve Estetik Kuramları

sarmal YAYINEVİ

SARMAL YAYINEVİ
Babıali Cad. Pak Han No:16/4 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 522 45 78 - 512 70 20
Fax: (0212) 522 45 78

Yazarı : Nejat Bozkurt
Birinci Baskı (Ara Yayıncılık) 1992
İkinci Baskı Ekim 1995

Teknik Hazırlık M. Selim Talay
Kapak İnci Batuk
Dizgi Sevgi Kayıhan
Baskı Kayhan Matbaası
Cilt Yalçın Mücellithanesi

NEJAT BOŻKURT

SANAT ve ESTETİK KURAMLARI

Genişletilmiş İkinci Basım

Prof. Dr. Nejat Bozkurt, 1945 yılında Ankara'da dünyaya geldi. 1964'de Ankara Gazi Lisesi'ni, 1970'de de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Yüksek Lisans çalışmalarını Hacettepe Üniversitesi'nin Felsefe Bölümü'nde tamamladıktan sonra (1973), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde *"Hegel Estetiğinde Şiir Kuramı"* konusundaki doktora tezini hazırladı (1980). 1983'de Yardımcı Doçent, 1987'de Doçent ve 1995 yılında da Profesör olan Nejat Bozkurt, aynı bölümde uzun yıllar Sanat Felsefesi, Çağdaş Düşünce akımları, Tarih Kuramları gibi derslerin yanısıra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde de Mitoloji, Sanat Sosyolojisi ve Düşünce Tarihi derslerini lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde yaptı. Şu sırada Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde çalışmalarını sürdüren Prof. Dr. Nejat Bozkurt bu Üniversite'de Düşünce Tarihi ve Bilimler Tarihi derslerini vermektedir. Felsefe, Sanat ve Bilim'le ilgili çeşitli konularda çeviri ve özgün olmak üzere kitap ve makaleleri bulunan yazarın yayımlanmış başlıca yapıtları şunlardır: Kant, Seçilmiş Yazılar (Çev., Remzi Kit., 1984), F. Hegel, Seçilmiş Parçalar (Çev., Remzi Kit., 1986), Nietzsche, Tarih Üstüne (Çev., Say Yay., 1987), Çağdaş Felsefelerden Kesitler (Sosyal Yay., 1990), Eleştiri ve Aydınlanma (Say Yay., 1994), 20. Yüzyıl Düşünce Akımları (1995).

İÇİNDEKİLER

İkinci Basıma Önsöz 7
Sunuş 9
I. SANAT VE ESTETİĞE TOPLU BİR BAKIŞ 13
a- Sanata İlişkin Genel Düşünceler 15
b- Sanat Felsefesi, Estetik, Sanat Eleştirisi ve Sanat Tarihi 25
c- Bilimsel Bir Sanat Öğretisi Olarak Estetik 37
d- 20. Yüzyıl Sanatlarına Genel Bir Bakış 57
II. SANAT VE ESTETİK KURAMLARI 79
Platon 81
Aristoteles 97
Plotinos 113
Immanuel Kant 121
Georg Wilhelm Friedrich Hegel 139
Friedrich Wilhelm Nietzsche 155
Sigmund Freud 171
Henri Bergson 189
Walter Benjamin 197
George Santayana 211
Benedetto Croce 219
Bertolt Brecht 227
Theodor Wisegrund Adorno 239
Roman Ingarden 255
György Lukács 265
Martin Heidegger 273
Jean-Paul Sartre 283
Hans-Georg Gadamer 293
Nelson Goodman 303
Umberto Eco 309
Yararlanılan Kaynaklar 329
Adlar ve Kavramlar Dizini 333

İkinci Basıma Önsöz

İlk basımı kısa sürede tükenen "*Sanat ve Estetik Kuramları*"nın ikinci basımını yapmayı Sarmal Yayınevi yöneticisi önerdiğinde, bu fırsattan yararlanarak kitaba bazı eklemelerde bulunmamın uygun olacağını düşündüm. Elinizdeki yapıtın birinci bölümünün son kısmına çağdaş sanatların genel görünümüne ilişkin bir bölüm ekledim. Filosofların sanat yorumlarının bulunduğu ikinci bölüme ise bu kez aslında sanatçı ve bilim adamı sayılabilecek olanların sanat görüşlerine yer vermeyi uygun buldum. İşte bu nedenle de B. Brecht, S. Freud, W. Benjamin ve U. Eco gibi çağımızın önde gelen adlarının sanat üzerindeki düşüncelerini kitaba aldım. Yıllar geçtikçe yeni eklemelerin yapılması da doğaldır. Ama yine de her yapıtın eksik kalmaya yargılı olduğu kanısındayım, tıpkı Mallarmé'nin dediği gibi: "*Dünyada her şey bir kitaba ulaşmak, bir kitabın içinde yer almak için vardır; ama kitap hiçbir zaman bitmiş olmayacaktır*". Konuya ilgi duyan okurlara yapıtın yararlı olmasını dilerken, bu fırsattan yararlanarak yayım yaşamını başarıyla sürdüren ve bana kitabımın ikinci basımını yapma olanağı tanıyan editör Işıtan Gündüz'e ve çalışma arkadaşlarına; ayrıca düzeltileri titizlik ve özveriyle yapan doktora öğrencileri Erdal Yıldız ile Mustafa Bayka'ya burada teşekkürlerimi sunarım.

Nejat Bozkurt
Göztepe, Ekim 1995

Sunuş

Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup, dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır. Varolanla varolmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır. Açık bir kavram olan ve bu yüzden de çeşitli tanımlamalarla tüketemediğimiz sanat kavramımız, bir tür "*enigma*", bir tür "*gizemce*" olarak karşımıza çıkar. Yine de onu bazı tutamaklardan yola çıkarak betimlemekten bir türlü vazgeçemeyiz. Bu anlamda **Malraux**'nun da dediği gibi, "*sanat, bir karşı yazgıdır*" (L'art est un anti-destin); yazgının üstündedir, onu aşar. Her türlü duygunun duyumlanmasını ve iletilmesini amaçlayan sanat, bu yüzden negatif kaosa karşılık pozitif bir kaos olarak algılanır. Bu pozitif kaos içinde insanın eli, yüreği ve kafası birlikte yol alır; yine bu yaratıcı etkinlik içinde sezgi, duygu, imgelem ve duyu organları bir arada çalışır. Tabii bu etkinlikler özgür bir ortamda gerçekleşmek zorundadırlar; sanat alanındaki bu sonsuz özgürlüğün bedeli ise bir paranoyadır. Pek çok kimsenin ürktüğü bu paranoya içinde, yaşamın büyüsünü, önemini ve değerini yansıtabilen kişi ancak sanatçı olabilir. Bunu başarabilmek için de sanatçı, görünmeyeni anlayabilmek için görünene başvurmak durumundadır.

Sanat, insanın kendisine karşın yarattığı ikinci bir doğadır; her şeyden önce insanın varolana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Başka türlü dendikte sanat, insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratmasıdır. Düşle gerçek arasında kurulan bir köprü olarak sanatsal etkinlik, ussal ile usdışı, düşlem ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ

kurma eylemidir. Kısaca sanat, insanın kendisini tanımasının, dönüştürmesinin ve yaratmasının bir dışavurumu ya da bir serüvenidir. Bu serüvenin sonunda insanın, başkaları aracılığıyla kendini tanıdığını, varlığını kanıtladığını, kendini aşma çabası içinde kendi bilincine vardığını gözleriz. Yarattığı bir *"imgeler ekolojisi"*yle sanatçı, gerçekliği ve kendisinin de içinde yer aldığı kendi dünyasını yeniden kurar. Her ne kadar **Pascal,** *"İmge, yanılgının efendisidir"* (L'imagination est une maîtresse d'erreur) demiş olsa da sanatçı, yanılmayı da göze alarak, bir *"imgeler ekolojisi"* yaratır ve kendi dünyasını bu ekoloji üstüne kurar. Bu yüzden de gerçek sanatçıların *"üçüncü bir göz"*e sahip oldukları söylenir; bu hem bir gönül gözüdür, hem de düşünsel bir göz. Çünkü sanatçı bu üçüncü gözüyle, **Baudelaire**'in dediği gibi, *"Aslında iğrenç olan bir şeyi, sanatsal ifade gücüyle güzelliğe dönüştürür; bu da sanatın -ya da sanatçının- şaşılası ayrıcalıklarından biridir"* (C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté).

Bilindiği gibi günümüzde etkin bir bakış açısı seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmayı amaçlayan öğretiye sanat felsefesi ya da estetik diyoruz. Gerçek bir estetik, **Nietzsche**'nin deyişiyle, iki temel ilkeyi gözönünde tutar: Bunlardan ilkine göre sanat, bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir. Çünkü varoluş ve dünya ancak estetik bir olaymış gibi algılandıkları ölçüde, öncesiz sonrasız olarak doğrulanabilirler. İkinci ilkeye göre ise, olası tek estetiğin yalnız izleyici (alımlayıcı) bakımından değil, ama aynı zamanda yaratıcı, yani sanatçı ve sanat yapıtının birlikteliği bakımından ele alınıp kurulması gerekir. Öte yandan günümüz estetiğine yön veren üç büyük eğilimden de söz edilmektedir: Bunlardan ilki, doğada ve sanatta biçimlerin evrimini ortaya koyar ve klasik felsefelerin, güzelin özünü tanımlamaya çalışan birleştirici kaygısını paylaşır. İkinci eğilim, izleyicinin beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik hazzın belirlenmişliği ya da belirlenmemişliği gibi sorunlarla, yani fenomenolojik estetikle, yaratmanın estetiğiyle, ekonomi ya da libidoya ilişkin estetikle uğraşır. Üçüncü eğilim ise, deneysel estetik, sanat bilimi, sanat psikanalizi, sanat sosyolojisi, yazın ya da resim göstergebilimi, endüstri estetiği gibi pek çok yaklaşımı kapsar. 20. yy estetikçileri,

felsefi estetiğin, **Platon, Aristoteles, Plotinos, Augustinus, Thomasius, Baumgarten, Leibniz, Kant, Hegel, Comte, Taine, Fechner** ve **Wundt** gibi filozoflarca ele alınıp işlenen kuramsal sorunlarını bir yana bırakarak, çevre, piyasa, mülti media, sanatsal biçim ile yaratıcı ya da izleyici arasındaki ilişkileri incelemeye yönelmişlerdir. Çeşitli estetik akımları günümüzde genellikle *"Olgucu estetik"* (Sanat Sosyolojisi, Yapıların Çözümlenmesi, Deneysel Estetik, Sanat Bilimi-Kuntswissenschaft-) ile *"Öznelci estetik"* (Sanat Psikolojisi, Fenomenolojik Estetik, Varoluşçu Estetik) olmak üzere iki ana dala ayrılmış bulunmaktadır.

Elinizdeki kitabın I. Bölümü'nde yukarıda sözü edilen sanat ve estetiğin başlıca konu ve sorunları ele alınmıştır. Burada verilen bilgiler ve serimlenen sorunlar, sanat felsefesi, estetik, sanat eleştirisi, sanat tarihi, sanat bilimi gibi kavramlar çerçevesinde, sanat olgusunu irdelemek ve başlangıcından günümüze dek ortaya atılan görüşleri özetleyici bir bakışla gözden geçirerek bu konuda küçük bir dağarcığı oluşturabilmek amacıyla ele alınıp işlenmiştir. Sistemli ve tematik bir yaklaşım söz konusudur burada. II. Bölüm'de ise, bir önceki bölümde yer alan bilgilerin ışığında felsefe tarihindeki başlıca filozofların sanat ve estetik hakkındaki görüşleri serimlenmiştir. Ayrıntılara girilmeden ele alınan filozofların sanat felsefeleri, daha çok özetleyici bir bilgi edinmek isteyenler için hazırlanmıştır. Çünkü bazı filozofların sanat görüşleri başlı başına bir kitap oluşturacak yoğunluktadır. Bu konudaki bilgilerini daha fazla derinleştirmek isteyenler için de yeterince kaynak gösterilmiştir. Edebiyat Fakültesi'nde uzun yıllar verdiğim Sanat Felsefesi derslerinin bir kesiti olan bu kitap, sanata ve estetiğe çağdaş bir gözle bakmayı amaçlamaktadır. Bu konulara ilgi duyan her kesimden kimsenin yararlanacağını umuyorum.

Nejat Bozkurt
Göztepe, 1992

I
SANATA VE ESTETİĞE TOPLU BİR BAKIŞ

a - Sanata İlişkin Genel Düşünceler

"Artist is the brief chronicle of the time"(*)
Shakespeare, Hamlet

Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğunu söyleyebiliriz. Yaşamla sanat arasındaki bu sıkı etkileşime karşın yine de sanatın yapı ve işleyişinde *"enigmatik"* bir özelliğin bulunduğunu vurgulamamız gerekiyor; sanat bir "*enigma*", bir "*gizemce*" olarak karşımıza çıkıyor. Genel olarak herhangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümüne birden sanat diyoruz. Sanatsal etkinliği, bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşgücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlayabiliriz. Eski çağlardan günümüze değin *"sanat"* (ars) sözcüğünün art arda edindiği anlamlar, insanoğlunun gerçekleştirdiği ürünlerin, doğanın ürünlerine oranla belirlenmesini sağlayan teknik ustalık (tekhne) ile duyular aracılığıyla algıladığımız nesneleri, bir beğeni yargısına göre seçip sıralamaya yönelen özel duygu arasındaki ayrımlaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Sanat ve sanat ürünleri çağdan çağa ve toplumdan topluma çok farklı biçimlerde değerlendirilmiş, ama buna karşın bütün insanlık tarihi boyunca var olmuştur.

Sanat ürünlerinin doğal nesnelerden farkı, sanatın niteliğini de ortaya koyar; doğal süreçler sonucunda ortaya çıkan nesneler (kris-

* "Sanatçı zamanının olaylarını yansıtan kimsedir."

taller, sarkıt ve dikitler, arı peteği ya da örümcek ağı, mercanlar gibi oluşumlar) ve doğa manzaraları bir anlamda güzel sayılsalar da, sanat yapıtı olarak kabul edilmezler. Bunlara güzel olarak algılanan canlılar, hayvan ve bitkiler de girer. Çünkü sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması, insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır. Öte yandan olağan ve sıradan nesneler genellikle sanat yapıtının karşıtı sayılmışlardır; çünkü sanat yapıtını, doğal oluşumlardan farklı olarak, belirleyen belli başlı özelliklerden biri *özgünlük* (originalité), öbürü de onun *tek, biricik* (unique) olmasıdır. Eğer bir **Sinan,** bir **Michael Angello,** bir **Dede Efendi,** bir **Shakespeare**, bir **Beethoven** yeryüzüne gelmemiş olsaydı, doğal olarak yapıtlarını alımlayamayacaktık. Çünkü her sanat yapıtı onun yaratıcısına özgülenmiştir ve ondan başkasına bağlanamaz. Buna göre, örneğin seri olarak üretilen çok sayıda yapıtın sanatsal değeri, tek bir örneği olan bir yapıttan daha düşüktür.

Sanatın bu özelliği, sanatçının kişiliği ile yakından ilişkisi olan "*biçem*" (style) kavramıyla önemli bir koşutluk gösterir. Genel anlamda, sanatçının özgünlüğünü oluşturan, onun kendisine özgü biçemidir. Biçem bu anlamda, sanatçının bütün ürünlerinde görülen bir özellik olarak, aynı zamanda o sanatçının kendi dalına getirdiği yeniliktir. Örnekse, **Rembrandt'**ın gölge ışık-teknikleri ya da **van Gogh**'un fırça vuruşları, hem bu sanatçıların biçemlerini belirleyen öğeler, hem de onların resim sanatına getirdikleri yeniliklerdir. İşte bütün bu öğeler göz önünde tutulduğunda sanatın ayırt edici özelliklerinden en önemlisi *"yaratıcılık"* (créativité) ortaya çıkar. *"Özgünlük"* ve *"biçem"* kavramlarının birleştiği bu özellik aynı zamanda, doğal süreçlerin oluşum biçimlerinin hep aynı olmasına karşılık, sanatsal yaratının *"tek olma"* niteliğini de içerir. Bu niteliği ortaya çıkaran da sanatçının yaratıcı kişiliğidir. Sanatla ilgili öteki önemli öğe ise, bilindiği gibi, üretilen nesnenin temelini oluşturan "*malzeme*"dir. Sanat yapıtları çok çeşitli malzemelerin çok farklı biçimlerde işlenmesiyle üretilebilir. Ayrıca, her sanat dalında, kullanılan malzemenin farklı türleriyle ilgili tarihsel bir bilgi birikimi ve geleneklerin oluşması da söz. konusudur. Bunlar, o sanat dalının

teknik yanlarıyla ilgili, sanatçının etkinliğini bir meslek olarak belirleyen öğelerdir. Örnekse, resim sanatında kullanılan boya türleri, heykelcilikte farklı taşların yontulma özellikleri, seramikte fırınlama gibi öğeler, belirli ve düzenli bilgiler içeren teknolojileri gerektirir. Sanatın bu yanları en eski çağlardan bu yana usta-çırak ilişkisi içinde aktarılmış, çeşitli dönemlerde de sanat okullarında ve akademilerde öğretilmiştir. Bu özellik *sanatın* (ars), *"zanaat"* (tekhne) ile akrabalığını gösterir.

Yunanca *"tekhne"* sözcüğü, ereği bir şey ortaya koyma, yaratma olan ve doğru bir plana göre yönlendirilmiş bir beceri anlamına gelir. Ancak *"tekhne"* sanatın yalnızca bir bölümünü karşılar. Başlangıçta, bir hammaddenin elle işlenmesi ve bir yarar amacı gözetilerek ona biçim verilmesi anlamında, *sanat* (ars) ile *zanaat* (tekhne) birbirine yakın, benzer etkinlikler olarak benimsenmiştir. Sanat anlamına gelen latince *ars* ile yunanca *tekhne*, etimoloji açısından şu aynı anlamı taşır: *"pratik kurallarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama"* **Platon** ve **Aristoteles** gibi antik düşünürler, sanat sözcüğünü bu anlamda ve genişleterek kullanmışlardır. Sanatı bir teknik ve bilgi-beceri olarak anlayan **Aristoteles**, *"Sanat -burada zanaat- (tekhne), doğru bir akılyürütmeye dayanan ve insanın bir yaratış ortaya koymasını sağlayabilen bir yetenektir"* der (Ethika Nikomakheia, 6, 4). Bundan ötürü bu filozoflar, sanatı düşündüklerinde, hem dokumacıyı, dülgeri ya da ok atanı veya balıkçıyı, yani zanaatı; hem de ressamı, mimarı, heykelciyi ve şairi, yani sanatı göz önünde bulundurmuşlardır. Demek ki *zanaatkar* ile *sanatçı* arasında eski çağlarda bir ayrım olmadığı gibi, toplumsal üretim içinde, *teknik nesneler* ile *sanat nesneleri* arasında da bir kopukluk yoktu. Ne var ki, geleneksel toplumlarda olduğu gibi, Antikçağ'da yaşayan bazı yaratıcılar da (**Pheidias, Apelles, Sophokles, Euripides**), sanat yeteneğini biliyor ve sanat yapıtlarının güzelliğini anlıyorlardı.

Sanat, bu ilk anlamında, zihinsel bir etkinliği, bir bilgiyi de belirtir; sanatsal yaratış, doğal yaratıştan farklıdır; ustalık esinin karşıtıdır ve kural, kuram (theoria), sanatı, alışkanlıkla ve el becerisiyle yapılan işten kurtarır. Sanat ile bilgi arasındaki bu ilişkiler, düşünce serbestliğine dayanan *"serbest sanatlar"* (artes liberales) (*trivium*: gramer, retorik, dialektik; *quadrivium*: aritmetik,

geometri, astronomi, müzik) ile derin bilgiler gerektirmeyen *"mekanik sanatların"* yani el sanatlarının, Ortaçağ'da özellikle el emeği ya da makina kullanımını gerektiren sanatların birbirinden ayırt edilmesiyle, Ortaçağ boyunca da sürmüştür. Bu bağdaştırma Renaissance'da da bozulmadı; **Leonardo da Vinci** ve **Dürer** sanatı, evrene ilişkin bir bilgi türü olarak gördüler. Üstelik, 15. yy'da, yunanlıların ve aristotelesçilerin doğayı taklit anlayışının (mimesis) ortaya çıkması ve perspektif tekniklerinin de gelişmesi, yaratma ediminin düşünsel yanını daha da pekiştirmiştir.

Eskiçağların birçok dilinde karşılaşılan bu *sanat* ile *zanaat* özdeşliği, daha sonra *"güzel sanatlar"* (beaux arts) kavramının ortaya çıkmasıyla, yani bir *yarar amacı* taşıyan nesnelerin üretilmesiyle, kullanılmak için değil de,hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesneler üretilmesinin ayrılmasıyla ortadan kalkmıştır. 17. ve özellikle de 18. ve 19. yy'larda süregelen *sanayi devrimi* doğaldır ki bu bağıntıları değişikliğe uğratacaktı. Nitekim **Kant**, 1790'lı yıllarda yazdığı *"Kritik der Urteilskraft'da (Yargıgücünün Eleştirisi)* bir yandan *sanat ile bilgiyi*, öte yandan da *sanat ile tekniği* birbirinden ayırmıştır; ona göre, *"Bir insan becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır... Sanat, zanaattan da farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın paraya bağlı olduğu söylenir"* **Hegel** ise sanatı, dünyada dışlaşan *"Tin"in ilk uğrağı* (moment) olarak ele almış ve sanat bilgisinin, duyusal bilgi ile tinsel bilgi arasında bulunduğunu öne sürmüştür. Resmi, heykeli, mimarlığı, müziği ve dansı kapsayan *"güzel sanatlar"* (fine arts) kavramı da zaten bu dönemde ortaya çıkmıştır. **Nietzsche**, 1872'de yazdığı *"Die Geburt der Tragödie"*de (Tragedya'nın Doğuşu) sanatın, doğanın kendisine özgü estetik etkinliğine, biçimler yaratan yaşama dayandığını öne sürmüş, *"sanatın özü, belli türden bir yalandadır"* demiştir. Ona göre, bu yalan, yaşama kara çalmaya yönelen idealist bir yutturmaca değil, yaşamı iyiye doğru değiştirerek yaşanır duruma getiren bir yalandır. **Nietzsche** şöyle der: *"Doğrular yüzünden ölmemek için elimizde sanat var..."*; *"...Sanat nasıl mı doğar? Bilgiye karşı bir deva, bilime karşı bir panzehir olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanıltmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir"*

Böylece anlatım ve yargı aracı olarak sanat, zihinsel bir yaratış haline gelmiş, genellikle toplumsal üretimden ve özellikle de teknik nesnelerden kopmuştur. Belirli hammaddelerin işlenip biçimlendirilmesiyle sanatsal nesneler üretilen sanat dallarını (heykel, seramik, mimari) nitelemek üzere *"görsel sanatlar"* (ars occulorum; visual arts) terimi kullanılmış, farklı sanat dalları da, genel sanat kavramının altında genellikle ikiye ayrılmıştır: etkinliğin sonunda ortaya çıkan nesnenin, yani sanat yapıtının, fiziksel anlamda bir cisim olması ile dilsel (anlamsal) bir nesne, yani bir metin olması durumu. Batı geleneğinde birinci türe giren fiziksel sanat yapıtlarına (resim, heykel, seramik) *"güzel sanatlar"* denirken, dilsel-anlamsal nitelikteki ikincilere *"özgür sanatlar"* (ars liberales) adı verilmiştir. Bu terim, el işi ve bedensel uğraş gerektiren etkinliklere karşılık, *"özgür"*lerin uğraştığı ve daha çok zihinsel bir etkinlik gerektiren sanat türlerini anlatmak için kullanılmıştır. Bu ikili ayrım içinde müzik ve şiir, sınır durumlarıdır; buna göre, belirli fiziksel özellikleri olan müzik aletleriyle çalınınca bir sanat nesnesi haline gelen bir beste, temelde, kompozisyon aşamasında yazılmış bir yapıttır. Öte yandan, dilsel ve yazınsal özellik gösteren bir şiir, içindeki ses ilişkileriyle ve belirli bir okunuş biçimiyle, fiziksel bir yapıt olmaya yaklaşır. Bu açıdan, tarihteki ilk müzik yazımı sayılan bazı besteler, doğrudan bir şiirin sözcükleri üzerine yazılan ve okunuş biçimini belirten notalardır.(1)

Zihinsel bir yaratış olarak toplumsal üretimden ve teknik nesnelerden kopan sanat, artık toplumsal ilişkilerin ve imalat dünyasına olan bağıntının zayıfladığını gösteren bir belirti olup çıkmıştır. Böylece sanat, *duygu* (duyumdan da beceriden de farklı), *esin* (bilimsel olmayan bir bilgi türü), *beğeni yargısı* (alımlayıcıları, nesnelerle işlevsel ya da çıkar gözetmeyen bir bağıntı kurmalarına göre sınıflandırır) ve *anlatım* (sanat yapıtının, hem eşyanın ne olduğunu, hem de sanatçının kişiliğini ortaya çıkaran özel bir alan olmasını sağlar) gibi yeni kavramlar ortaya koymuştur. Kültürün özel bir alanı olarak sanat, *"sanat için sanat"* (l'art pour l'art), akademik ve kuralcı geleneğe, romantik ruha, iz-

(1) Jean Lacoste, L'idée de Beau, Bordas, Paris, 1986, s. 19 vd.

lenimcilerdeki el değmemiş bakış inancına kaynaklık ettiği gibi; 19. yy'ın başında sanat yapıtının özerkliğini ortaya koyan biçimsel araştırmalara da zemin hazırlamıştır. Bilindiği gibi, *"sanat için sanat"*, **Benjamin Constant** tarafından ilk kez *"Journal"*inde (1804) kullanılmış, sonra **Victor Cousin** bu anlayışı benimsemiştir (Cours d'histoire de la philosophie, 1828). Yazın tarihçileri tarafından *"önparnasçı"* hareketi nitelendirmek için kullanılan *"sanat için sanat"* deyimi şu düşünceyi özetler: *"Sanat, sanat içindir ve hiçbir amacı yoktur; her amaç sanatı soysuzlaştırır" (**B. Constant**)*. *"Önparnasçı"* hareket, ideolojik ve toplumsal bir romantizme, dolayısıyla tarihe ve yazınm-yazarın bağımlılığına, ayrıca da bir özelliğin anlatılmasına ve kişinin kendi kendisinden söz etmesine karşı olan bir akımdı. Buradan hareket ederek sanatta, erişilmez bir mutlak olarak görülen biçimin vurgulanmasına öncelik tanıdı ve aynı nedenle de estetik bir model ve kendine hakimiyet örneği olarak klasik Antikçağ'ı seçti.. Bu anlayışa göre şairin artık amacı esin ve haykırışlar değildir; dışa dönük bir yaratıcı olarak o, *"tüm yetilerini kusursuz kullanmayı bilecek"* ve bu sayede de *"cüretli ve sabırla işlenmiş imgelerle"* düşlerini ortaya koyacaktır (**Mallarmé**, l'Art, 1865). Çünkü yazı yazmak kendi dışında bir amacı olmayan bir edimdir; şiir de kapalı bir nesne, bir biblo, eşsiz bir ustalığın ürünüdür; değişmez biçimli şiirlerin (sone) ve büyük söylencelerin en basmakalıp biçimde kullanılması (**Leconte de Lisle**) bu anlayıştan kaynaklanmıştır.

"Sanat için sanat" anlayışının, nesne ile istenci, içerik ile formu ayıran bu estetikleştirici ve figüratif yorumu bugün de geçerli olmakla birlikte, iki büyük sanat akımı karşısında gerilemek zorunda kaldı. Bunlardan birincisi, güzel ile yararlı, sanat ile bilgi, kültürlü seçkinler ile yığınlar arasında ilintiler yaratarak *"sanat nesnesi"* ile *"sanayi nesnesi"* arasındaki kopuşa karşı çıkan akımdır. Sanatlardan ve zanaatlardan (Arts and Crafts) çizime, sanayi estetiğinden **Bauhaus**'a kadar, modern kentlerimizde olduğu gibi sanayinin ürettiği nesnelerde de sanat ile yaşamı birleştirmek söz konusuydu artık. Sanat bu yoldan genel mübadele sisteminin içine doğrudan doğruya girdi; estetik artı-değer, nicelendirilebilir hale geldi. Artık sanatı, piyasadan ayırmak olanaksızdı. Algısal ve

toplumsal mekanımızdaki biçimsel ve resimsel kurucu öğe, sanatçının elinden kaçtı ama zanaatkarın ve hatta işçinin değil; bu ayrıcalık artık, tasarımcının, yani reklamcının, renk uzmanının, çizim danışmanının, şehircinin eline geçti. İkinci akım ise, 19. yy'da benimsenmiş başlıca temel ilkeleri yıktı. Soyut sanatla figürü bozdu, gerçeküstücü sanatla konuyu başkalaşıma uğrattı, pop art'la nesneleri parçaladı, kinetik sanatla ışığı ayrıştırdı, siyasal sanatla da toplumsal anlamları eleştiriden geçirdi. Buna koşut olarak çağdaş öncü sanatçılar, yeni maddeler, yeni gereçler, yeni fırçalar aradı; kavram, saptama, jest ve sanatçının kendi bedeni bile bu tür resim araçları oldu. Bu durum, sanat sözcüğünün anlamında büyük değişikliklere yol açtı: duygulanım (affection) ve istek, duygunun ve anlatımın yerini aldı, olumsuzlanan ya da ötesine geçilen toplumsal hayalgücü ürünü, esini kapladı. Doğadan başka bir şey olan sanat, günümüzde çoğunlukla, kültürün karşıtı, tersi olarak, *"karşı kültür"* (Anticulture) olarak karşımıza çıktı.[1]

Gerçekçi bir yaklaşımla sanat dallarını ve yapıtlarını, bir ucunda yalnızca bir yararın sağlanmasına yönelik ürünler, öteki ucunda da yalnızca estetik haz ya da güzellik uyandırmaya yönelik ürünler bulunan bir süreklilik çizgisi içinde ele almak uygun görünüyor. Hemen bütün sanat dalları bu iki uç arasında, bu iki özellikten aldıkları paya göre bir yere oturmaktalar. Böylece bu iki yönelim, aynı sanat yapıtında karşımıza çıkabilmekte. Örnekse, içinde yemek yenmesi için yapılmış bir çömlek ya da yere serilmek üzere dokunmuş bir halı güzel bir sanat yapıtı olma özelliğini de içerebilir. Doğadaki güzel kokulardan esinlenerek yapay biçimde üretilen *"parfümler"* de koku sanayii ile estetiğin işbirliği sonucu oluşturulabilirler. Bu iki yönelimin içiçe olmasının belki de en iyi örneği mimarlıktır. Mimarlıkta amaç olarak neredeyse tümüyle bazı gereksinmeleri karşılamak için ortaya konan ürün aynı zamanda, bazı biçimler, oranlar, biçemler yoluyla bir sanat yapıtı haline gelebilir; bir kilisede, bir camide, bir konutta işlevsel ve estetik öğeler bir arada bulunabilirler. Bu bağlamda *zanaat* (tekhne), *sanatın* yalnızca bir bölümünü karşılamaktadır. En geniş anlamıyla *sanat,* belli bir konuda belli bir yetkinliğe erişilmiş ol-

(1) O.Revault D'Allonnes, La Création Artistique et Les Promesses de la Liberté, Ed. Klincksieck, Paris, 1973, s. 261 vd.

mayı içerir; yemek pişirme, çocuk yetiştirme, devlet yönetme sanatları bu anlamla ilintilidir. Bir şeyi kendi iç yasalarına göre özgürce biçimlendirme yetisi olarak sanattan da bütün güzel sanatları anlıyoruz. Ayrıca insanın, yarattığı yapıtlarla kendisini yücelten ve ölümsüzleştiren yaratıcı yeteneği de sanatla içiçedir. Bu bağlamda, sanat sorunu ve sanatçının yaratmaları üzerine felsefe tarihinde çok çeşitli açıklamalar yapılmıştır, bunlar arasında: sanatın bir öykünme, bir yansılama (mimesis) olduğu kuramını (**Platon, Aristoteles**); sanatın bir fanteziden kaynaklandığını savunan romantik filozofların kuramını (**Victor Cousin, Benjamin Constant**); sanatın oyun türünden bir biçimlendirme atılımı olduğunu öne süren kuramı (**Schiller, Huizinga**); sanatı, simgeleştirilmiş bir yaratma atılımı olarak anlayan formalist alman idealizminin kuramını (**Kant, Schelling, Hegel**); sanatı insanı, toplumu ve doğayı yansıtan bir etkinlik olarak gören marksist (toplumcu-gerçekçi) sanat kuramını (**Lukàcs, Brecht, Adorno, Plekhanov**) ve buna ek olarak da çeşitli çağdaş sanat kuramlarını (**Klee, Goodman, Heidegger, Cassirer**) sayabiliriz.

Sanatlar ve sanat yapıtları çok farklı biçimlerde sınıflandırmalara tabi tutulmuşlardır; örneğin bir sınıflandırma biçimi, sanat nesnelerini içinde bulundukları ortamlara göre (zamansal, mekansal ve hem mekansal hem zamansal olarak) ayırmaktadır. Bu ayırıma göre temelde seyirlik ya da göz için olan "*görsel sanatlar*", resim, heykel, mimarlık gibi sanatlardır. Zamansal ya da kulak için "*işitsel sanatlar*"da şiir, müzik ve söz sanatlarını kapsar. Ürünleri hem mekan, hem de zaman içinde yer alan sanatlar da tiyatro, dans ve operadır. Bunlar arasında sinema sanatı bütün sanatları birleştiren bir sanat olarak anlaşılır. Sanatları sınıflandırmanın geleneksel bir biçimi de, gene bir süreklilik içinde, yazın sanatları (şiir, öykü, roman), görsel sanatlar (resim, heykel), sahne sanatları (tiyatro, dans, bale, opera, pandomim), müzik ve mimarlık olmak üzere yapılan sıralamadır. Ama böyle bir sıralamaya da tam ve eksiksiz gözüyle bakılmamalıdır. Birçok sanat türü, bu sınıfların birden fazla olan öğelerini içerebilir ya da bunların dışında kalan bir özellik taşıyabilir. Bu bakımdan sanatları sınıflandırmanın pek çok ve çeşitli tarzlarıyla karşılaşmak olasıdır. Örnekse opera, hem yazın,

hem müzik, hem de tiyatro gibi farklı dallar ait öğeler içerebilir ya da örneğin ciltçilik, çiçekçilik, camcılık (vitrail) ya da bebek ve manken yapımı gibi uğraşlar türünde çok özel sanat biçimleri olabilir. Öte yandan, çağımızı simgeleyen ve yüzyılımızda gelişen sinema sanatı, önceki sanat dallarından birçok öğe içerdiği halde başlı başına bir sanat dalı sayılmaktadır. Yine bu cümleder olmak üzere artistik buz pateni ve laser ışınlarıyla yapılan süsleme-bezemeler de geleceğin bağımsız bir sanat dalı olmaya aday görünmektedirler. Özellikle bilgisayar katılımlı sanatsal görüntüler gerçekle gerçeküstü arasındaki kopukluğu gidermekte, düşlemlerimizi gerçekleştirmektedirler. Bilgisayarla gerçekleştirilen animasyon teknikleri ile neredeyse düşlere gerçeklik kazandırılmaktadır. Bu arada holografiyi de 21. yy'ın bir sanatı olarak düşünebiliriz.

b- Sanat Felsefesi, Estetik, Sanat Eleştirisi ve Sanat Tarihi

"He who despises painting loves neither philosophy nor nature."(*)
Leonardo da Vinci, Notebooks

Sanat felsefesi, sanatın, sanatsal yaratmaların ve beğenilerin özü ve anlamını konu olarak ele alan bir felsefe dalıdır. Sanat felsefesinin *"estetik"*ten ayrıldığı noktaya gelince; sanat felsefesi, estetik dışındaki etkenleri ve bağlamları (dinsel, ahlaksal, toplumsal) da göz önünde bulundurduğundan estetikten daha geniş, ama öte yandan doğadaki güzeli değil de, yalnızca sanat yapısı güzeli konu olarak aldığından ondan daha dardır. Duyumbilimi ya da duyulur algılar öğretisi anlamına gelen *"estetik"*, **Kant**'da *"transsendental estetik"* başlığı altında geçer ve duyarlığın (Sinnlichkeit) a priori ilkelerinin bilimidir. **Baumgarten**'ın *"duyusalın yetkinliği"* öğretisini geliştirdiği *"Aesthetica"* (1750) adlı yapıtından bu yana estetik, güzeli araştıran bir bilim dalı olarak, *"Güzelin bilimi"* olarak anlaşılmıştır. Estetik yalnızca sanattaki güzeli, dolayısıyla yalnız sanat felsefesini değil, doğadaki güzeli de kapsar; bu bakımdan sanat felsefesi, estetiğin ancak bir bölümüdür; estetiğin öteki bölümleri ise, sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi gibi disiplinlerdir. Öte yandan yalnız güzel nesneyi değil, aynı zamanda güzelin öznel ve tinsel yaşanışını ve yaratılışını da içine alır. Gerçekten de güzel ve sanat, **Platon**'dan beri felsefi düşüncenin konusu olmuştur. Ama ilkin aydınlanma filozofu **Baumgarten**'dan bu yana estetik, felsefenin ayrı bir dalı olarak

---

* "Resmi hor gören, ne felsefeyi ne de doğayı sever."

gelişmiştir. Estetiği geliştirenler ise **Kant, Hegel** ve romantik filozoflar olmuştur.[1]

Sanatın yapısını, farklı kültür alanları içindeki yerini, insan açısından işlevini ve anlamını araştıran ve felsefenin bir dalı olan sanat felsefesi, bir bilgi dalı olarak tarihsel gelişimi içinde zaman zaman estetik ile eşanlamlı da tutulmuştur. Güzelin ve güzel sanatların doğasını, yapısını, işleyişini inceleyen estetikten ayrı tutulan sanat felsefesi, belirli sanat yapıtlarını çözümleyen ve tarihsel koşulları içinde değerlendiren "*sanat eleştirisi*"nden de farklıdır. Sanat yapıtlarının anlamının her türlü psikolojik, sosyolojik ya da tarihsel öğeden bağımsız olarak ele alınması, sanat felsefesinin sınırlarını belirler. Sanatın, gerçeklik ve hakikat ile ilişkisini ve bu ilişki içinde sanat yapıtlarının gerçekliği ve hakikati ne ölçüde temsil ettiği ve yansıttığı, sanat yapıtının içeriği gibi sorunlar sanat felsefesinin temel konularını oluşturur. Sanat felsefesinin kapsamına giren sorunların bir bölümü etiğin sorunlarıyla da koşutluk gösterebilir, dahası örtüşebilir. Sanat ile ahlak arasındaki ilişkiler daha çok yazınsal yapıtlarda ortaya çıkar. Yazınsal bir yapıtta ahlaksal sorunlar ve durumlar ele alınabilir ve öteki sanat dallarında olduğu gibi bu yapıtların ahlaksal ya da psikolojik etkileri olabilir. Bu tür bir sanat yapıtı üretmenin ahlaksal olarak temellendirilmesi, etiğin kapsamına girer. Oysa, sanat felsefesi açısından, bir sanat yapıtının ahlaksal ya da psikolojik içeriğinin sanatsal değerine uygun olup olmadığı tartışılabilir. **Valéry**'nin de dediği gibi, "*Ahlaka hizmet kaygısı sanata zarar verir*"

Sanat yapıtlarının tanımlanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi gibi görevleri bulunan "*sanat eleştirisi*" yapıtların önceden benimsenmiş estetik değer ölçütlerine göre değerlendirilmesini içerdiğinden estetik kuramının bir uygulama alanı olarak görülebilir. Sanat eleştirisi etkinlikleri daha çok gazete ve dergi yazıları ile kitap yayınları biçiminde ortaya çıkar, ama bunlardan daha örtük biçimleri de vardır. Örnekse, korunacak sanatçıların seçilmesi, yapıtlarının özel ve kamuya ait koleksiyonlarda toplanması, hatta çalışmalarının onarım ve ko-

1- Dominique Jameux, Sanat ve Estetik, MÜGSFY, İstanbul, 1990, s. 28 vd.

runması, bazen de yok edilmesi, dolaylı yoldan sanat eleştirisi kapsamına girmektedir. *"Sanat eleştirisi"* (critique d'art), felsefi temelli estetik ölçütlere dayanan katı mantıkçı değerlendirmelerden, sanat yapıtının eleştirmende uyandırdığı duyguları alımlayıcıya iletmeyi amaçlayan öznel yorumlara değin çeşitli yaklaşımları dile getirebilir. Bu bakımdan sanat eleştirisinin sanat felsefesiyle yakın bir ilişki içinde olduğunu biliyoruz. Yine biliyoruz ki uzun zaman sanatçıların yaşam öyküleriyle sınırlı kalmış olan *"sanat tarihi"*, yöntemsel temelleri, 18. yy'daki arkeolojik kazı ve buluntulardan sonra ortaya çıkan yeni bir bilim dalı kimliği kazanmıştır. 19. yy'da öne sürülen ve eleştirel düşüncenin evrimiyle pekişen müze ve kültür kalıtı kavramları, sanat yapıtını, kültürel, tarihsel ve dilsel değer düzeyine yükseltmiştir. Bununla birlikte, *"sanat eleştirisi"*, her zaman aynı niteliği taşımayan bir yazın uğraşı olarak görülmektedir. Bu eleştiri, dar anlamda, bir değer yargısıdır ve bu yargının, anlayışsızlık ya da çıkar gözetme yüzünden ne ölçüde yozlaştırılmış olduğunu da unutmamak gerekir. *"Salon"* gazeteciliğinden devralınmış olan bu dar görüşün karşısına, bugün bütünsel bir eleştiri fikrini çıkarmak daha doğru olacaktır. İtalyan kültür geleneğine yakın olan bu anlayışın görevi, felsefi, estetik ya da tarihsel özellik taşıyan sanatsal bilginin çeşitli dönemlerini özümlemektir.[1]

Yunan-Roma Antikçağı olarak adlandırılan dönemde sanat, insana özgüdür ve bu açıdan da, yunan felsefesi, sanatı evrensel bir kuram içine yerleştirmek için eleştirinin ilk ilkelerini öne sürmüş ve bir temellendirme çabasına girişmiştir. **Ksenokrates**'in resim ve heykel üzerine incelemelerinde (İÖ 3. yy.) görüldüğü gibi bu konuya yaklaşım, başlangıçta teknik bir özellik taşımaktaydı. Sanat kişiliği konusundaki çok yeni bir açıklamadan başka yazar, sanatların tarihini kendi çağında elde edilen yetkinliğe yönelen uzun bir ilerleme olarak görmekteydi. Temeli bakımından betimleyici olan bu eleştirinin karşısına, **Platon** ve **Aristoteles**, felsefi bir açıklama çıkardılar. **Platon,** ilk kez 19. yy'a değin egemen olacak bir düşünceye, yani *"benzerlik"* (analogon) düşüncesine

1- Tahsin Yücel, Eleştirinin ABC'si, Simavi Yay., İstanbul, 1991, s. 41 vd.; Jean C. Filloux, Eleştiri Kuramları, Gelişim Yay., İstanbul, 1975, s. 39 vd.

dayanan bir yargı fikrini ortaya attı. Gerçekten de **Platon,** idealleştirmenin ulaştığı tanrısallığın, yüceliğin ifadesi olan *"kendinde güzellik"* kavramını açıklamakta titizlik göstermesine karşın, sanatçının yaptığı işin taklitten (mimesis) başka bir şey olmadığını öne sürdü. **Aristoteles'**e gelince, o da **Poetika**'sında, sanatsal etkinliği, ussal açıdan inceledi ve dünyanın doğal düzeni ile sanat yapıtının, hem oranları hem de birliği bakımından bir kurala uyması zorunluluğu arasındaki bağıntı üzerinde durdu. **Aristoteles** böylece, Antikçağ sanat görüşünün ağır basan yanlarından biri olan bir kurallar topluluğunu dizgeleştirmiş oldu.

Batı Ortaçağ'ında sanat eleştirisi ise ideolojik bir özellik taşımaktaydı. Böylece, sanatçının yorumundaki nitelikten çok, dinsel dogma bilgisine ve ikonografisine gösterilen saygıya önem veriliyordu. En ateşli düşüncelerin öne sürülmesine yol açmasına karşın ikonografi, simgesel işlevinin dışında, her şeyden önce betimleyici bir bilim olarak kaldı. Örnekse, **Vincent de Beauvaris**'in 13. yy'da ortaya çıkardığı *"Le Grand Miroir"* adlı yapıtıdır. Renaissance döneminde ise, İtalyan *"quattrocento"*su (14. yy.) sırasında, yeniplatonculuğun canlanması, sanatların, Antikçağ'dan ödünç alınan bir üslubunun araştırılmasına dayanan yeni bir tanımlanmasına yol açmıştır. Mimar **L.B. Alberti,** *"Architettura"* adlı incelemesinde (1537), **Serlio** ve daha sonra da *"Regola delli cinque ordini d'architetturà"* (Mimarlığın Beş Düzeninin Kuralları) (1562) adlı yapıtında **Vignola**, mutlak bir başvuru kaynağı olmuşlar ve yunan-roma düşüncesinin son aşaması olan **Vitrivius**'u yorumlamışlardır. Ama bu açıklamalar, bir öğretinin ortaya konulmasına katkıda bulunmaktan çok bu yazarların kişisel tercihlerini yansıtmaktaydı. 1550 yılında *"Vite de'più eccellenti architetti, scultori, pittori"* (En Büyük Mimar, Heykelci ve Ressamların Yaşamı) adlı yapıtı yayımlayan ressam **Vasari** ile, sanat yapıtlarının incelenmesinden çok, sanatçıların yaşam öykülerine dayanan tarihsel eleştirinin bir ilk biçimi ortaya çıkmış oldu. **Vasari** ayrıca, ilkellerden çağdaş biçimin yetkinliğine değin, sanatsal yaratışın evriminde yer alan teknik ve kültürel gelişmeyi de açıklamaya çalışmıştır. 1593 yılında **Cesare Ripa**'nın yayımlamış olduğu *"Iconologia"*sında örneklendiği gibi, Karşı Reform, Trento Konsili'nde belirlenen ve ikonografiye yeniden verilen önemle

somut hale gelen katı dinsel ideolojinin etkisinde kalan sanatsal üretimi kökleştirmiş ve sanata bir ivme kazandırmıştır; yine de Ortaçağ'da sanat eleştirisi çeşitlilikten uzak kalmış, tek yönlü ve katı olmuştur; her şeye dinsel dogmalar açısından bakıldığı için de konu ve ifade zenginliğine pek rastlanmaz. Sanatsal yaratıda "*otonomi*" değil, "*monotoni*" egemendir.

Büyük yüzyıl olarak bilinen 17. yy.'da "*Karşı Reform*"dan kaynaklanan ve amacı her türlü sanat çalışmasının uyması gereken yasaları saptamak olan kurumlar, yani akademiler gelişti. Bu dönem için Antikçağ ve **Rafaello** iki temel örnekti; eleştirmenlerin bir çoğu da bu görüşün sınırları içinde kaldı. "*Büyük beğeni*" diye adlandırılan bu anlayışın ünlü temsilcileri italyan **Bellori**, "*Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*" (Modern Ressam, Heykelci ve Mimarların Yaşamı) (1672) ve **Poussin**'e hayranlık duyan ve 1676'da *"Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent"ı* (Mimarlığın, Heykelin, Resmin ve Onlara Bağlı Sanatların İlkeleri) yayımlayan fransız **Félibien**'dir. Sanatçının mutlak ödevi, benzerlik ve güzelliğe, yani estetik yasalara ve yine *"eskiler"*'in öğretisinde belirtildiği gibi oranlara, yani matematik yasalara uymaktı. Akademi'nin diktatörce gücü, **Le Brun** ölünce (1690) ortadan kalktı ve yerini, rengin önemi üzerinde duran, **Rubens**'i savunan *"modern"*lere bıraktı. **Roger de Piles,** *"Dialogue sur le coloris"*de (Renk Sanatı Üzerine Konuşma) (1672), duyduğu heyecana ve duyarlığına göre değerlendirdiği resme, yeni bir gözle baktı ve klasisizmi savunanların düşünsel katılığının ötesine geçti.

Aydınlanma çağma gelince, bugün kabul edildiği haliyle sanat eleştirisinin kaynağı, 18. yy'da sürekli *"Salon"*ların ortaya çıkması olarak gösterilmiştir. Ama bu konuda daha belirleyici olan, hiç kuşkusuz, hem ekonomik hem de toplumsal bakımdan evrim gösteren bir toplumun meyvesi olan felsefi düşüncenin canlanmasıdır. Bu bağlamda en yaygın olan ve hem edebiyat, hem tartışma, hem de ders verme özellikleri taşıyan "*eleştiri*", bu daha çok "*öznel eleştiri*" diye nitelenir-, 1747'den başlayarak Paris'de yıllık olarak düzenlenen "*Salon*"larla ilişkiliydi ve eleştiri yazılarının yayımlanmasıyla kendini gösterdi. Bu yazıların amacı, okurları aydınlatmak, seçimlerine yardımcı olmak ve yargılarına

yol göstermekti. Bu alanın en başarılı kişilerinden biri olan **Diderot**'nun betimlemelerindeki ve sanat eleştirilerindeki ustalık, 19. yy. sanat gazeteciliğini de etkilemiştir. **Diderot** ayrıca, sanat yapıtlarında ahlaksal bir değer de aramıştır. Bundan ötürü de, erdemi sevimli, kötülüğü iğrenç göstermeyi beceren ressam **Greuze**'ü göklere çıkarmıştır. Buna paralel olarak, Pompei ve Herculanum'daki arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkarılan buluntulara hayran kalan alman **Mengs** ve **Winckelmann,** yunan-roma sanatına yeni bir yorumun ışığıyla yaklaşmayı denediler. "*Geschichte der Kunst des Altertums*" (Antik Sanatın Tarihi) (1764) adlı yapıtında **Winckelmann**, farklı tarihsel dönemlerin tanıklığını yapan estetik kategorilere denk düşen üsluplar fikrini ortaya atmıştır. Öte yandan Arkeoloji bilimi, kolleksiyonların ve harabelerin meraklıları olan sanatseverlerin hoşça vakit geçirmelerini sağlayan "*turizmin*" gelişmesine de katkıda bulunmuş ve bu sanatseverlere bir yargıya varmalarında ve beğenilerinde yardımcı olacak bir kültür dağarcığı sağlamıştır. 18.yy'ın felsefi düşüncesi, geleneksel eleştirinin temeli olan akademik güzel tanımına son veren "*Kritik der Urteilskraft*" (Yargıgücünün Eleştirisi) (1790) adlı yapıtıyla **Kant'**ın estetik dünyasında benliğini bulmuş ve yeni bir açılım kazanmıştır. **Kant'**a göre Güzel, dogmatik bir formül olmadığı gibi bir reçete de değildir; ama saltık bir yargının nesnesidir: "*Kavrama dayanmadan evrensel olarak hoşa giden şey güzeldir*"

Bilindiği gibi 19. yy. öncesinde Batı'da sanat eleştirisi çoğu kez sanatın ahlaksal amaçları ve yüce idealleri (gerçeklik, güzellik) üzerine kaba genellemelerle yetiniyor, her yapıtın titizlikle yakından incelenmesini öngörmüyordu. 19. yy'da ise büyüyen orta sınıfa seslenen ve onunla birlikte gelişen sanat pazarını besleyecek ticari sanat galerileri ortaya çıktı; buna paralel bir gelişme olan yüksek tirajlı gazeteler de sanat eleştirisinin bu kitlelere ulaşabilmesini sağladı. Böylece türeyen alıcılar için beğeni oluşturma görevini üstlenen sanat eleştirmenleri dikkatlerini belirli sanatçılar ve yapıtları üzerinde yoğunlaştırarak bunların göreli üstünlük ve değerlerini belirleme çabasına giriştiler. Öte yandan sanat tarihçileri ile sanat eleştirisi arasında görülen bir ayrılık da ilk kez bu yüzyılda su yüzüne çıktı. Sanat tarihinin ilk bilimsel te-

melleri, alman **Carl Friedrich von Rumohr**'un *"Italienische Forschungen"* (İtalya Araştırmaları) (1827-31) ve yurttaşı **Johann David Passavant**'ın **Rafaello**'nun yapıtlarının *"açıklamalı kataloğu"*nu yayımlamasıyla (1839) atılmıştır. Yaşamöyküsel araştırmalara, karşılaştırmalara dayanan deneysel yöntemlere, 20. yy.'da örnek olarak alman italyanlardan, **G.B. Cavalcaselle**'nin *"Storia della pittura italiana"* (İtalyan Resim Tarihi) (1864-71) ve **G. Morelli**'nin *"Studi di critica d'arte sulla pittura italiana"* (İtalyan Resmi Üzerine Sanat Eleştirisi İncelemeleri) (1890-93) adlı çalışmaları da eklenmiştir.

Çağdaş sanatsal üretim konusunda ise çok farklı fikirler bulunmaktaydı. **Théophile Gautier**, 1855-56 yıllarında yazmış olduğu *"Les Beaux Arts en Europe"* (Avrupa'da Güzel Sanatlar) adlı yapıtındaki parlak üslubuyla dikkatleri çekti; ne var ki yargılarında çoğunlukla öngörü yoktu. Bu yüzyıl boyunca art arda gelen sanat hareketleri, kendilerine savunucular ya da yasaklayıcılar buldular. **Quatrième de Quincy**'nin akademik yeniklasikciliğine, **Stendhal** ve **Augustin Jal**'ın savunduğu romantizm karşı çıktı. **Champfleury ve Théophile Thoré** ise gerçekçilikten yana olduklarını açıkladılar. Ama çağının sanatı üzerine en derin açıklamalarından birini yapan kimse, romantizmin keskin savunucusu **Charles Baudelaire**'di. Bu arada, *"Correspondances"*ı (Yazışmalar) ile sözde sanat kurallarına karşı açtığı savaşta benimsediği estetik ilkelerini açıklayan **Delacroix** ve seçmeciliğini *"Les Maîtres d'autrefois"*da (Eski Zaman Ustaları) (1876) ortaya koyan **Fromentin** gibi sanatçıların yazılarını, katkılarını unutmamak gerekir. Yine bu bağlamda 1835-38 yılları arasında yazmış olduğu *"Vorlesungen über die Aesthetik"* (Estetik Üzerine Dersler) adlı kitabında serimlediği estetik öğretisiyle **Hegel,** sanat yapıtının tarihsel yanının ve tinin uğrağı olarak bu yapıtlardaki dilin taşıdığı özgünlüğün anlaşılması ve kabul edilmesi konularında büyük bir katkıda bulundu. 1882'de yazmış olduğu *"Philosophie de l'art"* (Sanat Felsefesi) adlı yapıtıyla **Hippolyte Taine**, sanatsal yaratışı, tarihe bağımlı olması bakımından, hayli dar bir çevre-zaman belirleniminin ifadesi olarak gördü. **Jacob Burckhardt** da 1860'da yazdığı *"Kultur der Renaissance in Italien"* (İtalya'da Rönesans Kültürü) adlı yapıtında sanatları, kül-

türel etkenlere bağladı ve çağların bir aşama sırası olduğunu öne süren geleneksel görüşü bir yana bırakarak ilkel sanatların, Ortaçağ ve Barok sanatının yeniden saygınlık kazanmasına zemin hazırladı. **Heinrich Wölfflin** ise "*Renaissance und Barock*" (1888) adlı yapıtında, Barok sanat konusunda bir stilistik gramer kurmaya çalıştı. Bundan sonra, sanat yapıtını, biçimsel açıdan inceleyen geniş bir eleştiri akımı ortaya çıktı. **C.Fiedler**, "*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*" (Sanatsal Etkinliğin Kaynağı Üzerine) (1896) adlı kitabında ilk kez salt görülebilirlik kuramının temellerini attı. Bu kuramın sonuçları **Kandinsky**'nin araştırmalarında "*Über das Geistige in der Kunst*" (Sanatta Tinsellik Üstüne) (1912) ve daha sonra **Berenson**'un dokunmaya ilişkin kuramında kendini gösterdi.

Çağdaş dönem olarak adlandırdığımız 20. yy'ın başında ise italyan filozof **Benedetto Croce**'nin etkisi büyük olmuştur; "*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*" (İfade Bilimi ve Genel Lengüistik Olarak Estetik) (1902)'de **Croce**, biçimin, içerikten ayrılamayacağını öne sürerek eleştiri ile sanat tarihini kaynaştıran bir sentezi gerçekleştirmiştir. 1924 yılında "*Die Kunstliteratur*"u (Sanat Yazını) yayımlayan **J. von Scholesser, L. Venturi** üzerinde derin bir etki yapmış, aynı durum **Panofsky**'nin araştırmaları için de geçerli olmuştur: "*Studies in iconology*" (İkonoloji İncelemeleri) (1939).

Yüzyılımızda "*sanat eleştirisi*" sanatçı ile alımlayıcı arasında bağlantı kurma rolünü korumaya çalışmış, ancak çağdaş sanat, benzetleme (simulation) ölçütünden sıyrılarak halktan kopmuştur. Sanat akımlarının hızla art arda ortaya çıkması, halk karşısında her gurubun sözcüsü rolünü oynayan sanatçı ya da yazar aracıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nabiler için **Maurice Denis**, kübizm için **Apollinaire** ve gerçeküstücüler için de **Breton** bu rolü üstlenmişlerdir. Marksçı düşünce ve freudcu psikoanaliz de, yeni bir eleştiri çabasına katkıda bulunmuşlardır. Macar asıllı İngiliz **Arnold Hauser'**in marksçılığa dayanan toplumbilimsel yaklaşımı "*The Social History of Art*", (Sanatın Toplumsal Tarihi) (1953) ve deneysel ruhbilime dayanan **E.H. Gombrich**'in çalışmaları "*Art and Illusion*" (Sanat ve Yanılsama) (1959) bunun örnekleridir. Sanat sosyolojisinin kurucularından **Pierre Francastel**'in araş-

tırmalarında da sanat tarihi, sanat eleştirisi, toplumbilim ve ruhbilim yol gösterici olmuştur: "*l'Espace figuratif de Renaissance au Cubisme*" (Rönesanstan Kübizm'e Figüratif Mekan) (1951) İtalyan **Cesare Brandi** ise, yapısalcı çözümlemeyi sanat yapıtlarına uygulamıştır. **Elie Faure ve André Malraux**'nun kurdukları ideolojik dünyanın yanı sıra, sanat tarihini ele alan didaktik yapıtlar ortaya koyma eğilimi de ağır basmıştır 20.yy'da. Sanatsal anlatım ile toplum arasında bağlantı kurma eğilimine örnek olarak **André Michel** yönetiminde yayımlanan koleksiyonu ("l'Histoire de l'art", Sanat Tarihi) (1905-29) ve **René Huyghe**'ün yönettiği "l'Art et l'Homme"u (Sanat ve İnsan) (1957-61) gösterebiliriz. **André Chastel**'de de aynı eğilim göze çarpar. **Morelli**'nin çözümlemeci yöntemi ve açıklamalı katalogların düzenlenmesi, eski sanat üzerine yeni bir düşünmenin kaynağı olmuştur. **M.J. Friedländer** "*Die Altniederländische Malerei*", (Eski Hollanda Resmi) (1924-27), **Roberto Longhi** ve **John Pope-Hennessy** gibi yazar ve sanatçıların yapıtları bunun örnekleridirler[1].

20. yy'da görsel sanatların anlamına ilişkin yerleşik kavramların çözülmesi ve çok çeşitli biçemlerin hızla yayılması bazı yetenekli eleştirmenlerin yeni sanat akımlarının sözcülüğünü üstlenmesine yol açmıştır. İngiliz eleştirmen **Roger Fry** adını kendi koyduğu "*İzlenimcilik Sonrası*" (Post Impressionism)'e halkın duyduğu yabancılığı giderirken, **Clement Greenberg** ve **Harold Rosenberg** gibi amerikalı meslektaşları da aynı şeyi "*Soyut Dışavurumculuk*" (Abstract Expressionism) için yaptılar. 20. yy'ın sonlarında sanat eleştirisi, halkın görsel sanatlara karşı gittikçe artan ilgisini yönlendiren, bir ölçüde de belirleyen alabildiğine geniş, ama o ölçüde de kurumsallaşmış bir alan olmuştur. Ne var ki eski sanat tarihçileri ile çağdaş sanat eleştirmenleri ya da kuramcıları arasında bir uçurumun açıldığı da bir gerçektir. İnceledikleri konular kadar, yöntemleri, şemaları ve ölçütleri de, şimdilik, bir sentezin gerçekleşemeyeceğini gösteriyor. Bu bağlamda avangard sanat temsilcilerinin çoğunun "*kültür karşıtı*" ya

(1) Dominique Jameux; Art, Esthétique et Critique d'Art, Encyclopoche Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1977, s. 70 vd.

da "*sanat karşıtı*" tutumlarını da göz önünde bulundurmamız gerekmektedir (Dadacılık). Oysa sanat tarihçileri ile sanat kuramcıları arasında gerçekleştirilebilecek böyle bir sentezin, hem yaşayan sanatçılara, hem de gittikçe genişleyen meraklı seyirci kitlesine yararı olabileceği açıktır.[1]

Bu genel açıklamalardan da anlaşılacağı üzere insanın belli türden etkinliğinin ürünleri olan sanat yapıtlarını, yine belli bir dönemde egemen olan görüş bakımından, bu yapıtların biçem ve öteki özelliklerinden hareket ederek onları türlerine, dönemlerine ayırarak inceleyen ve tasnif eden "*sanat tarihi*", nasıl hareket ederse etsin, sanat denilen varlık alanını bütünselliğinden uzaklaştırarak parçalamaktadır. Sanat yapıtlarının form, üslup, iç ve dış özellikleri yanında bazen onlardaki ifadenin bir fikir tarihi çerçevesi içinde ele alınarak psikolojik, sosyolojik ya da pozitivist açıdan çözümlemelerini yapan sanat tarihi, bu nedenle çeşitli sanat dalları arasındaki ilintileri gözden kaçırır. Sanata ilişkin temel sorular bir yana bırakılır; bazı değer ve yargıların ışığında, ilke ve yöntemlerin dikte ettiği kronolojik kataloglar ya da kategoriler oluşturulmaya çalışılır. Oysa sanat felsefesi ya da sanat eleştirisinin görevi, günümüzde sanatçıya ya da sanata ilkeler, yöntemler dikte etmek değil; sanat denen varlık alanını bütünlüğü içinde anlamaya çalışmak, bu alanın insanın varlık yapısındaki yerini göstermektir. Çağımızda artık bir sanat metodolojisi değil, insan başarılarından biri olan sanatı ve ürünlerini doğrudan ve bir bütünlük içinde incelemek söz konusudur. İşte bunu sanat felsefesi ya da sanat eleştirisi gerçekleştirebilecektir; başka deyişle, fenomenolojik-ontolojik bir estetik bize sanat konusunda doyurucu bir bilgi sağlayabilecek; sanatların, bilimlerin yardımıyla çözümlenmesi gerçekleştirilecektir. Bu amaç doğrultusunda 20.yy'da ortaya çıkan "*Sanat Bilimleri*" (Kuntswissenschaften), sanatları bilimsel yöntemlerle incelemeyi dener. "*Sanat bilimi*" terimi, teknik bir estetik terim olarak, yüzyılın başlarında, somut sanat nesnesi incelemesini güzel felsefesinden ayırmak isteyen alman sanat kuramcılarının yapıtlarında ortaya atılmıştır (**M.**

(1) I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, Routledge and Kegan Paul, London, 1976, s. 12 vd.

Dessoir, E. Utitz). Çağdaş estetik araştırmalarının büyük bölümünün bu deyim çerçevesine girdiğini söyleyebiliriz. Öte yandan "*sanat bilimleri*" adlandırması bilimsel psikolojiden kaynaklanan ve 1870-1880'e doğru **Fechner** ve **Wundt** tarafından kurulan "*deneysel estetik*" adlandırmasının yerini almaya başlamıştır. **Fechner** ve **Wundt** ilk araştırmalarında en uygun oranları ve dengeleri, çizgilerin, biçimlerin ve renklerin duygusal değerini deneysel olarak incelemeye yöneldiler. Böylece **Fechner**, istatistik test ve incelemelerden başlayarak, altın sayı gibi evrensel olarak yeğlenen estetik biçimlerin var olduklarını göstermeye çalıştı. Bugün deneysel estetik, algıyı inceleyen ruhbilimcilerin olduğu kadar, fizyologların, toplumbilimcilerin, bilişimcilerin de görüşlerine başvurmaktadır. Günümüzde sanat bilimleri başlıca iki alanı kapsıyor. Bunlardan biri estetik yargının çocukluktan erginliğe kadarki evrimini inceliyor ve estetik tercihlerimizin kişisel ve toplumsal belirlenimlerini araştırıyor (**Robert Francés**); öbürüyse, bir sanat yapıtıyla karşılaşan öznenin araştırıcı etkinliğini inceliyor ve estetik duygulanımı uyandıran algısal öğeleri araştırıyor (**D.E. Berlyne, Farkas Molnár**).[1]

(1) Raymond Bayer, Histoire de L'Esthétique, Armand Colin, Paris, 1961, s. 350 vd.

c- Bilimsel Bir Sanat Öğretisi Olarak Estetik

"Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst."(*)
Goethe, Maximen und Reflexionen

Yunanca "*aisthetikos*", "*aisthanesthai*", "*duymak*", "*algılamak*" sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen "*aisthetike*" (duyum) ya da Estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır. Terimi bugünkü anlamıyla ilk kullanan ve estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak yerleşmesini sağlayan **Alexander Baumgarten**'dir. **Baumgarten**, "*Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*" (Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler) (1735) adlı yapıtında, anlam içeriklerinin duyusal bir biçim içinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için estetik sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yargılarda duyuların belirleyici bir rol oynadıklarını söylemiştir. **Kant**'da "*estetik yargı*", şeylerin biçimlerini, onlardan bir haz duygusu elde edecek tarzda ele alan yargı olup; estetik yargının eleştirisi ise, güzel ve yüce üzerine kantçı kuramdır. Estetik, **Kant**'a göre, genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir. Bu bağlamda "*Transsendental estetik*", **Kant**'da, "*tüm a priori duyarlılık ilkeleri bilimi*"ni oluşturan transsendental felsefenin ilk bölümünü oluşturur (Kiritik der reinen Vernunft, I, 1). 19. yy'da **Hegel**'in et-

(*) "Dünyadan kaçmanın en güvenilir yolu sanattan geçer, dünyaya sıkıca bağlanmak da sanatla gerçekleşir."

kisiyle, estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Estetik öğreti, **Nietzsche**'ye göre, etkin bir bakış açısı seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğretidir; ona göre, gerçek bir estetik iki temel ilkeyi göz önünde tutmalıdır: 1) Sanat bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir: *"Varoluş ve dünya ancak estetik bir olay oldukları ölçüde öncesiz-sonrasız olarak doğrulanabilirler"* 2) Olası tek estetiğin, alımlayıcı bakımından değil, yaratıcı bakımından kurulması gerekir (*Die Philosophie in tragischen zeitalter der Griechen*) (Yunanlıların Tragedya Çağında Felsefe).

Valéry bir konuşmasında, *"Estetik, filozofun beğenisinin ve dikkatinin çekildiği gün doğdu"* (L'Esthétiquc naquit un jour d'une remarque et d'un appétit de Philosophe) der. Demek filozofun bir şeyden hoşlandığı, bir şeye ilgi duyduğu ya da bir şeyi beğendiği gün estetik doğmuştur. Normativ yani kural koyucu bilimler olarak karşımıza çıkan *Etik* (eylem ve davranışlarla ilgili ahlak), *Mantık* (doğruluk ve akılyürütmeyle ilgili) ve *Estetik* (Güzellikle ilgili duyumsama) gibi üç disiplinden Estetik, kendi içinde bölümlere ayrılır: 1) sanatın kuralları, 2) güzelin yasaları, 3) beğeninin ilkeleri ya da kurucu öğeleri olarak konularına göre bölümlenen bilimsel estetikten (18. yy.) ilkçağda henüz söz edilmemekteydi. Estetiğin konusu ve yöntemi doğaldır ki sanatın tanımlanma biçimine bağlı kalacaktır. Sanatın tanımı ise İlkçağ'dan bu yana çeşitli sanat felsefelerinin doğmasına neden olmuştur. **Hegel**'e göre, *"Sanat felsefesi, felsefenin bütünlüğü içinde zorunlu bir halka oluşturur"*, ve bunun yanında *"Estetik, sanat üzerine yapılan her türlü felsefi refleksiyondur"* **Valéry** ise çağdaş bir tanımlamayı deneyerek şöyle der: *"Estetik, Estezik'dir"** Başka deyişle duyarlılıkla estetik aynı şeydir. Oysa sanat felsefesi, estetiğin üzerinde durduğu duyarlılık (aisthesis), algı (perception), duygulanım (affectivité) ve duyum (sensation) gibi kavramlarla pek ilgilenmez. Sanat felsefesinden daha kapsamlı olma savında bulunan estetik, günümüzde sanatları ve teknikleri, iliş-

* (L'esthétique, c'est L'ESTHÉSIQUE), Esthésie, eyleme karşıt olan tutku, duyarlık; aisthesis ile aynı kökten olup, duyum, duyarlık anlamındadır. Esthésique, duyarlıkla ilgili olan demektir.

kileri içinde ele alır; uygulamalı estetik, endüstriel estetik, reklam estetiği gibi dallara ayrılır. Bu bağlamda endüstriel estetik ya da sanayi estetiği, bir şirketin hazırladığı ürünleri, kullanım uygunluğu, güzellik, üretim kolaylığı ve maliyet fiyatlarının düşürülmesi ölçütlerine göre incelemeyi amaçlayan bir teknik olarak karşımıza çıkar. 1930'lu yıllarda **Jacques Vienot**, bir uluslararası sanayi estetiği birliği kurmuştur; günümüzde sanayi estetiği yerine "*Tasarım*" (Design) kavramı kullanılmaktadır.

Çağımızda sanatları belirleyen yalnız "*güzellik*" kategorisi değildir artık; bu kategoriye "*komik*", "*trajik*", "*yüce*", "*çirkin*", "*grotesk*", "*iğneleyici*" (piquant), "*dehşet verici*", "*hoş olmayan*" "*pittoresk*" vb. gibi kategorileri de katıyoruz. Çünkü, artık güzel kadar çirkin de, hoş olan kadar hoş olmayan da, armonik olan kadar disarmonik olan da bir estetik kategorisi olmuş, deyiş yerindeyse, negatif ve pozitif estetik değerler bütünleştirilmiştir. Estetiğin tarihine baktığımızda onun ilkin spekülatif ve dogmatik bir döneme sahip olduğunu görüyoruz; bu dönem **Sokrates**'den **Baumgarten**'a değin sürmüştür. Daha sonra eleştirel ya da bilimsel diyebileceğimiz **Kant** ve sonrası filozofların oluşturduğu bir döneme tanıklık ediyoruz (1750-1850 yılları arası). Teknolojinin devreye girdiği pozitivist dönemde ise gittikçe artan bir krizle karşılaşıyoruz; bu dönem, sanatların değerleri üzerine düşünsel planda yapılan tartışmaların, pragmatik hesaplarla piyasa ekonomisinin elinde oyuncak olduğu bir dönemdir. Sanat felsefesinin ve estetiğin bir bireşimi olan "*felsefi estetik*" ise genelde, estetik gerçeklik alanını konu edinir. Bir varlık alanı olarak estetik fenomenler alanı da, 1) Estetik haz duyan süje (estetik tavrın ve estetik algılamanın söz konusu olduğu, sübjektivist estetik), 2) Estetik obje (sanat yapıtından yola çıkılan objektivist estetik), 3) Estetik değerler alanı (güzel, değer, idea, eidos, orantı, simetri, düzen vb. gibi değerlerin incelendiği aksiyolojist estetik), ve nihayet 4) Estetik beğeni ve yargı olmak üzere dört alana ayrılır ve bu dört bölümleme çerçevesinde incelenir. Ayrıca "*felsefi estetik*", estetik duygular psikolojisi, sanat felsefesi, güzellik felsefesi ve estetik yargılar mantığını da içerir.[1]

(1) A. Giannarás, sthetik heute, Francke Verlag, München, 1974, s. 9 vd., 29 vd.

Çağımızda estetiğe yön veren üç büyük eğilimden söz edebiliriz: İlk eğilim, doğada ve sanatta biçimlerin evrimini ortaya koyar ve klasik felsefelerin, güzelin özünü tanımlamaya çalışan, birleştirici kaygısını paylaşır; ikinci eğilim, izleyicinin zevk, beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik hazzın belirlenmişliği ya da belirlenmemişliği gibi sorunlarla, yani estetik fenomenolojiyle, yaratmanın estetiğiyle, ekonomi ya da libidoya ilişkin estetikle uğraşır; üçüncü eğilim ise, deneysel estetik, sanat psikoanalizi, sanat toplumbilimi, yazın ya da resim göstergebilimi, endüstri estetiği gibi pek çok yaklaşımı kapsar.

Bilindiği gibi "*Estetik*" terimi ilk kez, hem duyusal hem de düşünsel bir dünya görüşünü adlandırmak üzere, 18. yy.'daki anlamından farklı olarak, klasik yunan yazarlarının yapıtlarında ortaya çıkmıştır. Bu yazarlara göre, estetik algı düzeyine erişenler, seyrettikleri nesnelerin uyumluluğu ve ölçülülüğünden (altın sayı) kaynaklanan özel bir haz duygusuna varıyorlardı. Örneğin **Platon**'da, estetiğin konusu olan "*güzel*" nesne, felsefi bilginin konusu olan "*doğru*" ve ahlaksal bilginin konusu olan"*iyi*" ile birlikte incelenecek; sanatsal nesne, duyulur dünya ile kavranabilir dünya arasında aracılık edecektir (Kalokagathia öğretisi). **Platon** ve **Aristoteles**'in önem verdiği konuların başında gelen "*estetik*" çerçevesi içinde her iki filozof da müzik, şiir, heykel, mimarlık ve tiyatroyu toplumun temel kurumları olarak görmüşlerdir. **Platon** şairlerin ve ressamların ideal devletine girmelerini yasaklarken, taklit etmenin (mimesis) hem ahlak kurallarını, hem de dünya ile ilgili ussal bilgiyi zedelediğini savunmuştur. **Aristoteles**'e göreyse taklit (öykünme), ahlaksal eğitimin temeli, arındırmanın (katharsis) kaynağı ve müzik, dans ve şiir aracılığıyla kişilik biçimlenmesinin gerekli aracıdır. **Platon**'un daha mistik içerikli diyaloglarında pythagorasçı kosmos kuramının izlerini taşıyan ve yeniplatoncuları etkileyen farklı bir estetik yaklaşım görülür. Aristotelesçi öykünme kuramı ise ancak 17. yy'dan sonra etkili olabilmiştir. 13. yy'da **Aquino'lu Tomasso**, "*Summa Theologica*"nın (1265-73) (İlahiyat İçin Toplu Yapıt) bazı bölümlerini güzelliğin incelenmesine ayırmıştır. **Tomasso**'ya göre güzel, **Aristoteles**'de olduğu gibi, seyri (contemplatio) hoşa giden şeydir ve üç önkoşula sahiptir: "*Kusursuzluk*" (perfectio), "*oranlılık*" (proportio),

"*açıklık*" (purgatio). **Aquino'lu Tomasso**'nun görüşleri, skolastik düşüncenin estetiğe yaklaşımına bir örnek oluşturmuştur. Ama yeniplatoncu kuramcılar, Ortaçağ düşünürleri arasında daha çok yandaş bulmuştur. Güzeli, matematik yasalara uyumlu kutsal bir düzen olarak gören yeniplatoncu kuram, **Sanctus (aziz) Augustinus** ve **Boethius**'un yazılarında geliştirilmiş, **Dante**'nin de "*II convivio*" (Ziyafet, 304-071) adlı yapıtına yansımıştır. Sayıları ve uyumu vurgulayan bu kuramlar erken Renaissance'ta da belirleyici olmuşlardır. 16. yy'ın sonlarında güzellik ve biçimsizlik üzerine denemeler yazan **Bacon**, yalnızca insan figürü üzerinde durmuştur. **René Descartes**'ın müzik yazıları da çağdaş anlamda estetik ile ilgili görülemez. Çağdaş estetiğin temel kaygıları ancak 17. yy'ın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. İngiltere'de **Shaftesbury** ile onun yetiştirdiği **Francis Hutcheson** ve **Joseph Addison** estetik konusundaki en etkili ve önemli kişiler olarak tanınmışlardır. **Hutcheson** ilk kez, estetik yargı sorununu bilgi kuramının temel soruları arasında ele alarak bir nesnenin güzel olduğunun nasıl bilinebileceğini sorgulamıştır. **Hutcheson**'ın bu soruya verdiği yanıt ise deneyci-duyumcu bir eğilim taşımaktaydı ve ona göre estetik yargılarımız, zihinsel ya da düşünsel herhangi bir öğe içermeyen, ancak algı ile ilişkili olan yargılardı. **Hutcheson**'ın çağdaşı olan **Baumgarten** bu tür bir savı yadsıyarak çağdaş estetiğin öncülüğünü yapmıştır.

A.G. Baumgarten, 1750 yılında, insanın mantıksal usdan farklı bir yetisini belirginleştirmek üzere, yunanca "*aisthetikos*" kavramından türettiği "*Aesthetica*" sözcüğünü ortaya attı ve kitaplarından birine de bu adı verdi. 17. yy'da estetik belli başlı dört inceleme alanını kapsıyordu: 1) Duyular için de, zihin için de çekici olana, iyi düzenlenmiş bir nesnenin, yani güzel nesnenin incelenmesi; 2) Güzel nesneler üretiminin, yani sanatın ve güzel sanatların incelenmesi; 3) Estetik duyu, eğitim ve kültürün; yani zevk, sağbeğeni ya da sağduyunun incelenmesi; 4) Güzel nesnelerin uyandırdığı yarar gözetmez hoşluğun incelenmesi. Bununla birlikte, sanat konusundaki modern düşüncenin **Baumgarten**'dan çok önce başladığını söyleyebiliriz. 15.yy'dan başlayarak sanatçılar, **Platon**'a özgü ve sanatı bir öykünme olarak belirginleştiren örnek kaygılarını da, Ortaçağ'ın dinsel sim-

geciliğini de bir yana bıraktılar. **Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer,** doğal ve yapay perspektif konusundaki ve insan bedeninin anatomisi üzerindeki araştırmalarıyla bir "*sanat bilimi*" kurma yolunda ilk adımları attılar. Bir biçimsel öğeler matrisinden başlayarak doğada var olan güzel ve çirkinin nasıl yeniden yaratılacağını araştırdılar. **Leonardo,** notlarında şöyle der: "*Felsefeyi ve doğayı tanımak için resmi bilmek gerekir; resmi sevmeyen ne doğayı sever, ne de insanı. (...) Ressam, nesnelerin uzaklıklarını ölçer; müzikçi ise seslerin mesafelerini. (...) Heykel, resimden daha az zihinseldir ve doğanın pek çok özelliklerinden yoksundur*" Resim için de şöyle der: "*La pittura e cosa mentale*" (Resim zihinden kaynaklanır). 17. ve 19. yy'lar arasında, "*felsefi estetik*", önce öznelliği, sonra da tarihi keşfetti; **Leibniz, Baumgarten** ve ingiliz deneycilerine göre estetik, bir duyarlılık, bir duyumsama bilimiydi. **Kant**'da ise estetikçi, sanat eleştirmeninden ve bilginden ayrılıyordu; onun görevi güzel ya da çirkin olanı veya kurallara göre doğru olanı göstermek değil, yalnızca bir hoşlanma yargısını olanaklı kılan kuramsal koşulları ortaya koymaktı. **Hegel**'de ise estetik, sanatçının yarattığı duyulur biçim ile bu biçimi canlandıran tin arasındaki ilişkilerin tarihi durumuna gelmiştir. Bu yönelimlere karşıt olarak 19. yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkan olgucu estetikler, sanat yapıtlarının yaratılmasındaki ruhbilimsel (**Fechner**) ve toplumbilimsel (**Taine, Comte**) belirlenimcilikleri araştırmışlardır.

18.yy'da **Kant**'ın, 19. yy'da **Hegel**'in ve 20. yy'ın başlarında **Croce**'nin katkılarıyla gelişen estetik kuramı, yine aynı çağın başında marksizmde de ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda, marksizmin tarih ve toplum anlayışını burjuva ideolojisinin eleştirisiyle birleştirmeye, tarihi ve evreni çözümleme ve değerlendirme ilkelerini saptayarak, devrimin teori ve pratiği içinde sanatın yerini göstermeye yönelik kuramlar öne sürülmüştür. İngiltere'de **William Moris** ve Rusya'da **Georgy V. Plekhanov**, marksist toplum eleştirisini sanatsal emek kavramıyla birlikte yürütmeyi deneyenler arasındadırlar. Daha sonraki dönemlerde **Walter Benjamin** ve **György Lukàcs**, marksist sanat kuramının temel kavramlarını oluşturdular. Marksist hümanist anlayışın bu iki öncüsü ile birlikte **B. Brecht** ve **Theodor Adorno**, çalışma koşullarının çö-

zümlenmesini ve kapitalizmin insan bilincinde yol açtığı yabancılaşmanın eleştirisini marksist kuramın estetiğe katkısı olarak gördüler.

Öte yandan 20. yy. estetikçileri, felsefi estetiğin büyük sorunlarını bir yana bırakarak, "*çevre*", "*sanatsal biçim* ve "*yaratıcı ya da alımlayıcı özne*" arasındaki ilişkileri incelemeye yönelmişlerdi. Çeşitli estetik akımları bu dönemde genellikle "*olgucu estetik*" (sanat toplumbilimi, yapıların çözümlenmesi, deneysel estetik vb.) ile "*öznelci estetik*" (sanat psikolojisi fenomenolojik estetik ya da sanat fenomenolojisi) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Gerçekte bu yönelimlerin her biri, çözümlemenin başka boyutlara verdiği öneme göre birçok çeşitlenme (variation) içermekteydi; örnekse, sanat yapıtının temel öğelerini, yapılarını ya da psikolojik yaratma koşullarını bir yana bırakarak, marksçı bir estetik yapılabildiği gibi, bir sanat toplumbilimi de kurulabilmekteydi. Ayrıca **Lucien Goldmann**'ın yazın ve **Pierre Francastel**'in plastik sanatlar konusunda yaptığı gibi, biçimsel çözümlemeyle toplumbilimsel çözümlemeyi birleştirmek, ya da **Jean Duvignaud**'nun tiyatro ya da şenlik konusunda yaptığı gibi, estetik deneyi toplumsal düşselliğe bağlamak olanaklıydı. Bunlara koşut olarak **Olivier Revault d'Allonnes**, yaratma psikolojisini daha toplumsal bir tabana oturtmaya yönelmekteydi; ona göre "*estetik, maddi sanat ürünlerinin incelenmesi değildir yalnızca; bu maddi ürünler arasında ve bu maddi ürünler konusunda, "öznel" denilen gerçekliklerin araştırılmasıdır*".(1)

Yaratmanın ve sanatsal yargının estetiği, günümüzde duyarlılığın tarihi yönünde gelişmekte. Oysa bu anlayış yüzyılın başlarında, estetik iletişimin özü üzerine araştırmalarla yeniden sanat yapıtının kendisini incelemeye yönelmek gerektiğini savunan görüşler arasında bölünmekteydi. Gerçekten de bir yandan İtalya'da **Benedetto Croce,** "*sezgi*" kavramıyla, Almanya'da **J.I. Volkelt** ve **T.Lipps** "*Einfühlung*" (duyulur sezgi, özdeşleyim) kavramıyla, öte yandan Fransa'da **Merleau-Ponty** "*yargı öncesi bilgi*" kavramıyla, farklı yollardan estetik deneyimin öznesi ile

(1) O. Revault D'Allonnes, La Création Artistique et Les Promesses de la Liberté, Ed. Klincksieck, Paris, 1973, s. 100 vd.

nesnesi arasında ayrıcalıklı bir iletişim ortamı belirlemeye çalışmışlardır. Oysa diğer taraftan da, biçimler tarihi ve biçimler psikolojisi, **Focillon**'dan **Malraux**'ya, **R.Huyghe**'den **Rudolph Arnheim**'a değin, bireyselliklerde takılıp kalmayarak, kültürel bir öbeğe özgü üslup özelliklerini ve algılama güçlüklerini aşan bir biçimler evreni ve biçim yasaları hazırlamaktaydılar; son olarak da **T.W. Adorno** ile **P. Bourdieu**, kültürel tüketimin sorunları üzerinde durdular.

20. yy'da estetik ile göstergebilim'in (sémiologie) yakın işbirliğine de tanık olmaktayız. Bu dönemde sanat yapıtlarının biçimsel açıdan incelenmesi girişimi, bir mimari bütünlüğü, bir müzik parçasını, bir tabloyu oluşturan öğelerin yapısal çözümlemesine de yönelmiştir. **A. Riegl** ve **H. Wölfflin**'in ya da daha yakın dönemlerde **E. Panofsky** ve **P. Francastel**'in yapıtları buna örnek gösterilebilir. Bununla birlikte, nasıl *"sanat toplumbilimi"*, sanat yapıtının dışında kalan birtakım çözümlemelere dalarak (iktidasi, ideolojik, teknik) yapıttan uzaklaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyorsa; nasıl psikoloji, yapıtlar arasında dış benzerlikler bulduğunda bir takım *"soyoluşsal, genetik"* yasalar saptamak isteğine kapılıyorsa, yapısalcı çözümleme de sanat yapıtının anlam boyutunu gölgede bırakmaktadır. Bu yüzden görsel sanatlar estetiği, yazın göstergebiliminin etkisiyle (**Vladimir Propp, Claude Bremond, Tzvetan Todorov**), sanat ürünlerinin yapılarıyla anlamları arasındaki ilişkileri aydınlatmaya yönelmiştir. Görsel sanatlar göstergebilimi, bir sanat yapıtının yalnızca gerçeklik içinde doğrudan doğruya belirttiği şeyle, *"öz anlamla"* ya da bu gösterilenin, *"yan anlamın"* ortaya çıkardığı gerçek ya da düşsel nitelikteki uzak ilişkilerle değil, ayrıca kendi duyulur ve biçimsel yapısıyla da anlamlı olduğunu göstermiştir. Öyleyse bir tablonun konusu, bir filmin öyküsü, tek bir anlam düzeyi oluşturmaktan çıkmıştır. Biz bir tabloda, bir anıtta, yararlı bir nesnede, çizgilerin yataylık ya da dikeylik oranına, biçimsel öğelerin yoğunluğuna, biçimlerin açıklık ya da kapalılığına, doğruların ya da eğrilerin dağılımına ve buna benzer ayrıntılara karşı da duyarlıyızdır (**Jean-Luis Schefer**). Aynı şekilde, bir filmde çekimlerin ve çerçevelemelerin (cadrage) biçimsel sıralanışı da estetik bilginin taşıyıcısıdırlar (**Christian Metz**). Yapısal ya da söz-

dizimsel (sentaktik) çözümleme de böylece resim ya da müziğe yönelik estetik bir anlambilimle (semantik) derinlik kazanmış olmaktadır (**Michel Imberty**).[1]

Estetik genellikle, insanın dış dünyaya ilişkin, "*güzel*" ve "*çirkin*" sözcükleriyle dile getirdiği tepkileriyle ilgilidir. Ancak "*güzel*" ve "*çirkin*" terimlerinin kapsamları belirsiz, anlamları da öznel ve görelidir. Üstelik, etkileyici bir doğa görünümüyle ilgili gözlemlerde ya da sanat eleştirilerinde kullanılan nitelemeler yalnızca "*güzel*" ve "*çirkin*"le sınırlı da değildir; "*anlamlı*", "*dengeli*", "*uyumlu*", "*ürpertici*", "*yüce*" vb. gibi bir dizi başka kavramlar ya da kategoriler de bu değerlendirmeye girerler. Estetik kuramı, bir yandan güzelin yalnızca öznel olmayan, nesnel bir içerik de taşıyan bir tanımını yapmaya, öte yandan da bu değişik terimler arasındaki bağıntıları belirlemeye çalışır. Temel sorunları ise estetiğin öznesine, estetiğin nesnesine, estetik yaşantıya, estetik düşlemlemeye, estetik hazza ve anlama ilişkindir. Şimdi estetiğe ilişkin bu ilkeleri, temel sorunları ya da kurucu öğeleri sırasıyla görelim:

Estetik alımlayıcı (özne): Estetik alımlayıcı sanat yapıtından ya da bir doğa görünümünden haz duyan, estetik tat alan varlıktır. Estetik tat almak, sanat yapıtı üretmek ve değerlendirmek, güzel ve çirkin gibi yargılarda bulunmak ancak belirli varlıklara özgü bir yetidir. Çağdaş estetiğin ilk sistemli yapıtı olan **Immanuel Kant**'ın "*Kritik der Urteilskraft*"ı (1790) estetik alımlayıcının ve estetik tat alma yetisinin incelenmesine ayrılmıştır.

Kant'a göre, estetik yaşantının temel öğesi beğeni yargılarıdır ve yargı yetisi ancak ussal, düşünen varlıklarda bulunabilir. Üstelik, estetik yargı için kullanılmamış bir ussallık da eksiktir. Varlıkları bir araç olarak görmek yerine başlıbaşına bir değer diye kabul etmek **Kant**'a göre, usun önemli yetilerinden biridir. Bu yeti yalnızca insanlar arasındaki pratik ilişkilerde yani ahlak alanında değil, insanın doğaya karşı tutumunda da kendini gösterir. İnsanlar hiçbir pratik amaç gözetmeden, yalnızca hayranlık duygusuyla doğayı seyrederler; pratik çıkarlarla birlikte ahlaki yargıları ve kuramsal çözümlemeyi de dışarda bırakan bu uzaktan

(1) Denis Huismann, L'Esthétique, PUF, Paris, 1971, s. 46 vd.

seyretme ilişkisi, **Kant**'a göre, estetik yaşantının özünü oluşturur. Estetik yargı, ahlaki yargıdan da, kuramsal ya da bilimsel düşünceden de farklıdır; ama usun kuramsal, pratik (ahlaki), estetik biçimleri arasında bir yakınlık da vardır; bu da nesneleri birer araç olarak değil, amaç olarak görmektir. Estetik yaşantı, pratik ahlaki yargı ile kuramsal us arasında bir bağlantı kurar ve yalnızca ussal varlıklara özgüdür. Estetik yeti olmadan insanın öteki yetileri güdük kalır.

Estetik nesne (sanat yapıtı): Bazı kuramcılar estetik yaşantının öznesi yerine nesnesinin incelenmesine öncelik tanır. Burada nesne terimine iki farklı anlam verilebilir: Maddi nesne ve ereksel nesne. Ereksel nesne, nesneye insanın yüklediği anlamdır; zihnin içindedir. Oysa maddi nesne öznenin zihninden bağımsızdır. Bu ayrım estetik kuramında tartışma yaratmıştır. Estetik nesne, ereksel anlamıyla tanımlanırsa, o zaman estetik kuramının asıl konusu da estetik yaşantı olur. Oysa **Kant** felsefesinin öznelliğine karşı çıkanların amacı, estetiği, duygular ve öznel yaşantılar alanından çıkararak, estetik nesnenin kendi özellikleri üzerinde temellendirmektir. Bununla birlikte, **Kant**'tan sonra Batı felsefesinin genel yönelişi, **Hegel**'in nesnelci müdahalesine karşın, öznelleşme doğrultusunda olmuştur. Bu, estetik ve sanat felsefesinde de etkisini göstermiş, fenomenoloji ve dil felsefesi gibi akımlar, araştırma alanını tümüyle insan zihninin içine, öznellik planına kaydırmışlardır. **Roman Ingarden**'ın "*Das literarische Kunstwerk*" (1931) ve **Mikel Dufrenne**'in "*La Phénoménologie de l'expérience esthétique*" (1953) adlı yapıtları bu yaklaşımın sistemli örnekleridir.

Konu yakından incelendiğinde, bu iki yaklaşımdan birinin koşulsuz olarak benimsenmesi durumunda aşılamayacak gerçek bir çelişkinin ortaya çıktığı görülür. Öznel yaklaşım estetik nesnenin tanımlanmasına, ayrıştırılmasına elverişli değildir. Oysa kapsamlı bir estetik kuramı, her şeyden önce kendi nesnesini tanımlamalı, doğa ile sanat yapıtı arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymalı, bunun da ötesinde, farklı sanat türlerinin farklılıklarının hakkını verebilmelidir. Belirli bir noktadan bakıldığında hemen her şey güzel görünebilir. Ama güzelliği ya-

şayabilmek için, güzelliğin görüldüğü nesnenin ne olduğunu bilmek gerekir. **Kant,** "*Kritik der Urteilskraft*"ta, "*Güzel olan, bir kavramın yardımı olmadan bize haz veren şeydir*" derken, öznelci estetiğin zayıf tarafını da ortaya koyar. Güzellik yargısı her zaman belirli bir kavramsal boyut içerir; bir nesneyi güzel olarak tanımlayabilmek için hangi sınıfa girdiğini bilmek gerekir. Örneğin, bir atın vücut yapısında güzel bulunan özellikler, bir insanda çirkin kaçar. Romanda şiirsellik, genellikle bir zaaf olarak görülür. Bir mimarlık yapıtı, heykeldeki ifade gücünü kazanmaya çalıştığında aşırı süslü ve bayağı bulunabilir. Ancak "*nesnel bir estetik*", farklı türlerin biçim yasalarını ve tek tek örneklerin bu yasalara uyup uymadığını ortaya koyabilir. Bir yapıtın genel kurallar dışında kalan kendi özel biçim yasası da ancak "*nesnelci bir estetikle*" araştırılabilir.

Buna karşılık, estetik nesne bütünüyle maddi, insan zihninden bağımsız da değildir; ya sanat yapıtlarında olduğu gibi bütünüyle insan ürünüdür ya da doğada olduğu gibi insan tarafından anlamlandırılmaktadır. Başka bir deyişle, estetik olgunun her zaman öznel bir boyutu vardır. Öte yandan, tek tek sanat yapıtlarından ayrı, genel bir sanat kavramından da büsbütün vazgeçilemez; sanat ürünü sanat dışı ürünlerden ancak böyle genel bir kavramın yardımıyla ayrılabilir. Genel bir sanat ya da genel bir güzellik kavramı ise gene başlangıç noktasına, insanın güzeli görme, beğenme ve estetik tat alma yetisine dönmüş olur.

Estetik yaşantı: Kant'a göre, estetik yaşantının ayırt edici özelliği "*çıkarsız*" oluşudur. Çağdaş estetiğin çıkış noktası olan bu önerme, estetiği ahlaktan da bilimden de ayırır. Ahlaki davranışlarda (iyi-kötü) bir "*çıkar*" öğesi vardır; evrensel sayılan bir davranış ölçüsü bütün insanlara benimsetilmek istenir. Bilim de (doğru-yanlış) nesnelerin iç yapılarını, işleyişlerini ve neden-sonuç ilişkilerini araştırır; nesneleri denetim altına almak, insanın hizmetine sokmak ister. Oysa estetik yaşantının öznesi, estetik nesneyle bir merakını gidermek için ilgilenmez; estetik nesneyi bir başka amaca hizmet eden bir araç olarak da görmez. Estetik yaşantıda insan, karşısındaki estetik nesneyi hep belli bir uzaklıktan seyreder: "*Estetik yaşantı, kullanma, sahip olma, tüketme ve ah-*

laki açıdan yargılama gibi davranışları dışarda bırakır" **Kant**'ı izleyen **Arthur Schopenhauer** de, "*Die Welt als Wille und Vorstellung*" (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya) (1819) adlı yapıtında, insanın iradesinden bağımsız olarak ilgilendiği, herhangi bir amacına hizmet edecek bir araç olarak görmediği her şeyin estetik yaşantıya konu olabileceğini söyler. Estetik bir nesneye böyle yaklaşan insan o nesnenin yansıttığı *idea*'yı görebilir. Estetik yaşantının özü de, insanın her türlü maddi ve pratik ilişkisinin ötesinde, *idea*'larla yüz yüze gelmesidir, sanat yapıtındaki kavramsal, ideal yapıyı duyumsamasıdır. Sanatı bir "*oyun*" olarak gören **Friedrich Schiller** de buna yakın bir düşünceyi savunmuştur. Oyunda, insanın yaratma ve beğenme yetilerinin yaşamın günlük baskısından kurtulduğunu ileri süren **Schiller**, "*Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen*"de (İnsanın Estetik Eğitimi Üstüne Mektuplar) (1795), "*iyi olanı, kusursuz olanı insan yalnızca ciddiye alır; oysa güzel olanla oynar*" der.

Estetik yaşantı, birbirini tamamlayan iki önermeyle tanımlanabilir: 1) Estetik nesne duyusaldır; görülür, işitilir ya da duyusal biçimiyle zihinde canlandırılır; insana bu duyusal özellikleri nedeniyle haz verir; 2) Estetik nesne aynı zamanda düşünülen, seyrine dalınan bir nesnedir; yalnızca duyulara hoş geldiği için değil, bir anlam içerdiği, bir değer taşıdığı için de insanı ilgilendirir.

Bu önermelerden ilki, estetik sözcüğünün kaynağına (duyum) işaret eder; ikinci önerme ise, beğeni yargılarının temelini oluşturur. Seyretmeye değer bulunan nesnelerin değersiz bulunanlardan ussal olarak ayırt edildiğini gösterir. **Kant** sonrası idealist estetik, bu iki önermeyi temele almış ve estetik yaşantının (ya da estetik yargının), duyusal ve zihinsel öğelerin birliğinden oluştuğunu savunmuştur. **Hegel**'in sanatı, "*Geist'in ya da 'Idee'nin duyusal biçimi*" olarak tanımlaması da bu sentez düşüncesine dayanır: "*Sanat, tinselliğin duyum alanında görünmesidir.*"

Bu yaklaşımın barındırdığı aykırılıklardan en önemlisine **Kant** "*beğeni antinomisi*" adını verir. **Kant**'a göre estetik yaşantı, duyusal bir deneydir; ama bir yandan da, usun bir yetisi olarak, mantıklı bir seçim, bir beğeni yargısı biçiminde dile getirilmek zo-

rundadır. Beğeninin aynı anda hem estetik (duyusal), hem de bir yargı (düşünsel) olması bir antinomidir. **Kant**'a göre, insanlar bir nesneden, hem herhangi bir kavramın dolayımsızlığıyla bağlantı kurmayan, yani kavrama başvurmayan, nesnenin iç yapısını, neden ve sonuçlarını hesaba katmayan bir tat alır; hem de bunu bir yargı biçiminde dile getirirler. Güzellik sanki nesnenin bir özelliğiymiş gibi konuşurlar ve aldıkları tadın herkes için geçerli olduğunu düşünürler: "*Güzel, kavramsız olarak herkesin hoşuna giden şeydir*": *Sensus communis aestheticus.*

Estetik yaşantıda duyusal ile zihinsel arasındaki bu gerilim yalnızca **Kant**'ın felsefesine özgü değildir. Değişik biçimlerde bütün estetik ve sanat kuramlarında ortaya çıkar. Hegel, "*Vorlesungen über die sthetik*" (Estetik Üzerine Dersler) (1832) adlı yapıtında aynı çelişkinin bir başka yönüne işaret eder. **Hegel'e** göre sanatta insanı çeken, "*görünüş*" ya da duyusal "*biçim*"dir. Her sanat yapıtına özelliğini kazandıran, onu ötekilerden ayıran da budur. Sanat yapıtı, insanın duyularına seslendiği için somuttur; akıl yürütme (mantık) yoluyla değil, duyusal algı yoluyla kavranır. Ama sanat yapıtının kavranışında zihinsel bir boyut da vardır; insan aynı zamanda yapıtta kavramsal, tinsel bir içerik arar. Eleştiri ve yorumun bir amacı da bu içeriği ortaya çıkarmak, sanatın içeriğini, sanatsal ve duyusal olmayan mantıklı bir dille anlatmaktır. Ama eleştiri bu amacına hiçbir zaman tam olarak ulaşamaz; çünkü yapıtın içeriği (özü), duyusal biçimden ayrıldığı anda yapıtın özgünlüğü, bireyselliği de yok olur; eleştirinin sunduğu içerik, o sanat yapıtının içeriği olmaktan çıkar. Genel bir kavrama bağlanarak bireyselliğini yitiren içerik, estetik gerçekliğini de yitirir. **Hegel**'in kuramının önemi, bu açmazı en kesin biçimiyle ifade etmesinden kaynaklanır. İçerik ile biçim birbirinden hem ayırt edilmeli, hem de ayırt edilmemelidir. Başka deyişle duyusal ve tinselin birlikte ele alınması gerekir. Çünkü sanat yapıtı duyusal bir tinselliktir ya da tinsel bir duyusallıktır.

Aynı çelişki başka bir biçimde de anlatılabilir. Çoğu eleştirmen bir sanat yapıtının, örneğin bir şiirin özetlenemeyeceğini, başka sözcüklere çevrilemeyeceğini savunur. **Benedetto Croce**'ye göre, bir şiirin anlamı, başka bir dile çevrilmesi olanaksız özelliklerinde gizlidir. Anlam, seçilmiş ve belli bir düzene göre sı-

ralanmış sözcüklerde, şiirin ritminde, kısaca duyusal özelliklerinde yatmaktadır. Bunlar özetlenmeye kalkıldığında ise şiir uçup gider. Öte yandan bir eleştirmen de okurlara şiir hakkında bir şeyler söyleyebilmeli, o şiirin neden güzel ve ilgiye değer olduğunu, başka şiirlerle farklılığının nereden kaynaklandığını anlatabilmelidir. Bu ise hem çözümleyici, hem de bireşimci bir yöntemin kullanımı gerektirir.

Hayalgücü (Düşlemleme): Birçok yazar estetik nesnenin tanımlanmasında "*zihinsel öğe*" ile "*duyusal öğe*" arasındaki karşıtlığı aşmak için "*hayalgücü*" (Imagination) kavramından yararlanmayı denemiştir. **David Hume**'a göre hayalgücü, duyusal ve duygusal yaşantılarla düşünceleri birleştirici bir rol oynar. **Kant** ve **Hegel** içinse, hayal gücünün yalnızca birleştirici değil, oluşturucu bir işlevi de vardır. Hayalgücü, başından beri duyusal yaşantının içinde yer alır ve onu belirler; estetik yaşantı gibi kavramlardan bağımsız bir alana, kavramların düzenleyici gücünü getirerek duyusal nesneyi tanımlanabilir kılar.

Hayalgücünün rolü konusunda bugüne değin yeterli bir felsefi temellendirme yapılmamışsa da onun, insanların gerçekte var olmayan bir şeyi zihinlerinde canlandırmalarını sağlayan bir yaratma yetisi ya da bir düşlemleme edimi olduğu kesindir.İnsanın resimde bir insan yüzü görmesini sağlayan da budur; çünkü orada bir insan yüzü değil, boyalı bir tuval durmaktadır. **Jean-Paul Sartre**, "*L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*" (Düşlemsel: Düşlemlemenin Fenomenolojik Psikolojisi) (1940) adlı yapıtında hayalgücünü, olmayanda olanı görmek biçimde tanımlar. Bir müzik yapıtının belirli duyguların anlatımı olarak algılanmasında da hayalgücünün payı vardır. Özellikle şiir ve müzikte düşlemleme ya da imgelerle kurma edimi doruğa çıkar, yoğunluk kazanır.

Duygular ve estetik haz: Estetik kuramının tartışmalı konularından biri de duyguların estetik yaşantıda ve beğeni yargılarında oynadığı roldür. Antikçağ düşünürlerine göre sanat yapıtlarının en önemli özelliği, insanı etkilemeleri, duygulandırmalarıdır. **Aristoteles**'e göre tragedya, ürkütücü ve üzücü

konusuyla seyircide korku ve acıma duyguları uyandırır. Ama seyirci sahnedeki olayları belirli bir uzaklıktan izlediği, karşısındakinin gerçek değil oyun olduğunu bildiği için, oyunun sonunda bu duygulardan arınmış olur (katharsis). Tragedyanın biçimsel özellikleri ve dramatik yapısı ile seyircinin sahneden uzaklığı, seyircide uyanan duyguların da uzaklık kazanmasına, incelmesine, kısaca "*estetikleşmesine*" yol açar. Ama burada bir çelişki vardır: İnsan doğru olmadığını bildiği, inanmadığı bir olaydan nasıl duygulanabilir ve etkilenebilir?

Romantik şiirin öncülerinden **Coleridge** bir oyun seyreden insanın, "*kendini inanmaya zorladığını, içindeki inançsızlığı iradi olarak bastırdığını*" öne sürer. Ama sorun gene ortadadır, çünkü inanç iradeye bağlı değildir; insan isterse bir şeyi hayalinde canlandırabilir, ama kendini bunun gerçekliğine inandıramaz. Bu sorun estetik yaşantı ile günlük yaşantı arasındaki ilişki sorununun bir parçasıdır. Bir görüşe göre, sanat ve doğa görünümleri gibi, estetik nesneler öncelikle insanların duygularına seslenir; insanlarda, sevgi, özdeşleşme (Einfühlung), evrenle bütünleşme gibi duygulara yol açarlar. Bu duygular insana hem haz verir, hem de ruhsal yönden gelişmesini sağlar. **Shaftesbury, Hume** ve **Edmund Burke** gibi deneyci-duyumcu geleneğe bağlı ingiliz düşünürler bu görüşü savunmuşlardır. Sanatın bir duygusal eğitim yolu olduğuna inanan **Matthew Arnold** ve **F.R. Leavis** gibi ingiliz şair ve eleştirmenleri de aynı öznelci yaklaşımı paylaşırlar.

Croce ve **R.G. Collingwood** gibi Hegelci düşünürlere göreyse, estetik kuramının asıl ilgi alanı, okurun ya da izleyicinin duyguları değil, estetik nesnenin kendi özellikleridir. Sanat yapıtını insanda belirli duygular uyandıran bir olgu olarak görmek, onu bir araç olarak görmek demektir; bu da estetik bir yaklaşım değildir. **Croce**'ye göre estetik yaşantı, gündelik duyguların dışında, özerk bir alandır. Sanat yapıtı da gündelik yaşamın dışında, kendine özgü nitelikleri olan ve ancak katıksız düşünce ya da katıksız sezgi yoluyla kavranabilen bir gerçekliktir. Aynı müzik yapıtı, farklı insanlarda farklı duygular uyandırabilir. Estetikçinin görevi bu farklı duyguları incelemek değil, o müzik yapıtının kendisini, biçimsel özelliklerini ve dile getirdiği nesnel anlamı incelemektir.

Estetik Değer Olarak Anlam: Estetiğin ilgi alanının doğadan sanata kayması, sanat yapıtlarının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesine ilişkin sorunları da gündeme getirir. İnsan, **Tolstoy**'un *"Anna Karenina"*sını (1875-77), **Beckett**'in *"En attendant Godot"*sunu (Godo'yu Beklerken) (1952) ya da **Stravinsky**'nin *"Bahar Ayini"*ni (1913) anlayabilir ya da anlamayabilir. Oysa Erciyes Dağı'nı ya da Norveç fiyortlarını anlamak ya da anlamamak sözkonusu olamaz. Bu doğa görünümleri çirkin ya da güzel bulunabilir, ama bir sanat yapıtı gibi anlaşılıp yorumlanmaları düşünülemez.

İnsan güneşin batışına ya da mehtaba bir anlam yükleyebilir ve bundan duygulanabilir (Einfühlung); ama bu yakıştırılmış anlam her zaman güneşin ve ayın kendisinin dışında kalacaktır. Oysa sanat yapıtındaki anlam, yalnızca okurun ya da seyircinin ona yüklediği bir anlam değildir. Sanat yapıtının kendisi anlamlıdır; bir insan ürünü olduğu için, belirli bir amaçlılık taşıdığı için anlamlıdır. Bir dağ görüntüsünden farklı olarak, bir dağ resmi için her zaman *"bu resim şunu ifade ediyor"* denebilir; resmin düzenlenişi, renklerin ve perspektifin seçilişi, kısaca insan müdahalesi ve katkısı resme belirli bir anlam kazandırmaktadır.Ama resim, *"şunu ifade ediyor"* dendiğinde onun gene de dile getirilemeyen, dışarıda kalan, yorumlanamayan bir yani vardır. Sanatın doğayı andıran, söze gelmeyen, dilsiz yanıdır bu. Sanatta yorumlanabilir olanla yorumlanamayan arasındaki bu ayrım, daha önce değinilen *"kavramsal-duyusal"* ayrımın bir türevidir. Bununla birlikte, eleştiride sanatın anlaşılabilir yanı zorunlu olarak öne çıkar. Sanat hem bir gerçeği temsil eder, canlandırır, hem de insan duygularını dile getirir, dışavurur. Bunlardan hangisinin daha önemli olduğu ise tartışma konusudur.

Sanatın asıl işlevinin temsil (représentation) olduğunu savunanlar, sanatın tıpkı dil gibi, belirli bir şeyi anlattığına, bir şey *"hakkında"* olduğuna dikkati çekerler. Bu, edebiyat için doğrudur, resim için de geçerli olabilir; örneğin, bir portre, modelini temsil eder. Ama müzik ve mimarlık, sorunu karmaşıklaştırır. Bir senfoni, bir ev, bir okul binası neyi temsil etmektedir?

Karşı görüşü savunan **Croce** gibi estetikçilere göre sanatın asıl işlevi dışavurum ya da anlatımdır. Temsil kavramı, modelle sanat

yapıtı arasında kesin bir ayrım bulunduğunu, modelin (ya da konunun) yapıttan bağımsız olduğunu varsayar. Oysa bir müzik yapıtında böyle bir ayrım yoktur, mimarlıkta da yoktur. Her ikisinde de anlatılan ile anlatan, modelle yapıt, iç içedir. Bir müzik yapıtı (sözleri bir yana bırakılırsa) yalnızca kendini anlatır, kendini dile getirir. Soyut resim ve modern edebiyatta da genellikle dış gerçekliğe gönderme yapılmaz; anlatılan, daha çok, resim yapma ya da yazı yazma serüveninin kendisidir. Bu yüzden estetikte gerçekçi kuramdaki biçimiyle temsil ya da resimleme kavramına yer yoktur.

Bununla birlikte, "*dışavurum*" (expression) kavramının da sorunları, zayıf noktaları vardır. Bir yapıt neyi ifade etmektedir, sanatçının duygularını mı, evrensel bir **idea**'yı mı, yoksa yalnızca kendini mi? **Kant**'tan ve romantiklerden **Croce** 'ye değin uzanan geleneksel estetik kuramına göre, sanat evrensel bir **idea**'yı ifade etmekte, ama bunu sanatçının öznel duyarlığı aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Günümüzde ise Yapısalcılıktan etkilenen **Rolant Barthes, Jacques Derrida** ve **Julia Kristeva** gibi eleştirmenler yapıtın, sanatçının duygularından çok, genel bir anlam üretme sistemini ifade ettiğini savunmaktadırlar[1].

"Temsil" ve "dışavurum" gibi içerik öğelerinden başka sanatın anlaşılmayı, yorumlanmayı bekleyen bir de biçimi vardır. Bir sanat yapıtını, ötekilerden ayırt edilebilecek bir duyusal yaşantı nesnesi haline getiren, ona özgünlüğünü, bireyselliğini, iç bütünlüğünü kazandıran bütün öğeler biçimseldir. Sanatta kavranması güç olan da çoğu zaman biçimdir. Örneğin bir müzik yapıtını anlamadığını söyleyen insan, yapıtın ifade ettiği duygusal içerikten söz etmiyordur; o yapıtın kendisi için tutarlı bir bütünlük oluşturmadığını, parçaları ile bütünü arasındaki ilişkiyi somut olarak kavrayamadığını ve sonuçta onu duyusal olarak algılayamadığını, izleyemediğini söylemek istiyordur.

Bir yapıtı anlama ve ondan tat alma, yapıtta belirli birimlerin ya da "*bütünlüklerin*" algılanmasına ve bunların birbirini izleme

---

(1) Jacques Derrida, De La Grammatologie, Les Editions de Minuit, Paris. 1967; s. 379 vd.; Roland Barthes, Göstergebilim İlkeleri, Sözce Yay., İstanbul, 1986, s. 44 vd.

sırasının somut olarak kavranmasına bağlıdır. Örneğin müzikte, yapıtı ortaya çıkaran birimler notalar, bunların birleşmesiyle oluşan temalar ve bu notalarla temaların yinelenmesi ve değiştirilmesidir. Sanat yapıtının estetik olarak kavramasını sağlayan etken, biçimdir. Yapıtta her birim ötekilerle ve yapıtın bütünüyle belirli bir ilişki içindedir. Yapıtın estetik ilgi uyandırmasına da bu ilişkiler yol açar.

Yaygın bir düşünceye göre biçimin algılanmasını sağlayan, belli bir yapıtın temelinde yatan *"gizli yapı"*dır. Avusturyalı müzikolog **Heinrich Schenker,** müziksel biçimin müziksel *"hücrelerden"* doğduğunu, bu hücrelerin ya da birimlerin genişlemesi, yinelenmesi ve birleşmesiyle müziğin duyulur yüzeyini oluşturan bir anlamlı ilişkiler dokusunun ortaya çıktığını söyler. Edebiyat eleştirisinde de **Vladimir Propp, Roman Jakobson ve Tzvetan Todorov** gibi rus biçimcileri ile onları izleyen fransız yapısalcıları, edebi metnin bazı temel birimlerden, kodlardan ya da temalardan türediğini savunmuşlardır. Bu temel anlam ve biçim birimlerinin çeşitlendirilmesi, dönüştürülmesi ve yerlerinin değiştirilmesiyle yeni ve anlamlı bütünlükler ortaya çıkar. Her metin, bu türden temel birimlerin ilişkisine indirgenebilir. Bu yaklaşım, estetik yaşantının bütünlüğünü ve dolayımsızlığını göz ardı ettiği için eleştirilmiştir. Estetik yaşantıda, özne ile nesnenin, alımlayıcı ile yapıtın dolayımsız ilişkisi temeldir; yapıtın çözümlenmesi ikinci planda gelir.(1)

Gerçekten de *"Yapısalcılık"* estetik haz ve beğeni etkenlerini sanat kuramının dışında bırakmaktadır. Yapısalcı yazarlar, belirli bir yapıtı neden ilgiye değer bulduklarını belirten bir ölçüt önermezler. Bir spor yazısını, eski bir masalı ya da 19. yüzyıldan bir romanı aynı yaklaşımla inceleyebilirler. Oysa estetik yaşantı, ister sanatla ilgili olsun, ister doğa güzelliğiyle, bir beğeni yargısı içerir. İnsan estetik yaşantısına konu olacak nesneyi bilerek ve isteyerek seçer, onu başkalarından ayırır. Bu nedenle, çağdaş estetik, beğeniden çok, eleştiri konusuna eğilmiştir.Oysa eleştirinin bir yanı betimlemek ve çözümlemekse öbür yanı da değerlendirmek ve yargılamaktır.

---

(1) Vladimir Propp, Masalın Biçimbilimi, B/F/S, İstanbul, 1985 s. 88 vd.

Değerlendirmenin ölçütleri ve kavramları eleştirinin öteki alanları kadar gelişmemiştir. Bununla birlikte, **Edmund Burke**'ün güzel ve yüce arasında yaptığı ayırım, estetikte uzun süre etkili olmuştur. **Burke**'e göre, güzellik yargısının kaynağında insanın toplumsal duyguları, özellikle de karşı cinse duyduğu aşk ve arzu vardır. Bunlar yumuşak, uzlaşmacı duygulardır. Yücelik yargısı ise insanın doğa ile ilişkisinden kaynaklanır. İnsan bomboş bir açık deniz karşısında, hem doğanın büyüklüğünün, hem de kendi küçüklüğünün, ve zayıflığının farkına varır; korkuyla, kederle dolu bir hayranlık duyar, ürperir. Yücelik yargısını güzellik yargısından ayıran da bu ürküntü ve kederdir. Yücelik duygusu güzellik duygusunu içeren, ama onu aşan bir duygudur.

Kant'ın terimleriyle bunlar iki ayrı estetik yaşantı türüdür. İnsan bazen, doğa ile kendi yetileri arasındaki uyumun farkına vardığı anlarda, çevresindeki her şeyin amaçlılığını ve anlaşılabilirliğini sezer; bu, "*güzellik*" duygusudur. Bazen de evrenin başı ve sonu olmayan büyüklüğüyle yüz yüze gelir ve onu anlama, denetim altına alma çabasından vazgeçer; bu da "*yücelik*" duygusudur. Yüce olanla karşı karşıya kalan insan düşüncesi, dünyayı usla kavrama çabasını bir yana bırakır ve duyular ötesi bir düzenin var olduğunu ve insanların da bu düzenin bir parçası olduğunu kabul eder. Güzellik, duyulur ve anlaşılır olanla; yücelik ise, yalnızca inanç yoluyla kavranabilenlerle ilgilidir. **Kant**'ın estetik yargı çözümlemelerinden çıkan ve anlamlandırmaya ilişkin sonuçlar bunlardır.

Romantizmin etkisini yitirmesiyle birlikte, güzel-yüce ayrımı da estetik ve eleştiri kuramlarındaki yerini daha teknik, daha betimsel kavramlara bırakmıştır. Çağdaş estetik bir yandan tarih, sosyoloji, psikoloji gibi somut ve deneysel disiplinlerin; öte yandan da Marksizm, Yapısalcılık ve Fenomenoloji gibi farklı düşünce akımlarının etkisi altında, felsefeye olan bağımlılığından kurtulmuş görünmektedir.

Geniş bir özetini vermeyi denediğim sanat ve estetiğe ilişkin araştırma ve yorumlar son bulmuş değil. Bilinmeyenin çekiciliği ve dışımızdaki dünyaya duyulan ilgi, onu bilme özlemi, insan etkinliğinin temelinde yatan dürtülerdir. Görünmeyeni anlayabilmek için görünene başvurmak zorunda kalan sanatçı da bu dürtülerin

etkisi altındadır. Kendi doğasına karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanat, her şeyden önce insanın varolana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Gerçekliği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratma demek olan sanat, düşle gerçek arasında kurulan bir köprüdür; ussal ile usdışı, düşlem ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma etkinliğidir. Başka bir deyişle sanat, insanın kendini tanımasının serüvenidir; sanatçı da yaşamın ve insanın gizini, büyüsünü, önem ve değerini yansıtabilen kimsedir. Ama bu yaratma özgürlüğünün bedeli de sonsuz bir paranoya olarak karşımıza çıkar. İnsanın kendini tanıma gereksinimi sürdükçe sanat da sürecektir.

d- 20. Yüzyıl Sanatlarına Genel Bir Bakış

Çağın ilk yarısında iki büyük savaş gören dünyamız insanları, sanatlarla da ilgilenmeye zaman ayırabildi. Oldukça hareketli ve yoğun sanat olaylarına tanık olduğumuz 20. yy., resim, müzik, şiir, tiyatro, heykel ve dans gibi altı temel sanata ek olarak yedinci bir sanat olmak üzere sinemanın doğuşunu gördü. Bu sanat dalı genelde öteki sanat türlerinin, geleneksel sanatların, dilin ve hatta düşüncenin temel yapılarını sarstı. Yine bu çağ, çeşitli ülkelerin yazın, resim, müzik, heykel gibi sanat dalları üzerindeki felsefenin etkilerini de yaşadı; bu sanatların metafizikle aralarında bağlar kuran filozoflar çıkı (**Bergson, Sartre, Heidegger, Hartmann**). Bu filozofların etkisinde kalan ve saf şiir, saf roman, saf resim gibi özü araştıran ve derinliğe yönelen sanatlar, Ortaçağ'ın Hıristiyanlık anlayışından Rönesans'ın Hümanizmine, **Descartes**'ın Usçuluğundan çağdaş Batı uygarlığının insanı tehdit ve tedirgin eden dönemine, atom çağından bilgilerimizin sonsuz çeşitlilikler gösterdiği bilgisayar çağına değin insanlığın tüm değerlerini yeniden sorguladılar. Doğaldır ki toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdaki bu hızlı ve yoğun tempodaki değişimler, insanları ürküttüğü gibi, sanatlarda da sürekli bir devrimin yaşanmasını sağladı. Aslında her alandaki hızlı değişim insanlara korku salmakta ve güvensizlik de vermekteydi. Çoğunluk bu hızın azaltılmasından yanaydı ama, artan nüfusla bilikte gereksinimler de artmaktaydı; üretim ile tüketimdeki dengesizlik sorun olmayı sürdürmekteydi. Buna bir tepki olmak üzere çağın ikinci yarısında yer yer patlak veren terörizm hareketlerine karşın; gelenek ile devrim, eski ile yeni, birey ile toplum, ulus ile uluslar topluluğu bir arada varolmayı ve yaratmayı öğrenmeyi sürdürdüler.

I. Dünya Savaşı (1914) sıralarında Fransa'da Kilise ile Devlet'in

görev ve sorumluluk alanları ayrılınca, toplumdaki anlaşmazlıklar ve çatışmalar giderek azalmış, tinsel ve düşünsel sorunlar ile yaşam ve dünya sorunları kendi yataklarında akış yönlerini arayıp bulmaya çalışırken bu dönüşümlerin sanatlara da yansıdıkları gözlenmiştir. I. Dünya Savaşı ideolojik yanı ağır basan bir savaş olmuştur; bu savaş, ulusların doğuşunu, bir tür "*kurtuluş ve bağımsızlık*" savaşını, kısaca imparatorlukların parçalanmasını simgelemekteydi. Dinden güç alan imparatorlukların dağılışı, pek çok ulusun ekonomik ve siyasal bağımsızlığını kazanmasına neden oldu. Aydınlanma çağında gökten yere indirilerek Tanrı'nın temsilcileri olan imparatorlara, çarlara, padişahlara verilen yönetim erki, bu dönemde doğrudan, parlamentolar aracılığıyla, halka devrediliyordu. Bu ideolojik savaş sonucunda, 1917'de Rusya'da çarlık imparatorluğu yerine marksist-leninist Sovyet Yönetimi geçti. Tarihte ilk kez planlı ve sistemli bir devrim gerçekleşmekteydi; kendi ekonomi politikası ve rejim ilkeleri olan ilk toplumcu-devletçi uygulamaydı bu. Eşitlik ve özgürlük söylemleri geniş yankılar bulmaktaydı. II. Dünya Savaşı sonunda ise atom bombasının gücü ortaya çıktı (1944); totaliter ve liberal rejimler Batı dünyasında yerlerini aldılar. Uzun bir zaman alacak olan soğuk savaş dönemi sürerken (1945-1989), bölgesel sıcak çatışmalar da son bulmadı (Kore, Vietnam, Cezayir, Kudüs, Macaristan, Çekoslovakya, Bosna). 1989 yılından sonra Sovyetler Birliği uzun zamandır yaşadığı rejim bunalımını atlatamadı ve çöktü; dünya siyasal dengesi yeniden bozuldu. Soğuk savaş bitti, ama yerine neyin geçeceği belirsizlik içinde. Terörizm tırmanmakta, mikro milliyetçi akımlar boy göstermekte, ve yerel-bölgesel savaşlar artma eğilimine girmekte; etnik huzursuzluklara dayalı bozulan dengelerin yeniden kurulması zaman alacağa benzemektedir.

20. yy'daki bilimsel gelişmeler sanatları da etkilemişlerdir. Evrene ve zamana ilişkin görüşlerimizin dönüşüme uğradığı *Görelilik Kuramı*, **Albert Einstein** (1879-1955) tarafından temellendirilmiştir. Makrokosmos'dan Mikrokosmos'a geçerek bilinçaltımızı *Psikanaliz Kuramı*'yla gün ışığına çıkaran bilim adamı **Sigmund Freud**'tur (1856-1939). Bu kuram geleneksel psikolojiyi altüst etmekle kalmadı; yazın dallarını etkilediği gibi ahlak alanında da yeni soruların gündeme gelmesine neden oldu.

Felsefe alanında Fenomenoloji'nin kurucusu **Husserl**, Ontoloji'yi işleyen **Heidegger**, Varoluşçu felsefeyi geniş kitlelere yayan **Jean-Paul Sartre** gibi filozoflar sanatlar üzerinde de önemli izler bıraktılar. Yine çağın ilk yarısında bazı sanatçılar yeni anlayışlarla ortaya çıktılar; "*Absurde*" (saçma) sanata örnek olarak **Franz Kafka** (1883-1924) ile içmonolog yöntemini geliştiren **James Joyce** (1882-1941) 20. yy. roman sanatını derinden etkileyen öncülerdendir. "*Absurde*" roman sanatına katkılarda bulunan **Albert Camus**'den başka bu türün tiyatrodaki ustaları da şunlardır: **E. Ionesco, Adamov, Beckett**. Varolanın (insanın) birliğinin lirizmini yazarak çağdaş şiirin felsefesini **Saint-John Perse** yapmıştır. Vergil-Roman'ı ile de **Hermann Broch**'un ayrı bir yeri vardır. 20. yy. tiyatrosunun geleneksel anlayışını sarsarak epik tiyatro kuramını uygulamaya sokan **Bertolt Brecht** ve onun kurduğu oyuncu topluluğu Berliner Ensemble, toplumcu-gerçekçi sanat anlayışını oyunlarında sergilemişlerdir. Soyut resim ise öncelikle **Kandinsky**'ye ve **Paul Klee**'ye, sonra da salt gerçekçilik kuramını savunan **Mondrian**'a ve mobil heykeller alanında da **Calder**'e çok şey borçludur. Çağdaş müziğin en çarpıcı örneklerini **Igor Stravinsky, Schoenberg, Alban Berg** ve **Hindemith** vermişlerdir. Batı sanatında zenci müziği ile resim ve heykel sanatının etkilerini de gözardı edemeyiz. Özellikle primitif sanatçıların insanlığın ilkçağlarına dek uzanan bilinçaltının ürünleri kendilerine uzun geçmişin anımsamaları olarak görünmüşlerdir.

1900'lerden bu yana bilimsel buluşlar giderek artmış, bilgilerimizdeki bu şaşırtıcı çoğalma aynı zamanda ekonomik bir zenginliği de doğurmuştur. Ancak bu bolluk, yanında bir yoksulluğu da getirmiş; bu acımasız karşıtlık bir yanda zengin bir kesimi oluştururken, öte yanda da dünya nüfusunun büyük bir kısmının gelişme sancıları çekmesine ve yetersiz beslenmesine neden olmuştur. Ayrıca mitleşmiş o acemi büyücü karşımıza trajik bir manzara da dikmiştir. Atom çekirdeğinin parçalanmasıyla insan, maddenin en küçük yapısı üzerindeki gücünün üstünlüğünü kanıtlamış ve doğayı istediği biçime dönüştürebileceğini göstermiştir. Ama aynı zamanda aynı insan kendi yokoluşunun koşullarını hazırlama riskini de üstlenmiş bulunmaktadır. Böylece

tam bir karmaşıklığın ve açmazın ortasında kendini bulan insan, bu tür kaotik bir ortamda kendi psikolojik, moral ve metafizik kavramlarını ve eğilimlerini sürekli sorgulayan ve durmadan sarsan bilim ve tekniğe yeniden egemen olma yollarını aramaya koyulmuştur. Acaba onları tekrar ele geçirip istediği biçimde yönlendirebilecek mi? Bilimleri etik açıdan temellendirebilecek mi? Dengenin yitirildiği bir ortamda bilgece bir düzen nasıl kurulabilecek ve uygarlık nasıl sürdürülebilecektir? Sürekli ve yoğun değişimlerin olduğu bir yerde verimli bir düşünme de gerçekleştirilemez. Yarattığı uygarlığı hem büyüten hem de yıkan bir insanlık için gelecek pek de ümit verici olamaz; **Paul Valéry** bu konuda şöyle bir uyarıda bulunmakta: "*Biz öteki uygarlıklar, şimdi biliyoruz ki artık bizler de ölümlüyüz*" (Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles'). Bilinçli ya da değil artık hepimiz böyle bir tedirginliğin (angoisse) içine düşmüş bulunuyoruz. Çağımızın dehşet veren görüntüleri; kitlesel kıyımlar, zorunlu göçler, işkenceler, soykırımlar, kısaca tüm insan hakları ihlalleri, hiç azalmadan süren bir olumsuzluklar dizisi olarak, gözler önündeki uygarlığın içinde filizlenen bir barbarlığı simgelemektedir. Atom çağı acaba yeni bir mağara çağma başlangıç mı olacaktır? Vahşi kapitalizmin tüm insan değerlerini yıkışına ne zaman son verilebilecektir? Atmosferdeki ozon deliğinin genişlemesi sonucunda dünya çapında doğabilecek yıkımların yanında, AIDS'in giderek yaygınlaşması (2000 yılında yaklaşık 50.000.000 kişinin AIDS virüsü taşıyacağı tahmin ediliyor), nüfusun aritmetik bir biçimde hızla artmasına karşılık yeryüzü kaynaklarının sınırlı oluşu hiç de yüz güldürücü saptamalar değiller ve geleceğe olan güvenimizi sarsmaktalar. Sanki bir Apokalipsi, dünyanın sonunu yaşıyoruz; bu ifadeyi iki anlamda kullanıyorum: zorlu görünen gizemli işlerin ortaya konulması ve zamanın sonunun geldiğini ilan etme. Ama her türlü çatışmadan uzak durmak ve yıkımlardan kaçınmak bilinçliliğini göstermek suretiyle beklenen bu sonu hep birlikte geciktirebiliriz. Doğayı anlamaya çalışırken aynı zamanda sanatları da değerlendirmek; onların yapılarını, dinamiklerini tanımak bizler için bir görev olmaktadır. Varlık ile yokluk arasında yaptığı yorumlarla bizleri biçimlendiren sanatlar, insan varlığının temel belirleyicisidirler.

1914'ten önceki yıllar Avrupa, özellikle de Fransa için, yazın ve öteki sanat dalları açısından oldukça verimli yıllar olmuştur. "*Belle époque*" (Güzel dönem) diye adlandırılan bu dönem gerçekten de tüm sanatlar için görkemli bir dönem sayılır. 1919-1939 yılları arasında, **Proust**'un ölümünden sonra (1922) "*Yitirilmiş Zamanın Aranışı*" yayımlanmış; bu yapıtla yeniden bulunan zamanın gizi keşfedilmiş ve öykünülemeyen benzersiz cümlelerin sıralanışıyla eşsiz tablolar sergilenmiştir. Kosmik bir yapıt düşleyen **Paul Claudel**, dram ve lirizmi canlandırmıştır. Sürekli kendisini sorgulayan **A. Gide,** "*Yeryüzü Nimetleri*" ve "*Vatikan Mahzenleri*"nden güçlü bir soluğu bizlere ustaca duyumsatmıştır. **P. Valéry** pek çok konuya ilişkin araştırmaları sonunda şiire dönerek başarısını kutlamış, sanatın sınırlarına ulaşmayı amaçlamıştır. İzleyenlerini zaman gibi dördüncü bir boyutla zenginleşmiş bir psikolojiye doğru sürükleyen **Proust**, yazınsal yaratıcılığı sayesinde ortaya koyduğu o beklenmedik deneyimleriyle, zaman dışında, "*nesnelerin özü*"ne varmayı denemiştir. **Gide** ile **Valéry**'ye gelince, birbirlerinden çok farklı sanat anlayışlarına sahip olan bu iki sanatçı da yaratma ediminin o çok duyarlı çözümlenmesine kendilerini adamışlardır. Böylece yaratma sorunu, kendi üzerinde bir refleksiyon konusu olmakta; kendine özgü koşulların yasalarının ve rastlantılarının bilincine varma olarak iki açıdan irdelenmekteydi. Yaratma sorununa bu iki açıdan yaklaşıma **Mallarmé**'nin katkısını da eklememiz gerekir. Çünkü o kuşkusuz modern sanatların ve yazının en büyük kuramcılarından biridir.

Bu arada yeni kuşak başkaldırmaya hazırlanmaktaydı; onlara göre ardından savaşı ve onun her alandaki yıkımlarını getiren o "*çılgın yıllar*"ın (années folles) eğilimlerinin öncelikle aşılması ya da sarsılması gerekmekteydi: Aşırıya kaçan fantezi, kolaycı kozmopolitlik, tuhaf ve hiç görülmemiş bir beğeni. Ancak kısa bir zaman içinde, pek de hoş olmayan kışkırtmalar arasında Dadacı ve Gerçeküstücü hareketler derin bir huzursuzluk ile güçlü bir tutkuyu gözler önüne serdi. Alışılmamışın ve tuhaf olanın araştırılması bir oyun değil, ama bir yöntem, belki de bir metafizik olarak benimsenmekteydi; dilin ve düşüncenin yapıları, bazı uzlaşımlar ve mekanizmalar altında, otantik bir gerçekliğe varmak

amacıyla bir tür parçalanmaya (désintégration) tabi tutulmaktaydı. Dadacılık ve Gerçeküstücülük (Surréalisme) görülmeye değer ve gerçekten de tipik sanat anlayışlarıydı. I. Dünya Savaşı ve sonrasının acılarını çeken genç kuşak ve onları izleyenler yeni arayışlar içindeydi. **Philippe Soupault, Paul Eluard, Benjamin Péret** gibi genç şairler, 19. yy'ın Romantizm, Realizm, Sembolizm gibi kurumlaşmış akımlarının sanatsal etkilerini silmek, kalıplaşmış tutucu düşünce yapısını yıkmak, toplumca kabul edilen ahlaksal, sosyal ve estetik değerlere karşı çıkmak istiyorlardı. Bu, kişisel bilincin bir isyanıydı adeta. Gerçi **Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire** gibi düşüncenin şiirselliğini ve imgenin gücünü savunan şairlere saygı duyuyorlardı; ama kurulu düzen adına, sanatsal biçim ve üslup adına herhangi bir baskı altına girmeyi de kabul etmiyorlardı. İşte bu görüşler sistemli bir biçimde Dadacılık akımında dile getirilmiş, **Tristian Tzara**'nın başını çektiği bu akım 1916'da Zürih'te doğarak, kısa bir süre sonra **André Breton** ve arkadaşlarının, **Eluard, Aragon, Soupault**'un desteğiyle Paris yazın çevrelerinde yandaş bulmuştu: "*Ne ressam tanıyoruz ne edebiyatçı, ne müzikçi, ne yontucu, ne din, ne dinsizlik, ne cumhuriyetçi, ne kralcı, ne anarşist, ne sosyalist, ne demokrat...: hiç, hiçbir şey tanımıyoruz*" diyen Dadacıların bu katı tutumu yanında **André Breton** ve Gerçeküstücü akım daha yapıcı görüşlere sahipti. Gerçi dinden ya da toplumdan umdukları bir şey yoktu ama, kişisel bilinçlerini üst düzeyde yansıtarak özgürleşmenin yollarını arıyorlardı. Bir sanat ya da edebiyat yapıtı yaratmak onlar için ikinci derece bir uğraştı; yaşama karşı bir tavır almak daha ağır basmaktaydı. Şiirsel eylemi ise yitirilmiş özgürlüğü yeniden kazanmanın yollarından biri olarak görmekteydiler.

Tahtadan yapılmış oyuncak değnek at anlamına gelen ve bir sanat anlayışına yakıştırılan "*Dada*"cılık hareketi, sanatlarda ideolojik ve estetik sınırlamanın yadsınması olarak oldukça karışık ve zor anlatılan bir dönemin ürünlerini kapsar. Anladığımız anlamda sanatsal bir akım olamayan Dadacılık, "*neredeyse bir savaş gibi ülkenin üzerine çöken bir fırtınaydı*"; 1915-1920 arasında aynı anda Zürih ve New York'ta ortaya çıkan ve daha sonra Paris, Berlin, Hannover, Köln gibi kentlerin izlemiş oldukları Dada hareketi,

şair **Hugo Ball**'ın Zürih'te ünlü "*Cabaret Voltaire*" adlı hemen tüm sanatların sergilendiği gece kulübünü kurmasıyla başlamıştır. Dadacılığın sürekli olarak insanlara sataşan, sanatın yitirilmesini öneren, burjuva toplumunun üstüne kışkırtıcılık yaparak çekinmeden giden bir tutumu vardı; bir yandan alışılmış sanatsal değerlere inatla ve nefretle saldırırken, öbür yandan da sanatta şansın varlığını arayan ve bulan, skandallar peşinde koşan ve sürekli yayınlar çıkaran; kendi içlerinde bile anlaşamayıp kavga etmeyi ilkelerine aykırı görmeyen bir topluluk görünümündeydi Dadacılar. **Hans Richter**, "*Dada: Art and Anti Art*" adlı yapıtında, "*Tıpkı bakterilerle antibiyotikler arasındaki ilişkide olduğu gibi, toplum verdiğimiz bir mesaja ya da yaptığımız bir provokasyona alıştığı zaman, onu hemen terkedip yenisini arıyorduk*" der. Zaten Dada hareketinin kendi manifestosuna ve ilkelerine karşı çıkması, "*en üstün Dadacılık*" olarak anlaşılmaktaydı. New York'da Dada hareketinin öncülerinden sayılan **Marcel Duchamp**, **Man Ray** ve **Francis Picabia** bu sanat akımına damgalarını vurmuş kimselerdir; sanata karşı girişti̇ği en sert "*savaşım*" dönemlerinde bile **Picabia**, şaşkınlık verici sanatsal yapıtlar üretmiştir. Ressam, yayıncı ve "*yapıştırıcı*" (colagiste) olan Hannover'li **Kurt Schwitters** yapıtlarında içgüdüsünü; Köln'lü Dadaist **Max Ernst** ise bilgi ve zekasını kullanmaktaydı. **Marcel Duchamp**'a göre, "*Her şeyi hesaba katarak yaratıcı edim tek başına sanatçı tarafından yürütülemez; izleyici, yapıtın içsel niteliklerini çözerek ve yorumlayarak onu dış dünya ile ilişkiye geçirir.*"

Düzenli bir yapıtlar birliği olmayan Dadacılık, bir tavır alışla, bir başkaldırıyla parlayan ve sanata benzeyen ile benzemeyen, bir anlam taşıyan ile taşımayan, bir yığın kağıt, malzeme ve afişi ortaya döküveren bir hareketti. **Hans Arp**'a göre Dada, "*cennetle cehennem arasında bir denge aramaktaydı ve anlamsızlığı değil, 'anlamsız sanat'ı simgelemekteydi.*" Dada'nın getirmiş olduğu özgürlük anlayışı, yaşamın kendiliğindenliğiyle özdeşleşen bir dünyadan, bizi 2x2'nin 5 ettiği yeni bir dünyaya götürmekteydi. Çünkü yaşamın olduğu gibi sanatın da bir mantığı, yani her zaman geçerli kuralları, yoktu. Bu dünyanın tek bilinen programı, hiçbir programının olamayacağıydı. Simültane şiir okuma seansları düzenleyen, anlamsız sözcüklerle "*Soyut Şiir*"ler yazan gürültülü ma-

kinaları icat eden bu akımın üyelerinden **Johannes Baader**, kendisini önce Almanya'nın, sonra da dünyanın Cumhurbaşkanı ilan etmişti. Ancak böylesine bir ortamda, savaşların ve zamanın aşındırmasına ve yıkımına uğramadan ayakta kalan yapıtlar da bulunmaktadır. Dadacılık, o ana değin süregelen "*duvar resimleri*"ni bir yana bırakarak, kendisini bir "*yapıştırma*" (Colage) ve "*birleştirme*" (Assemblage) dünyasında; kutular, nesneler, çeşitli malzemeler ortasında, günlük yaşamın sanatla birleştiği noktada bulmuştur.

"*Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden daha önemlidir*" diyen **Marcel Duchamp** bu konuda şunu da ekler: "*Bilimin belirliliğini, kesinliğini sunmakla ilgileniyordum ama bu, bilim aşkı için değil, tam tersine, onu kibarca gözden düşürmek içindi. Yaklaşımım ironikti.*" Resmin fiziksel yanına yöneltilmiş aşırı bir karşı çıkış, metafizik bir yaklaşım olan Dadacılığın bu ünlü temsilcisi aslında görselliğe bir baş kaldırma tutumunu benimsemiştir. Görsellikle anlıksallığın birleştirilmesini gerçekleştirme uğraşısı içinde bulunan ona göre, düşünülen, görselleştirmeden daha önemlidir. **Duchamp**'nın çalışmasının temeli kavramların sunulmasına dayanır; ve sanatın duyusal yanını yapıtlarından uzak tutar. Sanatın elle yapmak demek olduğuna inanan **Duchamp**'nın yapıtlarında us sınırlarını zorlayan tanımlar buluruz. Yüceltilmiş olanın değerini doğrulama ölçütlerinin irdelenmesi anlayışı **Duchamp**'nın sanatında her zaman varolmuştur. O aynı zamanda sanatı diri tutan toplum dinamizmine düşünceyi bir tepki şoku olarak veren bir davranışlar içinde bulunmuştur hep. **Marcel Duchamp**'nın sanat seçeneği "*Karteziaıizm Sonrası'nın Kalıtımsal Evreni*"ne uygundur. **A. Dürer**'in perspektif mekanizmasıyla birbirinden ayrılmış sanatçı ve model imgesi kartezyen bilgi kuramı için örnek kabul ediliyorsa eğer **Duchamp'**nınki "*Karteziyanizm sonrası*"dır. Verileri bilinçli biçimde belirsizlik taşıyan **Duchamp**'nın Post Kartezianizm'inin öze ilişkin içgörüsü ise Anlambilimci **Alfred Korzybski**'nin "*Harita arazi değildir*" sözüyle en iyi biçimde açıklanabilir. Sanat yapıtıyla karşı karşıya gelmek, bu katılma gerekliliği **Duchamp'**nın stratejisinde açık ve temel olarak görülür. Sanat yapıtı ve sanatsal etkinlik hiçbir zaman aynı olmayacaktır. Yer, zaman ve hatta ana göre değişebilen, yorumlanabilen bir evrendir sanat.

Antiestetik, anarşist ve nihilist bir sanat anlayışla ortaya çıkan Dadacılığın kullandığı rastlantıya dayanan teknikler daha sonra Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından kullanılmış; Kavramsal Sanat da köklerini Dadacılık'ta bulmuştur. 20. yy'ın ilk yarısının hiç kuşkusuz en zeki ve çoğu insan için de en sıkıcı kişisi olan **Duchamp**, tutumu ve sanat karşıtı davranışlarıyla önemli bir etkilemede bulunmuş; ve bu etkileme gerçekten de Dadacılık ve Gerçeküstücülüğün ötesinde, çağdaş yenilikçi sanat hareketinin önemli akımlarına, Happennig, Pop Art, Op Art, Minimal Sanat ve *"Anti-form"* ile Kavramsal Sanat'a değin uzanmıştır. Onu Postmodernizm'in öncülerinden biri olarak rahatlıkla anabiliriz. Bu arada **Duchamp**, imgeyi, bilinen resimsel özelliklerinden arındırmak düşüncesini sonuna değin zorlayan tual dışı bir tutumla, nesnenin kendisini sergileyerek ilk *"hazır-nesneler"*i (Ready-made) gerçekleştirmiştir. Tüm Dadacı sanatçılara göre, *"savaş, maddeci değerler üstüne temellendirilmiş Batı toplumlarının ölüm sancılarının bir belirtisidir, yokoluşlarının bir semptomudur"* Sanatçı, toplumda yerleşmiş değerlere göre yapıt ürettiği sürece, bu yozlaşmış ve kokuşmuş düzene para karşılığı hizmet veren basit bir araçtan başka bir şey değildir.Örneğin şairler böyle bir konumda gerçek birer şair değil, ancak sıradan birer *"uyak bankası"*dırlar. Bu nedenle toplumsal değerlere ters düşen ve geleneksel sanat kavramı dışında kalan her türlü eylem ya da işlem, yeni bir sanat ve toplum biçiminin yaratılmasında temel bir rol oynayacaktır. Dadacılığı bu görüşlerinden ötürü *"estetik bir histeri"* ya da *"karşı sanat"* olarak değerlendiren çevreler de olmuştur.

Dadacılık hareketinin bir devamı sayılan Gerçeküstücülük, amaçladığı üst düzeydeki ideallerin uluslararası yaygınlığı, yarım yüzyıl kadar süren etkinlikleri ve kendini izleyen sanat hareketleri üstündeki etkileri nedeniyle 20. yy'ın en büyük sanat akımlarından biri olarak anlaşılmıştır. Öteki sanat hareketlerinden, içinde barındırdığı yetkin sanatçıların sayıca çokluğu ve sanatçıların ilgi alanlarının çeşitliliği dolayısıyla da ayrılan Gerçeküstücülük; Kübizm, Ekpresyonizm, Fütürizm gibi sanat akımlarının yalnızca estetik bir boyutla sınırlı biçimsel devrimciliklerinin ötesinde, tam anlamıyla yeni bir dünya ve yaşam biçimi yaratmaya yönelik bir

anlayışın ürünü olmuştur. Bu nedenle de salt sanatsal alanla sınırlı kalmamış; Romantizm gibi felsefesini ve eylemini günlük yaşamı belirleyecek bir biçimde uygulama alanına koyan Gerçeküstücülük, I. Dünya Savaşı'nı burjuva ahlak ve değerlerinin iflası olarak algılayan ve bu değerlerin sanatsal alandaki uzantılarına bir tepki olarak doğan Dadacı akımın olumsuz ve yıkıcı bakış açısını olumlu bir eylem biçimine dönüştürmüştür. Ancak Dadacılık'ın isyancı ruhunu sürdüren Gerçeküstücülük, çağdaş dünyaya, özellikle de bu dünyanın uyum ve ahlak ölçütlerine karşı amansız bir savaş açmıştır. Gerçeküstücülük'e göre akıl ve mantık yoluyla bilinebilirlik kazanan salt gerçeklik(hakikat) kavramı, yalnızca basit bir yanılsama ve kandırmacadır. Geleneksel mantık ve düşünce biçiminin karşı seçeneği ise gerçeklik dışı bir idealizm ya da belirsiz bir karmaşa, stokastik fenomenlerden oluşan bir kaos değildir. Tam tersine daha üstün ve somut bir gerçeklik anlayışıdır bu. Böyle bir Gerçeküstücülük doğaya değil, onu yorumlayan insanın düşgücüne dayanmaktaydı. Bu tür bir düşgücü çocuk oyunlarında, delilerin amaçsız davranışlarında, ilksel kabilelerin törenlerinde ve uygar insanın düşlerinde belirmekteydi. İşte buradan hareketle Gerçeküstücülük'ün kuramcısı sayılan **André Breton** sanatçıları, içgüdüye alabildiğine serbestlik tanıyan bir dünya kurmaya çağırmakta ve şöyle bir tanimlama yapmaktaydı: "*Gerçeküstücülük; sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir (Automastisme psychique pure); ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasıdır.*"

Çeşitli manifestolarda genel çizgileri böylece dile getirilen Gerçeküstücülük'ün hareket noktası **Freud**'un psikoanalitik kuramı olmuştur. Sürrealizm'in doğduğu yıllarda **Freud** ve psikanalistlerin düşünceleri yeteri kadar geçerlilik kazanmış değildi. Ancak I. Dünya Savaşı'nın ardından gelen moral çöküntü ortamını yaşayan Gerçeküstücüler, **Freud**'un 19. yy burjuvazisinin ahlak ve gerçeklik anlayışını sarsan düşüncelerini yeni gerçekçiliğin temeli olarak benimsediler. **Freud**'dan önce düşünce, yalnızca bilinç düzeyinde bir olgu olarak bilinmekteydi; oysa psikanalistler baskı altında tutulan bir bilinçaltı dünyasının varlığını

keşfettiler. Bu bilinçaltı dünyasını su yüzüne çıkarmak ise Gerçeküstücülük'ün neredeyse resmi programı haline geldi. Bu sanat akımının tanımında mantık denetiminden bağımsız bir yöntem olarak önerilen "otomatizm" ve "otomatik yazı", herhangi bir mantık zinciri izlenmeksizin akla gelen her şeyin kağıt üstüne dökülmesi anlamına gelmekteydi. Resimde ise aynı şey çizgi ve renkle sağlanmaktaydı. Böylece Gerçeküstücülük hareketi, bu anlam ve temel düşünceleri içeren "*Manifeste du Surréalisme*" adlı bildirinin 1924 yılında **André Breton** tarafından yayımlanması ile başlamış oldu. Bu ilk Manifesto'da **A. Breton** şöyle diyordu: "*Mantığın egemenliğinden kurtulamadık henüz. Sözü buraya getirmek istiyordum. Ama günümüzde mantık yöntemleri ikinci derecede önemli sorunlardan başkasına uygulanmıyor artık. Moda olarak sürüp giden salt usçuluk, deneyimize sıkı sıkıya bağlı olaylardan başkasını ele almaya izin vermiyor. Öte yandan mantığın amaçlarını gözden kaçırıyoruz. Deneyin kendisine sınırlar çizdiğini hepimiz biliyoruz. Deney bir kafesin içinde dönüp duruyor. Onu kafesten çıkarmak gittikçe güçleşiyor. Deney bile dolaysız yararlılığı gözetiyor; ona dayanıyor. Sağduyu onun bekçiliğini yapıyor. Uygarlık ve ilerleme uğruna, kuruntu ve batıl denebilecek ne varsa, haklı ya da haksız, hepsi zihinden dışarı atıldı. Kullanıma uygun olmayan her araştırma biçimi aforoz edildi. Görünüşe bakılacak olursa düşünsel dünyanın en önemli parçalarından biri son yıllarda rastgele aydınlığa çıkarıldı. Kimsenin ilgileniyormuş gibi görünmediği bu parça bence çok önemlidir. Buluşları için* ***Freud****'a teşekkür etmeliyiz. Bu buluşlara bağlanan bir düşünce akımı belirmeye başladı. İnsana ilişkin araştırmalar yapan biri, bu akımın yararına, araştırmalarını gittikçe ilerletebilir. Yalnız kısacık gerçekleri göz önünde tutmak zorunda değildir artık. İmgelem haklarını yeniden ele geçirmek üzeredir belki. Ruhumuzun derinliklerinde, yüzündeki güçleri artıracak ya da onlarla başarılı bir şekilde savaşacak güçler varsa, bu güçleri önce yakalamamız, sonra da gerekirse aklımızın denetimine sokmamız çok yararlı olur. Çözümleyicilerin kendileri de kazançlı çıkarlar bundan. Ama bu işin yürütülmesini sağlayacak araçlardan bir tekinin bile deney-öncesi belirlenmemiş olduğunu unutmamalıyız.*"

Önceleri daha çok şiirle ilgili olan bu ilk manifestonun dile getirdiği program çeşitli sanat alanlarını da aynı anda kapsayacak denli genişti. Gerçeküstücülük bir akım olarak ortaya çıktıktan sonra çeşitli sanat dallarından önde gelen sanatçılar kendilerini bu adla tanımladılar. Bu sanatçılar arasında, bazılarını yukarıda andığımız gibi, **Louis Aragon**, **Philippe Soupault**, **Benjamin Péret**, **Robert Desnos**, **René Crevel**, **Jacques Prévert**, **René Char**, **Pierre Naville** ve **Raymond Quenau** gibi şair ve yazarlar; **Antonin Artaud** gibi tiyatrocular; **Max Ernst**, **Jean Arp**, **Salvador Dali**, **Joan Miro**, **Yves Tanguy**, **Alberto Giacometti** ve **René Magritte** gibi ressam ve yontucular; **Man Ray** gibi fotoğraf sanatçıları ve **Louis Bunuel** gibi sinema yönetmenleri bulunmaktaydı. Kuramcısı olduğu akımın bütün ilkelerini sonuna kadar büyük bir titizlikle savunan **Breton**, bu katı tutumu yüzünden sonunda yalnız kalmasına karşın, sanatsal yaratıcılığı hiçbir siyasal akımın ya da partinin hizmetine sokmamaya ve Gerçeküstücülük'ün özgürlüğünü yaşamı boyunca korumaya çalışmıştır. Uzlaşmaz kişiliği nedeniyle arkadaşlarının **Breton**'u yalnız bırakması ve II. Dünya Savaşı sonrasına Varoluşçuluğun etkisiyle Gerçeküstücülük giderek eski etkinliğini yitirmiştir. Gerçekten de kendine özgü bir sanat anlayışı olan Gerçeküstücülük'ün yalnızca iki savaş arası dönemin bir özelliği olduğunu sanmak yanlıştır. 1920'den 1940'a değin özellikle tiyatro sanatında, "*tragedyanın rönesansı*" ya da "*geleneklerin komedyası*" diye adlandırabileceğimiz türde ve içerikte başarılı örnekler verilmiştir. Bu akıma çok sıkı bağlı olmamakla birlikte **Giraudoux**, **Salacrou**, **Anouilh** gibi oyun yazarları komik ve trajik öğeleri insanlık durumu içinde özgün örneklerle serimlemişlerdir. **André Malraux**, zengin ve farklı bir roman anlayışıyla, **Mauriac** ve **Bernanos** ise Hıristiyan değerlerini kullanarak kurtuluşun ya da cehennem azabının gizemli yollarına kendilerini vuran yaratıkları resmetmişlerdir. Nehir romanı türüyle **R. Martin Du Gard** ile **Duhamel** modern hümanizmi anlatmayı denediler. **Jules Romains**, "*ortak duyumculuk*" (Unanimisme) adını verdiği bir anlatım tekniği ile çok sayıda izleyici buldu; **Giono**, doğa temasını yeniden ele alıp geliştirdi; **Montherlant**, **Saint-Exupéry** ve **Malraux** aydınlatıcı büyük roman türüne örnekler verdiler.

1940'lı yıllardan sonra II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı insanlık durumunun acil problemlerinin çözümüne dönülmesi zorunluluğu kendini hissettirdi. Bu arada bir yandan "*saçma*" (absurde)'nın felsefesi yayılmaktayken, öbür yandan da "*sorumlu, yükümlü*" (engagé) yazın gündeme girmeye başlamıştı. **Aragon** ve **Eluard** gibi geçmişte Gerçeküstücü, savaş sıralarında direnişçi ve daha sonra da lirizmin ustalarının yoluna düşen ozanlar kalıcı yapıtlar verdiler. 1940'lı yıllar aynı zamanda Varoluşçu (Existentialiste) tezlerin de geniş bir kesime yayılmış olduğu yıllardır. Özellikle **Jean-Paul Sartre**'ın romanları, oyunları ve denemeleriyle bu geniş yayılım gerçekleşmiş oldu. **A.Camus,** "*saçma*"yı "*başkaldırı*" (révolte) ile aşmayı deneyerek, insan kişiliğini yıkıma uğratabilecek her türlü tehdide karşı onu savundu. Gerçeküstücülük bu sırada biraz durulmuş olmakla birlikte pek çok sayıdaki şair ve romancıyı etkilemeyi sürdürmüştür. Gerçeküstücülüğün verimliliği ve çokyönlülüğü yeni akımların doğmasına neden olmuştur. Tiyatroda **Beckett** ve **Ionesco**, "*Yeni Roman*" anlayışında ise **Robbe-Grillet**, **Butor**, **Claude Simon**, **Natalie Sarraute** özgün yapıtlar vermişlerdir. Temel eğilimleri, tüm yapıların eleştirisini en uç noktaya değin götürmek olan bu sanatçılar; şair, romancı ya da dramaturg olarak, yaratıcının yaratma sırasında kendisini gözlemlemesinin bile yeterli olmadığını düşünerek, kendi yapıtları aracılığıyla yaratıcı edimin olanaklarını ve anlamını sorgulamışlardır. Sanatta yaratmanın boyutları ve sınırları üzerinde duran bu sanatçılar böylece "*şiirdışı*" (apoèmes), "*karşıtiyatro*" (antithéâtre), "*karşıroman*" (antiroman) gibi kavramları ortaya atmışlardır ki bu kavramlar da varlığın hiçliği ya da yokluğu gereksindiği gibi felsefi bir düşüncenin yazın üzerinde yansımasına neden olmuştur.

20. yy sanat tarihinin en belirgin özelliklerinden birisi de, genelde resim alanındaki soyut sanatın doğuşudur. "*Art abstrait*" gerçek nesneleri ya da varlıkları; onları farklı biçimlerde yorumlayarak da olsa yeniden üretmeyi bir yana bırakır ve kendi "*obje*"lerini yaratma yolunu seçer. Böyle anlaşılan ve kavranan sanat artık bir "*yeniden tasarım*" (représentatiton) olmayacak, ama bir "*sunum*" (présentation), ya da bu terimin tam anlamında "*yaratma*" (création) olacaktır. İmdi ressamlar ve yontu ustaları bun-

dan böyle figüratif gelenek ile non-figüratif serüvenden birini benimsemek zorunda kalmışlardır artık. Kuşkusuz mimaride buna benzer bir kopuştan sözedemeyiz; çünkü bu sanat alanı zaten doğası, kendine özgü yapısı gereği non-figüratif'tir; yani işlevselliğinin önceliği nedeniyle kuruluşunda figürlerin yeri yoktur. Ama hâlâ da örneğin bir sütun, sanki bir ağaç kütüğünün kızkardeşiymiş gibi düşünülür. Ancak **Le Corbusier**'nin tekniğiyle karşımıza çıkan bir "*işlevselcilik*"i (fonctionalisme) yine de gözüpek atılganlığı nedeniyle soyut sanatla ilişkisiz sayamayaz; onun ürünlerinin soyut biçimlendirme ile gizli bir akrabalığı vardır. Mimar **Louis H. Sullivan**'ın yapıtları ile **Walther Gropius**'un doğa ile tekniği uzlaştırmaya çalışan Bauhaus Ekolü, bu konunun daha yumuşak, dengeli ve sıcak örneklerini vermişlerdir. Teknoloji ile doğa arasında uyumlu bir dengenin kurulabilmesi bugün de yaygın bir özlem olmaktan öteye gidememiştir.

20. yy müzikte klasik armoninin temeli olan tüm geleneksel tonal işlevleri yadsıyan atonal bir yazım sisteminin ortaya çıktığı; böylece kromatik gamı oniki sesin özgürce kullanımıyla bir tür oniki seslilik (dodécaphonisme) düzeneğinin oluşturulduğu bir çağ olmuştur. **Valéry**'ye göre, "*Doyum olmaz işkenceler*" (gênes exquises) sunan bu düzenek olmaksızın gerçek ve bütünsel bir sanattan sözedemeyiz; işte bu nedenle oniki seslilik, dizisel (sérielle) bir müzik olarak kurulmuştur. Ne var ki 1948'den bu yana çok daha köktenci başka bir devrim sesler dünyasını altüst etmiştir. "*Somut müzik*" (Musique concrète) olarak adlandırılan bu sanat türü, adına karşın soyut resim ve heykel sanatlarının sanki kız kardeşi gibidir. Bu somut sanat daha önce hiç "*duyulmamış*" ses ve ritmleri laboratuvarda elde etmekte, ve sesli kayıt bantlarının manipülasyonuyla birbirlerine eklemlenerek oluşturulmaktadır.

Gerçekliğin ressamı olarak niteleyebileceğimiz **Cézanne**'ın 1906'da ölümünden bir yıl önce, 1905 Sonbahar Sergisi ile Yeni Yüzyıl Fauviste'leri tanıdı. Duyuları coşturan "*Fauve*"lar (Çiğrenkçiler), hem izlenimcilerin üstüste koydukları renk lekelerine karşı, hem de akademisyenlerin özenle süsleyip püsledikleri desenlere karşı bir tepki olmak üzere kulamsı, pasa çalan rengi kullandılar; ayrıntıyı ihmal ederek konturlar üzerinde durdular. Aralarından bazıları çağımızın en büyük ressamları olarak anılırlar;

bunlar arasında hayranlık uyandıran bir renk ustası olan **Matisse** (1869-1954); bilgelik ve atılganlık ruhunu uzlaştıran **Dufy** (1877-1953)'nin yanı sıra **Vlaminck** (1876-1958), **Marquet**(1875-1947) ve **Derain**'i(1880-1954) sayabiliriz. Hemen aynı zamanlarda *"gümrükçü"* takma adlı **Rousseau**'nun artan ünüyle birlikte sahneye naif sanatın ve *"primitivisme"*in dalgaları yayılmaya başlar. Gerçekten de *"naif"* bir ressam olan **Rousseau**(1844-1910), tekniğindeki boşlukları imgelem gücü ve içtenliğiyle gidermeyi başarmıştır. **Utrillo**'ya(1883-1955) gelince o, sanatın gizlerini bilen birinin görüşlerinin tazeliğiyle yalnızca primitiv bir sanatçı olarak kalmıştır. Dışavurumcu (Expressioniste) **Rouault** (1871-1958)'ya göre, *"sanat bir itiraftır"* Dinsel ya da gerçekçi konuları trajiğin derin anlamı içinde işlemiş olan bu sanatçının üslubu, eski bir cam ustasının doğallığında bulunan vitray sanatını anımsatmaktadır. Dışavurumculuk (Expressionisme) akımı içinde ve *"Paris Ekolü"*nden olan iki sanatçı daha vardır, bunlar: **Soutine** (1893-1943) ve **Modigliani**'dir(1884-1920). 1907'den itibaren *"Fauvisme"* ile *"Expressionisme"*e karşı çıkan yeni bir eğilim görüyoruz; bu yeni ve ilgi çekecek olan sanat akımı, objeleri, zihinsel çerçevelerin kalıplarına ya da gerçekliğine uygulayarak geometrik oylumlar içinde ele alan *"Cubisme"*dir. **Pablo Picasso**(1881-1973)'nun, **Braque**(1882-1963)'ın, **Léger**(1881-1955)'nin, sonra da **La Fresnaye**(1885-1925)'nin araştırmacı çalışmaları bu akımı beslemiştir. Aynı dönemde şiir de bir ara *"kübist"* olmaya özenmiş, **Guillaume Apollinaire** bu eğilimdeki ozanların başını çekmiştir. Ancak ozan **Vlaminck**, sanatın soyut spekülasyonlarca işgal edilmesine karşı çıkınca, dönemin sanat eleştirmenleri de onu haklı bularak kaygılarına katılmışlardır. Süre içindeki ardarda gelen imgelerin yanyana konulmasıyla devinim yanılsamasını (illusion) ve oluşu resimlemek isteyen *"Gelecekçiler"*i (Futuristes), geometrik formlardan kompozisyonlar oluşturmayı amaçlayan kübist sanat anlayışı tatmin etmedi. **Picasso**'nun yeni yorumlarından da etkilenen *"eşzamanlılık"* (simultanéisme) akımı ile kuramcı **F.T.Marinetti**'nin kaleme almış olduğu *"Gelecekçi Manifesto"* (Manifeste futuriste) (1909)'nun savunduğu Gelecekçilik'i birbirinden ayırmak oldukça güçtür. **G. Apollinaire**'in *"orfik"* kübistler arasında saydığı **Robert Delaunay** (1885-1941)'nin de söy-

lediği gibi bu farklı eğilimleri birbirlerinden yalıtlamak olanaksızdır. Şurası da bir gerçektir ki Gelecekçilik(Futurisme), her açıdan soyut sanata giden yollardan biri olmuştur. 1914'ten sonra resimde "*Klasisizm*" akımına da yönelişler olmuş(**Derain**), ancak bu tutum fazla yandaş bulamamıştır. **Matisse**, **Dufy** ve **Picasso** gibi ressamlar kendi kişisel dehalarının gösterdiği yolda yürümüşler ve gelişimlerini sürdürerek özgün yapıtlarını vermişlerdir. Ancak yeni bir ressam kuşağı, şiirde olduğu gibi resimde de, Gerçeküstücülük'ü benimsemişlerdir. Bu genç kuşak **Picasso**'yu, **Picabia**'yı, **Chagall**'i olduğu gibi, **Chirico**'nun "*Metafizik resim*"ini bile kendilerine örnek almışlardır. Metafizik olana resimle yönelenler arasında **Franz Marc** ile **Paul Klee**'yi de anmak gerekir. Öte yandan yukarıda da değindiğimiz gibi **Tanguy**, kendi yolunu özellikle halı desenleri alanında bulacak olan **Lurçat**, fotoğraf sanatçısı **Man Ray**, deyim yerindeyse "*irrasyonalist*" **Salvador Dali**, **Joan Miro** ve **Max Ernst** gibi sanatçılar Gerçeküstücü **André Breton**'un düşüncelerini paylaşmışlar ve düşsel evrenin keşfine uzanan yola hep birlikte çıkmışlardır. Bu yolda bazen doğaüstü tuhaf nesnelerin kuraldışı bağıntılarının garip biçimde bir araya toplanmasından oluşan alışılmamış izlenimleri verilmeye çalışıldığı gibi, aynı zamanda bir karabasanın dile getirilemeyen atmosferinin resme yansıtılmasıyla tüm bir tedirginliğin yaratıldığı da olmuştur. Üstben'in(Superego) denetiminden kurtularak bilinçaltımızın karanlık dehlizlerinde karşımıza çıkan o gerçekliğin sıkı yasalarına uymayan görünüşler sanatsal yaratıcılık aracılığıyla sanki ussallaştırılmış gibi bilincimize (Ego) taşınmıştır. Bilinçaltı ya da bilinçdışı (Id), bilincin beslendiği bir kaynaktır; tıpkı ağacın köklerinin topraktan çekip aldığı besleyici ve geliştirici nitelikteki su gibi. Öte yandan Gerçeküstücü sanatçılar düşünülemeyen biçimler, tual üzerine kondurulmuş canavarlar, us ve gerçekdışı öğeler aracılığıyla, "*saçma*" (absurde) bir evrendeki insanın şaşkınlığını da yansıtmışlardır. Böylece taşımakta zorlandığı gerçekliğin yükü, insanın, kuralların dışındaki gerçeklik ötesine uzanmasıyla biraz olsun hafiflemektedir. İnsan hep bulunduğu yerin ötesini merak etmiş, elinde olanlardan başkasını istemiştir. Bu anlamda yaşamak da elinde bulunmayanı, insanın sahip olmadığını istemesi demektir; bilinmeyenin, özlemlerin

çekiciliği bu bağlamda önem taşır. İşte bu gereksinimimize yanıt vermeye çalışan soyut sanat ne var ki her zaman aşkın bir ifadeye ve anlama sahip olmayan bir renk kontrastları ve geometrik çizgiler sunmuş; insanın duygu ve düşüncelerini tümüyle yansıtamamıştır. Ancak soyut sanatın, yeni bir dekoratif sanat anlayışının başlangıcının habercisi olduğunu da söylememiz gerekir. Bu arada soyut deneyimlerin kışkırtmış olduğu figüratif resim de bu akıma karşı bir saldırıya geçmiş; ve bu kesimin en yetkin temsilcilerinin yapıtları soyutçu rakiplerininkilerden daha az otantik olmamışlardır.

20. yy'ın modern plastik sanatlarından biri olan heykel sanatının kendine özgü bir felsefesinin olduğunu söyleyebiliriz. 1917'de ölen **Rodin**'in etkisinden kısa sürede kurtulan **Bourdelle** (1861-1929) ile **Maillot** (1861-1944) güç ve yücelik açısından bu yetkinlik ustasının düzeyine ulaşmışlardır. Yontunun yenilenmesi konusunda **Maillot** ve meslektaşı, bu iki güneyli sanatçı, Akdeniz plastiğinin ve dolu formların kültürünü birlikte oluşturdular. **Bourdelle**'in, seçtiği antik konuları ve büstleriyle belki çok farklı bir çeşitlilik serimlemiş olduğu söylenebilir; **Maillot**'nun yapıtları ise kadın bedenine özgülenmiş görkemli ve coşkulu bir övgü gibidir. Yontu sanatındaki bu Klasisizme karşı bir duruşu ise 20. yy heykelinde "*soyut kurmalar*"ı (constructions abstraites) ile **Antoine Pevsner** gerçekleştirmiştir. Kardeşi **Naum Gabo** ile birlikte 1920 yılında "*Kurmacılığın Manifesto*"sunu (Manifeste constructiviste) kaleme almışlar ve heykel sanatını soyut formlara indirgemeyi amaçlamışlardır. Dadacı ve Gerçeküstücü akımlardan esinlenen yontu sanatçılarından **Richier**, **Couturier** ve **Giacometti** (1901-1966), bazen doğal formların şaşırtıcı, neredeyse sanrılı çarpıtılmaları yoluna gitmişler; bazen de devinim ile devinimsizlik, dolu ile boş arasındaki bağıntıların salt şiirini dile getiren özerk oylumların geliştirilmesini gerçekleştirmişlerdir. Sıradan soyut bir heykel, mermer ya da bronz gibi "*soylu*" bir malzemeye her türlü bağımlılığı yadsır ve kendi olanaklarının alanını böylece yaygınlaştırmaya yönelir. Bu bağlamda yontuda spiritüalizmin temsilcisi olarak **Lehmbruck** ile metafizik bir yaklaşımla "*dünyanın başlangıcı*"nı yontuyla araştıran **Brancusi**'yi anmamız gerekir. 20. yy'ın ikinci yarısında, başka sanatlarda olduğu gibi hey-

kelde de Kübizm, Kurmacılık ya da Yapımcılık(Constructivisme), Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi "*avant-garde*" akımlar ortaya çıkmış; **Picasso**'yla birlikte heykelci artık, geleneksel heykel yöntemlerini ve görme ya da dokunma duyularını değil, güçlü bir kavramsallaştırmayı temel almaya başlamıştır. **Picasso**'nun yanı sıra **Alexander Archipenko, Ernst Neizvestny, Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipschitz** ve **Wilhelm Lehmbruck** gibi heykelciler heykel sanatına yeni bir yön veren yapıtlar ortaya koymuşlardır. İlk örneklerini Rus sanatçı **Vladimir Tatlin**'in verdiği Kurmacılık ya da Yapımcılık; oyma, hacimlendirme, dökme yerine bükme, kesme, kaynakla birleştirme gibi yöntemlere yönelmiştir. Çağdaş malzeme olarak mermer ve tuncun yerini plastik, cam, demir ve çelik gibi sanayi ürünleri aldı. Tanınmış konstrüktivist heykelciler arasında **Georges Vantongerloo** ile yukarıda da andığımız **Naum Gabo** yer alır. 1920'lerde toplumun öteki alanlarında olduğu gibi modern sanatta da bir tepki dönemi başlamış, II. Dünya Savaşı sonrasının düzen ve güvenlik arayışı, birçok "*avant-garde*" heykelcinin üslubunda önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu sanatçılardan örneğin **Alberto Giacometti, Jean Arp, Lipschitz, Henry Moore, Barbara Hepwort, Picasso, Julio Gonzales** ve **Alexander Calder** fantezinin ağır bastığı bir anlatım geliştirmişlerdir. Bu yıllarda metal, yaygınlıkla kullanılan malzemelerden biri haline gelmiştir. Kendiliğindenliğe ve rastlantıya önem veren **Peter Agostini, George Spaventa, Peter Grippe** gibi yontu sanatçıları ise balmumu ve kili yeğlemişlerdir. 20. yy heykel sanatı, hem teknik ve malzeme, hem de konu ve üslup açısından çok büyük bir çeşitlilik kazanmıştır. Çağdaş akımların en belli başlıları arasında ABD'li heykelci **George Segal**'in örneklerini verdiği Çevresel Sanat ile **Gabo, Duchamp** ve **A. Calder'**in öncülük ettikleri Kinetik Sanat sayılabilir.

20.yy başlarında müziğin tanımlayıcı özelliğinin titreşimlerdeki düzenlilik olduğu, bu özelliğin müziğe kesin bir ses perdesi kazandırarak "*gürültü*"den ayırt edilmesini sağladığı genel kabul gören bir görüştü. Ancak geleneksel müziğin bu tür bir nitelemeye uymasına karşılık, "*gürültü*"nün bile kompozisyonda bir müzik öğesi olarak kullanıldığı 20. yy'ın ikinci yarısında, bu düşünce geçerliliğini yitirmiştir. Ayrıca ton, müziğin ritm, tını(ses rengi,

sound), doku ve orkestra düzenlemesi gibi temel öğelerinden yalnızca biridir. Elektronik aygıtlar da bazı bestecilere, yorumcunun geleneksel rolünü ortadan kaldıran yapıtlar yaratma, insanın üretemediği sesleri doğrudan banda kaydetme gibi olanaklar sağlamıştır. Müziğe ahlakın bir parçası olarak bakan klasik anlayışa karşılık, 19. yy filozoflarından **Hegel**, **Nietzsche ve Schopenhauer**'e göre müzik, öbür sanatların tersine uzayda bağımsız bir yer kaplamayan, dolayısıyla da nesnel olmayan bir sanattır. Sanat sürecinin iç dinamizmine daha yakın olan müzik, dolaysız anlatım konusunda daha az sayıda teknik engel içerir. 20. yy, müziğin yaygınlaşması açısından tarihte görülmemiş bir atılıma tanık olmuştur. Bunun en önemli nedeni kitle iletişim araçlarındaki baş döndürücü gelişmedir. Radyo, pikap, teyp, televizyon, video, kompakt disk gibi araçların geliştirilmesi, bir yandan müziği olağanüstü ölçüde yaygınlaştırırken, belli başlı müzik türlerini de evrenselleştirmiştir. Ayrıca "**caz**" ve "**popüler müzik**" gibi yeni müzik türleri bütün dünyada gelişip yaygınlaşmıştır. Elektroniğin müzik alanına uygulanması, bu sanat dalında akustik seslerin yanı sıra, çok değişik yeni elektronik seslerin de kullanılmasını sağlamıştır. Özellikle son 15 yılda gözlenen gelişmeler sonucunda pek çok yeni ses üretebilen yeni elektronik müzik aletleri ortaya çıkmıştır. Bu durum müziğin yalnızca dinleme değil, yaratma ve yorumlama alanında da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Öte yandan bütün bu gelişmeler müziği bugün sanat dallarının en yaygını ve evrenseli durumuna getirmiştir.

Çağdaş müziğin temsilcileri arasında dionizosçu müziği ile **Gustav Mahler**'in görkemli yapıtlarını anmadan geçemeyiz. Dinsel olanın müziğini yapan, mistik esinlenmeyi ve gönül coşkunluğunu yorumlayan ve bizlere **J.S. Bach**'ı anımsatan **Olivier Messiaen**; müziği ile zaman problemini işleyen **Stravinsky**; ayrıca **Şostakoviç** ile **Prokofiev** modern müziğin çığır açan bestecileridir.1918'de **Debussy**'nin, 1924'te de **G. Fauré'**nin ölümlerinden sonra **Maurice Ravel**(1875-1937) izlenimci müziğin önde gelen temsilcisi sayılmıştır. **Jules Renard**'ın "*Doğa Tarihi*" (Histoires Naturelles)(1906) adlı yapıtını müzikal dehasının tinsel başarılarıyla ve zengin seslerle resimleyen sanatçı, 1925'te de **Co-**

lette'in bir kitapçığı üzerine "*Çocuk ve Büyüler*" adlı fantezisini bestelemiştir. Onun kuşağından **Paul Dukas** (1865-1935), **Albert Roussel**(1869-1937), **Erik Satie**(1866-1925) gibi bestecilerin süssüz ve ağırbaşlı bir üslupla ince bir alaycılığı kaynaştırdıkları yapıtları genç "*Altılar Grubu*" sanatçılarını baştan çıkarmaya yetmiştir. **Georges Auric**(1899-), **Darius Milhaud**(1892-), **Arthur Honegger**(1899-1955), **Francis Poulenc**(1899-1963) gibi ünlülerden meydana gelen bu genç "*Altılar*" bazen ortak olarak besteler yapmışlar, bazen de özgün yapıtları dışında, **Apollinaire**, **Cocteau**, **Max Jacob**, **Eluard**, **Aragon** gibi ozanların şiirleri üzerine besteler yapmışlardır. 20. yy'a damgalarını vuran öteki besteciler ise şunlardır: **André Jolivet**, **Jean Françaix**, **Pierre Boulez**, **E. Varèse**, **John Cage.**

1995 yılı boyunca kuruluşunun 100. yılı kutlanan sinema sanatı, **Louis Lumière**'in kullanmış olduğu tekniğin (1895), **Georges Méliès** tarafından geliştirilmesiyle 1897'den itibaren ilk filimlerin çekilmesine başlanmıştır. 1914'ten itibaren öteki yapımcılar arasında **Max Linder**, **Abel Gance**, **Léonce Perret**, **René Clair** gibi adları görüyoruz. Sonra **Charlie Chaplin**'in başarıları bütün dünyayı sarmış, "**Yeni Zamanlar**" onun gözüyle yansıtılmıştır. **Bunuel**, **Dali ve Cocteau** gibi sanatçıların da katılımlarıyla sinema sanatı Gerçeküstücü akıma yönelmiştir. Tiyatro yapıtlarını filme çekme çalışmaları, seslendirme sorununun ortaya çıkması nedeniyle birara duraklamışsa da bu sorun aşılınca, imgeler ile müzik arasında canlı bir alışveriş doğmuştur. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş aslında bu sanat için gerçek bir devrim olmuş ve olanakları birden çoğalmıştır. Sessiz sinema yerini konuşmaların ve müziğin yer aldığı daha zengin bir içeriğe bırakmış, görüntü artı ses sinema sanatının gücünü artırmıştır. 1930'lardan sonra yazın yapıtları filme alınmaya başlanmış, **Marcel Pagnol**, **Jacque Prévert**, **Marcel Carné**, **André Malraux** gibi sanatçıların yapıtları sinema sanatı aracılığıyla yeniden üretilmiştir. 7 Sanat böylece daha zengin bir içerik ve geniş malzeme olanaklarıyla donanarak gelişimini sürdürmüş ve yaşamın her karesini başarıyla yansıtmıştır. Yazın alanının önemli bir tamamlayıcısı olan ve büyük romanları çarpıtmadan, olduğu gibi beyaz perdeye aktaran; böylece de izleyiciyi bu yapıtları oku-

maları için isteklendiren sinema sanatı roman türü üzerinde etkili olmuştur. Sinematografik olanaklarıyla yazın sanatını bazen olumlu, ama çoğu kez de olumsuz biçimde etkileyen sinema sanatının 20. yy'da kendi özerk ve özgün şiirini yaratarak öteki sanatların önüne geçtiğini görüyoruz. Yüksek teknolojinin de katkılarıyla öteki sanat dallarından (müzik, resim, dans, spor, öykü ve roman) istediğiyle işbirliği yapabilmesi sinemanın günümüzde başı çekmesinin önemli nedenlerinden bazılarıdır. Öte yandan sinema sanatı adeta resimle de bir rekabete girmiştir; renkleri kullanmadaki başarısına, büyük ressam **Renoir**'in oğlu **Jean Renoir**'ın çekmiş olduğu "*Le Fleuve*" (Nehir) adlı filmi örnek olarak gösterebiliriz. Tarihin dönüm noktalarına tanıklık etmesine bir örnek de **Ayzenştayn**'ın "*Potemkin Zırhlısı*" adlı filmidir. Çağımızın ünlü film yönetmenleri arasında şu adları görüyoruz: **Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Goddard, Claude Lelouche, Eric Rohmer, Alain Resnais, Ingmar Bergman, Pasolini, Visconti, Fellini, Antonioni, Alfred Hichkock, Orson Welles, R. Rosselini, B. Bertolucci, Stanley Kubrick, Robert Altman, M. Scorsese, Steven Spielberg, Akira Kurosava, Taviani Kardeşler, Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski.**

II
SANAT VE ESTETİK KURAMLARI

PLATON
(Atina, İ.Ö. 427 - Atina, İ.Ö. 347)

"Güzel şeyler zordur"
Platon, Büyük Hippias

Platon felsefesi, felsefe tarihinde ilk sistemli felsefi düşüncenin kaynağı olarak kabul edilegelmiştir. Onun, hocası **Sokrates**'den, Pythagorasçı filozoflar çevresinden ve Orfeus inançlarından etkilendiğini biliyoruz. Matematik, şiir, gökbilim, tarih, mitoloji, politika konularında da sağlam bilgileri olduğu hakkında elimizde güçlü kanıtlar var. Felsefe tarihçileri onun gelişme evrelerini yapıtlarına dayanarak dört döneme ayırmışlardır: Birinci dönemde gençlik diyalogları ya da Sokratik diyaloglar, ikinci dönemde geçit yapıtları, üçüncü dönemde olgunluk yapıtları ve dördüncü dönemde de yaşlılık yapıtları bulunur.

Platon'un felsefesi hocası **Sokrates'**in bakış açısını daha ileriye götüren, geliştiren ve genelde sofistlere karşı olan bir felsefedir. Varlığın temelini oluşturan öğeleri bulmayı amaçlayan bir bilgi kuramı olarak onun *"Idea"* öğretisi, felsefi sisteminin merkezinde yer alır. Ona göre *"Idea"* bütün genel geçerlik taşıyan yasaların, kuralların, varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır. Varlık türlerinin ve bireylerin sayısınca *"Idea"* vardır. Yine ona göre *"Idea"*, *"Bilgi"* *"İyi"* *"Güzel"* ve *"Doğru"* aynı şeydirler, birbirleriyle özdeştirler. Görüntüler ya da duyulur varlıklara karşı olan temel ilke ya da evrensel örnek anlamındaki *"Idea"*lara (eidola) *"paradigmalar"* gözüyle bakabiliriz. İnsan anlığı, bir yandan aldatıcı, geçici ve yanıltıcı olan duyulur nesnelerle, öte yandan da bu nesnelerin *"Idea"*ları ile ilişki içindedir; nesnelerin *"Idea"*ları da en alttan en üste, *"İyi Idea"*sına değin sıralı bir düzen gösterirler. **Platon**'a göre *Hakikat* (Doğruluk ve Gerçeklik), sevgi (Eros) ve usavurma (Noesis) ile bilinebilir.

Sevgi (Aşk), öncesiz-sonrasız yani ölümsüz evrenden duyulur evrene yani duyular evrenine gelen ruhun kaynağına dönmek için duyduğu derin istektir. Bilgi de, önceden bilinen, görünen bir nesnenin yeniden anımsanmasıdır. Bu *anımsama* (anamnesis) Ruh'da olur ve biz buna Bilgi deriz. Duyulurüstü ya da duyuların üstünde yeralan evren, Idea'lar evreni olup onun bilgisi (episteme) kesin bir bilgidir ve sağlam bir ilkeye (logos) dayanır. Duyulur evren ise doğa ve nesneler alanını kapsar ve bu alanın bilgisi *"doğru sanı"* (orthe doxa) niteliğinde olup, süreksizdir.

Platon'a göre, duyularla algılanan nesnelerin bulunduğu dünyaya karşılık, nesnel olmayan *"Idea"*lar dünyası (asomata eide) vardır; uzay ya da nesneler dünyasında bulunmayan bu Idea'lar, bağımsız varlıklar olup, yalnız düşünceyle kavranabilirler (topos noetos). İşte felsefeye özgü erdemin koşulu niteliğindeki bilginin kaynağı da bu "Idea"lar dünyasıdır. Bilginin Ruh'da ortaya çıktığını savunan **Platon**, Ruh'u da üç bölüme ayırır: Ruh'un birinci bölümü *"Idea"*lara yönelik olup, güdücü, usla ilintili (logistikon) ve yöneticidir. Ruh'un ikinci bölümü isteyen, dileyen, özleyen ve usa uygun davranan bir etkinliğe sahiptir. Ruh'un üçüncü bölümü ise, istençli eyleme ve us ilkelerine karşı direnen; tutkuya, geçici nesnelere yönelen bölümdür.

Platon'a göre, Retorik'de başlıca erek çelişkiden, yanlıştan ve kuşkudan kurtulmaktır. Bu da onun temel yöntemi olan dialektikle sağlanabilir. Dialektik ise kavramların anlamlarını, değişik ve şaşırtıcı yorumlardan doğan, bulanıklıktan kurtarır; düşüncenin açık seçik bir biçimde serimlenmesine yarar. Politeia ve Nomoi adlı eserlerinde devlet kuramını ele alan **Platon**'a göre devletin ereği bireysel değil, toplumsal mutluluğu sağlamaktır; devletin üç temel görevi vardır: eğitim, savunma ve yönetim. Toplumu oluşturan kesimler de üç tabakadan meydana gelir: en üst tabakada yöneticiler vardır; bunlar, öğreten, bilen, düzenleyen bilge kişilerdir. Orta tabakada koruyucular bulunur; bunlar da barış, güvenlik ve koruma ile görevli olup, savaşçı yiğit kimselerden oluşurlar. En altta bulunan tabakada ise besleyiciler vardır ve bunlar da genel kurallara uyan ve üretimden sorumlu olan kimselerdir. Bütün bu sınıfların üyeleri ölçülülük ve adalete göre davranmak zorundadırlar.

İnsan, **Platon**'a göre, bilgeliği, ünü ve varlıklılığı seven bir yaratıktır; bunlar da eğitimle dengeli bir biçimde sağlanabilir. Gençler, bilgelikten kaynaklanan erdemlere göre yetiştirilmelidirler. Onları ruhsal ve bedensel bakımdan eğitmek gerekir. Gençleri ruhsal bakımdan geliştirmek için onlara müzik ve şiir öğretmeli ve böylece onlarda güzel sevgisini yüceltmelidir; kafaca gelişmelerini ise, matematik ve mantık sağlar. Gençlerin bedence geliştirilmeleri çeşitli spor etkinlikleriyle sağlanmalıdır. **Platon** matematik öğretimine önem vermiştir; ona göre matematik, kalıcı olanın bilgisidir, oluşun (genesis) bilgisi niteliğini taşıyan sanıdan (doxa) ayrılır. Özün bilgisi (ousia) ise düşüncedir (noesis). Duyusal varlıklara karşıt olan "*Idea*"lar, matematiğin öğeleridirler. **Platon**'da en üstün güç olarak Demiurgos, tanrısal erki temsil eder; bu erk, yaratıcı değil, düzenleyici ve uyum sağlayıcıdır; doğayı "*İyi Idea*"sına göre biçimlendirip düzenlemiştir. Ona göre yaratma (poiesis) bir yoktan varetme (creation) değil, elde bulunanı biçimlendirmedir. "*İyi Idea*"sına göre düzenlenen doğa da yetkinliğin en son aşamasıdır.

Platon'un sanat felsefesine geçmeden önce İlkçağ sanat anlayışına genel olarak bir bakalım. **Platon** ve hocası **Sokrates**'den önceki dönem dış dünyaya, doğaya (Physis) dönük bir dönemdir; Ionya yani Batı Anadolu bölgesinde yaşamış olan bu filozoflara fizikçiler de denir. Özellikle doğa, kısmen insan (anthropos) konularının ele alındığı Ionyalı filozoflar dönemi, metafizik ve kosmolojik bir özellik gösterir. Bu dönemin (İ.Ö. VI ve V. yy) sanat yöntemi de mitolojik-poetik bir nitelik taşır. Örneğin **Hesiodos**'a göre bir kadın, "*güzel olan bir kötülüktür*" (kalon kakon).Kadın, deniz, su, güzellik, güzel olan kötülük olarak aynı şeylerdir. Yine **Hesiodos**'a göre, güzelliğin kaynağı kadındır; **Homeros**'a göre ise güzelliğin kaynağı doğadır. **Hesiodos**'da bilgiye ağırlık verilir, gnomik bir özellik vardır; **Homeros** ise tam bir epik özellik taşır; onda yalın bir öyküleme, bir fiksiyonun söylemi, kutsal bir şarkı buluruz. **Sofokles**, Antigone'sinde sanat anlayışını serimler: ona göre, "*ödevi için ölmekten daha güzel hiç bir şey yoktur*"; **Aishylos** da Elektra'sında şöyle der: "*Tek teselli yapılması gereken için ölmektir*" Pythagorasçılara gelince onlara göre varolan her şeyi kuran sayılardır ve bu sayılar arasındaki ilişkiler gü-

zelliği yansıtırlar: "*Uyum, uyumsuz şeydeki değişmenin ve uygunluğun birliğidir*" Bu estetik kavrayışta, matematik ve müziğin birbirine bağlandığı bir tür bilimsel mistik bir yaklaşım gözleriz. **Sokrates** ise bize anti-formalist bir güzelliğin öncüsü gibi görünmektedir. O, içeriğin tutkunu, yararcı bir estetikçidir; yaptığı testlerle ve istatistikle, onun neredeyse sosyolojik bir yöntem kullandığını söyleyebiliriz.

İlkçağ estetiği genel olarak güzellik felsefesi ile sanat yapıtı ve genellikle sanatı içeren sanat felsefesinden meydana gelir. **Platon** öncesi dönem doğa (physis) ve insan (anthropos) konularına öncelik vermekteydi. **Platon** döneminde varlık (ontos) öne çıkar. **Platon** felsefesinin ilk evresi olan Sokratik dönemde "*Idea*"nın lojik bir kavram olarak alındığını ve kavram belirlemelerinin ağırlık kazandığını biliyoruz; erdem, cesaret, güzellik gibi kavramlar mantıksal bakımlardan ele alınmışlardır. Örneğin, "*güzel kavram olarak nasıl belirlenebilir*"? sorusu ele alınmış, kendiliğinden güzel olan ile tek tek güzel olan şeyler birbirlerinden ayrılmış ve güzel ile iyi aynı şey olarak algılanmıştır (Büyük Hippias). **Platon**'un olgunluk döneminde ise ontolojik alan öne çıkmış, dolayısıyla da "*Idea*", ontolojik, sübstansiel bir varlık, bir töz olarak belirlenmiştir. Bu dönemde "*Idea*" oluş dünyasındaki nesnelerin tözsel prototipi olarak kavranmıştır."*Idea*" "*kosmos-noetos*" yani zihinsel-tözsel dünyaya aittir; fenomenler ya da tek tek şeyler ise "*kosmos-aisthetos*" yani oluşsal ve duyulur dünyaya ait olan niteliklerdir. **Platon**'un yaşlılık dönemi ise Pythagorasçıların sayı mistifikasyonlarının etkin olduğu bir dönemdir. Bu dönemde "*Idea*", Idealar metafiziğindeki tözsel niteliğini, yitirmiş, daha çok sayı ve ölçü olmuştur. **Platon**'da sıralı bir biçimde düzenlenmiş üç tip "*güzellik*" buluyoruz, bunlar: Aşağı düzeydeki güzelliğe bağlı bedenlerin güzelliği (sağlık, güçlülük, zenginlik); bu duyulur alana ilişkin güzelliktir (Küçük Hippias 371 ef; 374 eff). İkinci güzellik türü ise ruhların güzelliğidir (erdem, hakiki güzellik). Üçüncü güzellik tipi de bilgelere özgü olan kendinde güzelliktir: "*Güzellik esas olarak ruhlara yerleşmiştir.*" (Şölen). Güzellik hakkında **Platon** şunları söyler: *Gerçekten her şeyin güzel olmasını sağlayan bir güzellik vardır* (Büyük Hippias); "*Her şeyde ölçü ve oran, erdem gibi güzelliği de oluşturur*" (Filebos; 50e-

51d); *"Kendinde güzel, ne bir obje ne de herhangi başka bir şeydir, ama kendine özgü niteliğini ileten bir şeydir"*; *"Şeylere, görünen ya da görünmeyen, gerçek güzelliği veren ne ise işte onu tanımlamamız gerekir"* (Büyük Hippias); *"Filozof güzel şeyleri hiçbir zaman güzelin kendisi olarak almaz"* (Devlet, V). **Platon**'a göre güzellik, kaynağını işitme ve görmede bulan hoş olanın bir kısmıdır.

Antik sanat felsefesinde güzel sanatlar ile zanaatlar (tekhne) henüz birbirlerinden ayrılmamışlardı. Güzel sanatlar üç ana öbekte değerlendirilmekteydi: görsel sanatlar (resim, heykel, mimarlık); yazınsal sanatlar (epik, lirik, dramatik şiir); ve karışık müzik sanatları (dans, şarkı). Zanaat (craft) anlamında kullandığımız *"Tekhne"* ise ikiye ayrılıyordu: Kazanılmış Zanaat (doğada kullanım amacıyla elde ettiklerimiz ya da hazır bulduklarımız) ve Üretimsel Zanaat (çeşitli biçimlerde bizim ürettiklerimiz). Prodüktif tekhne ise günlük nesnelerin üretimi ve *"imgelerin"* üretimi (Idola) olmak üzere iki evrede gerçekleşmektedir. İnsansal ya da tanrısal aktüel objeler de iki biçimde üretilir: birincisi Tanrı tarafından üretilen bitkiler ve temel elementlerdir; ikincisi de insanlar tarafından üretilen evler, baltalar gibi araçlardır. Yine insansal ya da tanrısal *"imgelerin"* üretimi ise Tanrı tarafından rüyalar ve düşünceler biçiminde, bir de insanlar tarafından üretilen resimler biçiminde olmaktadır. İmgelerin (eidolon) üç ayrı anlamda kullanıldıklarını görüyoruz: birincisi özel bir nitelikteki gibi olma (a genuine likeness): tıpsal ilaçlar; ikincisi, görünüşteki gibi olma (an apparent likeness): kozmetikler; üçüncüsü de benzerliktir (semblance): fantasmalar. (Görünüş olarak sanat konusunda bkz.: **Platon**: Devlet, X. Kitap; 595a-608b)

Platon'a göre sanat bir öykünme, bir taklittir; her imitasyon da, hakikat ile hakikat olmayanın, doğru ile yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir bireşimidir. **Platon** üç türlü *"öykünme"* (mimesis) ayrımı yapmakta:

1) Payalma, katılma (methexis) (participation)
2) Aynı, Gibi, Özdeş olma (homoiosis) (likeness)
3) Benzeme (paraplesia) (resemblance)

Bu bağlamda da bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezeli arketiplerinin ya da *"form"*larının taklitleridirler. İmgeler de bu

ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da "*form*"ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler. **Platon** şu soruyu sorar: Acaba sanatlar bilgi içerirler ya da taşırlar mı? Ona göre bu olanak dışıdır; çünkü varolan iki türlü bilgiden (kesin bilgi: Episteme ile yalnızca kanı: Doxa) sanatlar kanı türündeki Doxa'ya dayanırlar. İşte bu yüzden de sanatlar taklitlerin taklididirler, sanatçılar da düpedüz kandırıkçı ve birer sahtekardırlar.

Platon'un bilgi kuramında bilme ediminin dört düzeyi vardır: ilk sırada gelen zeka (nous), Ideaları, bunlardan da *İyi Idea*'sını bilir; ikinci sırada gelen gidimli bilgi ise, matematik şekilleri kavrar. Bu ilk iki sıradaki bilgi "*Episteme*" türündendir ve kavranabilirdir. Üçüncü sırada yer alan "*Sanı*" (Doxa) ise nesneleri bilir; dördüncü ve son sıradaki imgelem (eikasia; hayalgücü yetisi) ise yansımaları, imgeleri bilir ve bunlar sanatlara ilişkindirler. Bu dört bilgi türü de Ruh'un birer işlemi olarak karşımıza çıkar; ilk ikisinde Ruh kavrar, son ikisinde ise görüler, bir başka deyişle algılar ya da sezer. Ruhun imgeleme işlemiyle imgeler görülemesi de böylece sanatları oluşturur. Sanatlar **Platon**'a göre usdışı (irrasyonel) dırlar, yani doğru ya da yanlışla ilgili değildirler ve bir mania (madness), bir tür coşkusal esriklik ile ilintilidirler. Bu bağlamda da sanatlar aktüel nesne ile doğru biçimin, başka deyişle hakikat ile aktüalitenin (şu anda varolanın) buluştuğu bir alandır. Yukarıda sıralanan dört tür bilmenin dışında **Platon** ayrıca şu üç bilgi türünü de söz konusu eder: 1) özgün ve köklü olanın yapısının bilgisi; 2) taklidin doğruya uygunluğunun yapısının bilgisi; 3) kendisiyle taklidin gerçekleştirildiği yetkinliğin yapısının bilgisi. Bütün bu bilgiler arasında bağlantılar bulunmaktadır filozofa göre.

Sanatların insanlar üzerinde ne gibi etkileri vardır? **Platon**'a göre sanatın önce eğlendirici bir yanı bulunmaktadır; sanat her şeyden önce kendine özgü bir eğlence türüdür. Öte yandan sanatların verdiği hazlar, zevkler katışıksız, salt olup insanları incitmez, onlara zarar vermez. Sanatın verdiği hoşlanma, bir yarayı kaşırken duyumsanan hazza benzer.

Antik sanat felsefesinde genel olarak benimsenen bir ilke vardır; bu ilkeye göre "*İyilik*", "*Hakikat*", "*Erdem*", "*Güzellik*", bir ve

aynı şeydir; bunlar özdeş değerlerdir (Kalokagatia). İşte bu nedenle ilkçağ sanat anlayışına göre sanatçı, toplumsal sorumluluğu olan ve bu bilinci alımlayıcılarıyla paylaşan kimsedir. Sanatla yakın ilişkisi olan "*İyi*", kendi için, kendinde ve çıkarsız olan bir değerdir; bir de başka bir şey için, yarar gözeten iyi vardır. Bu bakımdan iyi şeyler, dış dünyalara, bedene ve ruha ait olmak üzere çeşitlenmişlerdir. **Platon** birbiriyle ilintili görüşlerini en önemli yapıtı olan Politeia (Devlet)'da "*mağara parabolü*" ile serimlemiştir. Bu eğretilemeye göre insanlar görünür dünyadaki karanlık bir mağarada bir duvara karşı yüzleri dönük zincirlenmiş olarak otururlar. Yapay bir ışıkla duvara vuran yapay nesnelerin gölgelerini gerçek sanırlar.Oysa, dialektik eğitim yöntemini kullanan biri. bu insanlardan birini zincirlerinden kurtarıp mağaranın çıkışına götürünce, o kişi önce yapay nesneleri, sonra bu nesnelerin kopya edildikleri gerçek nesneleri (Idea'ları), en sonra da bütün bu nesnelerin görünmesini sağlayan güneşi (*İyi Idea*'sını) görür. **Platon**'un bu eğretilemesi görünür dünyadan Idea'lar dünyasına, en son da "*İyi Idea*"sına ulaşmayı simgeler. İşte sanatın özellikle de şiirin (dramatik şiir, Aristoteles'de tragedya) niteliği ve değeri ile ilgili ilk felsefi görüşlerden biri olan ve **Platoncu** eleştiri olarak bilinen bu görüş yukarıda anlatılan istiareye dayanır. Çünkü **Platon**'a göre madde dünyası gerçek değil, bir görünüşler dünyasıdır; duyularımızla algıladığımız varlıklar da, idea'ların yalnızca kopyalarıdır. Sanat doğayı taklit ettiğine göre sanatçılar (şairler), gerçekler (hakiki özler) yerine görünüşlerle uğraşırlar, yani kopyanın kopyasını yapar ve insanları hakiki gerçekliklerden uzaklaştırırlar. İşte bu nedenle de **Platon** ideal devletinde şairlere yer vermez. **Platon**'a göre ilerleme, gerileme ve çöküş (décadence) ile eşanlamlıdır, sinonimdir. Politikada olduğu gibi Sanatta da **Platon**'un tutumunun muhafazakar, tutucu olduğunu görüyoruz. Platonizm denilen felsefe sistemi dogmatik bir dönemi simgeler. Onun Phaidon dialogunda söylediği gibi "*Beden bir mezardır*"(Bu konularda bkz. **Platon**, Phaidros; 243-245 a; 266 c; 270 b; 270 e; 272 d/e; 273 d/e)

Platon bir insanın bedenine duyulan aşk yoluyla güzelliği tanımanın evrelerini Şölen, Phaidros, Phaidon ve Devlet dialoglarında serimlemiştir. Ona göre Güzel Idea'sını bilme önce

bir insan bedenine duyulan aşk ile başlar. Bu aşk bedensel ve formel olmak üzere ikiye ayrılır; formel aşk da fiziksel ve estetiksel olmak üzere iki türlüdür. Estetik aşk, duyusal ve zihinsel (intellektüel) olarak iki yanlıdır; intellektüel aşk ise göreli (relatif) ve saltık (absolu) olmak üzere ikiye ayrılır. İşte bizler eğer ulaşabilirsek bu saltık aşk ile güzelliğe ulaşabiliriz, güzelliği tanırız. Mutlak Aşk, kendinde ve kendi içindir, evrensel ve aşkındır; o bir tür modellerin modeli, Idea'ların Idea'sıdır. **Platon** Phaidon'da ve Büyük Hippias'da şöyle der: "*Her güzelliğin kaynağında, bizim güzel dediğimiz nesneleri, varlığının iletimiyle gerçekten güzel kılan bir ilk güzelliğin bulunması gerekir*"; "*Güzel binbir nesneye özgü bir nitelik değildir; kuşkusuz insanlar, atlar, giysiler, bir kız çocuğu ya da bir lir güzel şeylerdir; ama bütün bunların üstünde güzelliğin kendisi vardır*" (Büyük Hippias; 286 a).

Platon'a göre güzellik dört ayrı aşamada kendisini gösterir: Birincisi bedensel güzelliktir ki duyulur formların sevgisiyle elde edilir. İkincisi moral güzellik olup ruhların sevgisiyle ona ulaşılabilir. Üçüncü güzellik türü ise intellektüel güzelliktir ki bu da bilimin elde edilme aşkı ile ilgilidir; dördüncü ve son güzellik saltık güzellik olup Idea'ya ulaşılması, varılması ile elde edilir. **Platon**'da İyi Idea'sı, Doğru Idea'sı ve Güzel Idea'sı özdeştirler ve bunlar evrensel Idea'lardır. Kendinde güzel, saltık bir Idea'dır; en üstün Güzel de en üstün İyi ile aynı şeydir: "*Güzel, güzel tarafından güzel kılınır*" (Phaidon). Sanatlarda (şiir, müzik, resim, tiyatro, heykel, mimarlık), bilimlerde, eylem ve davranışlarımızda amaçlanan Güzel, Doğru ve İyi, **Platon**'a göre, aynı şeydirler: "*Doğru yargıda bulunmak güzeldir*"; "*İyi davranan güzel ve iyidir*"; "*Doğru yargı, bilim ve ondan çıkan bütün yargılar güzel ve iyidirler*"

Görüldüğü gibi **Platon**'da sanat felsefesi bir aşkınlık düşüncesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Güzellik alanında o, arkaik (ilksel) biri olarak her zaman otantik olmuş, bununla birlikte yenilikçi biri olarak da hep yanıltıcı olmuştur. Ona göre, "*Bilim, ne Astronomi, ne Geometri ne de Aritmetiktir; bu kısmi bilgilerden daha fazla ve daha iyi bir şeydir*"; "*Güzel yalın bir objeye indirgenemediği gibi yirmi somut varlığa da indirgenemez*" (Teaitetos 150 c; 150 bf; 151 c). **Platon**, kendinde Güzel Idea'sında

ben'i (bireyi) ve dünyayı aşan bir ilkeyi görmüştür. Ona göre kendinde Güzel Idea'sı öncesiz-sonrasız bir arketip, kendisini kavrayan aklın dışında katışıksız bir formdur. **Platon**'a göre sanat, Idea'lara katılmak, onlardan pay almak suretiyle daha önceden kazanılmış olan bilgilerin anımsanması yoluyla yapılan bir keşiftir: "*Filozof, güzel şeyleri asla güzelin kendisiymiş gibi almaz*" (Devlet, V).

Filozoflar arasında en büyük yazın ustalarından biri sayılan **Platon**, felsefi estetiğin kurucuları arasında yer alır. Dialoglarında sanat ve güzellik felsefesinin temel problemlerini ele almış, tartışmış ve kendine özgü biçimde çözmüştür. Batı düşüncesi üzerinde derin etkileri olan **Platon**'un yazılarının sanat felsefesi açısından sistemli olmamalarına karşın, yer yer bu yazılarda içten ve derinlemesine kavrayışların, köklü görüşlerin bulunduğuna tanık oluyoruz; onun bu yazıları bütünleştirildiğinde ise bir güzellik ve sanat felsefesi kuramının ortaya konabileceğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan yapıtlarında dört ana tema saptamak olasıdır:

1) Genel olarak ilkesi ölçü olan sanat ve güzellik Idea'sı ya da tekhne;

Genellikle tekhne olarak kavranan sanat, bilme ve yapmayı içerir; varılması amaçlanan sonu ve bu sona ulaşmak için en iyi araçları bilmedir. İyi bir yapıcı-yaratıcı sanatını gerçekleştirmek isterse, kendi iç kavrayışına uyarak ölçü ve oran içinde ürününün en iyisini ortaya koymaya karar verebilir. Her şeyden önce sanatçı, eğer iyi çalışmak ve başarılı olmak istiyorsa, ölçünün yapısını iyi bilmelidir (Metron; Philebos, 50e-5ld; 64e). Çünkü **Platon**'a göre herhangi bir sanatın temeli, onsuz hiçbir sanatın olamayacağı ölçü sanatıdır. Bir konuşmanın en uygun uzunlukta olmasını, bir resmin en uygun orantıyı taşımasını, bir toplumda işbölümünün en uygun biçimde yapılmasını ve görevlerin dengeli dağıtılmasını, bir şiirde dilin en uygun biçimde kullanılmasını bilmek için ölçme sanatına başvurmak gerekir. **Platon**'a göre ölçü, iyi ve güzelin ilkelerini kapsadığı gibi beğeninin ilkelerini de içerir (Sanatlar ve ölçü konusunda bkz: Devlet Adamı. 283b-285b).

2) Kendine özgü taklit sanatı kavramı (mimesis), ereği ve eksiklikleri; sanatlar arasında en üstünü, Idea'ların ya da değişmez

Form'ların bir taklidi olarak evreni kuran, bir araya getiren o yüce yapıcının (Demiurgos) sanatıdır. Onun gibi devlet adamı da, insanları eğiterek oluşturanların en başta geleni ve en üstünü olarak, insanlık topluluğunu, adalet, iyilik, cesaret, denge (ılımlılık) ve güzellik Idea'larına göre biçimlendirir. Devlette yer alan çeşitli sanatlar, varlığın bir dış düzeninin taklitleriymiş gibi uygulanırlar; fakat yazın sanatçısı ya da plastik sanatçı, Demiurgos ya da Devlet adamının tersine, en son ve en üstün gerçekliği bilmekte başarısız olabilir ve bunun yerine algılanabilir, duyumsanabilir doğanın temel bir görüşünü koyabilir. İşte bu yüzden onun sanatı, tüm güzel sanatların üretimini ve kullanımını denetiminde bulunduran yaşama sanatı gibi asli bir sanatı yürütegelen yönetici devlet adamının eleştirel görüşünün ya da sanatının altında yer alır. Bu bağlamda **Platon** dramatik şiir (tragedya) yazarlarına güvensizliğini dile getirirken ve onlara koroyu (halkı ve sağduyuyu temsil eder) teslim etmezken, öteki yazın sanatlarına, filozofun savunduğu eğitim görüşüyle denetlenebildikleri için, önemli bir görev verir. Bu nedenle de sözkonusu sanatlarda, **Platon'**a göre, hakiki taklit (eikastike) olmalı, ama sahte taklit (phantastike) olmamalıdır (Sophistes). Uygun ve uygun olmayan öykünmenin hangisi olduğunun belirlenimi ise polisin (kentdevleti) moral amaçlarına bağlıdır (Taklitci Sanat, tanım ve eleştiri konusunda bkz: Devlet; III kit. 376d-402d; X. Kit. 595a-608b; Sophistes: 246d-267d; Yasalar; II. Kit. 652-660a; 667b-669a; 816e-817d).

3) Şiirsel yaratıcılık için zorunlu koşul olarak esinleme, kendinden geçme ya da coşu veya mania kavramı (enthousiasme);

Taklit sanatında tekhne'den farklı olan ve ona indirgenemeyen bir yan vardır. Ozan, esinlenmiş, coşu (extase) içinde, kanatlı, kutsal bir kişidir; yüce bir güçle donanmıştır ve bu yüzden de sıradan bilgi ve bilincin üstünde soylu bir biçimde esriktir, coşku içindedir, meczup'dur (madness; tanrısal delilik). İşte bu kendinden geçme özelliği sayesinde ozan, tekhne'den daha fazla sanatsal bir inandırıcılığa, artistik bir otantikliğe ulaşma gücüne sahiptir. Bilinç, ussal zeka, bu durumu ne bir kurala indirgeyebilir ve bir ilkede toplayabilir, ne de tekhne'ye sahip biri o kutsal, tanrısal yardım olmaksızın poetik bir dehaya ulaşabilir (Sanatsal esinlenme konusunda bkz.: Ion: 532b-536b; Phaidros: 246a-256d).

4) Erotik mania kavramı ve güzellik görüşüyle bağlantısı;

Bu şiirsel coşu, taşkınlık hali (kaçıklık, uçukluk), **Platon**'a göre, aslında dört tip esriklikten biridir: peygamberlere özgü mania, bir tarikata ilk giriş manisi, şiirsel mani ve erotik mani; tüm bu kimselerde genel bir mani depresiv hal söz konusudur (Phaidros: 244 ve 265). Bu tür bir esriklik, **Platon**'a göre, insanları tanrılara ve onların yaşam sürdüğü öncesiz-sonrasız güzellik alanına bağlar. Symposium'da (20lc-212a) betimlenen güzellik görüşü, güzelliğin değişmez formunu temaşa etmek için ruhun ihtiyaçları tarafından yönlendirilen sevgilinin erotik isteği aracılığıyla olanaklı kılınabilir ancak. Poetik coşu (esriklik) ozanı kendi esin perisine (müzüne; musa); erotik coşu ise bireyi güzelliğin özel formundaki kendi özel kutsallığına bağlar. Felsefi coşu (esriklik) olmadan filozof asla kendi özel türdeki taklidini, yani kendine özgü görüş dünyasını gerçekleştiremez (Devlet, v.). Kısaca her yapma eylemi bir tür taklidir; tanrıların ve insanların yaratabildiği, yapabildiği her şey de maddi bir ortamda bir görüşün yeniden ortaya konması ya da sunulmasıdır. Yalnızca ölçünün temel ilkesini anlayan insan değersiz görülen öykünmenin değerleri olduğu yargısına varır.Yazın ve resim sanatları bu yüzden doğrudan söz konusu yargının temel ilkesine bağlanırlar ve insan topluluğunun gereksinimleri de sanatın yüce esinlendirmelerini denetler. (Güzellik sevgisi ya da aşk konusunda bkz.: Symposium: 20lc-212a).

Platon'un güzellik sorununa ne denli köklü bir biçimde yaklaştığını gösteren **Büyük Hippias** (286 a) diyaloğunda filozof, **Sokrates**'in güzel hakkındaki düşüncesinin iki yanını, yani *hazcılığı* ve *yararcılığı* birleştirme eğilimindedir. Böyle bir çözüm yolu, **Gorgias** adlı diyaloğunda da belirmiş ve güzellik, iyi ile hoş olanın bir birleşimi olarak tanımlanmıştır (454ef; 456c-460a-c; 457c; 475a). **Gorgias** ve sonraki diyaloglarda, **Sokrates**'in bu yararlı ve hoşu birleştiren tanımı ahlaksal bakımdan daha bir belirginlik taşıyan iyi ve hoş'un birleştirilmesine yerini bırakacaktır. Güzel kavramını, iyi kavramından ayrılmaz bir şey olarak düşünen **Platon, Timaios** diyaloğunda şöyle der: "*İyi olan her şey güzeldir*" (87 c). Devlet'in 5. kitabında ise, **Sokrates**'in yararlılık düşüncesi kendini gösterir: "*Yararlı olan güzel, zararlı*

olan çirkindir" Ayrıca, uygunluk düşüncesini de Sofistlerden devralan **Platon,** Symposium'da şöyle der: "*Her şey tek başına ne güzel, ne çirkin...; gerçekleştirilme biçimine göre (uygun zamanı seçmeye göre) güzel veya çirkin olur*"; ama buradaki ahlaksal bir uygunluktur: "*Bir davranış iyi ve doğru olarak yapılmışsa güzel olur, yoksa çirkin olur*" (Devlet, 5). **Platon, Büyük Hippias**'da işitme duyusundan gelen hazla (şiir, müzik), görme duyusundan gelen hazzı (figüratif sanatlar) tek bir "*güzel*" kategorisi altında toplamak ister; ne tek bir işitme duyusundan, ne de tek bir görme duyusundan elde edilebilen, ama her iki duyunun birliğinde bulunan şey nedir? Sanatı, anlatım araçlarının ötesinde, tek bir sanat kavramı, a priori bir biçim altında toplayan romantik anlayıştan çok önce böyle bir problemin ortaya konuşu oldukça önemlidir. Gerçekten de ev yapan mimarla, şiir yazan şair ve resim yapan ressam arasında, hepsinde de ortak olan ve hepsinin de yaptığını "*ortak*" bir sanat kategorisi altında toplamamıza olanak veren ortak şey nedir? Bu ortak şey bütün sanatlarda bir ve ortak olan kavramsal yapıdır[1].

Platon'a göre kendine özgü bir yaratık olan şair, aklına karşı davranır; zaten şiir de akıldışı bir etkinliktir. Şairin esin gücü, bir mıknatısa benzer. Bu öyle bir mıknatıstır ki, yalnızca demir halkaları kendine çekmekle kalmaz, halkalara da aynı gücü geçirir. Mıknatısın çekme gücünü kazanan halkalar, daha başka halkaları da çekmeye başlarlar. Böylece birbirine bağlı ve her birinden aynı gücün dağıldığı halkalardan meydana gelen uzun bir dizi oluşur. Şiir perisi (müz ya da mousa), şairleri kendinden geçirerek, deliye döndürür. Böylesine esinlenen şairler aracılığıyla, başkaları da deli gibi olur ve hepsi bir dizi oluşturur. İmgelem (hayalgücü) ve düşlem (rüyagücü) dünyası tüy gibi hafif olan şair, kendinden geçmeden, akıl onu terketmeden yazamaz; o, tanrısal bir güç sayesinde yazar. Onun ağzından Tanrı konuşur; bu nedenle de tüm güzel şiirler Tanrı eseridir. Şairlerse esinlediklerinde Tanrı'nın habercileri olurlar; Tanrı'nın içlerinde uyandırdığı esinin aracılarıdırlar. Dinleyiciler ve seyirciler de bu mıknatıslı, büyülü dizinin en son halkalarıdır (Ion, 532 c- 534e).

---

(1) İsmail Tunalı, Grek Estetik'i, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983,; s. 69 vd.

Şiirin insanın tutkusal yönünün bir ürünü olduğunu kabul eden **Platon**, şiirin bu akıldışılık niteliğini iki aşamada değerlendirir. İlkin, akıldışılığı, ussuzluğu (mania) şiir için gerekli bir koşul olarak görür; ardından da, bu akıldışı etkinliğin, üstün bir akılsallık doğrultusuna (Idea'lar dünyasına) nasıl yöneltileceğini belirtir. Akıldışı etkinliği yüksek bir akılsal etkinlik için bir hazırlık merdiveni sayan ve bu ilk aşamayı Ion diyaloğunda ele alan **Platon,** ikinci aşamayı da Phaidros diyaloğunda inceler ve burada, coşma, kendinden geçme yetisini, Idea'ların akılsal seyrine götüren bir öncül sayar. **Platon,** Phaidros'da şöyle der: "*En büyük iyilikleri, coşma yetisine, kendinden geçme yetisine borçluyuz. Bu yeti, bir Tanrı vergisidir. Eskiler kendinden geçme yetisinin, bilgelikten daha güzel bir şey olduğunu söylemişlerdir (Demokritos, Pythagoras ve Sofistler); çünkü bu yetinin kaynağı Tanrı'dır. Kendinden geçme yetisi dört biçimde gerçekleşir; bunlardan üçüncüsü, şiir perisinden gelen coşmadır. Bu coşku, temiz bir gönlü harekete geçirip, çeşitli şiir biçimleriyle alıp götürünce, gelecek kuşakları eğitir. Şiir perisinin esininden yoksun olarak şiire yaklaşan kişi, yalnız becerikliliğine güvenip iyi bir şair olmak isterse yaya kalır. Ölçülü kişinin şiirini, coşku içinde kendinden geçerek yaratan kişinin şiiri gölgeleyecektir*" (Phaidros, 244a-245a).

Platon'a göre sanat bir taklittir; örneğin ressam, bir masayı resmettiği zaman, bütün masaların aslı olan o tek ve öz gerçekliğin, masa "*Idea*"sının benzerini değil, marangozun elinden çıkan masaların benzerini yaptığı için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olmaktadır. Bu bakımdan resim sanatı, bir şeyi olduğu gibi değil, göründüğü gibi yapma sanatıdır. Çünkü bir masaya yandan, karşıdan ya da başka bir tarafından bakınca, masa değişmez ama değişik bir görünüş kazanır. Resim ise nesneleri oldukları gibi değil, göründükleri gibi verdiğinden, gerçekliğin değil, görünenin benzetmesidir. İmdi benzetme sanatı gerçeklikten yani Idea'lar dünyasından uzak kalır. Bu bağlamda şairler için de aynı şey söylenebilir. **Homeros** da dahil olmak üzere bütün ozanlar, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmeci, birer taklitçidirler, dolayısıyla da gerçekliğin kendisine ulaşamazlar. İşte bu benzetme, bu taklit şiir ya da resimde, bilgeliğe karşı koyan yanımızla, aklımızın öl-

çüye dayanmayan yönüyle, kısacası insanlığımızın tutkusal, duyusal yanıyla düşüp kalkar. **Platon**'a göre, şiirdeki, tragedya ve komedyadaki benzetmeler, tutkularımızı kurutacak yerde, onları besler, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açarlar. O halde içimizin iyi yanını, akla ve yasaya uyan yanını bırakıp da daha az değerli yanına yanıt verdiği, aklın kurduğu dengeyi bozmaya yöneldiği için şairi, Devlet'e sokmamak en iyi iş olacaktır. Benzetmeci, insanın duygu ve tutkularına öykünen şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına, aklının yıpranmasına yol açtığı için toplum düzenini ve yasayı sarsar; ancak ne zaman ki şiir yalnız hoş olmakla kalmaz, ama aynı zamanda devletin işine, insanların yaşamına bir yarar sağlar, işte o zaman o devletin içine sokulabilir (Devlet, X, 595 b - 608 b). Şiirin **Platon** tarafından suçlanması, her şeyden önce, Atina'da egemen olan toplumsal ve kültürel ortama bir saldırı niteliği taşımaktadır. Çünkü genellikle şairler ve özellikle de **Homeros**, bütün öğretimin ve yönetimin kaynağı sayılmaktan başka, Yunan toplumunda kurum haline getirilmiş bir dokunulmazlık kazanmışlardı. 5. yy Atina'sında Devlet, bu kurumsal dokunulmazlığı olduğu gibi koruyor ve şairlere dayanan bir gelenek, aynı zamanda siyasal ve toplumsal düzenin verimli bir biçimde işlemesini sağlayan eğitimin de temelini oluşturuyordu. İşte **Platon** her şeyden önce bu duruma karşı çıkar ve dönemin sosyo-kültürel yapısını suçlar. Bu yapının başlıca özelliği, şiirlerin sesli olarak okunması geleneğiydi. Öğrencinin ya da halkın şiirle olan ilişkisi, bir okur ilişkisi değil, dinleyici ilişkisiydi. Şairin dinleyici ile olan ilişkisi ise, bir yazar ilişkisi değil, ya bir şiir okuyucusu ya da bir oyuncu ilişkisiydi. Bu bakımdan **Platon,** Yunan şiirine karşı çıkmakla, belirli bir kültür ve belirli bir kitle iletişim türüne de karşı çıkmış oluyordu; doğrudan iletişimden (sözlü gelenek) dolaylı iletişime geçilmesini (yazılı gelenek) savunuyordu. Zamanın kültür yapısını, hem bilimsel kesinlikler yerine sanılara dayandığı için, hem de şiirin kitle içindeki iletişim biçimini (ezberden ve sözlü), kesinlikten yoksun bulunduğu ve belleğe dayandığı için yetersiz görüyordu. Bu bakımdan şiiri suçlamak, şiire karşı kesin olumsuz bir tavır almak, yeni bir kültürel, toplumsal ve eğitsel yapı uğruna savaş açmak anlamına geliyordu.

Öyle bir yapı ki, geleneksel sanıların (Doxa) yerini bilimin evrenselliği (Episteme; Idea'nın bilgisi), belleğin yerini ikna olma (belgeleme), tutucu kuralların yetkisinin yerini bilimsel önermelerin doğrulanabilirliği (kanıtlama) alsın. **Platon** sanattan oyalayıcı ve öykünücü bir oyun olmaktan öte kimi şeyler istemekle, sanatın, kendine yeten yapay dünyalar yaratan bir şey olmadığını belirtmiş ve böyle bir sanatı suçlamakla, sanatın daha somut, daha gerçekçi bir değerlendirilmesine yol açmıştır.(1).

Güzellik anlayışı Yunan düşüncesinde "*uyum*" (harmonia) kavramıyla ortaya çıkmıştır. **Herakleitos** ile **Pythagoras** da bu uyumu sayılar arasındaki ilgiye bağlar ve buna güzel derler: "*Cosmos, sayılar arasında bir uyumdur*" Yunan sanat anlayışında olduğu gibi Renaissance sanat anlayışında da uyum temelde yer alır. **Platon**'dan önce **Polykleitos**, ideal bir norm olarak "*Kanon*" kavramını öne sürmüştür. Kural, simetri, orantı, ölçü ve uyumu içine alan "*Kanon*" kavramı, parçaların, öğelerin bütüne göre ortaya çıkışını dile getirir. Bu filozof, insan bedenindeki organların dengeli ve uyumlu bir biçimde çalışmasını da bu "*Kanon*" ilkesine dayandırmıştır. **Platon**'a göre güzel, saltık bir varlık, bir Idea'dır; daha sonra bu kavram lojik-matematik bir orantı olarak anlaşılacaktır. Bilindiği gibi **Platon**, gençlik döneminde Idea'dan kavramı anlamış, olgunluk döneminde Idea'dan ontolojik bir varlığı kastetmiş ve son olarak da yaşlılık döneminde bu kavramdan sayı'yı anlamıştır. İşte bu nedenlerden dolayı **Platon**'da form güzelliği ile nesne güzelliği birbirine karşıttır (Protagoras, 313cff; 319a, 323c-324c; 329c/e) **A.N.Whitehead**'in de işaret ettiği gibi **Platon ve Pythagoras**, yeni bilime ve sanata daha yakındılar. İkisi de ölçüye ve sayıya, nitelik ve sınıflandırmalardan daha çok önem vererek günümüzde egemen olan "*kavramsallık*" anlayışını önceleddiler.(2)

---

(1) Bedrettin Cömert, Estetik, MEBY, Ankara, 1975, s. 15 vd.
(2) A.N.Whitehead, Science and the Modern World, Fontana Books Cambridge University Press, London, 1975, s. 40 vd.

ARİSTOTELES
(Stageiros, İ.Ö. 384 - Khalkis, İ.Ö. 322)

"İnsanlar, bilim ve sanata deney aracılığıyla ulaşırlar... Deney sanatı, deneysizlik ise rastlantıyı yaratmıştır."
Aristoteles, Metafizik, 981 a5

Aristoteles'in sanat felsefesi kuşkusuz onun bu konuda tek ve en etkili yapıtı olan **Poetika** ile gün ışığına çıkmıştır. **Platon**'un sanat felsefesini idealist bir sanat felsefesi olarak kabul edersek, **Aristoteles**'inki de rasyonalist bir sanat felsefesi olarak benimsenebilir. Bir başka deyişle Aristotelesçi estetik, Platoncu estetiğin sistemli bir hale getirilmesinden başka bir şey değildir. **Poetika, Aristoteles**'in sanat düşüncesinin tamamlanmamış bir resmini vermiş olmasına karşın, filozofun, sanatın tanımı, sanat ve doğa, güzellik, sanatsal iyilik gibi konularda öteki yapıtlarında söylediği pek çok şeyi içerir. Bunların hepsini dikkate aldığımız zaman onun sanat felsefesinin ne olduğunu anlayabiliriz ancak. **Poetika**'nın genel görünümü bizde **Aristoteles** felsefesinin pek çok problemlerinden yalnızca temel tek tür bir "*tekhne*"ye (öykünmeci türe) yer verdiği izlenimini bırakır. İşte bu nedenle **Aristoteles**'in sanat felsefesi, onun çeşitli kitaplarından derlenen çok sayıdaki pasajlardan ve bunların temel problemlerle uygunluk içinde düzenlenmesinden oluşturulabilir. Örneğin, "*sanat nedir*?" sorusuna verilecek yanıt, sanatı doğadan ve yapıp etmeden (eylemden) ayırmamızı sağlar. Sanat, akıl tarafından belirlenen amaçların, ereklerin gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir. Sanatsal yapmada ise, doğa ve sanat aracılığıyla, zihinde canlandırma, imgelem gibi edimler üzerinde durulur ve bunların gerçeklik alanına sokulması yolları araştırılır ve gösterilir. ("*Sanat nedir*?" konusunda bkz. **Metafizik**, Kitap IX, 1046^{a}5-1046^{b}28; Kitap XII, 1070^{a}4-1070^{a}30; **Nikomakhos'a Etik**, Kitap

VII, 1140a-1140b24. Ayrıca varlığa geliş ve sanatsal üretim (Doğa ve Sanat) konularında da **Aristoteles**'in şu yapıtlarına bkz.: **Hayvanların Kısımları**; Kitap I, 639b12-640a29; **Fizik**; Kitap II, 198b10-200b9; **Metafizik**; Kitap VII, 1032a12;-1032a30; 1034a8-1034b7).

Sanatsal iyiliğin ölçütü de, **Aristoteles**'e göre, 'tekhne'deki yetkinliğin belirlenmesine bağlıdır. İyi yapılmış bir sanat eseri, form yetkinliğine ve kullanılan yöntemin güvenilirliğine sahiptir; bunlardan ikincisi sanat yapıtının kendinde bir bütünlüğü olmasını ve yapıtın kendi içinde bir etkinliğinin bulunmasını sağlar. Böylece güzel sanat yapıtının oluşmasını sağlayan temel öğeler arasında simetri, armoni ve orantının bulunduğunu görürüz. "*Tekhne*" (zanaat) ile ilgili tüm bu koşullar **Poetika**'da yer alan öykünmeci sanatla ilişkili olarak tartışılmıştır; bu yapıtta yalnız bir tür taklit sanatı olan şiir, onun da bir dalı olan trajik şiir (tragedya) ele alınmıştır. Trajik drama ile ilgili pek çok başka yazı **Aristoteles**'in öteki yapıtlarında bulunmaktadır. Örneğin **Retorika**'da acıma ve korku betimlenmiş (1354a1-6;1356b37-1357a7;1355b25-34; 1355b2-7; 1355b10-14), **Politika**'da ise **Katharsis** ele alınmıştır (Kit. VIII, 5-7). **Nikomakhos'a Ahlak** adlı yapıtta (Kitap III) ise, eylem ve trajik kusur ya da eksiklik (hamartia) konusunda önemli malzemeler bulmak mümkündür. Bilindiği gibi **Aristoteles** sanatı değerlendirmede **Platon**'dan ayrılır. **Platon**'a göre sanatsal taklit (mimesis), özellikle de tragedya sanatı, tutkuları besler, hatta körükler ve hakikati arayanı yanılttığı gibi onu yanlış yönlere de sürükler. **Aristoteles**'e göre ise, sanatlar genelde değerlidirler; çünkü onlar doğadaki eksiklikleri giderirler, toplumdaki kusurları onarırlar; bu yüzden de özellikle trajik drama haklı ve doğru gösterilebilir, çünkü ahlaksal bir katkısı söz konusudur tragedyanın. **Aristoteles**'e göre tragedya sanatı, felsefi hakikatleri sunarken bilgi elde etmenin bir aracı da olur ve bütün insanlarda ortak olan coşkusal duygulanımları yinelemenin de bir yoludur. **Aristoteles** de **Platon** gibi sanatçıdaki esriklik, uçukluk (mania) ya da delicoşluk ile ilgilenmiş olmasına karşın (**Poetika**, Bölüm 17; **Rüyalar Üzerine**, I, 1, ve II, 2; **Problemler**, XXX, 1), **Platon**'da sanatlar üstüne tartışmada merkezi bir yere sahip olan '*güzellik*' ve '*erotik sevgi*' (aşk), **Aristoteles**'de öneminden çok şey yitirmiştir.

Platon'un metafizik idealizmini yadsıyan **Aristoteles**, güzelliği, sanat yapıtının ya da doğa nesnesinin bir özelliği olarak ele alır ve **Platon**'da sanatın biricik ve kendine özgü tek ereği olarak görülen ve esinlenmiş bir araştırmayla ortaya çıkarıldığı savunulan güzellik anlayışını eleştirir. **Aristoteles**'e göre tragedya, moral bir yarar sağlamasından dolayı önem taşır.

Platon'u sanat felsefesinin pek çok noktasında izleyen **Aristoteles** yine de ondan bu temel konularda ayrılır. **Aristoteles**'e göre de sanat bir tür "*tekhne*" bir tür '*zanaat*'dır; bu '*tekhne*'nin yerine getirilmesi, işlenmesi, yapılması için de uygun bir ölçü ve araç söz konusudur. Müzik, resim, heykel, yazın gibi en önemli sanatlar insanların ruhlarının, bedenlerinin ve eylemlerinin taklididirler. **Aristoteles Poetika**'sında, **Platon**'un taklit sanatlarını eleştirisine kısmen yanıt verirken, onun bu suçlamalarını haksız bulmuş, öykünmeci sanatların, insanlara özgü öğrenme araçları olduklarını ve alımlayıcıların çok yararına etkileri bulunduğunu savunmuştur. Bu soruna ilişkin düşüncelerini **Aristoteles**'in bütün yazılarında bulmak mümkünse de, **Poetika**'da bu savunusunu en iyi biçimde serimleyerek yaratıcı yanını göstermiştir. Buna ek olarak **Aristoteles**, insanlığın daha sonraki doğal gelişmesinin bir ürünü sayılan dinsel etkinliğinin kökeninde bulunan öykünmeci bir sanat olarak tragedyayı haklı göstermek ve onun doğruluğunu savunmak için kendisine yön veren tarihsel ve antropolojik ilgilere de sahip çıkmıştır. Böylece tragedya bundan sonra kendine özgü formunu elde etmiş, yapısını ve içeriğini geliştirmiştir. (**Aristoteles**'de "*Sanatsal iyiliğin ölçütü*" konusunda bkz. **Nikomakhos'a Etik,** Kitap II, 1106^{a}14-1106^{b}17; Kitap I, 1094^{a}1-1094^{b}10; "*Güzellik*" konusunda bkz: **Metafizik**, Kitap XIII, 1078^{a}31-1078^{b}6; **Retorik**, Kitap I, 1361^{b}2-1361^{b}15; "*Öykünmeci sanat olarak şiir*" konusunda bkz. **Retorik**, Kitap II (Korku), 1382^{a}19-1383^{b}11; **Retorik**, Kitap II (Acıma), 1385^{b}11-1386^{b}9; "*Müzik Kuramı*" konusunda bkz: **Politika**, Kitap VIII, 1339^{a}11-1342^{b}34).

Aristoteles'de 'sanat, taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; 'mimesis'de sanatçı ve nesne, '*Katharsis*'de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim söz konusudur. Bu bağlamda da form güzelliği, nesne güzelliğinden başka bir şeydir. Diğer bir deyişle doğa ve sanat yasaları farklılık gös-

terirler; nesnedeki ve sanattaki güzel farklıdır. Sanat tinsel alandan (nous) duyusal alana uzanır. **Aristoteles**'e göre felsefe, '*noesis*'e dayanırken, sanat da estetiğe veya '*aisthesis*'e dayanır. Bu bakımdan estetik haz, hoşlanma, bilgi, zihin ile ilgilidir. **Aristoteles**'in sanat anlayışı zihinle bağ kurma açısından rasyonalisttir. *Mimesis*, gerçeklik ve tinsellik alanında söz konusudur; realite alanında, tekil olan ve duyusal olarak kavranabilen varken, idealite alanında olması beklenebilen, mümkün olan söz konusudur; hayalgücüyle kavranabilen bu alan, 'olanak' kategorisi ile ilgilidir. Zorunluluğun egemen olduğu realite kategorisi ile olasılığın egemen olduğu olanak kategorisi '*Mimesis*'de birleşirler. Bu bakımdan sanat, gerçeklikten daha fazla bir şeydir, onun aşılmasıdır; realitenin ve idealitenin sentezidir. Sanattaki "*özellik*" kategorisi, "*bireysellik*" (tek sanat yapıtı) ve "*genellik*" (soyutlanmış yan) kategorilerinin bir birleşimidir. Daha sonra **Lukàcs**'da da rastlayacağımız sanat yapıtındaki bu "*bireysellik*" ve "*genellik*" kategorilerinden **Aristoteles** şunu anlar: Sanat hiçbir zaman yalnızca gerçekliğin yansıdığı bir ekran değildir; sanat yapıtı kaba bir taklit ürünü de değildir, çünkü *mimesis* kavramı gerçekliği de içeren geniş bir kapsama sahiptir. Doğada ve sanatta karşımıza çıkan güzelliklerden sanat güzelliği, gerçeklikten başka bir şeydir. **Aristoteles**'de geçen sanat kategorileri şunlardır: 1- Gerçeklik, 2- Olanak (olması gereken), 3- Kamu anlayışı (bir kez söylenmiş olup böyle kabul edilmiş olandır; bir defada olmuş bitmişliktir), 4- Olanaksızlık (inanılabilir olanaksız, inanılamayan olanaktan daha kapsamlıdır), 5- Saçma.[1]

Aristoteles'de sanat varlığı sınırlıdır ama bir düzene sahiptir; o, bir bütündür, parçaların uyumlu kompositumudur. Sanat yapıtında zorunlu bir birlik vardır: "*Unitas in multitudine*" Birlik, uyum, parçaların zorunlu bağlantısı ve düzen (ordo) güzeli oluşturur. Sanatçı ile yapıtı arasında mimetik bir ilişki, yapıt ile alımlayıcı arasında da katartik bir ilişki bulunmaktadır. **Aristoteles**'e göre, tragedya sanatı '*epos*'dan (destan) üstündür; tragedyanın ödevi, ruhu tutkulardan arındırmaktır, bunu da izleyicide korku ve acıma duygusu uyandırarak yapar. Burada psikolojik belirlemeler söz konusudur. İnsandaki psikolojik duygular, ereksel duygular

(1) Raymond Bayer, Histoire de L'Esthétique, Ed.Armand Colin, Paris, 1961, s. 36 vd.

değil, aracı duygulardır. Tragedya, '*ethos*'a dayanan bir sanattır; insanda ahlaksal bir etki bırakır. İşte tragedya'nın özü de ahlaksal bir sanat oluşundadır, ve bu bakımdan '*yüce*' ile ilgilidir; '*güzellik*' kategorisi bu bağlamda yetersiz kalmaktadır, oysa '*yüce*' değerinde, estetik-psikolojik değerin ötesinde etik bir değer de söz konusudur. İnsan eylemleriyle ilgili olan tragedyada yer alan bu eylemler soylu, ciddi, ağır başlı, moral nitelikli eylemlerdir. Davranış ve eyleme sıkı sıkıya bağlı olan tragedyada, ortalamanın üstünde olan eylemler söz konusudur.

Aristoteles'de '*güzel*' düzen ve ölçü (ordo-taxis) demektir; bu da canlı bir varlık düzeni gibi anlaşılabilir. Düzen, içine aldığı parçaların bir bütünüdür. Büyüklükte de bir sınır vardır, küçüklükte de. Güzelde ise normal büyüklük ve küçüklük söz konusudur. Güzel nesne, ne çok büyük, ne de çok küçük olmalıdır. Doğaldır ki bu durum insanın psikolojik algılama gücüyle ilgilidir, onun kavrama gücüyle bağıntılıdır. Çünkü kavranamayan büyüklükler karşısında eziklik duyan insanoğlu, bir başka yetisi ile, zihin gücüyle bu büyüklüklere, zihninin yarattığı bir kavramla karşı çıkar. Bu da sonsuzluk ya da yüce kavramıdır. Yüce duygusu, biri acı duymadan, öteki de zafer ve mutluluk duygusundan kaynaklanır.

Düzen ve ölçüden kaynaklanan Yunan sanat anlayışı sonunda "*uyum*"a (harmonia) varır. Renaissance sanatı da temele '*uyum*'u almıştı. Sanat yapıtını eğer bir sentez olarak kabul edecek olursak burada '*thesis*', içerik, materyel olan şey, '*Antithesis*' de form ya da zihinsel olan şey olarak anlaşılmalıdır. *Mimesis* kavramı ile *Einfühlung* (özdeşleyim) kavramı arasında da bir benzerlikten söz edebiliriz. **Theodor Lipps** ve **Volkelt**'de geçen '*özdeşleyim*' kavramı, alımlayıcının estetik obje karşısındaki bir kavrayış biçimidir; '*einfühlung*' edimi bir etkinliğin başlangıcıdır, onunla bir etkinlik başlar ve sonunda da estetik doygunluk gelir. *Mimesis* ise bir nesnenin kavranışıdır, bunun sonunda da *katharsis* gerçekleşir. Bu bağlamda sanat tarihi, sanat nesnelerini kavrama tarihi olup bir bakıma da felsefe tarihine koşuttur, onunla aynı şeydir. **Aristoteles**'in de dediği gibi şiir, tarihten daha geniştir; tragedya eposdan daha üstündür. [1]

(1) Aristoteles, Poetika, Remzi Kit, İst. 1983, s. 30 vd. (1451b-1452a)

Aristoteles estetiğinde temel sorun, güzelin, iyi ya da yararlı ile olan ilişkilerinin araştırılmasıdır. Çünkü ona göre ahlaksal güzel, iyinin bir estetiğidir. İyi, *"kozmik"* (ereksel nedence belirlenmiş, ayaltı ve ayüstü dünyasında geçerli), *"pratik"* (insan eylemi, istenci, çabası ve etkinliği ile belirlenir) ve *"yarara"*dayalı olmak üzere üç türdür. Metafiziğinde de dediği gibi, doğada ve sanatta üretilen her şeyin tek ereği *'iyi'*dir. Çünkü *'iyi'*, bütün devinimlerin sayesinde gerçekleştiği son nedendir. Doğa da sanatın ta kendisi olan kendi ereğini izler. İşte bu kendinde iyi, kozmik iyi kavramı ilk halka olup evrenin kurucu parçalarının hepsi ona bağlanmışlardır; evren de bu nedenle *"iyi işlenmiş bir dram"*, bir uyum ve bir *kosmos* olarak kavranabilir. **Aristo**'ya göre, eylemde kendi gerçeklenişini bulan şey pratik iyi'dir: *"Arzulanmış olan, başka şey için değil, kendi içindir."* Bir egoist, iyi ve güzel için değil, yalnızca yarar için davranan kimsedir; çünkü yarar kişi için iyidir, oysa güzel, kendinde iyidir (**Retorik**). Moral eylem gerçekten anlama yetisini kararına bağlıdır ve bizim moral etkinliğimiz yarar alanı içinde yıkanır durur. Görüleceği gibi bireysellik ve haz, **Aristoteles**'in etiğinde estetiği yeniden kurarlar. Çıkarsız bir eylem olarak *'erdem'* iyi ve güzeldir; *'erdem'* bireylerde kendini kişileştirir; bu bağlamda da bireyler ahlaklıdırlar, kendinde eylemleri de güzeldirler. İyi, estetik olabilir; o zaman da *'iyi'*nin ve *'güzel'*in içeriği özdeş olur; fakat formları, bakış açıları farklıdır. Bu bağlamda güzel temaşa edilendir, seyredilir; iyi, davranılır. Çünkü iyi, temel olarak, köklü bir erektir, güzel ise sonu olmayan bir erekliliktir.

Aristoteles, Metafiziğinde *"formel güzel"* için şunları söyler: *"Güzelin en üstün formları yasalara uygunluk, simetri ve belirlenimdir; matematiklerde de bulunan bu formlar pek çok nesnenin nedeni gibi göründükleri için, matematikler de güzelliğin kendisi olan bir nedeni bir ölçüde izlerler."***Aristoteles** devamla *"kendinde büyüklüğün"* *"güzelliğin"* şu üç matematik kategorisiyle ortaya çıktığını söyler: 1) Yasalara uygunluk (taxis); burada bir yasallık söz konusudur; güzellik, keyfe bağlı, ihtiyari (arbitraire), zorunsuz (contingent) ve usdışı (irrationel) değildir. Güzellik, yasalardaki usdur. Estetik duygu ise, **Aristoteles**'e göre, soyut, mantıksal, ussal ve matematiksel yasalara uygunluk olup,

önceden görülemeyen (imprévisible), mantık dışı (alogique), gizil (mystérieux) ve usdışı (irrationel) olamaz. 2) Simetri, "*ölçü*" (metron) ve "*uygunluğun*" bileşimidir; yetkin olanın simgesidir. **Aristoteles, Fiziğinde** şöyle der: "*Erkek, kadından daha güzeldir, çünkü o daha fazla bir büyüklüğe sahiptir... Simetrik olmayan kadın vefasızdır*" (**Fizik,** III-808-26-6-813). 3) Düzen (Belirlenim): Matematik güzel, temelden sonlu bir güzeldir, pozitif bir güzeldir. İyi, ereklerle, güzel, ereksel olmayanla ilgilidir. **Platon**'da güzel, uyum ve ölçünün; **Aristoteles**'de güzel ise, düzen ve büyüklüğün bir bileşimidir. Güzel, en yetkin, en iyi görünümü içinde tasarlanan bir dünyanın yapısal düzenlemesidir. Bu düzenlemede de belirlenim, simetri ve birlik önde gelir: "*Farklı kısımlardan bir araya gelen bir şeyin ya da bir varlığın, bu farklı kısımları belli bir düzende bulunmadıkça ve keyfi olmayan bir boyuta sahip olmadıkça, güzelliğinden söz edilemez; çünkü güzel, düzen ve büyüklük içinde bulunur*" (**Poetika,** VII); "*Tragedya, ortalama, sıradan olandan daha büyük ya da daha iyi varlığın taklididir*" (**Poetika**, XV).

Aristoteles'e göre sanat her zaman doğanın altında ya da üstündedir; tam da doğanın içinde sanatı hiçbir zaman göremeyiz. Sanatın kendine özgü niteliği, doğanın yapısını bozmak, doğayı doğallıktan çıkarmaktır (dénaturer); insanı alçaltmak ya da yüceltmektir: bu ise düzeltici bir taklit (une imitation correctrice), başka bir bağlam ya da niteliğe oturtma, taşıma (transposition) demektir: "*Komedya ile tragedya arasındaki ayırım, ilkinin en iyi insanları, ikincisinin de bizim gördüğümüzden ahlakça daha düşük kimseleri resmetmesidir.*" (*Poetika*, **II**)[1]

Görüleceği gibi **Aristoteles** de **Platon** gibi evrensel ve zorunlu, saltık ve ideal Güzel içinde sanatın bir modelini aramıştır. **Aristoteteles**, kendinde Güzel Idc'si içinde, objesinin yani konusunun kendi dışımızda aranmadığı, insan zihninde içkin bir tipini görmüştür. Ona göre insanın dışında ya da dünyanın ötesinde ideal olan bir şey yoktur; her şey bizim içimizdedir. İdeal olan, Idea türünden olan şey insanda vardır: "*Yararlıyı ve zorunluyu, güzel amacıyla ararız.*" (**Poetika**, VII, 12, 8) Fakat bu güzel, insan usuy-

(1) İsmail Tunalı, Grek Estetik'i, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 97 vd.

la bir olur: *"Sanat, hakiki akıl tarafından yönlendirilen, bir tür üretme yetisidir"* (**Nikomakhos'a Etik**, VI, 3). **Aristoteles**'de sanat, yeni formların yaratıcı bir biçimde üretimidir; öyle ki daha önce hiç kimse bu yeni formu ve yaratanını tanımamış ve bilmemiştir. İşte bu düşünce Rönesans'ın, özellikle de **Bacon**'ın hümanizminin **Aristotelesci** düşüncede önceden görülmesinden başka bir şey değildir.

Peki bir sanat modelini nerede aramamız gerekiyor? **Aristoteles**'e göre bunu aktüel gerçeklik içinde ya da öncesiz - sonrasız şimdi ve burada'nın zorunsuzluğu içinde bulamayız. Çünkü güzel, gerçeklikten üstündür; bu yüzden de şiir, tarihten daha hakikidir. Şairin doğrudan ve sezgisel derinlemesine anlayışı, dizenin doğru düzgün, kurala uygun, düzenli, dolu güzelliği şiiri, bilgilerin ilk sırada geleni, birincisi yaparlar; şiir sanatının tek *"birlikte doğuş"* (co-naissance) sanatı olduğunu **Aristoteles**'in **Poetika**'sından tam 24 yy. sonra **Paul Claudel**, *"Şiir Sanatı"*nda (l'Art poétique) yineleyecektir. İşte bu bağlamda dramatik sanat, korku ve acıma duyguları uyandırarak içimizdeki tutkulardan arınmamızı (katharsis) sağlar, bize bir iç düzeni, içsel bir düzen kazandırır. Yine şiir insanların ussallaşmalarına da yardımcı olur. Felsefe de, yetkin bir düzenliliğin egemen olmasını sağlayan kendi düşüncelerimizden başlayarak her şeyi **düzene** geri götürmek zorundadır. *"Müzikal uyumu seviyoruz, çünkü o belli bazı ilinti ve oranlara (rapports) göre aralarında iletişim ve uyarlılık kuran karşıt öğelerin bir karışımıdır; başka deyişle, ilinti ve oranlar düzenden kaynaklanırlar ve düzen de gerçekten bizim somut olarak hoşumuza gider."* İmdi düzen, ritm, armoni, ölçü ve simetrinin bir toplamıdır **Aristoteles**'e göre.

Platon'un sanat eleştirisinin temelde dinamik bir görünüm sunduğunu, **Aristoteles**'in düşüncesinin ise bu konuda statik kategoriler kurmuş olduğunu söyleyebiliriz. **Platon** yöntemsiz bir biçimde neredeyse Güzel'in sonsuzluğuna doğru uzaklaşmış, **Aristoteles** ise boş ve formel kalıplar içinde bilgece oturup kalmıştır. **Aristoteles**'in estetiği, bir güzellik metafiziği yönünde değil, bir estetik obje, bir sanat yapıtı araştırması, bir sanat felsefesi yönünde gelişmiştir. Güzel, ona göre, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır, bir orantıdır. Güzel'in temel formları

da "*düzen*" ve "*sınırlılık*"dır. Bu bağlamda, "*yüce*" üst-orta, "*Güzel*" orta, "*Zarif*" alt-orta olarak sıralanmışlardır.

Aristoteles'in Şiir ve Tragedya Kuramı:

Aristoteles, Metafiziği'nde, insan düşüncesinde üç tür temel etkinliğin bulunduğunu söyler, bunlar: 1) Bilme (theoretike-theoria); bunu prote philosophia (ilk felsefe) ya da Metaphysika ele alır. 2) Eyleme - yapıp etmek (praktike-praxis), bu konuyu da üç etiğinde işler. 3) İmal etme, bir şeyi yapıp ortaya çıkarma (poetike-poiesis), bu konuyu da Poetika adlı yapıtında işlemiştir; başlıca taklit (mimesis), nesnelerin ve olayların tasarımlanması burada ele alınmıştır. **Aristoteles**, taklit (öykünme, imitation) sanatını ikiye ayırır: 1) Renk ve çizim aracılığıyla görsel görünüşlerin taklidi sanatı; 2) Şiir, şarkı ve dans aracılığıyla insan eyleminin (praxis) taklidi; şiir sanatı. Tragedya (ya da şiir) sanatının yapısı, doğası nedir? Bu sorunun yanıtı, **Aristoteles**'e göre, tragedyanın dört temel nedene (içeriksel, biçimsel, etkin, ereksel nedenlere) göre açıklanmasıyla olanaklıdır. **Aristoteles,** şu soru üzerinde de durur: sanatsal yetkinlik ya da yetkin olmayışın nedenleri nelerdir? Sanat, belli türde eğlenceli bir deneyimdir; ve kendine özgü bir haz verir. Bu hazzın yapısı açık bir biçimde belirlenebilirse, işte o zaman, bir kimsenin herhangi bir tragedyanın öbüründen daha iyi olduğunu söyleyebilmesinin ölçütlerini temellendirerek haklı çıkarmak mümkün olacaktır. Bunun yanında tragedya sanatı, insanda uyandırdığı, ona yeniden yaşattığı korku ve acıma duygularıyla onu tutkularından arındırır, içsel bir temizlenmeyi sağlar. Böylece şiir sanatı, insanların ussal varlıklar olmalarına yardım eder.

Aristoteles'in "*mimesis*" kuramı, sanatların taklit için kullandıkları araç yönünden, taklit tarzları bakımından ve taklidin yöneldiği obje bakımından olmak üzere üç noktada ele alınmıştır. Taklit aracı bakımından sanatlar, figüratif sanatlar (renk, çizgi ve figür sanatları), müzik (armoni, ritm, söz sanatları), ve dans (ritmik hareket sanatı) olmak üzere üçe ayrılır. Taklit tarzı bakımından sanatlar, öyküleme biçimi ile hareket halinde ve eylem içinde gösterme (tiyatro sanatları: tragedya, drama, komedya) olmak üzere iki türlüdür. Taklidin yöneldiği obje, yani mimetik

obje bakımından da sanatlar, etik açıdan olmak üzere, ya iyiye, ya gerçeğe uygunluğa (ortalama), ya da kötüye yönelir ve bu değerleri işlerler[1].

Aristoteles'in "*Tragedya Kuramı*", hakikate benzerlik (doğruluğu andırırlık) (la vraisemblance), üç birlik kuralı ile korku (phobes) ve arınma (katharsis) kuramından meydana gelmiştir. Onun tragedyası, hayvan masallarını (fable), düşünceyi, karakterleri, iyi konuşmayı, şarkıyı ve izleyiciyi kendi içinde toplar, bir araya getirir. Ona göre sanat, doğanın tamamlamaya ne zamanı ne de beğenisi olmadığı şeyi tamamlar, sonuna erdirir. Bu bakımdan sanat, doğayla yarışır, onunla rekabet halindedir.* Ama bütün sanatlar taklitten kaynaklanırlar, birer taklit sanatıdırlar: "*Tragedya sanatı, sınırlı bir büyüklüğü olan tam ve sona ermiş bir eylemin taklididir*"; o, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir bütündür. Hakiki bir bütünde ise, kısımlar değiştirildiğinde, bütün de ortadan kalkar; ve bu özellikle tragedya için geçerlidir. Tragedyanın en son ve hakiki amacı "*katharsis*" olup, seyirci izlediği oyunda yeniden korku ve acıma duyguları yaşayarak, kendini saflaştırmış, temizlemiş yani içsel bakımdan arınmasını gerçekleştirmiş olur. Doğrunun, hakikatin disiplini olan "*Tarih*"in tersine, "*Tragedya*", hakikatimsi, doğrumsu (vraisemblable) olanın yanılsamasıdır (illusion). Bilindiği gibi **Aristoteles**, Tarih ile Şiir arasında önemli bir ayrım yapmıştır. Olanak (possibilitas), şiirin tek nesnesidir, ama bunu "*zorunluluğa* (necessitas) ya da *doğrumsuluğa (vraisemblance) göre*" kullanmak gerekir; "*Şiire bağlı olarak, şiirle bağıntılı olarak olanaksız doğrumsuluk, olanaklı doğrumsu olmamadan daha iyidir*" ("*Relativement à la poésie, le vraisemblable impossible vaut mieux que l'invraisemblable possible*"). Şurası da kuşku götürmez ki bazı şeyler doğrumsuluğa karşı ortaya çıkarlar. ("*Il est vraisemblable que certaines choses arrivent contre la vraisemblance*"). Şiirin, tarihteki gerçeklikle hiçbir ilgisi yoktur, ondan hiçbir şey talep etmez; şiirin alanı, doğ-

(1) Alexandre Nicev, L'Énigme de la Catharsis Tragique dans Aristote, ABS, Sofia, 1970, s. 30 vd.

Goethe de aynı görüştedir: "Der Maler streitet und eifert mit der Natur um die Wette." (Ressam doğayla yarışında onunla savaşır ve onu ele geçirmek ister); Maximen und Reflexionen.

rumsunun, gerçeksiliğin alanıdır. Tragedya da bu gerçeğe benzerliğin, olanaklılığın geçtiği bir yapı olarak, zaman, yer ve konu birliğinin geçtiği üç birlik kuralını uygular. **Aristoteles**'e göre, Tragedya'da, eşsiz, şaşılacak olanı, gerçeküstünü ve hayranlık uyandıranı gösterebilmelidir, Tragedya'ya bu öğeler sokulmalıdır.(1)

Platon'a göre tragedya ve müzik, tutkuların tehlikeli bir biçimde uygulamaya konulmasıdır; bu bakımdan sanatçıların site devletinin dışına çıkarılmaları gerekir. **Aristoteles**'e göre ise tragedya olsun, öteki sanatlar olsun bir tür ilaçtırlar, hastalıklarımıza çare, deva ya da derman olarak düşünülebilirler. Sanatçılar da tam orta yolun işçileridirler. Bütün sanat türlerinin **mimesis** olduklarını öne süren **Aristoteles**, bu sanatları üç yönden birbirlerinden ayırmıştır: 1) Değişik araçlarla taklit etmeleri yönünden, (resim, şiir, müzik, dans), 2) Değişik şeyleri taklit etmeleri yönünden, yani konuya göre taklit etmeleri bakımından (tragedya, komedya), 3) Değişik biçimde taklit etmeleri yönünden (destan, tragedya). Her sanat türü ayrı bir araçla taklit edilir, bu araçlar, dil, uyum ve ritmdir. Araçlar hiçbir zaman taklidin kendisiyle karıştırılmamalıdırlar. Örneğin **Homeros** ile **Empedokles** ve **Parmenides** dizeyi kullanmışlardır, ama ilki bir ozan, son ikisi de birer doğa bilginidirler. (**Poetika**, 1447 a 20-25, b15) Sanatçılar insanları eylemleriyle taklit ederken soylu ya da kötü davranışlarını göz önünde bulundururlar. Tragedya, ortalamadan daha iyi kişileri taklit ederken, komedya daha kötü, daha aşağı kişileri taklit eder. Sanatlar arasında konunun taklit ediliş biçimine göre de ayrımlanma vardır: anlatı ya da oyunlaştırma (dramatizasyon).

İnsan taklit eden bir varlıktır; taklit yoluyla öğrenme insana zevk verir. İnsanda taklide yatkınlık gibi doğal bir eğilimden başka, dille, uyumla ve ritmle taklit etme eğilimi de vardır; bunlarla taklide başkalarından daha yatkın olanlar giderek yetkinleşip şiirin doğmasını sağlamışlardır. Doğanın sanatla beslenmesi gerekliliği de böylece ortaya çıkmıştır; doğa, düzensizlik ve karışıklıktır; oysa sanat, yöntem, kuram ve kurallar topluluğudur; düzenli bir kaostur.

Tragedya, başlıca konu (mythos), karakter, dil, düşünce, sah-

(1) Aristoteles, Poetika; Raymond Bayer, Histoire de L'Esthétique, s. 30

nede temsil ve müziksel düzenleme olmak üzere altı öğeden oluşur; bunlardan en önemlisi de konudur. Kişilerin değil, yapıp etmelerin ve yaşamın taklidi olan tragedya, eylem ve hareket halindeki insanları taklit eder. Tam bir bütünlüğe sahip bir hareketin taklidi olan tragedya, başı, ortası ve sonu olan bir bütünlüğü yansıtır (**Poetika**; 1450a 9-16; b 4-33). Güzel de ister bölümlerden oluşan bir nesne, ister bir canlı varlık olsun, kısımları içinde belirli bir düzene sahip olması gerektiği gibi, kendine özgü bir büyüklüğe de sahip olmak zorundadır. Çünkü güzellik, büyüklük ve düzenden meydana gelmiştir. Çok küçük ve çok büyük nesneler algılanamadıkları gibi kavranamazlar da; kendi bütünlükleri içinde seçilemezler. Belirli bir büyüklük canlılar için olduğu gibi tragedya için de söz konusudur. Tragedyanın konusunun da belirli bir uzunlukta olması ve bu uzunluğun bütünlüğü içinde akıl tarafından kolayca kavranması gereklidir. Tragedyanın konusunun güzel olabilmesi için de başından sonuna dek bir bakışta kucaklanabilecek sınırda olması, uzunluğunun da bir dizi olayın gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre birbirini izleyerek gelişebilecek biçimde olması gerekir (**Poetika**; 1450 b 34-40; 1451 a 1-15).

Aristoteles'e göre şairin görevi, yukarıda da değindiğimiz gibi, gerçekten olmuş bitmiş şeyleri değil, belirli koşullarda olabilecekleri, yani gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre olması beklenenleri, olanakları betimlemektir. Şair ile tarihçi arasındaki fark da, birinin dizelerle öbürünün düzyazıyla yazmasından ileri gelmez. Örneğin **Homeros** tarihi şiirleştirmiştir; **Herodotos** tarihi de pekala dizelerle ve ölçülü-uyaklı olarak yazılabilir. Ama ölçü ve uyak ile yazılsa yine de tarihtir. Tarihçi olmuş olan olayları, şair ise olması mümkün olan olayları, olabilirlikleri betimler. Bu bakımdan şiir, tarihe göre daha geniş bir açıya, daha kavramsal ve daha üstün bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda şiir, tümeli, tarih ise tikeli vermeye yönelir. İmdi herhangi bir kimse, gerçeğe uygunluk ya da zorunluluk yasalarına uyacak biçimde, şu ya da bu nitelikte şeyler söylüyor ya da yapıyorsa, bu tümellikten başka bir şey değildir ve kişilerine özel adlar verse de şiirin amacı budur. Oysa örneğin **Alkibiades** ya da **Sokrates**'in ne yaptığını ya da başına neler geldiğini söylediğimizde tikeli elde

ederiz. Ne var ki şair, gerçekten olmuş olayları da taklit edebilir, çünkü gerçekten olmuş olaylar arasında, olması gerçeğe uygun ve mümkün olarak düşünülebilenler de vardır. İşte olayları olabilirlikleri, doğruya benzerlikleri ve gerçeğe uygunlukları açısından ele alıp işleyen kimse, olayların tarihçisi değil, ama şairidir (**Poetika**, 1451 a 37-40; 1451 b 1-12, 27-33).

Aristoteles'e göre şairlik, doğal olarak coşkun bir yaradılışa sahip bulunan kişilere özgüdür. Destan da tıpkı tragedya gibi, başı, ortası ve sonu bulunan, kendi içinde bütünlüğe sahip, tutarlı bir yapıdan oluşan tek bir hareketten meydana gelmelidir. Ressam gibi şair de taklitçidir. Bu taklit üç biçimde gerçekleşir: 1) Şeyler nasıl olmuşlarsa ya da nasılsalar, 2) Nasıl oldukları ya da olmuş oldukları söyleniyorsa veya sanılıyorsa, 3) Nasıl olmaları gerekirse. Kendine özgü kuralları bulunan şiir sanatı için siyaset sanatında olduğu gibi tek bir doğruluk kuralı geçerli olamaz.* Şiir sanatına ilişkin mümkün iki tür yanılgıdan biri, doğrudan şiir sanatının özüyle, öteki dolaylı olarak şiir sanatıyla ilgilidir. İlkinde şair, canlandırmayı amaçladığı nesneyi canlandırma yeteneğinden yoksunsa, yanılgı o zaman doğrudan şiir sanatına aittir; ikinci tür yanılgıda ise, şair, bir atı iki sağ ayağını birden öne atarken resmeden kimse gibi, canlandırmayı amaçladığı nesne hakkında yanlış bir bilgiye sahipse, o zaman yanılgı, şiir sanatını doğrudan ilgilendirmez; çünkü kimi özel bilgilerin eksikliğinden ileri gelmektedir (**Poetika;** 1460 b 7-11; 14-21).

Aristoteles'de şiir, resim, tragedya, komedya, destan gibi bütün sanatlar *'mimesis'*den kaynaklanırlar, ama birbirlerinden araca, konuya ve *'mimesis'*in taklit biçimine göre ayrımlaşırlar. Şiir, sözcüklerden ve ritmden; resim, çizim ve renklerden; tragedya ve destan üstün kişileri taklitten, komedya ise ortanın altındaki kişileri taklitten yararlanır; ama burada gerçekliğin taklidini temele alabiliriz: *"Doğadaki görünüşleriyle tiksinmeden bakamayacağımız şeylerden, onları sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde be-*

(*) Başka deyişle şiir sanatı "çok değerli" bir mantıksal yapıya sahiptir. Bu çok sayıdaki "doğruluk değerlerinin" bilinmesi, deneyimi ve birikimi gerektirir.

timlenmişlerse, hoşlanırız" (**Poetika**, IV, I); "*Örneğin, resmin, heykel ve şiir sanatının yaptığı gibi taklit etmek ve iyi taklit edilen her şey, taklit edilen nesnenin kendisi hoş değilse bile, bize haz verir. Çünkü hazzın nedeni nesne değildir. Taklidin, bu nesneyi tam olarak yansıttığı düşünüldüğü için haz duyulur*" (**Retorika**, Kitap I, Bölüm II, 1371 b). Demek ki taklit zevkini doğuran şey, taklitle taklit edilen şey arasında tam bir çakışma olduğunun ayrımına varılmasıdır. Ne var ki burada **Aristoteles**, gerçekliğin aşılmasını, modelin üstüne çıkılmasını, şeylerin oldukları gibi değil de olmaları gerektiği gibi taklit edilmeleri gereğini de gözden uzak tutmamıştır.

Aristoteles için ideal şiir biçimi dramatik şiirdir, salt hareket olarak gerçekleşen şiirdir. O halde *mimesis*, şairin, bir yaşam sürecini bütün diriliği ve somutluğuyla görebilmesi ve bu süreci ifade edebilmesidir. *Mimesis*'in konusu, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre gerçekliktir, yani gerçekleşme halindeki gerçekliktir. Olmuş bir olay, olmuş olduğu için, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasının dışına çıkmıştır artık, yani tarihin alanına girmiştir. Bir olay, ancak gerçekleşme anında, oluş anında bu yasada yer alır. Ama bu, gerçekten olmuş bir olayın, şiire konu olamayacağı anlamına gelmez. Ne var ki, gerçekten olmuş bir olay, gerçekten olmuş gibi değil de, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre olması mümkün olarak düşünüldüğü zaman şiire girer. İmdi önemli olan gerçek olan değil, gerçeğe uygun olandır; olmuş olan değil, olabilen, olabilecek olandır. Bunun için de *mimesis*, sanatçının yaratıcı etkinliği, yani hem taklit hem yaratmadır. *Mimesis*, yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir. Gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasası da, sanatsal yaratıyı oluşturan öğelerin kendi aralarında içsel bir bağa sahip olmalarından başka, kendi dışlarında herhangi nesnel bir modele bağlı kalmamaları anlamına gelmektedir.[1]

Aristoteles'de *mimesis*, gerçekliğin olduğu gibi taklidi değildir. Sanatçının öznelliğini, kişiselliğini de dikkate alan bir işlem ol-

---

(1) Nejat Bozkurt, Hegel Estetik'i ve Şiir Kuramı, yayımlanmamış Doktora Tezi, 1982, s.100 vd.

ması bakımından bu kavram basit bir anlamda taklitten kurtulmaktadır. Çünkü tarihçi de taklit ediyor; hatta tam anlamıyla taklit ediyor tarihçi, olan şeyleri olduğu gibi kaydediyor. Oysa şairin taklit edişi böylesine edilgin değildir; o, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre üretir, yaratır: "*Tragedya şairi konularını düzenlerken ve özellikle her kahramana, ona uygun dilsel ifadesini verirken, olayı, elinden geldiğince gözlerinin önünde canlandırmalı ve yaşamalıdır*" Şairin gerçekliği taklit edişi, kopya değil, yaratıştır. Taklitte önemli olan da taklit edebilme yeteneğidir (canlandırma). Şair, tarihçi gibi, olmuş bitmiş bir olayla sınırlanmamıştır; şiir, olması mümkün olanın genelliğine sahiptir. Kısaca olmuş olandan sıyrılmak, olmuş olanı, olması mümkünmüş gibi yaşamak, gerçekliğin somut verilerini hayal gücünde boyutlandırmak, şiire herkes için geçerli olma niteliğini yüklüyor. En zor yaratılar, hayalgücünü gerçek dünyanın olgularından, yaşamın somut sürecinden ayırmamak koşuluyla ortaya konabilen yaratılardır.

PLOTINOS

(Lykopolis, Mısır, İ.S. 205 - Minturnae, Campania, İ.S. 270)

"L'architecture, c'est ce qui reste de l'édifice, la pierre ôtée." Plotinos, Ennéades*

Platon ve **Aristoteles**'den sonra uzunca bir zaman sanat konularına ilginin giderek azaldığını görürüz. Sanatla ilgilenme daha çok pratik bir kaygı güdülerek olmuş, ya hazcı ya da moral anlamda yorumlamalar yapılmıştır. Stoa filozofları eğitici-öğretici, etik öğelere ağırlık verirken, Epikurosçular da hoşlanma ve hazzı ön plana çıkarmışlardır. **Plotinos** estetiği üzerinde başta Stoa felsefesinin (simetri, uyum, oran'a ilişkin) olmak üzere, **Aristoteles**'in sanat felsefesinin (içerik ve biçim), **Sokrates** ve **Platon** geleneğinin, ayrıca Gizbilim (Mystagogie), göksel varlıkların aracılığıyla yapıldığına inanılan bir tür Büyücülüğün (Théurgie) ve Orpheus geleneğinin de önemli etkileri olmuş ve izleri kalmıştır. Örneğin **Stoa** (İ.Ö. 350 - İ.S. 180) estetiği etik konularla paralel bir biçimde ele alınmıştır. Bu okula göre iyi, kendimizle ve doğayla uygunluk içindeki yaşamdır: "*Vivere congruenter naturae converterque -Cicero*" (Doğaya benzeyerek uyum içinde yaşamak). **Philon**'a göre de, "*erdem, tümüyle yaşama sanatıdır; yaşamın bütünü kendi içinde her türlü etkinliği barındırır*" **Stoa** etiğine göre, "*yalnız dürüstlük (l'honnêteté) ki bu aynı zamanda güzelliktir, iyidir*"; bunun için de ünlü *motto*'nun dediği gibi, "*doğayı izlemek gerekir*" (Naturam sequi). **Stoa** felsefesini ya da etiğini daha sonra geliştirdiğini söyleyebileceğimiz **Spinoza** ise şöyle demektedir: "*Bir duygulanıma tam uygun olan ide, acı olmaktan çıkar*"; çünkü

* "Mimari, kurulu yapıdan taşı çıkardığınızda geriye ne kalmışsa odur"

"tutku, akıldan yoksun ruhun bir devinimidir" Erdem, bir yaşama sanatıdır; farklı erdemler yoktur, eğer bir erdeme sahipsek, hepsine sahibiz demektir. **Seneka**'nın da dediği gibi, *"iyi, doğruluktan çıkar; ama doğruluk kendisinden başka bir yerde değildir, imdi kendisinden çıkar"*

Stoa etiğinin ve estetiğinin özdeşleştiğini söylemiştik, daha doğrusu bu estetize edilmiş bir etiktir. **Epiktetos**'a göre, iyi ve güzel aynı şeydir; *"Doğasında yetkinliklere sahip olan her varlık güzeldir"* **Krisippos** da şöyle demektedir: *"Sağduyudan yoksun kimseler, iyinin kötü olmadan da varolabileceğini düşünen kimselerdir"*. Filozof **Seneka**'nın verdiği şu örnek de ilginçtir: *"İyi bir gemi, parlak renklerle ya da yontularla süslenmiş bir gemi değildir; ama gerekli araçlarla çok iyi donatılmış ve yüksek hıza sahip bir gemiye iyi deriz."*

İlkçağ'dan Ortaçağ felsefesine geçiş filozoflarından sayabileceğimiz **Epikuros** (İ.Ö. 341-270)'un estetiğinin temelinde de duyulara dayanan bir asketizm vardır; buna bir tür duyumculuk da diyebiliriz (Sensualisme). Bu filozofa göre de moral esastır; onun atomistik bir moral anlayışını savunduğunu görüyoruz Ona göre, *"İyi zevktir, hazdır; kötü ise acıdır"* Epikurosçular ussal bir doyumun ifadesi olarak sanatın nesnel değerine inanmazlar. Epikurosçu bir filozof olan **Gadara'lı Philodemos**'a göre: *"Usdışı bir sanat olan müzik, ruhu ya da duygulanımları (emotion), heyecanları etkilemez, ve mutfak sanatından da daha anlamlı ve canlı bir sanat değildir"* **Epikuros**'a göre evrenin temel yapı taşları olan *'Atom'*lardaki rastlantısal sapmalar (*Klinamen*) tüm evreni hem kurar, hem de değiştirir. Onun haz kuramına göre, bir acının imgesi daha önceden bir acıdır; yani imgeler, izlenimler kaynaklarını duyumlarda bulurlar; ne olursa olsun bir imgenin kendisi de aslıyla aynıdır. En mutlu yaşam da ortalama, vasat olan bir yaşamdır. Kendisine ve dehasına daha uygun gelebilecek bir tanım yapmamasına karşın, bir doğa sanatını savunan **Lucretius** ise şöyle der: *"Mutluluk, araştırmada ve hakikate sahip olmada bulunur; ve ne doğa ne de erdemler ve şerefler bize mutluluğu verebilirler; onu ancak bize inceleme ve irdeleme getirebilir"*

Yeni Platoncu **Plotinos**'un sanat metafiziği, **Platon**'un dialektik anlayışına karşı, mistik bir anlayışla karışmıştır; onda

estetik ile teoloji aynı şeydir: *"Güzel, İyi'nin ve Doğru'nun görkemli parlaklığıdır; güzellik, göz kamaştırıcı birlik, salt form ve düzendir. Güzellik, varlıklarda onların simetrisi ve ölçüsü olarak karşımıza çıkar; çünkü yaşam formdur, form da güzelliktir"* (Enneadlar, I, VI, I). **Platon**'un gidimli (discursif) bilgisine karşılık **Plotinos**'da karşımıza çıkan görme bilgisi, bir tür özel görmeye (vision) dayanan bilgidir. Gizli şeyleri gönül gözüyle görme, bir tür mistik görüş olan bu görme biçiminde bilen ile bilinen aynı şeydir. Ona göre İyi'nin güzelliği, estetiğin hakiki karakterini verir. Öte yandan İyi, Bir. Form ve her şeyin kaynağı olan Tanrı özdeştir, bir ve aynı şeydir. Tüm-kaynak olan Tanrı'dan Zeka (Intellektus, Nous), Zeka'dan Ruh (Psykhe), Ruh'tan da Madde (Hyle), ışık alevden, kıvılcım ateşten, soğuk kardan nasıl fışkırırsa öyle fışkırır (Emanatio). Madde, biçimsiz (amorf) ve uzamsızdır: Tanrı ve Evren özdeştir. **Plotinos**'da bir tür panteizmle karşılaştığımızı söyleyebiliriz.[1]

Plotinos'a göre Güzellik, ölçülülük ya da oranlılık değildir (**Aristoteles**'e karşı); Güzellik, maddeye giren ve ona kendi birliğini veren formdur. Güzel, Ruh'un Beden'de, Zeka'nın Ruh'ta, Bir'in Zeka'da görünmesidir; Form, *"Güzel"*liğin ilkesidir. Güzel, Biçim (Form) ve Madde'nin, iç ve dış yapının bir bireşimidir (Forma materialis). Ona göre, doğal varlıklar özlerin imgeleridirler. Sanat güzelliği, dış nesnelere, objelere geçen güzellikten daha büyük ve daha hakikidir. Her yaratıcı ilke, yaratılan şeye üstündür. İmdi *"Güzellik"* görülen şeylerin taklidi ile ideal nedenlerin ya da ilkelerin bir toplamıdır: *"Güzel, özellikle görmede bulunur; aynı zamanda o, her tür müziğin ve sözlerin bir araya gelmesinde, işitmede de vardır, çünkü melodiler ve ritm güzeldirler; aynı zamanda, duyumlardan daha üst bir alana doğru çıkıldığında, güzel olan eylemler, uğraşlar ve varolma biçimleri de vardır; erdemlerin ve bilimlerin güzelliğinden de söz edebiliriz"*

Ide'ler arasında bir bağ olan *"Güzellik"* aynı zamanda *"İyi, Form, Tüm-Bir ve Ide ile aynı şeydir. Güzel aynı zamanda özdür (essentia)."* Bütünlüğü kuşatan bir formülde, ilk ilkenin *"Gü-*

(1) İsmail Tunalı, Grek Estetik'i, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 124 vd.

zellik"olduğu söylenecektir; ama ussal, anlaşılabilir olanları bölmeye kalktığımız zaman, İde'ler arasında bir bağ olan *"Güzel"*i, *"Güzel'in ötesinde bulunan ve onun içinde kaynak ve ilke olan İyi'den ayırmak gerekir"* **Plotinos**'a göre, *"Güzel"* olan varlıktır, gerçek olan ise ben. İşte onun bu estetik anlayışı, biraz metafizik, biraz mistisizm, biraz da öznelcilikle (subjectivisme) karışmış durumdadır: *"Demek ki doğada, bedende bulunan güzelliğin modeli olan bir akıl vardır; ancak Ruh'da çok daha güzel bir akıl vardır ve bu oraya doğadaki akıldan gelir. Ruh'da kendisini çok farklı bir biçimde gösteren akıl, bu bilge ruh'da güzellik içinde gelişir; ruhu süsler, onu aydınlatır ve ışığını da ilk güzelliğin üstün ışığından alır"* (Enneadlar, V, 8, 3).

Plotinos'da duyusal güzellik ile tinsel güzellik birbirinden ayrılmakla birlikte birbirlerini tamamlayanlar olarak anlaşılmışlardır. Güzelliğin burada metafizik ve kozmik bir anlaşılışıyla karşılaşıyoruz. Güzel, ona göre, İyi'nin ve Tanrı'nın evrendeki izidir. İyi, eyleyen Güzelliktir; Güzel, seyredilen İyi'dir. Bu bağlamda moral Ide, dış ve iç formu, simetriyi, duyusalı, biçimseli ve ussalı kapsamaktadır. Evrenin güzelliği, **Piotinos**'a göre, Tanrı'nın büyüklüğünü haykırır: *"İyi, Güzel'e gereksinme duymazken, Güzel, İyi'ye gereksinme duyar. İyi, bizler için kurtarıcı, iyilikçi ve yardımcıdır; onu ne zaman istesek yanımızda buluruz. Güzel ise bizi çarpar ve şaşırtır; o, acıyla karışık bir haz üretir. İyi, zaman bakımından değil, ama gerçeklik bakımından en eski olandır, çünkü o, öncel bir güce sahiptir (une puissance antérieure)"*

Plotinos'a göre *"Güzel"* yararlı değildir; *"Güzel"*, şeyin güzelliği kendindedir. Gerek bizimle, gerekse başka şeylerle ilişkili olmayarak hoşa giden, bizi çeken şey *"Güzel"*dir. Güzellik ancak bazı duyularla algılanabilir. Güzel bir şeyin seyri ile onun hayali arasında etki bakımından hiçbir fark yoktur; ikisi de bize estetik zevk verir. Yararlının ise kendisine gereksinim duyarız. Bütün doğa yetkin olmayan bir görmeden (vision) başka bir şey değildir; Güzelliğin de yetkin olmayan ve tamamlanmamış bir görünüş olduğu a priori olarak açıktır. Hakiki bir seyir (Contemplation)in yaratmaya gereksinmesi yoktur ve o kendi gücüyle kendine yeterlidir. Her türlü dışlaştırma bir çökmedir; en büyük sanatçı

yaratmaz, çünkü estetik duygu bir seyir ve theoria'dır. Theoria ise kendinden geçiren, esrik bir görmedir (la vision extatique). Seyir içinde ve seyir ile Tanrı yaratır ve bu onun tek yaratma yoludur.

Platon'un sanatı suçlamasından kaynaklanan sınırlılığını aşan **Plotinos**, yeryüzü dünyasıyla öte dünya arasındaki ikiliği kaldırmış, güzel ve sanat kavramlarını kaynaştırarak bir bütünlüğe, birliğe ulaşmaya çalışmıştır. Biçimlenmiş şey güzel, biçimlenmemiş şey çirkindir; Güzellik, Bir'in, Tanrı'nın, Ide'nin parlamasıdır. Kendiliğinden güzel olmayan Madde, Ide ya da Bir tarafından aydınlatılınca güzel olur. Güzel, Ide olduğuna, sanat da Ide'nin görünmesi olduğuna göre, sanatçının her türlü pratik ilgi ve endişeyi bir yana bırakarak, katışıksız seyretme yeteneğini kazanması gerekir. Bu bakımdan sanatçı, bu temel işlevi nedeniyle, gerçek bir yaratıcı değildir. Onun yapıtı, ne bireysel bir heves, ne de öznel ve keyfi bir hayalgücü ürünüdür; İde'nin nesnel sezgisi ve görünüşüdür.

Plotinos'a göre sanat ve doğa güzelliği varlığın birliğinin bir göstergesi, bir belirtisidir. Metafiziğinde o, bireysel ruhlardan genel ya da dünya ruhunun birliğine doğru yükselir ve buradan da zihinsel düşünmenin kendisine varır. Bilen ve bilinenin, özne ve nesnenin en son noktadaki tüm ikililikleri, kendinde refleksiyonlu düşüncenin yine kendinde özdeşliğince aşılır. Bu bütünlüğe varmayı tüm yaratma düzenleri amaçlar ve bu bütünlükten de her şey yaratılır. Zihnin (Intellectus) yalın İyi'liğinden türüm (emanatio) yoluyla bütün düzen fışkırırcasına ortaya çıkar: '*Bir*'den '*zihin*', '*Zihin*'den '*Ruh*' türer, ve '*Ruh*'dan bedenler; daha doğrusu '*Ruh*' bedenlere biçim verir. Belli bir düzeni ve uyumu serimleyen beden ve doğa dünyası da '*Bir*'den kaynaklanmışlardır. '*Ruh*' duyusal güzellikle karşılaşınca hazzı tanır; çünkü orada '*Bir*'in en üst, en son uyumunun olanaklılığına kendisini geri götüren ortak yapıyı algılar. Nesnelerin bu güzelliği, '*Güzel*'liğin kendisinin bir türemesidir; bu '*Güzel*'lik de'*Zihin*'in iyiliğinden türemiştir. Bu yüzden bireysel güzellik sanki kozmik uyumun ve en üstün gerçekliğin bir simgesidir ve bu simgelere de bütün güzel şeyler bağlanmış olup, güzelliğin tüm bireysel deneyimleri de onlara dayanır. İşte sanatçıların ürünleri de bu yüzden simgeler olarak değer kazanırlar. Sanatın bu simgesel yapısı **Plotinos**'da ilk kez

anlaşılabilir bir biçimde formüllendirilmiştir. Ona göre güzel bir nesne yalnız kozmik uyumun bir simgesi değildir, ama aynı zamanda kozmik düzen de, poetik bir doğanın kendi metaforlarıyla en iyi biçimde serimleyebildiği bir yapıdır. *'Bir'*den türümlenmeler kaynağın taşmasına (Ennead V, 2, 1,) ve bir ışığın *'Bir'*deki kaynağından sızarak *'Bütün'*e nüfuz etmesine benzetilmiştir (Ennead, V, 1, 6). Sanatı metafizik bir ilkenin imgesi olarak anlayan **Plotinos**'un yaşayan bir bütün diye gördüğü doğanın uyumunu açıklamak için dansı örnek göstermesi ilginçtir (Ennead IV. 4.33). *'İyi'* güzelliği kendisinden bir ışın gibi yayar ve güzelliğin kaynağıdır; *'Güzel'*lik de türümlenmelerde ikinci sırada yer alır. Bu yüzden insanın yaptığı bir nesnenin güzelliği, örneğin bir heykel, *'Güzel'*liğin bir taklididir ve en son olarak da *'İyi'*liğin bir öykünmesidir. Yaratılan güzelliklerin en altında, sanatların yetkinleştirebildikleri doğal şeylerin tamamlanmamış güzellikleri bulunur. Bu yüzden sanat yapıtları, yetkin ve soylu olmayan, aynı zamanda da tamamlanmayı bekleyen yapıtlardır; çünkü onlar aydınlatılmamış herhangi bir doğa güzelliği ile *Zihin*'in güzel bir nesnenin üstüne yükselerek tanıyabildiği hakiki *'Güzel'*liğin kendisi arasındaki orta yoldadır. Sanat çift anlamlı bir simgedir; kendi yetkinleştirdiği daha aşağı düzeydeki, gerçeklik anlamında ve bir ayna gibi yansıttığı en üst gerçeklik anlamında. **Plotinos**'da *'Ruh'* *'Biçim'* ve *'Güzel'* özdeştir; buna karşıt olan *'İçerik'* *'Madde'* ve *'Çirkin'*de özdeştirler. **Platon**'un saltık güzelliği onda tanrısal olanla birleştirilmiştir. Sanat, doğadaki değişmeye karşı, değişmeyeni dile getirir; akışı durdurup, sürekli kılar. Sanat, belli bir anı, görünüşü, ölümsüz kılmaya çalışır. **Plotinos**'da Estetik (güzel-çirkin) ile Moral(iyi-kötü) arasında bir paralellik kurulmuştur.

Plotinos'da estetikle ilgili düşüncelerin kaynağı tinsel varlıktır. Ona göre, bir nesnenin *"güzel"* *"yetkin"* olması tinsel varlık alanıyla olan yakınlığına bağlıdır. Bu yakınlık, nesneye, tinsel evrenden gelen ışımayla, parıltıyla sağlanır. Gerçekte, bir nesne kendi özü gereği güzel ya da çirkin değildir; güzel olan çirkin, çirkin olan da güzel olabilir. Çünkü nesneyi güzel kılan, onun üzerindeki ışının yansımasıdır. Maddeye giren tinsel varlık, ona biçim kazandıran tasarım (Idea), bu yüce ışın bir *"Güzel"*liktir.

Nesne, kendi tasarımının özüne uygun geldiği, onunla birlik sağladığı oranda güzel olabilir. İnsanda güzel duygusunu oluşturan başlıca neden, tinin güzeli görünce, onunla kendisi arasında bir yakınlık, bir uyum bulunduğunu düşünmesi, bunu yaşamasıdır. Maddeye eğilim duyan, duyuların etkisinde kalarak tanrısal olandan uzaklaşan, bir tiksinme ve yadırgamaya yol açan tin çirkindir. Çünkü tini güzel ve yetkin kılan, somut nesnelerden sıyrılarak usa (nous), tinsel varlığa yönelmesidir, bu yönelmeyi sağlayan da erdemlerdir. Öyleyse ancak özünü arındıran, nesnelden tinsele dönmeyi başaran bir tin güzel olabilir. **Plotinos**'un sanat metafiziği, onun Ennead (dokuzluk)larında ele alınmıştır; Güzellik konusu (Ennead, I. 6.), Zihinsel Güzellik konusu (Ennead V, 8), İdeal Formların çokluğu konusu (Ennead VI, 7.), ve doğa, düşünsel seyir, Temaşa (contemplation) ve Bir konuları da Ennead III, 8'de işlenmiştir.

İlk kez **Plotinos**'da sanat ve güzellik kavramlarının tek bir kavramda birleştirilmiş olduğunu görüyoruz. Sanatın doğayı taklit etmediği, ondan üstün, onu aşan bir şey olduğu düşüncesi de, bütün Ortaçağ sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. **Platon**'a yakın olmasına karşın, bu klasik öncüsünün dizgesinden yalnızca bir güzellik metafiziği çıkarmış, ama bir sanat felsefesi geliştirememiş olan **Plotinos**, bununla birlikte inceden inceye ele almış olduğu güzellik metafiziğiyle sanatçılar, filozoflar ve eleştirmenler kuşağında derin izler bırakmıştır. Güzellik öğretilerine poetik bir bütünlük ve lirik bir yetkinlik kazandırmayı başarmış olan **Plotinos**, böylece antik ve hellenistik dünyayı büyülemeyi de bilmiştir. Güzelliğe ilişkin onun bu düşüntülemelerinden (spekülasyon) erken Hıristiyan felsefesi ile İtalyan Rönesans Hümanizmi kendi güzellik anlayışlarını devşirmişlerdir. Örneğin **Augustinus**'da (İ.S. Tagast, Numidia 354-Hippo Regius, Kartaca 430) **Plotinos** felsefesi Hıristiyanlık açısından ele alınıp işlenmiş, **Marsiglio Ficino**'da (İ.S. Figline, Valdorno 1433 - Careggi, Floransa 1499) ise onun aşkın güzellikle ilintili sanat öğretileri bir Rönesans Symposium'u içinde değerlendirilmiş, filozofun önderliği yerini sanatçının dehasına bırakmıştır. Asıl ilginç olan **Plotinos**'un görüşlerinin modern estetik teorinin ortaya çıkmasıyla birlikte yeniden ele alınmasıdır; 17.yy Cambridge okulunun Pla-

tonizmi ile 19. yy alman romantik İdealizmi tümüyle bu filozofa dayanmışlardır. Örnek verecek olursak, **Ralph Cudworth**, **Earl of Shaftesbury**, **Schelling** ve **Hegel** gibi filozoflar sayesinde **Plotinos** bir kez daha bu filozofların güzellik felsefeleri üzerinde kendi poetik gücünü etkin bir biçimde göstermiştir. Bu düşünürler **Plotinos**'un sanat anlayışındaki iki önemli noktayı vurgulamışlardır: Bunlardan birincisi, bütün sonlu, sınırlı şeylerin sonsuz, sınırsız güzelliğe katılmalarını sağlayan bir tanrısal uyum mistisizminin varlığı ve evrenin en üst düzeyde ve en son kertede anlaşılabilirliği olgusudur (**Cudworth**'de); ikincisi de, bütün insan yaratı ve üretilerinin simgesel bir yapıya sahip olduğudur (19. yy alman İdealizmi). Güzellik ve Simge terimleri **Plotinos**'da en iyi biçimde işlenmiş olan kavramlardır.

IMMANUEL KANT

(Königsberg, 22.4.1724 - Königsberg, 12.2.1804)

"L'art, ce n'est pas la représentation d'une belle chose, mais la belle représentation d'une chose."(*)
E. Kant, Critique du Jugement

18. yy'ın felsefi düşüncesi, "*Yargıgücünün Eleştirisi*" (Kritik der Urteilskraft, 1790) adlı yapıtıyla geleneksel eleştirinin temeli olan "*akademik güzel*" tanımına son veren **Kant**'ın estetik dünyasında kimliğini bulmuştur. Artık "*güzel*" dogmatik bir formül olmadığı gibi bir reçete de değildir; ama, saltık bir yargının nesnesidir: "*Kavrama dayanmadan evrensel olarak hoşa giden şey güzeldir*" 18. ve 19. yy.ların sanayi devriminin, sanatta anlatım ve yargı bağıntılarını değişikliğe uğratacağı doğaldı. **Kant**, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde, bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan da sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır: "*...İnsanın becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır ...Sanat, zanaattan* (Teknik) *da farklıdır; sanatın özgür, zanaatın ise paraya bağlı olduğu söylenir.*"(1)

Felsefe bilgisi çerçevesinde estetiğe asıl yerini edinmesini sağlayan **Kant**, ona aynı zamanda özerk bir disiplin olma özelliğini de kazandırmıştır. Estetiğin özerkliği, onun mantıktan ve öteki yakın bilgi alanlarından bağımsızlığını sağlayarak, estetik değerin, yani "*güzel*"in kesin sınırlarının çizilmesiyle olanaklıdır. İşte bunu gerçekleştiren **Kant**'a göre doğa yasaları olarak karşımıza çıkan "*biçimsel a priori yargılar*" nedenselliğin, dolayısıyla da zorunluluğun sonucu olup kuramsal us ile belirlenirler. Doğa

---

* "Sanat, güzel bir şeyin tasarımlanması değil, ama bir şeyin güzel tasarımlanmasıdır."

(1) Immanuel Kant, Critique of Judgement, The Hafner Publishing Company, New York, 1951, s. 7 vd.

dünyasının karşısında yer alan ahlak dünyası ise özgür bir dünyadır ve pratik us'a dayanır. Birbirlerine ilkece karşı olan bu iki alandan oluşan düalizmi aşmak için **Kant,** bir yandan zorunluluğu, öte yandan da özgürlüğü içeren bir varlık alanı düşünmüştür. İşte bu üçüncü alanda doğal-duyusal olan ile ussal olan, zorunlu olanla özgür olan birleşir; başka deyişle, zorunluluk alanından özgürlük alanına uzanan varlık düzeni "*duygu*"da (Gefühl) ortaya çıkar. **Kant**'da "*Duygu*", öznel bir "*duyum*"dur: "*Her zaman öznel olarak kalmak zorunda olan ve hiçbir biçimde bir nesnenin tasarımını oluşturamayan şeyi herkesin kullandığı "duygu" (Gefühl) sözcüğüyle belirteceğiz. Çayırların yeşil rengi, duyuların bir nesneyi algılaması olarak bir "nesnel duyum"dur; ama hoşa gitme niteliği, hiçbir nesnenin tasarımını vermeyen bir "öznel duyum"*dur.(1)

Kant, Üç Kritiği'nde ele aldığı konuları, ana temaları şöyle belirlemiştir: Birinci Kritik'de ruh yetisi bilme (bilgi yetisi)dir, Ide Hakikat (doğruluk), Yasa nedensellik ya da zorunluluk, a priori ilke yasalılık, bilgi türü doğa bilgisi, bilgi yetisi zihin (anlık, Verstand), uygulama alanı da doğa'dır. İkinci Kritik'in ruh yetisi isteme (haz ve acı duygusu), Ide'si "iyi", yasası gereklilik, a priori ilkesi ereklilik, bilgi türü ahlak bilgisi, bilgi yetisi us (Vernunft), uygulama alanı da özgürlük alanıdır. Üçüncü Kiritik'in ruh yetisi duyumlama (duygu, hoşlanma), Ide'si güzel, yasası teleoloji, a priori ilkesi son erek, bilgi türü sanat bilgisi, bilgi yetisi yargıgücü ve uygulama alanı da sanat alanıdır. Doğa zorunluluk, ahlak özgürlük, duygu da ereklilik gibi a priori kavramla bilinebilir. Duygu, bilgi ile isteme yetisi arasında, yargıgücü, anlık ile us arasında, ereklilik ise, zorunluluk (yasalılık)la son erek (özgürlük) arasında yer alırlar. Yargıgücü, yani duygu ve ereklilik, bilgi ile hoşlanma yetileri arasında bir köprü kurar. Bu aracılık işini yapan "*ereklilik*", görünüş alanı yani zorunluluğa ait bir nesne ya da nesne tasarımı ile ilgilidir. Ama ereklilik aynı zamanda, nesneleri zorunluluktan kurtarmaya çalışmasıyla da özgürlük alanı ile ilgilidir. Zorunluluktan özgürlüğe geçiş ancak bu ereklilik ile olur.(2)

---

(1) Ay. y., s. 37-50; Ayrıca Yargıgücünün Eleştirisi'nin Girişi'ne bkz.; I. Kant: Seçilmiş Yazılar, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. III

(2) I. Kant, Critique of Judgement, The Hafner Publishing Company, New York, 1972, s. 34

Kant'a göre "*yargıgücü*" "*Özeli genel altına koymak ve özeli genel altında düşünmektir*"; bu genel tanım içinde **Kant**, "*yargıgücü*"nü ikiye ayırır: Estetik yargı ve Ereksel yargı. Yalnız beğeninin egemen olduğu, yarar ve amaca uygunluk düşüncesinin yer almadığı estetik ya da beğeni yargısı, "*yalnız özel olan verildiğinde yargıgücü özeli, genelin altına koymak amacında ise, o zaman yargıgücü refleksiyonludur ve estetik bir yargıgücüdür*" Refleksiyonlu yargıgücü, nesnelerin, organizmaların nedensel bağlılığının dışında başka bir ereğinin olup olmadığı sorusundan hareket eder. Karşısında hayranlık ve haz duyduğumuz doğa nesneleri sanki üzerimizde estetik bir etki yapmak ereğini güdüyor gibi görünür. Doğada böyle bir genel ereklilik yasası var mıdır? Bu erekliliği bilgi gücümüzle kavrayamasak da duyumlayabilir, sezebiliriz. Doğada en yakın kristallerden başlayarak bitkilere ve daha yüksek canlılara değin yükselen nesne dünyalarında bir takım düzenli, orantılı biçimler görürüz ve bunlara bakarak, doğa alanında bir erekliliğin kendini gösterdiğini sezer ve duyumlarız. İşte bu yasalılık ve ereklilik, onları algılayanda estetik bir hoşlanma ve haz uyandırır. Çünkü bu ereklilik, bu düzen ve formlarıyla onu seyreden kişinin bilme yetisi arasında bir uyum yaratmaya yönelir. Bu uyum ise estetik hoşlanmanın dayandığı temeldir. İşte bu nedenle sözkonusu yargıgücüne öznel (sübjektif) ya da estetik yargıgücü diyen **Kant**'a göre, estetik yargıgücü nesneleri, ereklilik yasası altında düşünür. Böylece de bu alan özerkliği olan, yalnızca kendi yasasına bağlı bulunan bağımsız bir bilgi alanı olarak ortaya çıkmış olur.

Temelinde yarar ve amaca uygunluk düşüncesi bulunan, yaşamaya yarayanla, çıkara uygun olanla bağlantılı olan "*ereksel yargı*" ise **Kant**'da kuramsal olarak şöyle tanımlanmıştır: "*Eğer genel olan bir kural, ilke ya da yasa verilmişse, o zaman özeli genel altında kavrayan yargıgücü belirleyicidir*" Belirleyici yargıgücü, salt mantığa karşılıktır; bilgimizin genişlemesi, bir kavramın daha geniş bir kavram altına nasıl konabileceğini, salt algılardan gelen bir şeyin kategori içine nasıl sokulabileceğini araştırır; bu bağlamda Salt Aklın Eleştirisi, belirleyici yargıgücüdür.

İlkçağdan beri "*Güzel*" kavramı, iyi ve doğru kavramları ile ay-

nılaştırılmıştır; ilk kez **Kant**, estetik değeri, sıkıca bağlanmış olduğu iyi ve doğru kavramlarından ayırmış, "*Güzel*"i salt bir estetik kavram olarak belirlemiştir. Ona göre "*Güzel*"in ne olduğunu araştırmak, estetik yargının çözümlenmesiyle olasıdır; Çünkü "*estetik yargı, 'Güzel'den duyulan hazdan önce gelir ve estetik sürecin taşıyıcısıdır*" Estetik yargı ya da beğeni yargısı (Geschmacksurteil), anlığın bir yargısı değildir; kuramsal ve pratik usun dışında yer alan ve estetik yargılar veren beğeni yargısı, "*Güzel*" üzerine verilmiş bir yargıdır. "*Güzel*" kavramının belirlenmesi de ancak beğeni yargısının mantık yargılarının bağlı olduğu kategoriler içinde çözümlenmesiyle olanaklıdır. Bunlar ise *nitelik, nicelik, bağıntı* ve *modalite* kategorileridir.

Beğeni yargısının, yani "*şu güzeldir*" biçimindeki bir yargının *nitelik* bakımından ilk özelliği, onun estetik bir yargı olmasıdır. "*Bir şeyin güzel olup olmadığını belirlemek için, onun tasarımını anlık aracılığıyla bilgi nesnesi ile ilgi içine koymayız, tersine hayalgücünün aracılığıyla özne ve öznenin hoşlanma ya da hoşlanmama duyguları ile ilgi içine koyarız*" Estetik yargı kaynağını özne'de bulur: "*Beğeni yargısı, bir bilgi yargısı değildir, bir estetik yargıdır. Estetik yargı deyince de, beğeni yargısını belirleyen nedenin yalnız öznel olabileceği anlaşılır*" Bilgi ya da mantık yargısı nesnel iken, beğeni yargısı özneldir. Estetik bir yargı olan beğeni yargısını belirleyen hoşlanma ya da hoşlanmama duygularıdır.

Estetik yargıyı *nitelik* yönünden belirleyici ikinci ilke ise, "*bu beğeni yargısını belirleyen hoşlanmanın yarardan, çıkardan uzak olması (interesselos)*" ilkesidir. Yarar, her zaman bir nesneye karşı duyulan ilgiyi, isteği gösterir. Estetik hoşlanma ise, güzel denilen nesneden hiçbir karşılık beklemeden, onun karşısında duyulan salt bir hazdır (*Wohlgefallen*). Yarar sağlama, estetik hoşlanma ve haz ile değil, duyulur hoşlanma ile ilgilidir. Estetik olandan duyulan haz, duyularımızın sağladığı hoşlanmadan (*Angenehm*) özce farklıdır. Çünkü hoş bir şeyde, nesnenin varlığına karşı duyulan istek belirleyicidir. Bu bağlamda güzel değeri, doğru, hoş ve iyi değerlerinden ayrılır. Estetik hoşlanma, '*iyi*'den duyulan hoşlanmadan da farklıdır. Çünkü, "*iyi, us ve salt kavram aracılığıyla hoşa giden şeydir*" İyi, ister gündelik an-

lamında yararlı olan şey, isterse yüksek bir ahlaksal değer olarak anlaşılsın daima, bir kavram ile ilgilidir. Yararlı bir şeye iyi derken, o şeyin hangi erek için bir araç olduğunu düşünürüz ve bir erek kavramına dayanırız. Salt ahlaksal iyi'de ise, ahlak yasası söz konusudur (kategorik imperativ; kesin buyruk). Bundan ötürü, "*genel olarak 'iyi'den duyulan hoşlanma da ilgilere ve çıkarlara bağlıdır*" İmdi, *güzel*, *doğru*'dan ve *hoş*'tan farklı olduğu gibi, *iyi*'den de farklıdır. Güzel'in, iyi'den farklılığını **Kant** şöyle belirler: "*Bir şeye iyi demek için, her zaman o şeyin ne olduğunu bilmemiz, yani o şey hakkında bir kavrama sahip olmamız gerekir. Ama bir şeye güzel demek için, böyle bir gereksinme yoktur. Çiçekler, gelişigüzel çizilmiş çizgiler bize hiçbir şey ifade etmezler, hiçbir belli kavrama bağlı değildirler, ama, yine de hoşa giderler*" Güzeli salt estetik bir kavram olarak belirleyen **Kant**, onu böylece doğru'dan iyi'den ve hoş'tan ayırmış, sonuçta da estetiğin temel kavramı olan güzel, kendi başına bir değer olarak ortaya çıkmıştır. Bağımsız, özerk bir değer olarak güzel, nitelik yönünden şöyle belirlenmiştir: "*Beğeni, bir nesne ya da bir tasarım üzerine, ondan hiçbir karşılık beklemeden hoşlanma ya da hoşlanmama ile yargı verme yetisidir; böyle bir hoşlanmanın nesnesine de güzel denir*" (1)

Demek ki güzel olan şey bize, yarar ve çıkar sağlamayan bir haz vermektedir; bu bakımdan da yadsınmaz bir gerçektir. Beğeni yargısı öznel'dir, ama salt duyumlardan da ibaret değildir; bu yargınının konusu olan güzellik, "*hoş*" (Angenehm) ile karıştırılamaz. Bir şeye güzel dediğimizde bu yargımıza ahlak yasası da karışamaz. Çünkü estetik haz, ahlaksal hazdan farklıdır ve konusunun gerçekliği ile ilgilenmez. Zevk yargısında hiçbir zorlayıcı kavram da bulunmaz; çünkü yalnız iç dünyaya bir dalıştır zevk. **Kant** bu bağlamdaki sözünü şöyle bağlar: "*Her türlü çıkardan ve yarardan sıyrılmış böyle bir hazzın konusuna 'güzel'* deriz"

Nicelik bakımından beğeni yargısına gelince, burada **Kant**, beğeni yargısının öznel bir yargı olmasına karşın, onun genel bir yargı olması gerektiği üzerinde durmuş ve problemi şöyle koy-

(1) İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yay., İstanbul, 1983, s. 69 vd.

muştur: "*Güzelden duyduğu hoşlanma hakkında bir kimse şöyle bir yargıda bulunabilir: Bu hoşlanmanın nedeni herkeste bulunmalıdır; çünkü, bu hoşlanma, öznenin herhangi bir eğilimine, hatta düşünülen başka bir ilgiye, dayanmayıp, yargıda bulunan kimse nesneye duyduğu bu hoşlanma karşısında tümüyle özgür olduğundan, kendi öznesinin bağlı olduğu özel koşulları, bu hoşlanmanın nedenleri olarak kabul edemeyecektir. Bunun için de aynı hoşlanmayı başkalarına da şart koşarak temellendirmesi gerekir; bunun sonucu olarak da herkesten böyle bir hoşlanmayı beklemek için bir nedenin bulunduğuna inanması gerekir. Bundan dolayı güzelden, sanki güzellik nesnenin bir özelliği imiş ve estetik yargıdan da sanki bir mantıksal yargı imiş gibi, yani nesne kavramlarıyla nesne hakkında bir bilgi meydana getiriyormuş gibi, söz açacaktır; her ne kadar bu yargı, yalnız bir estetik yargı ise de ve yalnız nesnenin tasarımı ile özne arasında bir ilgiyi içine alıyorsa da bu böyle olacaktır*" **Kant** beğeni yargısının öznel bir temele, yani hoşlanma ya da hoşlanmama duygusuna dayanmasına karşın, bu yargıya bir genellik yüklemiştir. Başka deyişle, beğeni yargısını genel bir yargı olarak temellendirmek istemiştir. Burada, beğeni yargısının genelliği nesnel bir genellik değil, öznel bir genelliktir. Ama genelliğin temel özelliği nesnelliktir. Doğa ve ahlak alanında "*a priori*"liği arayan, estetik alanında da yani duygu alanında da "*a priori*"liği aramaya koyulan **Kant,** öznellikle genelliği birleştirerek, paradoksal da olsa, "*a priori*"yi duygu dünyasında bulmak istemiştir. Amacı ise estetik yargıya ya da beğeni yargısına bir genel geçerlik kazandırmak istemesidir. **Kant**'a göre kavramın sağladığı genellik nesnel bir genelliktir; güzellikte bulunması gereken genellik ise, kavrama dayanan nesnel bir genellik olmayıp, öznel bir genelliktir. İmdi *nicelik* yönünden **Kant**'ın beğeni yargısında bulduğu temel özellik şudur: "*Güzel, kavrama nesnel genelliği olan şeye- dayanmadan genel olarak hoşa giden şeydir*" (1)

Güzel'in verdiği hazzın özelliği belli bir kavrama dayanmadan evrensel oluşudur; yani güzelde genel bir hoşlanma söz konusudur. Güzel bulduğum bir şeyin başkaları tarafından da pay-

(1) Ay. y., s. 83

laşılmasını beklerim; bu yüzden güzel, bencil ve kişisel olan hoş'dan ayrılır; ve güzelin verdiği haz, evrenselliğini deneylerden önce alır. Güzellik hazzı evrensel olmakla birlikte, bu hazzı veren şeyin belli bir kavramına dayanmaz. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, bir şeyin güzel olduğu yargısına vardığım zaman, bu şeyin neye yaradığını bilmem hiç de gerekli değildir; yalnız onun bende estetik bir haz uyandırması yeterlidir. Ahlaksal bir yargı da evrensel olmakla birlikte, bu yargıyı "*görev*" (Pflicht) kavramından ayırmaya olanak yoktur. Peki güzelin verdiği hazzın evrenselliğini vurgulayan **Kant**, bu evrensellikle hazzın kişiselliğini nasıl bağdaştırmaktadır? Bir yargı aynı zamanda hem evrensel, hem de kişisel olabilir mi? **Kant**'a göre bir şeye güzel dememizi gerektiren "*haz*" (Wohlgefallen), "*hayalgücü*" (Imagination) ile "*anlık*" (Verstand) arasındaki uyumun bilincidir. Duyarlık (Sinnlichkeit), kişiden kişiye değişse de, bilgi yetilerimizin genel yasalara uyması gerekir; bu yasaların evrenselliği de beğeni yargısının evrenselliğini gerekli kılar.

Bağıntı açısından beğeni yargısını **Kant**, "*ereklilik*" bakımından ele almıştır. Ona göre, "*Bir kavramın nesnesi karşısında sahip olduğu nedensellik erekliliktir*" Kavrama dayanan bu ereklilik, nesnel bir erekliliktir. Etik önermeler de nesnel bir erekliliği gösterirler; yani iyi denen eylemin ereği ahlak yasasına uymaktır; bu bakımdan, "*nesnel ereklilik, yalnız çokluğun belli bir erekle ilgisiyle, yani bir kavram aracılığıyla bilinebilir*" Beğeni yargısı kavrama dayanmadığı ve bu yüzden de onda belli bir erek kavramı bulunmadığı için güzel'de söz konusu olan ereklilik, öznel bir erekliliktir. Beğeni yargısındaki ereklilik, erek tasarımından yoksun, öznel ya da biçimsel bir erekliliktir. Hakkında yargıda bulunulması salt biçimsel bir erekliliğe dayanan güzel, iyi tasarımından tümüyle bağımsızdır; çünkü iyi, nesnel bir erekliliği, yani nesnenin belli erekle ilgisini şart koşar. Öznel ereklilik, erek tasarımından yoksun, ereği olmayan bir erekliliktir. İşte bu ereksiz ereklilik, **Kant**'a göre, doğrudan doğruya öznede temellenir, ama öznenin herhangi bir kavramlı halinde değil. Örneğin estetik nesnenin ereği olarak hoşlanma gösterilemez; o zaman bu ereklilik içerikli olur ve beğeni yargısının genelliği ortadan kalkar. Bu ereksiz ereklilik, belirli bir ereğe dayanmaz, bilgi yetilerimizin özgür

bir oyununa dayanır. Bu özgür oyun, belli bir ad ve kavram altında ifade edilemediği için, bu ereklilik, belli bir erek tarafından belirlenemez; bunun için de o, biçimsel bir erekliliktir, ve yalnız bilgi yetilerimizin kavramsız bir oyununa yönelir. **Kant**'a göre, "*Güzellik, bir erek tasarımı olmaksızın, nesnede algılanması bakımından bir nesnenin ereğe uygun olmasının biçimidir*" Güzel bir nesneyi seyrettiğimiz zaman öyle bir ruh haline gireriz ki, bu ruh hali o nesneyi seyretmekten başka bir ilginin ereksel olmadığı bir hal olarak görünür. Bir sanat yapıtını alımlarken, ondaki amaç ya da ereğin ne olduğunu düşünmeden, ondan yalnızca estetik haz almaya çalışırız; sanat yapıtının karşısında duyduğum şey, yalnız onun bende bilgi yetilerimi kavramsız bir oyuna sokup sokmadığı, yani bende bir estetik haz yaratmaya elverişli olup olmadığıdır. Buradaki ereklilik, güzel nesneyi seyretmek için seyretmektir. Bu ise hayalgücü ile anlık arasındaki özgür oyunu kavramak ve bu oyunun sürmesini istemekten başka bir şey değildir. "*Güzellik, bir nesnenin ereklilik biçimidir*" tanımının dile getirmek istediği şey de budur. "*Ereksiz bir uyum*", *ereksiz bir ereklilik*" ya da "*amaçsız bir amaçlılık*" olarak güzellik, beğeni yargısının işlemesi sonucunda belirlenir. Beğeni yargısına ne hoş ile ne de iyi ile ilgili yargılar karıştırılabilir. Beğeni yargısının ilkesi öznel bir amaçlılıktır. Estetik yargının ereklilliği,Yargıgücünün Eleştirisi'nin temel taşıdır. Yukarıda da değindiğimiz gibi III. Kritik'in ulaşmak istediği asıl hedef, "*estetik a priori*"yi saptamaktır. **Kant**'a göre beğeni yargısı, a priori temellere dayanır; başka deyişle, estetik yargı, kavrama dayanmaz ama ereklilikle temellendirilir. Ereklilik (Zweckmässigkeit) ise, nesnenin kendisinde değil, onu alımlayan öznede, bu alımlama süreci içinde, öznenin anlığı ve duyarlığı arasında meydana gelen özgür oyunda kaynağını bulur. Bu özgür oyun, bir uyumu dile getirir; bu uyum ve özgür oyun, ereksel, amaçlı olduğuna göre, rastlantısal biçimde ve herhangi bir kimsede meydana gelmiş olamaz. Böyle özgür bir oyun, anlık ve duyarlık arasında meydana gelen bu süreç, bireyüstü olmak, genel bir akla ve bilince ait olmak ve insan türü için tümel olmak zorundadır. Bu uyumun beraberinde getirdiği estetik haz da yine zorunlu ve genel geçer bir duygu olmalıdır. Böyle bir duygu ise a priori olacaktır; estetik yargının

genel geçerliği, bu duygunun, aslında da bilgi yetilerinin ve hayalgücünün bu a priori oyununda temellenir. Böylece estetik yargı, öznel olmasına karşın, bir genel geçerlik, bir a priorilik ve zorunluluk elde eder; bağıntı yönünden de güzellik, yeni bir belirleme kazanmış olur. Sonuç olarak **Kant**'a göre, bağıntı yönünden *"Güzellik, bir erek tasarımı olmaksızın, bir nesnenin ereğe uygunluğunun nesnede algılanma biçimidir."*(1)

Kant'a göre genelde bir şeyde ancak amaçlar olursa, ereklilik (finalität) söz konusudur; bu amaçlar hem kendimizde, hem de kendi dışımızda olabileceği için öznel ve nesnel olmak üzere iki tür amaçlılık vardır. Pratik yaşamda eğer mantığa uygun bir düzen varsa, bir amaç da vardır. Örneğin marangoz bir masanın türlü öğelerini, kısımlarını düzenlediği zaman bunu bir amaçla, bir ereklilik için yapar. Bu uyumun, bu erekselliğin bir ereği, bir amacı vardır. Oysa güzellikte uyum ve ereklilik ya da amaçlılık varsa da amaç yoktur, erek yoktur. Amaç, yetkinlik olabilirdi, ama buna da olanak yoktur. Çünkü bir şeyin yetkinliği hakkında yargıda bulunabilmek için önce o şeyin ne olması gerektiği konusunda bir fikrimiz olmalıdır. Oysa beğeni yargısı, bir şeye güzel dediği zaman o şey hakkındaki düşüncemizin gerektirdiği şu ya da bu koşulları yerine getirmeyi düşünmez. Sözgelimi, bitkilerle uğraşan bir bilgin çiçeğin üreme organının amacını bilir; çünkü o bitkinin döllenme organıdır. Ama çiçeğin güzelliğinden tat aldığı zaman, çiçeğin bu amacını hiç düşünmez. Bir şeyi beğenerek güzel dediğimiz zaman, o şeyin biçiminin öğeleri arasındaki uyumu, dolayısıyle *"değişme ve çokluk içindeki birliği"* ifade etmiş oluruz. Fakat bu uyum ve birlik, beğeni konusu olarak o şey hakkındaki a priori hiçbir fikirle belirlenmemiştir. Onun güzelliğini meydana getiren, bu seyir sayesinde, hayalgücü ile anlık arasında o anda kurulan özgür uyumdur ya da oyundur. Örneğin müzikte, a priori herhangi bir kavrama baş vurmadan, bir sonata, konçertoya, senfoniye ya da bir saz eserine güzel diyebiliriz; ama *"işte dinsel bir müzik"* dersek, verdiğimiz yargı artık tümüyle estetik bir yargı değildir. Çünkü bu yargı ile söz konusu müzik yapıtının amacına, ereğine çok iyi uyduğunu söylemiş oluruz. Bu-

(1) Ay. y., s. 86 vd.

rada, "*Güzel*" bazı belirli koşullara uyduğu için artık özgür değildir. İşte bu nedenle de beğeni yargısının konusu olan güzellik, öznel ve nesnel bütün ereklerden uzaktır; yani güzellik, bir sanat yapıtındaki biçimin, hayalgücü ile anlık arasındaki özgür bir oyuna uymasından ileri gelmektedir. Ancak bu "*uyum*" ve "*uygunluk*" bir bakıma bir ereklilik sayılabilir. Gerçekten de beğeni, bir şeyin güzelliğine egemen olduğu zaman, sanki bu şey hoşumuza gitmek için belli bir erekle yapılmış, sanki doğa onun parçalarına özel bir maksatla bu biçimi vermiş gibi bir inanç bizde uyanır. Gerçekte ise bu şey karşısında hayalgücü ile anlık'ın uyumu, gerek öznel gerekse nesnel herhangi bir erek ve amaç fikrinden uzak, bağımsız ve özgür olduğu için, burada erekselliğin yalnız biçimi vardır. İşte bu nedenle estetik hazzı uyandıran şey, bir nesnenin madde ve konusu olmayıp, yalnızca biçimidir. Sonuç olarak yukarıda söylediğimizi yinelersek **Kant**'a göre *bağıntı* açısından "*güzellik, belirli bir erek düşünmeksizin, bir şeydeki amaçlılığın* (erekliliğin) *ve uyumun yalnız biçimini algılamaktır*".[1]

Modalite ya da *tarz* veya *kiplik* yönünden beğeni yargısına gelince, **Kant**'a göre bu, zorunlu bir yargıdır; karşıtı düşünülemeyen yargılar zorunlu yargılardır. Mantık yargılarında zorunluluğun dayandığı temel kavram olmasına karşılık, beğeni yargıları kavrama dayanmadığı halde, onlarda zorunluluk nasıl olabilir? **Kant**'a göre estetik alanında "*Beğeniler tartışılmaz*" (De gustibus non est disputandum) yargısı geçersizdir. Herhangi bir sanat yapıtı hakkında herkesin zorunlu olarak aynı beğeni yargısına varmasını, aynı estetik hazzı duymasını bekleyebilir miyiz? **Kant**'a göre, "*Hoş dediğim bir şey hakkında onun bende gerçekten bir zevk uyandırdığını söylerim. Ama güzel deyince, güzel dediğim şeyin estetik haz* (Wohlgefallen) *ile zorunlu bir ilgisinin olduğunu düşünürüm. Ama bu zorunluluk, özel çeşitten bir zorunluluktur; kuramsal nesnel bir zorunluluk değildir. Kuramsal nesnel zorunlulukta, güzel bulduğum nesnede, herkesin bu hazzı duyacağı a priori olarak bilinebilir; bu zorunluluk, pratik bir zorunluluk da değildir; pratik zorunlulukta, özgür olarak hareket eden insana kural hizmeti gören salt istenç kavramlarına dayanan*

(1) Suut Kemal Yetkin, Estetik Doktrinler, Bilgi Yay., Ankara, 1972, s. 99 vd.

bu haz, nesnel bir yasanın zorunlu sonucudur. Bu zorunluluk, bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir "örnek" diye adlandırılabilir; yani bu, ifade edilemeyen bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur."[1] **Kant**'a göre, estetik yargıdaki zorunluluk, kuramsal ve pratik yargıların zorunluluğundan farklıdır. Ayrıca, estetik yargının zorunluluğu "*örnek*" bir zorunluluktur. Estetik bir yargı olan beğeni yargısı özneldir ve onun zorunluluğu mantıksal yargıdan farklıdır. Bilgi yargısı ise kavramlara dayandığından, nesnel zorunlu bir yargıdır ve böyle bir yargıda anlık kategorileri a priori bir ilke olarak belirleyici rol oynarlar. Pratik yargılar da, ahlak yasasına sahip olan bir kavrama dayanırlar ve nesnel olarak zorunludurlar. Bu nedenle **Kant**'ın, ahlakın a priori temellerini kurmayı denediğini söylüyoruz. Ancak estetik yargıların zorunluluğu, kuramsal ve pratik yargıların zorunluluğundan farklı olup, öznel bir temele dayanır. Beğeni yargısı bu özelliğiyle, salt duyulur bir hoşlanmaya dayanarak verilen yargılardan da ayrılır.

Kant'a göre, beğeni yargılarının, bilgi yargıları gibi belli nesnel bir ilkesi olsaydı, o zaman bu belli nesnel ilkeye dayanarak yargıda bulunan bir kimse, bu yargının saltık ve koşulsuz bir zorunluluğa sahip olmasını isteyecekti. Eğer beğeni yargıları, salt duyusal hoşlanmanın (yeme, içme) yargıları gibi herhangi bir ilkeden yoksun olsalardı, o zaman onlarla ilgili hiçbir zorunluluk düşünülemeyecekti. Demek ki beğeni yargıları, kuramsal, pratik ve duyulara dayanan hoşlanma yargılarından ayrılmaktadır. Ne birinciler gibi nesnel, saltık ve zorunludurlar; ne de ikinciler gibi zorunluluktan yoksundurlar. Tersine beğeni yargıları belli bir ilkeye sahiptirler; bu ilke, öznel olup, beğeni yargılarının sahip bulunduğu zorunluluğun, genel geçerliğin taşıyıcısıdır. Yine **Kant**'a göre, beğeni yargılarının öznel bir ilkesi olmalıdır; bu ilke, hoşa giden ya da gitmeyen bir şeyi duyguya dayanarak, kavramlara dayanmadığı halde, yine de genel geçer olarak belirler. Böyle bir ilke ise yalnız bir "*ortak duygu*" (Gemeinsinn) olarak kabul edilebilir. Bu ise her zaman kavramlara dayanarak yargıda bulunan ortak zihinden farklıdır. İmdi beğeni yargılarının dayandığı ilke "*ortak*

(1) İsmail Tunalı, Estetik, Cem Yay., İstanbul, 1984, s. 435 vd.

estetik duyu"dur (Sensus communis aestheticus). Yukarıda da değindiğimiz gibi **Kant**, estetik yargıları, görelilikten, kesinlik yoksunluğundan kurtarmak için onları sağlam bir ilkeye bağlamak istemiştir; ama bu kuramsal tutuma karşın gerçekte böyle bir ilke "*düşüntüsel - kurgusal*" (spekülatif - fiktif) bir ilke olmaktan öteye gidememektedir. İşte burada estetiğin bir bilgi kuramının yapılıp yapılamayacağı sorusu gündeme gelmektedir. Hâlâ pek çok estetikçi böyle bir ümide bel bağlamaktadırlar ve estetiğin bilimsel bir bilgi kuramının oluşturulması çabası içindedirler.

Kant'a göre bu "*ortak estetik duyu*" bütün insanlarda vardır; beğeni yargılarının genel geçerliği herkesin ortak olduğu bu duyuya dayanır. Ona göre, "*Bir şeyin güzel olduğunu bildirdiğimiz bütün yargılarda biz, hiç kimseye o şey hakkında bizden başka türlü bir kanıda olmasına izin vermeyiz; her ne kadar bulunduğumuz yargı kavramlara değil de, duyumlarımıza dayanıyorsa da. Ama bu duyum, benim özel bir duyumum olmayıp, bütün insanlar için ortak bir duyumdur. İmdi bu ortak duyum, bundan ötürü deneye dayandırılamaz, herkesin bizim yargılarımızla uyuşabileceğini değil de, uyuşması gerektiğini öne sürer.*"(1) A priori bir ilke olan bu "*sensus communis aestheticus*", beğeni yargılarının genel geçerliğini ve zorunluluğunu sağlar; **Kant**'a göre, "'*şu tablo güzeldir' dediğim zaman, bu beğeni yargısı, sanat yapıtı dediğim "tablo" karşısında, yalnız benim özel olarak duyumsadığım bir hoşlanmayı dile getirmez, ama aynı zamanda o, herkes için geçerli, zorunlu bir yargıdır da. Bunun için "güzel" dediğim o tabloyu, herkesin "güzel" bulmasını isterim ve bunu da herkesten beklerim; çünkü "bu tablo güzeldir" yargısına, bu "ortak duyuya" dayanarak varırım... Beğeni yargısı herkesin onayını bekler; bir şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği o şeyi, herkesin beğenmesini ve onu güzel bulmasını bir gereklilik olarak ister. Estetik yargının sahip olduğu bu gereklilik (Sollen), demek oluyor ki, yargıda bulunmak için istenen bütün veriler bakımından koşullu olarak ifade edilmiştir. Bu bağlamda bir başkasının onayı beklenir; çünkü bu bekleme için herkeste ortak bir neden vardır.*"(2)

(1) I. Kant, Critique of Judgement; The Hafner Publishing Company, New York, 1951, s.75 vd.
(2) Ay. y. s.77 vd.

Demek oluyor ki "*ortak duyu*", yalnızca ideal bir normdur; bu "*ortak duyu*"nun vardığı yargı için benim beğeni yargım bir örnek oluşturur. Bundan ötürü de "*ortak duyu*"ya bir örnek geçerlik katmış olurum. Benim bir nesneden hoşlanarak oluşturduğum beğeni yargım, ideal bir norm olarak "*ortak duyu*" ile uyuşmak suretiyle herkes için geçerli bir kurala dönüştürülebilir. **Kant**'a göre, "*sensus communis aestheticus*", bireyüstü bir ilke, ideal bir norm, tümel bir beğenidir. Tek tek beğeni yargılarının biricik ölçütü de odur. Her tekil beğeni yargısı, bu tümel beğeninin nesnelleşmesinden, onun bir örneğinden başka bir şey değildir. "*Ortak estetik duyu*"nun bir örneği olan her beğeni yargısı bir zorunluluk isteğiyle doğar. Ama bu zorunluk öznel, fakat tümel bir ilkeye dayandığına göre, saltık ve nesnel bir zorunluluk değil de, yalnız örnek bir zorunluluk olacaktır. Beğeni yargısının modalitesinden, tarzından çıkan önerme, güzelliğin yeni bir özelliğini ortaya koyar ve böylece "*Güzel, zorunlu bir hazzın nesnesi olarak, kavramsız* (öznel zorunlu) *olarak bilinen bir şey*" olur. Güzellik yargısı, evrensel olduğuna göre zorunlu da olacaktır. Beğeni yargılarına katılan bilgi yetileri bütün insanlarda aynı biçimde ya da aynı öznel ilkelere göre işlemektedir. Bilgi yetilerimizin işlemelerini olanaklı kılan öznel koşulların bu evrenselliğine "*ortak duyu*" adını veren **Kant**, bunu herkeste bulunan bir gereklilik olarak görür. Böylece beğeni yargılarından ayrılmayan öznel gereklilik, nesnel bir gerekliliğe dönüşmüş olur. Sonuç olarak beğeni yargısında evrensel olumlamanın gerekliliği, "*ortak duyu*" kuramıyla birlikte nesnel olarak tasarımlanan öznel gerekliliktir. Dolayısıyla da güzel, kavramsız olarak zorunlu bir hoşlanmanın konusu diye bilinen şeydir.

Güzellik hakkında beğeni yargımızı oluştururken, nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite olmak üzere dört kategorimizi kullanırız. Nitelik bakımından güzel, yarar gözetmeksizin çıkarsız olarak hoşa giden şeydir. Nicelik bakımından güzel ise herkesin hoşuna giden şeydir. Bağıntı bakımından güzel, ereksiz bir ereklilik olarak, kendi dışında hiçbir ereği bulunmaksızın hoşa giden şeydir. Modalite ya da kiplik bakımından güzel ise, zorunlu olarak hoşa giden şeydir. **Kant**'a göre güzellik, bir şeyin biçimine ilişkin bir niteliktir. Doğada karşılaştığımız güzellik ve yücelik,

bizim içimizdeki uyumu harekete geçiren biçimsel bir özellik taşır. Bu, ereği olmayan bir erekliliktir; bir doğa parçasının ya da sanat yapıtının güzelliğini ya da çirkinliğini, elde bulunan ve tek tek durumlara uygulanabilecek olan değişmez ölçütlere göre ölçmeye, burada somut olanı, genel bir yasanın altına sokmaya olanak yoktur. Yani estetik alanında belirleyici değil, refleksiyonlu yargıgücü vardır; estetik beğeni bizden belli hiçbir erek gütmeden (bu ister moral, ister teknik, isterse duyulara dayanan bir erek olsun) verilen somut şeyin güzelliğini kendi tinsel varlığımızda canlı bir uyum haline getirmemizi ister. Doğanın insanda uyandırdığı estetik duygular, refleksiyonlu yargıgücünün geniş çalışma alanı içindedir. Bu bakımdan Kantçı **Schiller**, "*güzellik, görünüş dünyasında ortaya çıkan özgürlüktür*" derken, **Kant**, özgürlük dünyası ile nedensel yasalara dayanan doğa dünyası arasındaki birlik hakkında kesin hiçbir şey söylenemeyeceğini savunur.

Kant estetiğinde "*Yüce*" (das Erhabene) kavramı da, herhangi bir kavram araya girmeksizin kendiliğinden haz uyandırması ve her zaman evrensel bir değer verdiğimiz "*özel yargılara*" yol açması bakımından "*güzel*"e benzer. Güzel, sınırlı bir nesneyi gerektirdiği halde, "*yüce*", sınırsızlıktan, sonsuzluktan kaynaklanır. "*Güzel*"den aldığımız haz, hayalgücümüz ile anlamagücümüz (anlık) arasındaki uyumdan geldiği halde, "*yüce*"de bu iki yeti arasında bir uyum yoktur ve "*yüce*" *bu* uyumsuzluğun bir sonucudur. "*Güzel*"de iki yeti arasında uyumu hazırlayan sınırlılık, "*yüce*"de uyumu bozan sonsuzluktur; "*Güzel*"in verdiği haz dolayımsızdır; aracısızdır; "*yüce*" ise ilkin canlı güçlerin duraklamasını gerektirir, ancak sonradan bu güçlerin taşkınlığı başlar. Güzelliğin uyandırdığı duygu hemen algıyla başlarken, yüceliğin uyandırdığı duygu algıdan sonra gelir; burada haz, bir acıyı izler. Güzellik duygusu saf olduğu halde, yücelik duygusu karışık, bulanıktır. "*Yüce*" karşısında kendimizi hem çeken, hem de iten karmaşık bir duygu ortamı içinde buluruz. Öten yandan güzel bir şey, "*hayalgücümüz için önceden hazırlanmış*" göründüğü halde, yüce, hayalgücümüzü zorlar. **Kant'**a göre, dışımızda yüce olan bir şey yoktur, yalnız o şey, kendimizde varolan bir yüceliğin doğmasına neden olur. Güzellik ilkesi bizim dışımızda ise de, yü-

celik ilkesi kendimizde, "*Doğanın tasarımına yüce bir karakter veren ruhun bir eğiliminde aranmalıdır*"; "*yüce*", heyecan uyandırır, "*güzel*" büyüler; yücelik heyecanı ile dolmuş olan kişi ciddidir, kimi zaman hareketsizdir, biraz da şaşkındır. Güzellik duygusu ise, kendisini gözlerdeki bir gülümseme ile, kişideki bir gevşeme ile belli eder. "*Yüce*"nin, "*güzel*"deki çekiciliği yoktur, ama saygı uyandırdığı bir gerçektir. "*Yüce*", dinamik ve matematik yüce olmak üzere iki türe ayrılır; matematik yüce, büyüklüğün, dinamik yüce gücün simgesidir. Göklere doğru yükselen dağlar, uçsuz bucaksız okyanuslar, çöller, yıldızlarla dolu gökyüzü matematik yüceyi; altüst olan bir deniz, her şeyi birbirine katan gökgürültülü bir fırtına dinamik yüceyi temsil ederler. Matematik yüce ile dinamik yücede, duyular ve hayalgücü, aklın ortaya koyduğu bu büyüklük ve güç sonsuzluğunu kavramaya boşuna çalışırlar; böylece ruhumuz korkunç acı ile karışık bir haz duyar. İnsanın güven ve rahatlık arayan duyulara bağlı dış varlığı için hiçbir değer ifade etmeyen doğanın bu görkemliliği, insanın iç varlığındaki uyum ve tinsel yetenekler bakımından yüksek bir ereklilik taşır; belli bir ereği olmayan bir ereklilik.(1)

Sanat yapıtındaki kendine özgü kural ve düzen, yaratıcı etkinlikten kaynaklanır; yoksa bu, bilen ve ölçen bir anlama yetisinin işi değildir. Sanat yapıtındaki düzenlilik belli bir ereğe yönelmemiştir; ancak kendi iç uyumu bakımından sanat yapıtı yüksek bir ereklilik taşır. Bu ereklilik, bizim iç varlığımızın özgür bir devinimi, sanki bir oyunudur. **Kant**'a göre, "*Güzel sanat yapıtları "deha"nın (Genie) ürünleridir; insanın iç varlığının bir yetisi olan bu "deha" sayesinde, doğa sanata kurallar koyar*" Başka deyişle "*deha*" öyle bir yetidir ki, kendisinde kesin olarak gösterilemeyecek kurallar bulunan yapıtlar üretir. Yaratıcı insan da çok derinlerde bulunan ve yapıtlara kurallar koyan ve düzen veren gizli bir gücün tam ortasındadır. Bu derin güç doğadır; fakat bu doğa, zaman ve mekana bağlı, nedensel yasaların geçerlikte olduğu doğa değildir; özgür yaratmanın tinsel ilkelerini taşıyan bir iç varlığıdır. Bu varlık, duyularımızla algılayamayacağımız, kesin bir biçimde anlayıp kavrayamayacağımız bir varlıktır. Bu ba-

(1) Ay. y., s. 82 vd.

kımdan "*estetik yargılar*"ımız "*deha*" ile "*sanat yapıtı*" arasındaki ilişkide ortaya çıkan yargılardır.[1]

Kant, ilk kez ve yalnız estetik için kullanmış olduğu "*Tin*" (Geist) kavramından, algıların verdiği çeşitli görünüşleri, "*hayalgücünün a priori örnekleri*" biçiminde bir birlik haline sokan, onları birbirine bağlayan usun yaratıcı bir yetisini anlamaktadır. Tin, estetik yargıları ya da "*ide*"leri betimleme gücünden başka bir şey olmayıp, bu estetik ide'ler, usun ide'lerinden ayrılırlar. "*Tanrı*," "*Ruh*", "*Evren*" ya da "*Kesin Buyruk*", "*Tam anlamıyla adil bir devlet*" gibi usun kuramsal ve pratik ide'leri, estetik ide ya da yargılardan tümüyle farklıdırlar. Estetik ide'lerden **Kant**, duyulara ve algılara dayanan hayalgücünün tasarımlarını anlar. Estetik ide'ler ya da yargılar, hiçbir dilin tam olarak ifade edemediği yargılar olup, kesin kavramlarla betimlenemeyen düşüncelerdir. Onlar usun bir kavramı değil, hayalgücünün tasarımlarıdır. Ancak yeni düşüncelere yol açan dünyanın, evrenin ve yaşamın zenginlikleriyle yüklü olan tasarımlardır bunlar. Estetik ide'ler ya da yargılar bitmez tükenmez anlam katlarıyla dolu olan, algı ve duyuma dayanan somut tasarımlardır; bu bakımdan da tüketilemezler. Seyrettiğimiz bir tablo, dinlediğimiz bir müzik, okuduğumuz bir şiir, bize pek çok şey söyler; ancak biz bunu kesin yargılar, açık kavramlarla ifade edemeyiz. Estetik ide'lerle aklın ide'leri arasındaki benzerlik, ikisinde de bizim hiçbir zaman sonuna değin gerçekleştiremeyeceğimiz bir beklentinin, bir yönelimin (intention) bulunmasıdır. Çünkü aklın ide'lerine uygun bir algının varolması olanaksızdır; estetik ide'lere, hayalgücünün bu idelerine uygun gelebilecek kavramlar ve kavram birlikleri bulmak da olanaksızdır. **Kant** "*Estetik Ide'ler, hayalgücünün, deney alanının sınırlarını aşıp, akıl kavramlarına yaklaşmak isteyen tasarımlardır; ama bu iç algılara hiçbir kavram tam uygun gelmez*" der. Ölüme, sevgiye, huzur ya da kötülüklere, dinsel ide'lere ilişkin ide'lere şiirlerden örnekler veren **Kant**, sanatın bu ide'leri, doğada karşılaşılabilecek örneklerden daha tam bir somutlukla taşıdığını göstermiştir. Ona göre, "*sanatın çeşitli betimlemelerinde, kendisini başka hiçbir kesin kavramla ifade edemeyeceğimiz kadar*

(1) Ay. y., s. 150 vd.

çok düşünme olanağı bize verilir." Bu olanak, alanını, estetik bir yapı içinde, ölüm ve ölümsüzlük kavramlarına dek uzatır. Hayalgücünün (Imagination) yaratıcılığıyla harekete geçen Ide'ler, kavranamaz bir dünyanın tasarımlarına dönüşürler. Burada "*Deha*" (Genie)'ya özgü olan da şudur: "*Verilmiş bir şeyin kavramında Ide'leri bulmak ve buna -somut biçimde dille ya da görsel- işitsel olarak- ifade kazandırmak.*" İşte burada **Kant**'a göre, "*aynı zamanda yeni bir kural getiren, yeni bir biçim ortaya koyan ve özgün olan şey "Tin"* (Geist)dir." İnsan düşünmesinin, "*güzellik*" ve "*yücelik*" alanında biçimlendirdiği sanat yapıtları, **Kant**'a göre, duyulara verilmiş şeyleri, deneyi aşar. Sanat, bu bakımdan doğanın taklit edilmesinden ibaret değildir. Sanat, varolandan varolmayanı çıkarmak, verilmiş şeyleri yeniden biçimlendirerek onları akla dayanan "*tin*"sel varlığa bağlamak, yükseltmektir. Tinsel varlığa bu bağlanışı biz ancak algıladığımız ve kavradığımız sanat yapıtlarında bulabiliriz. Sanat yapıtı bu bakımdan, empirik olanı, sınırlı algıyı aşan bir şeydir; ideal bir özellik taşır, yani duyulara bağlı bu dünyada ona tam olarak denk gelebilecek bir şey bulmak olanaksızdır. Sanatı sanat yapan da, ona, deney dünyasında bulunmayan kavramsal bir özelliğin, insanın duyularını aşan sanat yaratıcılığının katılmasıdır. Bu görüşten de idealist bir estetik doğmuş olur.

Kant estetiğine eleştirel bir gözle baktığımızda, onun, III. Kritik'de izlenen ve a priori verilere dayanan yönteminin, daha psikolojik ve daha deneysel bir estetik olmasını isteyenler için oldukça aşkın (transsendental) bir estetik düzeyinde kaldığını söyleyebiliriz. **Kant,** insandan insana değişen beğeni yargısının öznelliğini, beğenilmesi gereken güzelin evrenselliği ile denkleştirmiştir. Alman psikolog **Lotze,** haz üzerinde görülen uyuşmazlığın, güzel üzerindeki uyuşmazlıktan daha çok olmadığını öne sürerek bu görüşü kabul etmez. Hoş olan şey, duyarlığın normal olarak görev yapmasına uygun düşmektedir; değişik kimselerin duyarlık yapısı da birbirine çok benzemez. Tersine, estetik beğeni kişiden kişiye değişen karmaşık düşünce verilerinden kaynaklanmaktadır. Estetik yargıların evrenselliğine ve gerekliliğine gelince, böyle olmaları belki de temenni edilir, ama yalnız bu kadar; çünkü beğeni yargılarını ve bu yargıların konusu

olan güzelliği yalnız yetilerimizin bir oyunu ya da bir uyumu imiş gibi saymakla iş bitmez. Biz bir şeyi seyrederken, nasıl oluyor da hayalgücü ile anlamagücü (anlık) arasında bir uyum kurulabiliyor? Acaba bizim dışımızda bu uyumun kurulmasını sağlayan, bu uyumu gerektiren gerçek bir şey, yani o şeyde olan bazı nitelikler yok mudur? Varsa nelerdir bunlar? **Kant**, sorunun bu yönünü dikkate almamış görünüyor. Güzellik alanında değişik derecelerin bulunduğu bir gerçektir; bir şeyi başka bir şeye yeğ tuttuğumuz ve daha güzel bulduğumuz olağan şeylerdendir. **Kant**'ın estetik öğretisi bu olguyu açıklayamıyor. Eğer estetik hazzı ve beğeniyi meydana getiren hayalgücü ile anlamagücünün uyumu ise, bu uyumun her kuruluşunda, bu uyumu kuran şey güzel ve daima aynı derecede güzel sayılacaktır. Oysa gerçekte böyle bir şey olmamaktadır. Eğer bazı şeyleri başka bazı şeylerden daha güzel buluyorsak, onların her zaman belli olmayan bazı düşüncelere, bazı duygulara daha uygun düştükleri, bazı yüksek düşünceleri ifade ettikleri içindir. Bu konuda **Kant**, gerçekliğe gereğince önem vermemiş gibi görünmektedir. Güzellik yargısının evrensel oluşu da gerçeğe uygun görünmüyor. İnsanlarda aynı yetilerin bulunması, **Kant**'ın bu konudaki görüşünün doğruluğunu kanıtlamaz. Her insanın kendine özgü bir çalışma tarzı, bir alımlama gücü, bir bilgi birikimi, bir beğeni ve yorumlama düzeyi vardır; gerçeklik ya da güzellik karşısında başkalarından farklı olarak davranırlar. **Kant**'ın sözünü ettiği uyumu kuran ve bunun sonucu olarak güzel görünen şey, bir başkasında o uyumu kurmayabilir ve ona değersiz ve çirkin görünebilir. Estetik yargılar bu bakımdan evrensel ve zorunlu görünmeyebilirler. Yüce konusunda da **Kant**'ın bütün örneklerini doğadan almış olduğu ve insanla ilişkili yüceyi ihmal ettiği yolunda eleştiriler yapılagelmiştir. Görüldüğü gibi bu noktada da estetiğin bilimsel bir bilgi kuramının kurulup kurulamayacağı sorunsalı ile yeniden karşılaşmış oluyoruz.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

(Stuttgart, 27.8.1770-Berlin, 14.11.1831)

"Güzel, hakikatin bulanık bir açımlanmasından başka bir şey değildir."
Hegel, Aesthetik

Hegel'e Varlığın **Odisseus**'u demek bilmem yerinde olur mu? Çünkü bu filozofa göre her şey Varlık'tan doğar ve yine ona döner. Onun ünlü "*Geist*" (Tin) kavramı da aslında bir tür kültür varlığını, deyiş yerindeyse, insanlığı ya da uygarlığı simgelemektedir bence; bunlar da Varlığın en önemli kesimleridirler. Ona göre, Varlık ve Yoklık (Hiçlik) arasında oldukça uzun bir Oluş yolu uzar gider. İşte bu yolda Geist, kendinde ve kendi için, bir ideel objeler Varlığıdır; ama burada kalmaz, özgürlüğünü bir süre için terkederek, yabancılaşmanın, değişme ve başkalaşmanın olup bittiği, zorunluluğun egemen olduğu Doğa alanına uzanır; daha doğrusu Doğa olarak nesnelleşir. Buradan da özlediği özgürlüğe kavuşmak için tinsel değerler dünyasına ya da kültür alanına geçer ve bu dünyada çeşitli biçimlenişler kazanır; örneğin bu tinsel kültür dünyasında önce bireyle, öznel tin olan insanla; sonra nesnel tin olan toplumla, devletle, tarihle özdeşleşir; daha sonra da saltık tin olan, kültür alanının objektivasyonlarıyla, sanat, din ve felsefeyle karşılaşırız. İşte asıl bu alanda tam bir birlik ve bilinç vardır; sonsuz bir gelişme söz konusudur. Çizmeye çalıştığım bu küçük tablodan da anlaşılacağı gibi gerçekten de **Hegel**, Varlığın içinde, tıpkı **Odisseus** gibi, sınırsız bir özgürlükle dolaşmaktadır ya da düşüncesiyle varlığı resimlemekte, ona somutluk kazandırmaya çalışmaktadır.

Nitekim **Hegel** de kendisini, modern felsefece başlatılan ve gerçekliği tinsel ya da zihinsel bir varlık olarak anlayan hareketin tamamlayıcısı olarak görür. Bu akımın son temsilcisi olan **Schelling,** aşkın idealizminde aklın en son nesnesi olan sanatı zihinsel sezginin bir formu olarak yorumlamıştır. Buna karşılık **Hegel** sanatı, zihnin en son formu olarak değil, ama en son formlarından biri olarak ele aldı. Daha doğrusu, ona göre, zihnin bu serüveninin en son aşaması felsefedir, sanat ise hakikate giden daha önceki bir basamaktır.(1)

Tin'in Fenomenolojisi'nde (Phänomenologie des Geistes, 1807) **Hegel**, Hakikat'in canlı ve kendini geliştiren bir özdeşlik olarak, yalnız bir öz değil aynı zamanda özne de olduğunu ve bu Hakikat'in bir bütünlük olup özünün de gelişmesi sırasında kendisini tamamladığını söyler. Bu yüzden Hakikat, temel özelliği kendinin-bilgisi ya da kendinin-bilinci olan ve kendisini belirleyen tinsel bir bütün olarak edimseldir. Tin'in (Ruh'un ya da Zihin'in) evrimindeki en üst aşamayı **Hegel** "*Saltık*" (Absolut) olarak adlandırır. **Hegel**'in "*Nesnel Tin*" olarak adlandırdığı daha aşağı basamakta -Hukuk, Ahlak, Devlet, Dünya Tarihi basamağında- ise Tin, kendisini edimsellik içinde gerçekleştirir ve Saltık Tin basamağında da hedefi kendisini kendi özü içinde bilme olur. Bu kendinin bilgisiyle de kendi için kendinde Varlık'dır artık. Kendisini eski durumuna getiren özdeşliğin bu en tepe noktası ilginç bir biçimde tarihsel edimsellikle birleşir; Saltık Tin böylece Din olur. Fakat Din kapsayıcı biçimde üç formu içerir: Sanat, Asıl Din ve Felsefe. Tin, kendisinin bilgisinin bu en son basamaklarında kendini gerçekleştirerek tarihsel edimselliğin üstünde yükselirken, kendini gerçekleştirmenin bu gidişinin tarihsel olduğunu görürüz; başka deyişle, Tin'in Sanat, Din ve Felsefe alanında dışlaşarak (objektivasyon) kendini gerçekleştirmesi zaman içinde olup biter. Böylece Tin'in en üst basamakları ya da aşamaları öncesiz-sonrasız ve tarihsel olanı birleştirmiş olur. Saltık Tin (Absoluter Geist), **Hegel**'e göre, içinde Tin'in karşıtlarıyla uzlaştığı kendinin-bilincinde özgürlüğün bir basamağıdır; bu da Hakikat'tır. **Hegel**, Saltık Tin'i Hakikat ile nasıl karşılaştırdığını şöyle açıklar:

---

(1) Karl Löwith, Von Hegel Bis Nietzsche, Europa Verlag, Zürich, 1941, s. 47 vd.

"Hakikat ilkin bir şeyin nasıl olduğunu bilmem anlamında alınmıştır. Bu yalnızca bilince dayalı bir Hakikat'tir; formel bir Hakikat, çıplak doğruluktur. Derin anlamında Hakikat, kavram ile nesnellik arasındaki özdeşlikde yatar. Bu derin anlamında biz Hakikat'den hakiki bir durumu ya da hakiki bir sanat yapıtını anlarız. Bu nesneler eğer olmaları gerektiği gibiyseler, yani eğer gerçeklikleri kavramlarına tekabül ediyorsa hakikidirler. Böyle görüldüğünde de Hakikat olmayan şey, kötü olanla aynı anlamdadır. Kötü bir adam, doğru olmayan, kendi kavramına ya da ondan beklenene göre davranmayan kimsedir. Ama kavram ve gerçeklik arasındaki özdeşlikten tümüyle kaçınan hiç bir şey bu durumu sürdüremez. Kötü ve doğru olmayan şeyler varlığa sahip olsalar bile, gerçeklikleri sürdüğü müddetçe, bir biçimde kavramlarına uyarlar. Kavrama bütünüyle karşı ya da kötü olan ne varsa pek çok nedenle yıkıma, çözülmeye mahkumdur. Yalnız kavram sayesinde dünyadaki şeyler özlerine sahip olurlar ve varlıklarını sürdürürler; dinsel kavrayışın dilinde ifade edildiği gibi, yalnızca tanrısal erdemin, dolayısıyla da yaratıcı düşüncenin içlerine yerleşmiş olduğu şeyler nasılsalar öyledirler" (Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften'dan *"Logik"*, 1817).

Hakikat'e *"Ide"* de diyen **Hegel** bu kavramı şöyle belirler: *"Ide, kendinde ve kendisi için bir Hakikat'dir -kavramın ve nesnelliğin saltık birliğidir... Ide, Hakikat'tır; Hakikat da nesnelliğin kavramla uygunluğudur: -kuşkusuz dış nesnelerin benim kavramlarımla birebir uygunluğu değil, -benim kavramlarım yalnızca doğru (yanlış olmayan) kavramlardır ve bireysel bir kişi olarak bende saklanırlar"* (ay.y.). Saltık Ide, ya da kendi saltık formundaki Ide, yukarıda değindiğimiz gibi, Tin ya da Zihin veya Ruh olarak vardır, ve Zihin ya da Ruh'un kendi saltık biçimi içinde sanat basamağı başlar. Sanat aslında içinde Hakikat'in ifade ediliş yollarından biri olan güzelliği amaçlar; bu yüzden de **Hegel** güzelliği, Ide'nin *"duyusal alandaki görünüşü"* olarak tanımlar. Ide, **Hegel**'e göre, Ide olarak kendinde Hakikat'tir, ama duyu dünyasında, kendi dışlaşmış varlığında tam Hakikat değildir. Ancak aynı zamanda Hakikat olan Ide, dışlaşmış formuyla bilince hemen verilebilir olduğunda da güzeldir. Böylece kavram ya da Ide, dışsal görünüşüyle birleştirilmiş olur. Bu anlamda da gü-

zellik, Ide'nin ya da Tin'in (Geist) duyusal alanda görünmesidir; başka deyişle Saltık Kavram'ın bir gösterisidir. Kavramın kendisini kendi için göstermesi sanattır; yani Ide, Tin ya da Kavramın kendini kendisi için duyular alanında göstermesi durumunda sanat olayı ortaya çıkar.

Hegel Felsefesinin temeli Ide ya da Geist anlayışına dayanır; ona göre her sanat türü Ide'nin cisimleşmesinden, somutluk kazanmasından başka bir şey değildir; Ide'nin yalnız ideal bir amacı yoktur, o aynı zamanda vardır ve ondan başka da bir şey gerçekten var değildir. Onun dışındaki her şey, bu Ide'nin tamamlanmamış, yetkin olmayan görünümünden başka bir şey değildir; Ide mantık yasalarına boyun eğer; o, **Kant**'ın kavradığı öznel Ide gibi bir şey olup, ondan farkı, kendini gerçekleştirmek için kaçınılmaz yolunu izlerken, kendisiyle birlikte aynı zamanda nesnel gerçekliği de gerçekleştirmesidir. Bu gerçekleştirmeyi üç zamanda yapar: Önce Ide kendini koyar (tez), sonra kendine karşı bir durumda kendini koyar (Doğa olarak) (antitez), daha sonra da bir sentez oluşturur: "*Varlık asıl oluş içinde bulunur; bu dialektik bir süreçtir.*"(1)

Kantçı düalizmin önündeki, **Kant**'ın hayalgücü (duyarlık) ile anlık arasında açmış olduğu uçurumu kapatabilmek için **Hegel**, sanatın bu ikisi arasında kesinlikle bir aracı, bir ortam oluşturabileceğini düşündü, ve şunları söyledi estetik yargı hakkında: "*Bu bölünme güzel içinde giderilmiştir; burada genel ile tikel, sonlu ile sonsuz, kavram ile nesne birbirleri içine yetkin bir biçimde girerler ve bütünleşirler*" (Est.s: 55, Intr.). Çünkü, "*sanattaki güzel, sonlu bir şeyde tasarımlanan bir sonsuzluktur*" (ay.y.).

Hegel'in "*Estetik Üzerine Dersler*"(1832) adlı yapıtı notlarının ölümünden sonra öğrencileri tarafından bir araya getirilip düzenlenmesiyle oluşmuş Batı felsefe geleneğinin en zengin ürünlerinden biridir. Ne var ki geniş oylumlu olması ve derin sistematik serimlemelerin bulunması nedeniyle ihmal edilen bu yapıtın içerdiği somut tarihsel malzemenin kuşatıcı zenginliğini

(1) Hegel, Esthétique, Vol. I, Ire partie, Chap.ler: "De l'Idée du beau en général"

tanımaktan ve örnek almaktan pek çok kimse yoksun kalmıştır. Gerçekten de sanat konusunda tarihsel ve biçemsel araştırma yapmak isteyen kimseler için bu yapıtta hâlâ paha biçilmez pek çok örnek bulmak mümkündür. Çağdaş estetik araştırmaları da dönüp dolaşıp ya ona dayanmakta ya da ondan izler taşımaktadırlar. **Hegel**'in konusunu kendine özgü formel, şematik ve a priori bir biçimde işleyip yapılandırması her ne kadar sanat tarihini incitmişse de, yorumlamalarındaki ince duyarlığı ve bir "*sanat bilimi*"ni gerçekleştirmek için giriştiği büyük çaba, onu bir "*güzellik tarihi ve metafiziği*" yazmaya götürmüştür. İşte Estetik'deki bu öykü Ide'nin yaşama, kendini gösterme sürecinden biri olup, Ide böylece sanatsal güzelliğin özel biçimleri içinde ortaya çıkar; bu biçimlenmeleri de **Hegel**, "*Sembolik*", "*Klasik*" ve "*Romantik*" olmak üzere sınıflandırır. Öte yandan hem her bir dönemin içinde, hem de hepsi birlikte alındığında tek tek bireysel sanatların bir dizgesi oluşturulur: mimarlık, heykel, resim, müzik ve şiir gibi.

Sanatın bu tek tek formlarından her biri anlamını güzellik olgusundan devşirir; çünkü her bir sanat dalı, Saltık Ide'nin duyular dünyasındaki görünüşüdür; dolayısıyla da bütün sanatlar ideal içerik ile duyusal ya da imgesel (imaginativ) biçimleniş arasında bir uygunluk sağlamak zorundadırlar. Bu yüzden sanatların değeri ve anlamı, her birinin Ide'yi eksiksiz, tam bir biçimde kendinin bilincine doğru götürmesini sağlamasına ilişkin görevini anlamasına bağlıdır. Ide'yi kendinin bilincine tam olarak götürme araçlarından biri olan sanatların her biri özgül bir biçimde sanat aşamalarından, dönemlerinden birinin ifade tarzına uyar; böylece, *Sembolik, Klasik, Romantik* olmak üzere her üç basamağın ifade edilişi de kuramsal olarak mümkün olur. *Sembolik* sanatta ideal içerik, duyusal-imgesel malzemenin ifade edebildiğinden daha azdır; Ide'nin bireysel duyusal form aracılığıyla kendisini belirlemesi çok soyut ve dolayımsızdır. Sembolik sanatın tipik örneği mimaridir; özellikle de ideal içeriğin kendi dışsal formunda sembolik olarak gösterildiği mimaridir. **Hegel** örnek olarak Mısır mimarisini gösterir ve şöyle der: "*Piramidler içlerinde Ide'nin o derinliğini, içselliğini saklayan koskocaman kristallerdir; doğanın köklü edimselliğinden ayrılan bu derin içsellik bize orada olduğunu duyumsatır ve bir sanat ürünü olarak dışsal bir forma bürünür;*

onların tüm anlamı da bu ilişkiye, içsel derinlik ile doğanın edimselliğinin ilişkisine dayanır"

Klasik sanatta ideal içerik, duyusal-imgesel malzemenin somut biçimde ifade edildiği en üst düzeyine ulaşmıştır. Bu yüzden Ide yalnızca klasik sanat formundaki duyusal alanda kendisini evinde gibi görür. Bu anlamda klasik sanat, sanatsal güzelliğin yetkin biçimini sunar. Burada Ide, duyusal alandaki en uygun sunum düzeyine, somut betimlemeye erişinceye değin tam olarak gelişir. Klasik sanata tıpatıp uyan örnek heykel olup, **Hegel**'e göre, antik yunanlıların yaptıkları heykeller insan formunu başarıyla ifade etmeleri bakımından yetkindirler. Çünkü yalnız insan formu duyusal yolla ve biçimlendirmeyle bize Tin'i, Ide'yi verebilir. Bu yargı, güzelliğin ideal formunun insan olduğu hakkındaki **Kant**'ın ve grek heykelinde güzelliğin yetkin biçimlenişini gördüğünü söyleyen **Winckelmann**'ın yargısıyla aynıdır. **Hegel** bu arada yunan dininin etik ve doğal olanı uyuşturan, bunlar arasında uyumlu bir birlik kuran yüce bir kavramı da gerçekleştirdiğini söyler; bu yüzden grek tanrıları, yunan heykelinin konusu olarak, sanat dininin yetkin ifade araçları olmuşlardır.

Son aşamada yer alan *Romantik* sanatta ise ideal içerik öylesine gelişmiştir ki herhangi duyusal-imgesel bir maddenin ifade edebildiğinden daha fazla bir şeyi içerir. Burada da, sembolik sanatın tersine Ide, duyusal olana uzak kalmıştır ama şimdi daha bir üst düzeydedir. *Romantik* sanat öznelliğin sanatı olup, içeriği de, kendi sonsuz tinselliğinde kendisini bilen Saltık'dır. Bunu da **Hegel**, Hıristiyanlığın Tanrı'sıyla özdeşleştirir. *Romantik* sanatın, her biri derece derece daha fazla tinsellik kazanan üç formu vardır: Üç boyutlu mekanı iki boyutta tasarımlama olgusuyla çok önceden idealleşmiş bir formun aracı olarak *resim* sanatı; içsel ışığın en yüksek düzeyde ifadesinin ve sabit bir akışın, kesiksizliğin aracı olarak *müzik* sanatı; son olarak da sanatın bütünselliğini kendisinde barındıran, bütün sanatların en tinseli ve evrenseli olan ve dil aracını kullanan *şiir* sanatı.

Hegel'in çıkış noktası, **Schelling**'in vardığı noktadır; yani öznenin ve nesnenin, doğanın ve tinin, kısacası duyumlanabilirin içindeki anlaşılabilirle özdeşliğidir bu. Sanat, **Hegel**'e göre, bir kültür dizgesi içindeki en önemli ve temel kesimdir. Sanat ken-

disini kendisi için Ide aracılığıyla, onun tarafından belirler; bu da Ide'nin duyulur alandaki belirişi ya da kendini göstermesidir; bilindiği gibi bu Platoncu Idea'nın tikel bir nesnede cisimleştiği modeldir. Bu bağlamda Estetik de dialektik ve metafizik bir süreç içinde bütünleşmiş olan sanatın bilimi olmaktadır. **Hegel,** güzeli doğadan atar, yani onu doğanın dışında ele alır. Çünkü Saltık Tin aşamasının altındaki dünyada güzel bulunmaz; burası yalnızca Tin'in kendisine yabancı, karşıt olduğu bir alandır: "*Sanattaki güzel, Tin'den doğmuş ve yeniden doğmuş olan güzelliktir*" İnsan tininin, zihninin bir yanlışı, yanılması bile her türlü doğal yaratmanın üstünde yer alır; çünkü o tinselliği temsil eder. Örneğin güneş gibi bir varlık bile ne özgür ne de bilinçlidir; imdi biz onu kendinde ve kendi için seyredemeyiz. Güzel, Tin'in temel özelliği olan özgürlüğü zorunlu kılar; doğa güzelliği, **Corot**'nun peyzajlarında bile, tinde bulunanı yansıtmaktan başka bir şey yapmaz. Doğaya güzelliği koyan, yerleştiren bizden başkası değildir. Doğanın ürünleri, zorunsuzdur, olumsaldır (contingent), yani daha aşağı düzeydedirler. Doğa, tinin bir ürünü olması nedeniyle, ne onunla aynı değere ne de aynı saygınlığa sahip olabilir. **Hegel**'in bu konudaki anlayışı **Leibniz**'in bireysellik üzerindeki görüşleriyle birleşmektedir; **Leibniz**'e göre de estetiğin değeri, saygınlığı onun, genelin, yani soyutun bilimi olmasından değil, fakat bireyin bilimi olmasından kaynaklanmaktadır.

Peki nasıl oluyor da saltık, sonsuz olan şeyler tini duyusal bir şey olarak görünüşe çıkartabiliyorlar, görünür kılabiliyorlar? Başka deyişle sonsuzluk, sınırsızlık, saltıklık nasıl oluyor da tinde duyusal bir görünüm kazanabiliyor? Bu soruda **Kant**'ın da daha önce haklı olarak işaret ettiği bir uçurum bulunmaktadır; çünkü bilindiği gibi ona göre gerçeklik kazanmış, gerçekleşmiş Saltık bir çelişkidir. **Hegel**, Saltığın üç gerçekleşme tarzından biri olarak sanatı gösterir ve bu konudaki paradoksu şöyle çözümler: Analojik bağların ve telkinlerin oluşturduğu bir simgesel olan içinde biz duyusalı algılarız. Ide'yi doğrudan doğruya tasarımlayamayız ve serimleyemeyiz; çünkü: "*Güzel, kendisini Ide'nin duyumlanır yansıması ya da görünüşü olarak belirler*" Ideel yani Ide türünden olan, Hakikat'in dışsal görünümler içinde somutluk kazanması, cisimleşmesidir; yani Ide, dışlaşmadan

başka biçimde varolamaz. Hakikatin beden kazanması demek olan ideal durum ancak dış dünyada, duyular alanında olanaklıdır. Bu bakımdan Hegelci Ide'nin, öykünmeci doğacılık ile idealleştirici klasisizm arasındaki bir orta yolda bulunduğunu söyleyebiliriz. Doğacı, natüralist sanatçı yalnız tikele bağlanmıştır, klasik sanatçı ise genele. Gerçekten de ideel olan, bir yandan canlı bireyselliğin simgesel bir tasarımı olmak zorundadır, dolayısıyla da ana çizgileri bireyseldir; öte yandan bu yaşamın ve acılarının karşısında güzelin sessiz gölgelerinin egemenliği bulunur. **Hegel** burada **Schiller**'in "*Ideal ve Yaşam*" adlı şiirini anar. Hegelci idealde, bireylerin sadık tasarımı ile bu bireysel idelerin yerine onların katışıksızlaştırılmış, arılaştırılmış, salt idelerinin geçirildiğini görüyoruz. Ne var ki **Hegel** bu çifte görüş tarzını pek de doğru görünmeyen, anomalilere benzer bazı örneklerle haklı çıkarmaya ve savunmaya çalışmıştır, romantizm ve acı örneğinde olduğu gibi. Ona göre Romantik sanat salt bir acılar, kederler alanı değildir; bu alan tinin içinde ve tin tarafından gerçekleştirilen bir uzlaşma alanıdır, bir tür gözyaşları arasından doğan bir gülümsemedir. Bu bağlamda **Hegel,** bir başka örnek olmak üzere, Estetiğinde, İspanyol gerçekçi resmini ele almıştır. Ona göre, kurtulmaya, içinden çıkmaya çalıştığı sefil bir niteliğin ve özelliğin üstünde, bu resimde, bir tür aldırmazlık, tasasızlık, yaşam gereksinimleri üstünde kazanılan parlak bir utku, dünya mallarına aldırmama yatmaktadır; bu eğilimler ise her zaman tinin zaferi sayılır.

Demek ki ideali kavrayışın asıl niteliği, idealleştirilmiş yapıtı ortaya çıkarmaktır, Ide'nin içinde göründüğü yapıtı belirgin kılmaktır. **Hegel** buna "*objenin enerjisi*" der; bu da yapıtta gerçekten anlamlı olan özün ortaya çıkması demektir. Peki bilimsel bir estetik nasıl olanaklıdır? **Kant**'ın daha önce de öne sürdüğü gibi sanatın, tinin araştırılmasına kendini adaması oldukça boş bir çabadır. Çünkü sanat, bir vakit geçirme, her şeye karşın bir eğlenceden başka bir şey değildir; insanlık durumumuzun ortaya koyması gereken çok daha temelli başka sorular vardır. Ayrıca güzeli, ondan bir bilim çıkarmaksızın da tartışabiliriz. Oysa **Hegel**'e göre sanat, özgürlüğü nedeniyle çok başka bir şey olup, din ve felsefe ile birlikte tam anlamıyla aynı misyonu paylaşır. Bu

misyon da Saltık Tin'i duyusala dönüştürmek ve tanrısal olanı dile getirmektir. Tin'in ve insanın en derin çıkarlarını, ilgilerini sanat taşır; **Hegel**'e göre: "*Özgür gelişimi içindeki Tin'in ilkesi, yasası yine kendisine dönmektir; bu amaca yönelmiş devinim içindeki Tin, doğanın düşünümlenmiş bilincini elde etmek ister ve bunu saklar*" "*Yüce, kutsal ilke genellikle tinsel öğe ile doğal öğenin birliği olarak kavranılmalıdır: bu iki öğe saltığı oluştururlar, kurarlar ve bu uyumun tasarımlanıp sunulduğu farklı tarzlar da sanatın ve dinlerin formlarının biricik gelişen, ilerleyen adımını bize açıklarlar*" (Estetik, s: 257).

Saltık Tin'in özel bir biçimde gerçekleşmesi, onun sanat tarafından duyumlanabilir olana dönüştürülmesi ile olanaklıdır. Sanat, aracısız duyumun karşısındaki idelerin duyulurüstü dünyasında koyar kendisini; o, uzlaştıran ilk aracı olup, tinsel dünyanın sonsuzluğunun formların sonluluğunda cisimleşmesidir, somutluk kazanmasıdır. Kuşkusuz sanat bir görünüşten başka bir şey değildir; ama onun görünüşü olmadan gerçeğin bilincine hiçbir zaman varamayız ve bu anlamda da bütün gerçek yanıtıcıydı ve yanıtıcıdır. Gerçekten de sanat tinin bir etkinliğini sergiler, şeylerin en üstününü tasarımlamaktan başka bir şey yapmaz; çünkü her sanatta tinsel anlamda sanatçının bir arıtması, elemesi ve araya girmesi söz konusudur. Sanat, doğanın basit bir yansımasından başka bir şey değildir, fakat doğayı bize hakiki ve derin gerçeklik olarak empoze eder. Sanat kendisini yalnızca bir görünüş olarak verir; ama bu tinle yüklü, yani idelerin hakiki gerçekliği ile dolu bir görünüştür. Demek ki sanat doğadan üstündür, çünkü "*bu duyusal görünüş arasından duyulurüstü olan ışıklanır, parlar*"; Ide hiç bir kesintiye, değişime uğramadan görünür. Sanat, tinin kendine dönüşüne katılır; ve bu süreçle ilgilidir, en üstün olmayan bir somutlaşmadır, cisimleşmedir. **Hegel**'e göre eskiden sanat, din ve felsefe ile karıştırılmıştı: "*Günümüzde, düşünce (felsefe) ve din, Güzel Sanatları (Beaux Arts) aşmıştır*" (Estetik, I. c., I. kıs., III. böl.). Öte yandan da Yunan ya da Gotik sanatının büyük dönemleri tüm yaşamla karışmış durumdadır. Sanat da felsefe disiplini gibi olasılıklı bir bilimdir; sanatla uğraşmak felsefe için sıradan bir görev değildir; çünkü sanat yalnızca düşünce değil, ama aynı zamanda bütünüyle tindir de: "*Felsefi araştırmaya*

yukarıdan bakan, felsefi araştırmanın yararsızlığına inanan bu sanat, doğadan çok daha fazla tine yakındır... Tin, sanatsal üretimde yalnızca kendisiyle ilgilidir..." "Çünkü duyusal tasarımlamada tinin yabancılaşması söz konusudur."

Görüldüğü gibi **Hegel**'de, duyusalın bilimi her ne kadar olanaksızsa da sanat, tinsel ve düşünsel yanı nedeniyle bir bilim olmaya yatkındır. Bu yüzden sanatın içeriği, sanatın bütün ilgileri ve bağları sınırlı sayıdaki belli büyük temalara indirgenmiştir. Aynı nedenle sanatsal form da sınırlı sayıdaki formları içermektedir. Yine anlaşılacağı gibi **Hegel**'de "*somut*" problemi, sanat biliminin varlığı problemine bağlanmıştır; tinselliğin ve somutluğun birliği problemindeki paradoksu çözmek için özellikle sanat işe sürülmüş ve o bu çözümü, bir düşünce, bir kavram birliği olan saltığı, tikel, özel ve sınırlı herhangi bir şeyin içine kapatarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Tikelin ve duyusalın karşısında olan her şeyi sanat, simge aracılığıyla bunların içine yerleştirir; ve buradan da sanatın hâlâ bir olasılık bilimi olduğu ortaya çıkar. Şimdi **Hegel**'in güzeli kavrayışını üç savda özetleyelim: 1- Sanat yapıtı doğanın bir ürünü değildir, ama insan çabasının bir ürünü, yani bir insan yaratmasıdır; 2- Sanat yapıtı insanın duyumları için yaratılmıştır; 3- Her sanat yapıtının kendinde bir ereği, amacı vardır.

1) Her şeyden önce sanat yapıtı insan etkinliğinin bir ürünüdür. Ne var ki insan etkinliği saltık olarak bilinçli bir etkinlik değildir. Böyle olmayınca da kurallara sahip olmak gerekir, böylece sanat kendi kendini eğitebilir; imdi sanatta özgürlük ve kendiliğindenlik temeldir. Gerçekte iki nokta önem taşır: Yerine başka bir şey konulamayan, yeri doldurulamayan "*yetenek*" ile kafadan uydurulmayan, ama kabul gören "*teknik*"; yetenek, düşünümlemeye ve tekniğe katılır. İşte bu iki niteliğin birleşmesiyle de sanatçı, hakiki ve güzel yapıtlar yaratma gücüne sahip olur. "*Sanat ilk kez tinseli gerçekleştirir ve yalnız bu tinin özüne göre kendini biçimlendirmiş olanı tasarımlar.*" Sanat yapıtında cisimleşmiş olan tin, ona süreyi verir: "*Heykel, kentten (cité) daha uzun yaşar*" Sanatın bir insan yapıtı ve doğanın da bir Tanrı yapıtı olduğu söylenir; oysa bu **Hegel**'e göre bir sofizmdir; çünkü insan, tini aracılığıyla kendini gösteren Tanrı'dan başkası değildir ve bu en

üstün ifadenin ta kendisidir: *"Tin, Tanrı'nın en üstün biçimindeki görünümüdür"* Sanattaki bu insansal etkinlik genel olarak insanın etkinliğine döner, bağlanır. Sanat, nesnelerin içindeki o bir türlü gitmek bilmeyen, *"kafa tutan yabancılığı"*, (rétive étrangeté) çıkarıp atmak için onların içine girer. Sanat, *"içinde (insanın) kendi benini tanıdığı bir nesnedeki içsel ve dışsal dünyanın zihinsel bilincini elde etmek isteyen herkesin sahip olduğu ussal gereksinimin içine de sızar."* Bu tür bir etkinliğin yapısı farklı biçimde duyumlanmıştır. Örneğin sanatçı için, öykünme (taklit) içgüdüsü karşı konulmazdır. **Hegel**'e göre, bunun tam tersine, bilinci tanıması, kendinin bilincine varması için insanın özelliğinin büyük bir kısmı sanatta yansıtılmıştır: bu bir aynanın yansıması gibidir (velut in speculo); yani insanın şeylerdeki kendi benini tanıması sanatla olanaklıdır; burada **Hegel**, özdeşleyim'den (Einfühlung) başka deyişle de *"nesnel duygulardan"* söz etmiş olmaktadır. **Hegel**'de *"duygu"* ile *"duyum"* arasında bir yakınlık vardır; ona göre *"duygu, bireye hiçbir bilgi sağlamaz ve onu hayvansallığa indirger... Ortakduyu da duyguya dayanır... Kendi görüşünde olmayan herkesle ilişkisini kesen duygu, böylece, aynı doğruluğu benliğinde bulmayan ve duyumsamayan kimseye söyleyecek başka sözü olmadığını açıklamak zorunda kalır... İnsanlığın kökünü ayaklar altına alır; çünkü insanlığın doğası, karşılıklı anlaşmaya yönelmektir; varlığı da, bilinçlerin kurduğu topluluktadır.İnsana karşıt olan ve yalnızca hayvansal olan, kendini duygu içine kapamak ve ancak duygu yoluyla iletişim kurabilmektir."* (Tin'in Fenomenolojisi, Önsöz). Doğada insanı tanırız; insanlar arasında ve insanlık içinde de *"kendinde insanı"* tanırız. Bazı anlarda başka bir insanın karşısında bulunan insan birden bu insandan *"hepimizin dehasının"* fışkırdığını görür; başkalarında biz kendi dehamızı görürüz, eğer bizler dahi olmasak, başkalarının dehasını da göremeyiz. İmdi **Hegel**'e göre, sanat yapıtı çok özel bir biçimde doğa ürününden farklıdır[1].

2) **Hegel** tarafından geliştirilmiş olan ikinci sav ise güzelin, insan duyumu ve insan için yapılmış olan sanat eseriyle bağıntılı

(1) Nejat Bozkurt, Hegel Estetik'i ve Şiir Kuramı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 1982, s. 80 vd.

olduğuna ilişkindir. Duyusal öğe sanatta tartışılmaz seçkin bir rol oynar. İngilizler bu duyusal öğeyi hoşlanmanın bir alanı olarak değerlendirirler. **Kant**'ın yaptığı gibi **Hegel** de hoşlanma öğesini eler. Çünkü **Hegel**, duyulur alanda bir bilimi olanaklı görmez. Kuşkusuz bilinçdışı alanı büyük bir rol oynar, ama *"duyumladığımız şey çok tekil bir biçimdeki öznelliğin formları içine kapatılmış olarak kalır."* Kısaca bu duyusal olan indirgenemez ve bireyseldir.Bu yüzden de **Hegel**'e göre bir duyumlama ve duygu estetiği kurmak kesinlikle olanaksız görünmektedir. Bir sanat yapıtının önündeki en büyük tehlike her şeyden önce onun dile getirdiği bir nüansın araştırılması ve çözümlemesine takılıp kalmaktır; çünkü ilgilenilmesi gereken tek şey sanat nesnesidir. Korku, zevk, beğeni, hoşlanma gibi insan tininin öteki duygularına gelince bunlar örneğin, dine, güzel konuşmaya, tarihe yol açabilirler. Psikolog estetikçiler bu konuda bizim bir güzel duygusu formuna, bir beğeniye sahip olduğumuzu söyleyeceklerdir; beğeni burada düşünümlemeye (reflexion) eklenen bir duygudur. **Hegel**'e göre, sanat yapıtında hakiki ve derin olan şey, güzelin tikel duygusunda ve beğenide (hoşlanmada) olduğu gibi, genel duyguda da vardır: *"Sanat yapıtında derinliği olan şey yalnız soyut düşünümlemeye ve duyumlara başvurmakla kalmaz, ama aynı zamanda usa ve tine de bütünüyle dayanır"*

İmdi sanat yapıtının **Hegel**'e göre, ilkin bir obje olarak, sonra da sanatçının ve dehasının özelliği açısından ele alınması gerekir: *"Sanat yapıtı yalnız duyusal nesne olarak duyusal sezgi için var değildir, ama aynı zamanda o tin için de vardır... Bizde yalnız duyusal değil ama tinsel olarak da bulunan şey, sanat yapıtını görme ya da işitme yoluyla etkilenir ve onda bir doyum bulmak zorunluluğu vardır."* Çünkü duyusal sezgi arzunun temelinde bulunur. Seyirin (Contemplation) ilk özelliği objesini tüketmek değil,aynı zamanda onun (seyirin) bizde yaşamasını sağlamaktır: *"Sanatçı tinde yalnızca teorik olarak bulunan herhangi bir şeyi çıkar duymadan seyrettiği gibi sanat yapıtını da arzu duymadan seyreder"*

Eğer duyusal sezgi yalnız değilse, o zaman salt bir biçimde entellektüel bir süreç içinde de kesinlikle bulunmayız. Başka deyişle tek başına duyusal sezgi ancak entellektüel süreçle bir arada bu-

lunabilir. Yani "*ide'ye sıçramak (atlamak) gerekir, ama bunu düşünce, kendisine sunulan aracısız nesnellikten uzaklaşmadan yapmalıdır*"; çünkü, "*Estetik alanında duyusal, bize yalnızca görünüş olarak ve yapay biçimde görünmelidir*" Demek ki Estetik, aracısız duyarlığın ve salt düşüncenin tam ortasında bulunmakta ve maddesel duyarlığı dışarıda bırakmaktadır; yani maddesel duyarlık, koklama, tatma ve hatta dokunma olmak üzere aşağı duyumlar olup, geriye yalnızca insan varlığının teorik ve entellektüel iki duyumu kalır; bunlar da görme ve işitmedir. **Hegel** Estetiğinin büyük formülü şudur: "*Estetik süreç içerisinde, duyusal olan tinselleştirilmiş ve tinsel olan da duyusallaştırılmış olarak görünüşe çıkar*". Sanatsal yaratma demek oluyor ki, ne yalnızca teknik el becerileriyle kotarılan mekanik bir iştir, ne de sadece kavramlarla yapılan bilimsel bir etkinlik: "*Sanatsal etkinlik bilinçdışı bir etkinliktir ve bir ucu insana öteki ucu da doğaya bağlıdır; insandaki bu bilinçdışı etkinlik aynı zamanda doğaya da aittir; bu, doğadan kaynaklanan bir yetenek, doğanın verdiği bir armağan, bir bağıştır; ama tin tarafından yönlendirilen ve yetkinleştirilen bir armağan ve yetenek*"

3) **Hegel**'in güzelin kavranışına ilişkin öne sürdüğü sava ve geliştirdiği düşünceye göre her sanat yapıtının kendinde bir ereği vardır. Bu, üretmeye ilişkin yalın doğal bir içgüdü olup tasarımı başarıldığında da doyum sağlar. Nedir ki daha önceden varolan bir şeyi üretmek gerçekten de boş bir çabadır. Aynı şekilde doğa ile yarışmak da olanaksızdır ve onunla rekabete girmek mümkün değildir. Doğanın taklidiyle ulaşılan hemen hemen en yetkin tasarımlamalar bile sanatın hakiki amacı olamazlar; en hakiki portreler bile asıllarına en zorlamalı biçimde dahi benzemezler; en güzel, aslına en çok benzeyen portreler bile asıllarını aratırlar, birer benzerden başka bir şey olmadıkları için. Güzel sanatların amacı taklit değildir, onların ereği çeşitli görünümler aracılığıyla tutkuları ve duyguları uyandırmak, doğanın çok biçimli görüntüleriyle insansal olaylara canlılık katmaktır.

Şimdi yukarıda da kısaca ele aldığımız **Hegel**'in sanatlar sistemini, başka deyişle Estetiğin bölümlenmesini görelim: Bilindiği gibi **Hegel** Estetiği üç kısımdan oluşmaktadır: Genel Estetik, sanatsal güzelin genel olarak incelediği, İdealin doğayla ve özel sa-

natsal içgudülerle ilişkisinin ele alındığı bölümdür. İkinci sırada, büyük yapılarda ve formlardaki kristalleşmeye göre temel farklılıklar ve ayrımlar yer alır, bunlar: Sembolik sanat, Klasik sanat ve Romantik sanattır. Son olarak da sistemin yönlendirici İde'sinden başlayan sanatlar sistemi gelir. Sanatların evriminin üç asıl kategoride bölümlenmesi, duyusal bir giysi altındaki duyusal sezgide görünüşe çıkan bir İde'nin mucizesine karşılık olmaktadır. Ide'nin bir form içinde görünüş biçimine göre **Hegel**, sanat için üç dialektik aşama (moment) ve üç çağ ayırır. *Sembolik* sanatta, Ide, belirsiz, bulanık, kesin olmayan ve sınırlanmamış durumdadır. Henüz somut bir İde değildir, ama dışarda bekleyen soyut bir İde'dir. Formla tam uygunluk içinde değildir, ve Ide'nin forma bu tam uygun olmayışı, sanatın somut güzelliğine karşın, onu sembolik kılar. Örneğin, Nil Nehri'nin verimliliğini, bereketini temsil eden Apis öküzü gibi. Buradan Ide'nin yüceltilmesi, görkemli kılınmasına doğru bir çaba vardır; Ide, form içinde değildir, yalnız onunla bir olmamakla kalmaz, aynı zamanda dışardadır. Böylece Ide, güzel kategorisinin bir kısmı olmaz, ama "*yüce*" (sublime) kategorisinin bir kısmı olur; o zaman da sanatın artistik bir "*Panteizm*"inden söz edilir.

Klasik sanatta, Ide'nin tam uygun cisimleşmesi, bu Ide'ye tam uygun bir form içinde yapılır. Bu paradoks gerçekleşebilir, çünkü bu uyumun gerçekleştiği ayrıcalıklı bir varlık vardır doğada, bu da insandır. İnsanın yüz ifadesinin çizgileri ve insan bedeninin hareketleri heykel sanatında tasarımlanmış, gösterilmiştir. İnsan heykelinde, duyusal cisimleşmeye tinsel olanın kendisinden ödünç bir şeyler katılmıştır. *Romantik* sanatta ise, sonlu ve duyusal her nesneye tam olarak uymayan ve üstünlüğünü gösteren Ide'nin etkinliği yeniden ortaya çıkar. Ama bu sırada yeni bir uyumsuzluk (disharmonie) da temellenir; Tin kendisinin Ide'nin sonsuz öznelliği olduğunu anımsar. Hakiki yüce ve tanrısal olan, her türlü sanatsal cisimleşmeyi, somutlaşmayı aşan şeydir; bu bir soluk, bir esin, büyük bir özlemdir; böylece sanatçı, sonsuzun kristalleştirilmesinin olanaksızlığının bilincine varır. Ama burada yeni bir özellik araya girer; bu artık Ide'nin dışsallaşması değildir, bu onun tinsel içselliğidir, ta içerden dengesizliği yaratan bir dışlaşmadır. Artık Ide kendisinin bilincindedir; belirlenmemiş ve

ayrımlaşmamış değildir. Kendi çemberini kırar, kabuğunu parçalar. Burada da Ide bir esinlenme, bir soluktur artık; müzik de bu sanatın hakiki simgesidir. **Hegel**'e göre müzik, felsefeyle bağımlı olmalıdır. Duygulardaki bir çok ince ayırımı (nuance) iletebilme gücü vardır müziğin. Öznel ve belirsiz olduğu için sözsüz müziğin bir değeri yoktur; insan sesiyle yapılan müzik (ses müziği ya da vokal müzik), çalgı müziğinden üstündür. Müziğin özünü ritm oluşturur ve insan benliğinde bunun bir karşılığı vardır.Müzik, öteki sanatların tersine, uzayda bağımsız bir yer kaplamadığı için "*nesnel*" değildir, özneldir.

Hegel'in sanatlar sisteminin kendi yasaları varır: ideal, saltık Tin aynı ritme göre malzemeler, maddi olan şeyler içinde kendilerini gerçekleştirirler. Saltık Tin (Absoluter Geist), doğada yaşayan ve gelişen Tanrı'dır. Sanat alanına geçildiğinde ise onu dile getirmek için başvurulan girişimler oldukça beceriksizcedir, yani başarısızdır. Salt Tinsellik taş blokların içindedir. Bu bağlamda mimari en üstün sembolik sanattır: en kaba, en silik bir sanat olarak mimari, bu arada başka sanatlara giden yolu da açar. Mimari sanatında dışsallık, kutsallığın, tanrısallığın görünüşüyle uygun bir biçimde uzlaştırılmıştır. Çünkü tapınak, Tanrı'nın evidir.

Daha sonra *Klasik* sanatta duyusal biçime dönüşmüş Tanrı'nın varlığı görünüşe çıkar; bu da heykeldir. "*Heykelin sunduğu Tin, kendisine dayanan, kendisi üstünde yükselen, tutkuların ve zorunsuzlukların, olumsallıkların oyunu içinde parçalanmamış olan Tin'dir.*" - Durmadan değişen duyguları yansıtmak, kalabalığı baskı altında tutan, kalabalığa dayatan her türlü tutku, insanlığın tinselliği ve duyguları, işte tüm bunlar romantik soluğun ürünleridirler. Romantik sanatın en ince tellere ayrılmış malzemeleri arasında renk, ses daha sonra da simgeleşmiş ses bulunur. Resim, müzik ve şiir romantik sanatlardır. Madde üzerinde etkiyen tinsellik onu ele geçirir ve peşinden sürükler. En tinsel olan şiir, duygular alanında bulunmakla birlikte, duygulardan da daha fazla, Ide alanında yükselir. İşte bu noktada da Saltık Tin sanatı, felsefeye ulaşmak için terkedecektir.

Bilindiği gibi **Hegel**, "*Estetik Üzerine Dersler*"inde sanatın, artık, insan ruhunun en üstün gereksinmelerine yanıt verecek güçte olmadığını, Ide'nin ya da Tin'in güzel sanatları geride bıraktığını

söyler. Ona göre sanat, geçmiş çağlarda olduğu gibi, o eski doyumları insana tattırmaktan uzaktır. Artık Yunan sanatının güzel günleri bitmiş, Ortaçağ'ın altın dönemi son bulmuştur. Genel durumu bakımından 19. yy. da sanata elverişli bir çağ değildir.Tin ya da Ide (genel anlamda düşünce) öylesine hızla gelişiyor ve dönüşüme uğruyor ki, sanatçı bile bu değişmiş düşüncenin egemenliğinden ve ağır baskısından kendisini kurtaramıyor. Sanat bu bakımdan artık geçmiş bir şeydir. Bugün sanat yapmaktan çok, sanat üzerinde düşünüyoruz. Sanat-bilim, sanatın geçmiş zamanlarda sağladığı haz ve doyumdan daha üstün bir gereksinme haline gelmiştir. Sanat artık düşünceye, Ide'ye yani felsefeye yöneltiyor bizi; ama bu yöneliş, sanat yapmak için değil, sanatın ne olduğunun bilimsel olarak bilinmesi içindir. İşte bu da Estetiğin araştırma konusudur. **Hegel**'in o ünlü "*sanatın ölümü*"ne ilişkin olarak söyledikleri bunlardır; ona göre sanatın artık bir işlevi ve görevi kalmamış, onun yerini felsefe almıştır. Ama yine de **Hegel, Horatius**'un "*Et prodesse volunt et delectare poetae*" (Ozanlar hem eğlendirmek hem de yararlı olmak isterler) demesine katılarak sanata ilişkin son söz olarak şunları söylemekten de kendini alıkoyamaz: "*Sanat, hakikatte halkların ilk eğiticisidir.*"

FRIEDRICH WİLHELM NIETZSCHE
(Röcken, Lützen 15.10.1844 - Weimar 25.8.1900)

"Kendi sorunları üstüne düşünmeye başlayan ve bu sorunlara ilişkin bir bilinç sahibi olan toplumlar ancak felsefe yapabilirler... Çünkü felsefe, kültür sorunlarını çözmüş toplumların işidir."

F. Nietzsche, Das Philosophen - Buch

İlk kitabı olan *"Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu"*yla (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872), felsefeyi ve klasik araştırmaları derinden etkilemiş ve bu yapıtında yunan drama kuramı ile birlikte günümüzde tekrar tekrar ele alınan sanatın temellerini aydınlatmıştır. Ona göre derinliğine ele alınması gereken ilk konu yunan usdışıcılığıdır (irrasyonalizm); çünkü sanatın ve tüm insan yaratıcılığının kökenleri düş ve şarkı olarak adlandırılan insan doğasının bu iki görünüşünde temellerini bulur. Gerçekliği yorumlayışımız sırasında anlam katlarını yüreklice araladığımızda görürüz ki varlık ancak estetik terimlerle anlaşılabilir ve haklı kılınabilir. Bu görüş ise bilimsel araştırmayı yeni bir ışık altına tutmak demektir; çünkü bilim, ya yanlış sonuca götüren bir başarısızlık ya da sanata bir rakip olarak ortaya çıkar. Sanata rakip olmasında ise bilim, tıpkı sanatın bir yanılsama olmasındakine benzer, bir tür yanılsamadır. **Nietzsche** de **Schopenhauer**'le birlikte, sanatın, bilimin ve felsefenin, yanılsamanın biçimleri olduğunu söyler. Sanat aracılığıyla yeniden yorumlanarak yeni baştan kurulan ve bir işlev kazandırılan yaşam, varlığın anlamsız bir akışından, sürüklenişinden anlamlı bir bütünlüğe ve düzenli bir dünyaya dönüşür. İşte insan zihninin tüm bu yanılsatıcı taktiklerinin en ilginci ve uyarıcısı da antik yunandaki Atinalının dünyasında bir görünüp bir kaybolmuş bir

sanat formu olan tragedyadır. Tragedya, doğa korkusunun ve her insanın soylu davranışının arkasında yatan doğal olmayan bir eylemin görünüşe çıkmasıyla, yani bize sunduğu bir gösterimle ayırdedilir. Tragedya bizlere, "*Erdemin doğaya karşı işlenmiş bir cinayet olduğunu*" gösterir. **Nietzsche** şunu sorar: Böyle bir görünüş varlığa nasıl gelebildi? Bu çok zor soruya yanıt verebilmek için **Nietzsche**, Apollocu ve Dionisoscu olan arasındaki o ünlü ayrımını yapar; ilki düşlerin fantazyasıdır, ikincisi ise yabanıl, içgüdüsel, barbar bir kendinden geçme ve sarhoşluktur.

İkisi de insan için doğaldır, ama uygarlıklar insan doğasının bu yanlarından birine ya da ikisine birden ağırlık vermelerine göre birbirlerinden ayrılırlar. İÖ 5. ve 4. yy'da Atinalı ozanlar Apollocu düş ile Dionisoscu coşuyu (esrimeyi) kaynaştırarak yeni bir sanat formu geliştirebilmişlerdir. Böylece trajik bir dramada dans eden satirler korosu sahnede, tanrı Dionisosun bir dizi düş benzeri imgeleri gibi kendilerinden geçerler. Düşsel yaşamın biçimsel bireyselleştiriciliği ile sarhoşluğun, esrikliğin biricikliğindeki kendinin körlüğü arasında varolan çatışma bir an için de olsa Attika tragedyasında çözüme ulaşıyordu. Ne var ki çözüm anlık olmalıdır: o bir yandan müziğin yalın körlüğünde, öte yandan da formel plastik sanatın Dorik sertliğinde kırılır. **Apollo** boşalma, **Dionisos** da körleşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Fakat tragedya kendi bütünlüğünde insanoğlunun en büyük başarılarından biri olarak kalır. Burada **Aristoteles**'in tragedya anlayışı ile **Nietzsche**'nin tragedya kuramı arasındaki ilgi araştırılmaya değer bir konu olarak karşımıza çıkıyor.

Tragedyanın ortaya koyduğu çözüm (ya da çözülme) ondaki kötümser yaşamsallığın pek çok kimsece hoş görülmemesinden kaynaklanmaktaydı. Bizim bastırılmış, sindirilmiş, korkutulmuş bakışımıza tragedyanın sunduğu varlığın gizi (irrasyonalizm), iyimser anlarımızda insan zihni için öne sürdüğümüz her şeyin (rasyonalizm) bir yadsınmasından başka bir şey değildir. Bu meydan okumaya yanıt olarak yeni bir insan tipi geliştirilmiş ve **Nietzsche** bu geliştirilmiş yeni insan tipini **Sokrates**'in kişiliğinde simgeleştirerek ona "*kuramsal insan*" (theoretiker Mensch) demiştir. Kısaca tragedya, felsefe tarafından öldürüldü; o felsefe ki, en üst düzeyde anlaşılabilir ve kavranabilir olan, ussal

araştırmanın objesine uyan ve dialektik sanatı ile uygun biçimde çözümlenen doğa görüşünü, trajik görüşün yerine koymak istemiştir. **Nietzsche**'ye göre teorik insan bir dialektikçidir ve artık ölümden korkmayan, doğayı en üst düzeyde ussal olarak tanıyan ahlakça erdemli bir aktördür. Bu nedenle **Nietzsche,** sanatı araştırmanın yerine koymuştur. Böylece "*Tragedyanın Doğuşu*" adlı denemesinin başlangıç noktasına dönen **Nietzsche**, *"Yaşam için araştırmanın anlamı nedir?*" sorusunu şimdi şöyle yanıtlar: "*Araştırma yeni, daha bir teselli edici bir yanılsama yaratma yolundan başka bir şey değildir. Araştırmanın ereği de "estetik sokratizm" biçiminde bir doğa görüşüne varmaktır*" **Sokrates**'den bu yana Batı insanı bu görüşe sıkıca sarıldığı içindir ki kendi varlığının en değerli ve yaşamsal Dionisoscu öğelerini de yitirmiştir. İmdi **Nietzsche**, çağının insanını tragedya dönemine ve tragedyaya bağlı **Sokrates** öncesi felsefeye (Ionya doğa felsefesine) dönmeye çağırır. Acaba bu çağrı geç kalmış bir çağrı mıdır? Günümüzün dünya ve toplum sorunları göz önünde bulundurulursa (yabancılaşma, teknolojinin egemenliği, çevre sorunları (ekoproblemler), siyasi rejimlerdeki dalgalanmalar, vb.) bu sorunun önemi daha iyi anlaşılabilir. Çağdaş filozoflardan **Heidegger, Nietzsche**'nin felsefesini yeniden değerlendirerek Batı dünyasının ona neler borçlu olduğunu göstermeye çalışmıştır.(1)

Batının ve Hıristiyanlığın geleneksel din, ahlak ve felsefe anlayışlarını temelden eleştiren ("*total kritik*"), kendine özgü bir biçemle ortaya koyduğu yoğun ve çarpıcı düşünceleriyle en etkili modern düşünürlerden biri olan **Nietzsche**, kendini yetiştirdiği sıralarda hocası filoloji bilgini **Friedrich Wilhelm Ritschl,** besteci **Robert Schumann** ve **Richard Wagner**, filozof **Arthur Schopenhauer** gibi çağının ünlü kişilerinden etkilenmiştir. Basel'de dost olduğu kültür tarihçisi **Jacob Burckhardt**'ın görüşleri de onun üzerinde izler bırakmıştır. İlk sanat felsefesi yapıtı diyebileceğimiz "*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*" adlı denemesini klasik filoloji bilgilerinden yararlanarak yazmıştır. Burada eski yunan tanrılarından **Apollo** ve **Dionisos**'un simgesel

(1) M. Heidegger, Nietzsche, Gesamtausgabe, Frankfurt a.M.; Klostermann, 1975.

işlevlerini kullanarak tragedyanın temelinde bulunan sanat anlayışı üzerinde durmuş; coşkulu tutkuları simgeleyen **Dionisos** ile onun etkilerini dengeleyen ölçü ve düzen simgesi **Apollo**'nun bir araya gelmesiyle eski yunan tragedyasının doğduğunu; ve bunun da klasik yunan kültürünün, dünyanın anlamsızlığına karşı bir deva olarak geliştirdiği trajik dünya görüşüne dayandığını öne sürmüştür. Bu, ölümü ve hiçliği ya da yokluğu kabullenerek yaşamı bir oyun gibi kavrayan ve müzikle besleyen bir dünya görüşüydü. **Nietzsche,** kitabının son bölümlerinde şiirsel bir dille bu görüşün çağdaş dünya için taşıyabileceği anlam üzerinde durmuş ve **Wagner** müziğini de örnek olarak ele almıştır. Bu yapıtıyla **Nietzsche**, sanat felsefesi ile müzik - tiyatro kuramları arasındaki sıkı bağı vurgulayarak klasikleşmiş bir yapıt örneği vermiş oluyordu. Müzik konusunda **Arthur Schopenhauer** (Danzig, 1788 - Frankfurt am Main, 1860) gibi düşünen **Nietzsche**'ye göre de müzik, öbür sanatlardan farklı olarak, "*uzay içinde bir yer kaplamayan*", dolayısıyla nesnel olmayan bir sanat dalıdır. Müzik, sanatsal sürecin iç dinamizmine daha yakındır; dolayımsız anlatım konusunda daha az sayıda teknik engel içerir. Somut bir engel ise hiç taşımaz, çünkü deneysel boyutu yoktur. **Schopenhauer**'e göre ise müzik, öteki sanatlar gibi "*idea*"ları değil, doğrudan doğruya "*istenç*"i yansıtır. Sanat kuramına Apollocu-Dionisoscu bir ikilemle başlayan **Nietzsche**'ye göre bu ikilem, biçim ve us ile kendinden geçiş arasındadır. **Nietzsche**'ye göre müzik, kusursuz biçimde Dionisoscu bir sanattır; aşırı coşkunlukla kendinden geçen sanatçının bu sonsuz özgürlüğünün bedeli de "*paranoya*" (kuşku ve korku) olarak belirir. Her sanatçı yaratma özgürlüğünün bedelini de bir biçimde ödemek zorunda kalır. Müziğin matematiksel özelliklerine pek önem vermeyen **Nietzsche, Schopenhauer** gibi, doğa seslerinin taklidine dayanan müziği açıkça kınamıştır. Müzikde doğaya öykünmenin hiç de başarılı sonuçlar vermeyeceğini daha önce **Goethe** de söylemiştir; ona göre, "*Müzikte gök-gürültüsünü taklit etmek sanat değildir; fakat bende, gök-gürültüsünü dinlerken duyduğum duyguyu uyandırmayı amaçlayan ve bunu başaran müzisyen çok yüksek bir değer kazanır*" İnsanların ve toplumların eğitilmesinde, hatta tedavisinde müziğin katkılarına doğu toplumlarında da başvurulmuştur. Çin, Hint ve

İslam uygarlıklarında müziğin önemli bir yeri vardır. Bu cümleden olmak üzere, örneğin **Konfüçyüs**'e göre de düzenli bir ahlak evreninde müziğin önemli bir işlevi bulunmaktadır. Ayrıca müzikle devlet birbirinin yankısıdır; çünkü devleti yönetme becerisi ancak müziği kavrayabilen üstün insanlarda bulunur.

Şiir, müzik ve felsefenin kesiştiği noktada yer alan **Nietzsche**, din ve ulus kaynaklı geleneksel değerlerden uzak durmuş, özellikle de tragedya konusunda, antik yunandaki sanatla dinin ve sanatla sitenin birliğini ve uyumunu kavramak gerektiğini öne sürmüştür. Yunanlıların Dionisoscu yanını ilk kez ortaya koyan Tragedyanın Doğuşu, özgür karakteri ve özellikle de yazarın, çağdaş kültüre ilişkin sorunlar üzerindeki kişisel görüşleriyle sarsıcı bir nitelik taşır. Ona göre, Batı uygarlığı, müzik sanatıyla bilim ve din arasında bocalayıp duracak mıdır? Tragedyanın ve "*mythos*"un yeniden doğmasını arzulayan filozof, bu arzusunu gerçekleştirecek kişinin **Wagner** olduğunu düşünmekteydi. Ama, aynı zamanda **Dürer**'in "*Ölümle Şeytanın Yoldaşı Şövalye*" adlı tablosunun oluşturduğu simgeye bakarak **Schopenhaur**'i düşünmekten de geri kalmıyordu; çünkü bu filozofun, "*hiçbir umudu yoktu, ama yine de hakikati bilmek istiyordu*"

Nietzsche'nin felsefesi bir "*varlık*" felsefesi değil, ama bir "*varolabilme*" felsefesidir; ve insan hakkında açılan bu soruşturmaya başı ve sonu olmayan dönüş *(ewige wiederkehr: öncesiz sonrasız yineleniş)* düşüncesi de, başlangıçsız ve sonsuz oluşun saltık düşüncesi olarak katılır. Güçlerin dünyası, önlenmesi olanaksız bir büyüme eğilimi taşır; "*güç istemi*" (Wille zur Macht) kavramının kaynağı da budur. Bu güçler dünyası, hiçbir azalma tanımadığından, asla bir denge noktasına ulaşmaz. Filozofa göre, "*Bu dünyanın ulaşabileceği durum her neyse, o buna mutlaka ulaşacaktır ve bunu yalnız bir kez değil, sayısız kez yapacaktır*".[1] **Nietzsche**'nin felsefi tavırlarının köktenciliği, her türlü yorumun göreli olduğu varsayımına dayanır ve doğrudan doğruya güç istencine bağlı olan insanın yaratma yeteneğini devreye sokar. Ona

(1) F. Nietzsche, Der Wille zur Macht, IIINr, 802; 808; 820 f; 821; Gesamtausgabe, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1975.

göre Köktencilik (Radikalizm, Fundamentalizm), satırları karalanmış ve satır araları birbirini izleyen yorumlarla doldurulmuş özgün metni yeniden bulmaktır: *"Köktenci bir hakikat"* gereksiniminden doğan soykütüğü çalışması işte budur.

"Kuşku denizinin üstünde yalnızca bir tahta parçası, uzanıp uyumaya ancak yetecek genişlikte!"; **Parmenides**'e malettiği bu sözlerle **Nietzsche**, metafizik sorunun en can alıcı noktasına parmak basar; değişmez, sabit bir noktanın, sağlam bir dayanağın gerekliliği; oysa kendi eleştirisi, tersine, bilinecek nesneye olabildiğince çok açıdan yaklaşmak gerektiğini göstermeye çalışır. **Parmenides**'in yaptığı gibi düşüncenin varlıkla özdeşleştirilmeye çalışılması, **Nietzsche**'ye göre, felsefenin lanetlenmişliğinin, yani ruh ve beden ayrımının, ifadesidir. **Nietzsche,** bu bağlamda, **Herakleitos**, **Anaksagoras** ve **Empedokles**'de ortak olan inanca, yaşadığımız dünyanın, *"görünüş"* dünyasının gerçek olduğu inancına katılır. **Descartes**'in *"cogito ergo sum"*unu eleştirerek, *"benim, düşündüğümü düşünen varlık olduğum kesin değildir"* der. 1882-1886 arasındaki *"Zerdüşt dönemi"*nde kendisini *"labirent insan"* olarak gören **Nietzsche** için hakikat *"Ariadne"*dir. Ona göre, her şeyi formüllere indirgemek yeterli değildir, ayrıca bu temeller üzerinde *"yaşayabilmek"* gerekir; acaba bu olanaklı mıdır? *"Gerçek dünya"*, başka herhangi bir dünya gibi bir kurgudur ve hatta *"yaşama karşı giriştiğimiz en tehlikeli suikasttır"*

Nietzsche'ye göre felsefe, yaratmanın anlamını kavramaya çalışan bir düşünce etkinliğidir; belli ilkelere dayanarak kendini sınırlayan bir dizge değil. Bu etkinliğin kaynağı da, ereği de insandır. İnsan evrendedir, evrenin özüdür. Onu konu edinen felsefe de evrene yönelmeli, onu anlamaya ve açıklamaya çalışmalıdır. Böyle bir anlayıştan yola çıkan felsefe, **Nietzsche**'ye göre, *"Antik Yunan'ın Tragedya Çağı"*nda doğmuştur. Bir us varlığı olarak insanı sınırlandırmayan, onu evrenin bütünlüğü içinde özgür, yaratıcı bir atılım odağı niteliğinde gören filozoflar da **Thales**, **Anaksimandros**, **Anaksimenes**, **Herakleitos** ve **Empedokles** gibi doğacı bilgelerdir. Onlardan sonra felsefede gerileme, kaynağından uzaklaşma ve giderek soyutlaşma başlamıştır. Uygarlık, insanın yaratıcı eylemlerinde yoğunluk kazanır, ve bir netliğe ulaşır. **Nietzsche**'ye göre önemli olan eskiyi, günü geçmişi

aktarmak ya da yinelemek değil, yeni olanı ortaya koymak, yoktan var etmektir. Çünkü uygarlık, yaratıcı atılımların bir birikimidir. Bu da **Apollo** ve **Dionisos** gibi tanrıların varlığında biçimlenen özün anlamını kavramaya bağlıdır. Bu yaratıcı atılım, kişinin çağını aşmasını, bütün evreni kuşatan geniş bir bakış açısı kazanmasını sağlar. Yaratmanın gerçekleşmediği yerde ise insanın kendini aşması ve onunla bağlantılı olan uygarlığın doğması söz konusu değildir. **Nietzsche**, "*Ahlakın Soykütüğü*"nde şöyle der: "*Bir topluluğun, bir ulusun* **evriminde** *bilim adamının ön plana geçtiği dönemler görürsünüz; işte bu dönemler yorgunluk, özellikle de günbatımı ya da çöküş dönemleridir.*"

"*Tragedyanın Doğuşu*"nda, sanatın doğanın kendisine özgü estetik etkinliğine, biçimler yaratan yaşama dayandığını öne süren **Nietzsche**'ye göre, sanatın özü, belli türden bir yalandadır. Bu, yaşama kara çalmaya yönelen idealist bir yutturmaca değil, yaşamı iyiye doğru değiştirerek yaşanır duruma getiren bir yalandır: "*Doğrular yüzünden ölmemek için elimizde sanat var*" diyen **Nietzsche** şöyle devam eder: "*Sanat nasıl mı doğar? Bilgiye bir deva olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanıltmaları (illusion), aldatmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir*" **Heidegger**'e göre, **Nietzsche**'de sanat, güç isteminin ya da güçlülük istencinin (Der Wille zur Macht) bir yansımasıdır; güçlülüğü isteme, egemen olmayı arzulama değildir; o, ne ele geçirme, elde etme, ne de göz dikme demektir; güçlülüğü isteme, verme ve yaratmadaki gücü dile getirir. **Nietzsche**, **Freud**'dan önce, sanatın bilinçaltıyla olan ilintisini göstermiş, yaşamın merceği aracılığıyla da rüya ve sarhoşluk içindeki insanda karşılaşılan iki yana, Apollocu ve Dionisoscu eğilime dikkati çekmiştir. Dionisoscu sanatın ifade biçimine örnek olmak üzere **Nietzsche**, **Schopenhauer** ve **Wagner**'e de katılarak, müziği gösterir; Apollocu sanat ise, simgesel dünyanın güzelliğini sunar; görünüşün çözülüşünü estetik aracılığıyla kurtarmaya çalışır. Dionisoscu sanat yalnızca insanın öncesiz-sonrasız hazzını görünüşler içinde araştırmakla kalmaz, ama aynı zamanda, görünüşlerin arkasındaki "*şeylerin ta içindeki gizli çekirdeğe*" giden yolu açar ve insanın yüceliğini yüksek sesle haykırarak yaşamın zenginleştirilmesini, bütünlenmesini ve yetkinleştirilmesini bir yana bırakıp onu yalnızca sürdürmeye ko-

yulur; bir tür uyarıcı (Stimulans) rolü üstlenir ve **Nietzsche**'nin **Schopenhauer**'e karşı vurguladığı gibi, yaşamın boş bir dinginlik (Quietiv) olmadığını savunur. Apollocu sanata gelince o, görsel dünyanın güzelliği içindeki görünüşlerin çözülüşlerini, gelip geçişlerini estetik bir biçimde tasarımlar. Batı'nın Apollocu kültürünün ifadesi olan sanatsal güzellik, "*Saltığın bir görünüşü*" (Schein des Absoluten) olarak aydınlatıcı, ödünleyici işlevi (kompensatorische Funktion) olan bir dünyayı yansıtır: "*Sanat, yaşamın görünüşünü, yaşamın bize sunduğu manzarayı çekilir ve katlanılır kılmakla kalmaz, aynı zamanda üzerinde uzanan ve saf olmayan düşüncenin de çiçeklenmesini sağlar*" Yaşam için sanatın işlevine ilişkin köktenci sorularıyla **Nietzsche**, sanat üzerine estetik spekülasyonlardan vazgeçilmesine neden olmuş, böylece modern sanat ve yazın alanında önemli bir yer edinmiştir.

Klasik filolojiden felsefe çalışmalarına geçen **Nietzsche**'nin bu çalışmalarının odak noktası sanat ürünleri olmuştur. Ona göre sanat, insanın yaratıcı gücünün yoğunlaştığı bir başarı alanıdır; her türlü düşünce burada yeşerir ve gelişir. Bu nedenle felsefe, sanattan ayrılamaz; nitekim **Homeros** bir ozan olmasına karşılık felsefenin içerdiği konuları işlemiş, insanı bir başarı varlığı olarak sergilemiştir. İlkçağ felsefesinin filozoflarından **Parmenides** de düşüncelerini şiir aracılığıyla dile getirmiştir. **Homeros**'u şiirin öncüsü sayan **Nietzsche**'ye göre sanatın Apollocu ve Dionisoscu iki yaratıcı ve koruyucu tanrısı vardır; bunlardan **Apollo**, ölçünün, ışığın, dengenin; **Dionisos** ise coşkunun, içten dışa doğru yaratıcı taşkınlığın, müziğin tanrısıdır. Bütün insan yaratmalarının kaynağı da bu iki tanrıdır. **Nietzsche**, bu iki kaynağa dayanarak, düşüncelerini tarih, insan, sanat, felsefe ve uygarlık gibi konularla ilgili açıklamalarında serimledi; insanı bu başarı alanlarının bütünlüğü içinde bir us ve istenç varlığı olarak gördü. Bu görüşünde **Schopenhauer** ve Hint felsefesinin, özellikle de Nirvana kavramı çerçevesinde toplanan inanç ürünlerinin etkisi büyük olmuştur. Bir yandan **Shakespeare**, **Byron**, **Hölderlin** gibi ozanlar, öte yandan da **Schumann**, **Chopin, Bizet**, **Wagner** gibi bestecilerle ilgilenen **Nietzsche**, yunan ozanı **Theognis** üzerinde çalışmış, onun "*iyi-soylu*", "*kötü-soysuz*" kavramlarına dayalı yeni yorumlarda bulunmuştur.

Nietzsche felsefesinin odak sorunları arasında dil, kültür, tarih, insan, ahlak, bilim, uygarlık, toplum ve özellikle de sanat bulunur. Sanat konusunda ilk dönemlerinde **Schopenhauer**'in karamsar anlayışından etkilenerek, insanı evrensel istencin buyruğu altında, bağımlı ve mutsuz bir varlık olarak gören filozof, bundan kurtulmanın yolunu bireyin kendini buluşunda ve bilinciyle yönlendirmesinde aradı. Ona göre insana kişilik ve özgürlük kazandıran tek ilke yaratmadır. Yaratma sanatsal bir eylem olduğundan, kişinin kendini aşmasına, evreni bir bütünlük içinde kavramasına bağlıdır. Bunu başarmak için de biri uyum, öteki biçim yüceliği olan iki yaratıcı odağı yakalamak gerekir. Uyumun örneği **Dionisos,** biçiminki de **Apollo**'dur; bu iki sanat tanrısı, insandaki yaratıcı gücü biçimlendiren, yönlendiren birer yüce varlıktır. Uyumu simgeleyen Dionisos müziğin, biçimi örneklendiren **Apollo** ise yontunun odağıdır. Müzikle insan kendini aşar,varlığın özünde saklı derin anlamı duyumsar, sezer. Yontu ise insanı biçimin en yüce örneğiyle yüzyüze getirerek, ona varlığın özünü, dışa vuran bir olay niteliğinde gösterir. Gerek uyum, gerekse biçim, güzelliği oluşturan iki temel öğedir; birincisi sezgiyle, ikincisi görmekle kavranır. Nitelikleri dolayısıyla birbirine karşıt olan bu iki yaratıcı güç odağının birleşmesinden, bütün insan başarılarının en yücesi olan, bütün sanat türlerinin kaynağı durumunda bulunan "*tragedya*" doğmuştur. Tragedyada taşkınlıkla denge, uyumla biçim, derinlikle genişlik iç içedir, birbirlerini özümlemiş durumdadırlar. **Nietzsche** bu olayı "*Dionisosça olma*" diye niteler. "*Dionisosça olmanın büyüsü altında kişi yalnızca başka kişiyle yeniden bağlar kurmakla kalmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak birbirine diş bileyenler... sarmaş dolaş olurlar, kişi kişiyle kaynaşır*" Bu kaynaşmada kişi kendini aşar, evrenle, evrende bulunan bütün varlıklarla bir uyum içine girer; kendini belli bir toplumun değil, evrenin üyesi olarak görür. Ancak, bu coşkulu eylemi yaratıcılığa dönüştürerek, bir başarı ürünü ortaya koymak "*pek çoklar*"ın değil, "*Üstinsan*"ın işidir. Çünkü gerçek sanat atılımı "*Üstinsanın*" (Übermensch) eylemidir; işte "*büyük biçimlendirici de (sanatçı) Üstinsanların kusursuz beden yapılarını rüyalarında seyreder, görür*".(1)

(1) F. Nietzsche, Menschliches-Allzumenschliches, Nr. 151 vd. Gesamtausgabe; Frankfurt a. M.: Klostermann, 1975.

Özgün ve yüce yaratma eylemi olarak sanat, ancak *"Üstinsan"*ların bulunduğu yerde gerçeklik kazanabilir. Felsefenin varlığı da yine bu *"Üstinsan"*ların varlığına bağlıdır. Toplumu oluşturan bireyler, gerçek yaratıcı ve doğurucu olan *"Üstinsan"*ın ortaya çıkmasına yarayan birer araç niteliğindedirler. Bir yontunun ortaya konmasında, mermeri yontan, yere birçok parçalar, kırıntılar döken yontucunun en büyük yapıtını biçimlendirmek için yaptığı neyse, doğa da *"Üstinsan"*ı yaratmak için bireyleri bir gereç olarak kullanır. Bireyler, bu yüce insanın ortaya çıkması için, doğanın yere döktüğü birer kırıntıdır. Bu nedenle, *"Üstinsan"*ın çevresinde, ayaklarının dibinde toplanan bireyler bir yığındır, *"pek çoklar"*dır. Doğanın ereği bu *"pek çoklar"*ın içinden *"Üstinsanı"* ortaya koymaktır: *"İnsan kirli bir ırmaktır. Bu kirli ırmağı içine alabilmesi, bozulmadan kalabilmesi için engin bir deniz olması gerekir. Bu deniz evrenin özü, ve anlamı niteliğini taşıyan "Üstinsan"dır... Bir bakın, size "Üstinsan"ı tanıtıyorum, o işte bu denizdir" "Üstinsan", bütün kötülüklerin, eksikliklerin, uyumsuzlukların ortasında bir ışık gibi bozulmadan kalan, kendi kendisiyle bütünleşen, yalnız kendi kendine yeten bir varlıktır. Böylece o, sonsuz sevince de sahiptir; çünkü, "her sevinç ve neşe sonsuzluğu ister, hem de derin sonsuzluğu"*.(1)

Nietzsche ile birlikte sanatların kuramsal düzeyde çözümlenmelerinden yeni bir anlayış doğdu. Kültür tarihine uygulanan yeni bir tipleme biliminin, tipolojinin başlatıcısı olan **Nietzsche,** yunan sevgi tanrısı **Apollo**'nun adından esinlenerek *"Apollocu sanat"* ile gene yunan şarap ve bereket tanrısı **Dionisos**'dan esinlenerek *"Dionisoscu sanat"* ayrımı yapmıştır. Apollocu sanat ölçülü, uyumlu, ağırbaşlı, dengeli bir sanat iken, Dionisoscu sanat, bunun karşıtını oluşturur; gösterişli, coşkulu, yaşama dönük bir sanattır bu. **Nietzsche**'nin kültür tarihini açıklayan gelişme ve biçim ile tipoloji, ilkece ayrı bu iki sanat eğilimi arasında varolduğunu düşündüğü soyut, metafiziğe kadar uzanan bir uzlaşmazlığa dayanır. Filozof, sanat çözümlemesinde *"içgüdüsel"* olana belirleyici bir yer vermiştir. O günden bugüne birçok literatürde sanatların tiplenmesi yapılırken ortaya yeni yeni bir

(1) F. Nietzsche, Also sprach Zarathustra I-IV, Gesamtausgabe; Frankfurt a.M.: Klostermann, 1975.

takım karşıtlıkların atıldığı görülmüştür. Örneğin, **F. Strich,** açık ve kapalı biçim karşıtlığından söz etmiş, **F. Gundolf** ise, yetişme ve eğitim yaşantısı ile ilk yaşantı arasındaki karşıtlığa dayanan bir sanat tiplemesi yapmıştır. **Wölflin**, çizgisel olanla resimsel güzellikteki sanat tipleri arasındaki karşıtlıktan söz ederken, **Spengler**'de Apolloca ve Faustça sanat tipleri karşıtlığını buluruz. **Snow** ise, plastik, müziksel, bilinçli-bilinçsiz, bilimsel ve güzele yönelik sanat ayrımı yapar. Tüm bu soyut şemalarda tarihsel boyutun gözden kaçtığı ortadadır. Her sanat yazarı, tarihsel koşullardan bağımsız olarak, şemasını tarihin tüm çağlarına öylece uygulamaya kalkmaktadır. Derinlik psikolojisinin sanatı açıklama deneyleri için de aynı olgu geçerlidir (**Freud, Jung, Adler**). **Jung**'un geliştirdiği *ilkörnek* (archetip) kuramına göre, bu toplumsal ve tarihsel verilerden bütünüyle bağımsız *ilkörnekler*, oldumolası bilinçaltında bulunmaktadırlar ve değişen kılıklarda ve başka başka biçimlerde bilinçaltından yüzeye sürekli yükselmektedirler. **Jung**'da sanatsal tasarımların doğuşu derinlik psikolojisinin psikoanalizin benimsediği bu *ilkörneğin* varlığına bağlanmıştır. **Arnold Gehlen**'de karşılaştığımız sanatsal-estetik etkinliği, hayvansal içgüdülere dayanarak bunlardan türetme girişimleri de derinlik psikolojisinin bulgularına yakın düşer. Öte yandan **Nietzsche**, **Spengler**, **Freud**, **Adler** içgüdüsel olanı sanatın olası kaynağı saymakla aynı temel anlayışın değişik biçimlerini benimsemiş olmaktadırlar.(1)

Yapıtlarının temelinde bütün aldatmacaları açığa vurmak ve tüm önyargıları yıkmak isteği yatan **Nietzsche**'nin özgün yanı, Batı uygarlığının temel felsefi sorunlarını köktenci bir kuşkuyla ele almasıdır. Böylece filozof, bilginin (Bilim), varlığın (Batıya özgü apaçık hakikatler) ve eylemin (Ahlak ve Siyaset) yeniden sorun haline getirilmesine olanak sağlamıştır. Kantçı eleştirinin sonucunu daha ilerilere vardıran Nietzscheci eleştiri, giderek Kantçı eleştirinin kendisine yöneltmiş, aklın sözde önsel kategorilerini kabul etmeyerek, bunların, bedensel ve sosyo ekonomik kökenli, salt "*yaşamsal*" zorunluluklardan başka bir şey olmadıklarını öne sürmüştür. Bilimsel hakikat da dahil olmak üzere,

---

(1) Gilles Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, PUF, Paris, 1988

her türlü hakikatin içyüzünü ortaya çıkarmayı deneyen **Nietzsche**, insanın ayırtedici özelliği olan icat gücünü (invention) ve aynı zamanda da yeniliğe karşı direnişini göstermeye çalışmıştır. Ne var ki yabancısı olduğu şeyi "*barbarca*", kendi aklına uyduramadığı şeyi de "*akıldışı*" diye niteleyen yine kendisi değil midir? Bütün felsefe sistemlerine ve metafiziğe karşı olan, hor bakan **Nietzsche**'nin yine ona özgü bir metafiziğe ya da bir üstfelsefeye sığındığını görüyoruz. Ona göre, bilgi işlevleri hiyerarşisine dipten doruğa egemen olan şey, "*hakikat*"ten bütünüyle başka bir şeydir; bunlar egemenlik gibi etkin tutkular ya da tembellik gibi edilgin tutkulardır. Kurumsallaşmış alışkanlıklarımız, kurumlarımız, dillerimiz, toplumun geçmişten çıkardığı dersler, başka her türlü yaşam tarzını dışlayarak kendi yaşamımız olarak benimsediğimiz "*akla uygun*" bir dünya biçerler bize ve savaş durumu da buradan kaynaklanır. Bilginin ve genel olarak kurumların çifte eleştirisi, **Nietzsche**'nin gerçekleştirmeye çalıştığı kökenlere ilişkin çözümlemeye dayanır. Bunun için de onun yapıtlarında, bir bilimkuramsal inceleme ile bir polemik tutum ayrımı yapılabilir. Felsefesinin bu iki karakteri (bilgi ve kavga), **Nietzsche**'nin öne sürdüğü soykütüğünü *Tragedya'nın doğuşuyla* başlayan yepyeni bir insan bilimine dönüştürür. Bu yapıtında **Nietzsche**, Dionisos'u keşfederek **Freud**'dan önce, insanın, her zaman varolan iki biçimli (yaşam ve ölüm) ve farklılaşmamış kökenini gün ışığına çıkarmıştır. Bu ölçüsüzlüğe, bireyleşme ilkesi olan **Apollo**'yla birlikte ölçü biçimi kendini kabul ettirir. Hesaba katılması zorunlu olan bu antropolojik temel üzerinde, Batı tarihi, "*Sokrates olayı*"na tanık olmuştur. "*Sokrates olayı*" demek, soyutlama ve kavram demekti, yani çağdaş bilimin ve ahlakın dayandığı temeldi.

Nietzsche felsefesi hakkında son sözü söylemek her ne kadar olanakdışıysa da biz yine saptadığımız şu önemli noktaları sıralayalım: **Nietzsche** felsefesinin ilk hedeflerinden biri "*bütün değerlerin dönüştürülmesi, yerleşik değerlerin ötesine geçilmesi ve aşılması*" (transmutation; transvaluation) olmuştur; antisistemciliğin ateşli savunusucu da olan **Nietzsche**, geleceğin felsefesini kurmayı düşler. Modern düşünce ve anlayışın toptan bir eleştirisine girişen filozof yine modern bilimlere de karşı çıkar. Bu bağlamda **Nietzsche**'yi, modernizmin kapsadığı sanatın ve po-

litikanın da karşısında buluyoruz. Modern sanat ve politikanın yanında **Nietzsche**, nesnelliğe (objectivité) de karşıdır. Acı çeken herkese acımaya, tarihe yüklenen anlama, başkalarının beğenilerine bağlanmaya, köle ruhluluğa, aşağılığa ve bayağılığa tiksinti duyarak bakar ve bütün bunları yadsır. Bu bakımdan **Nietzsche** felsefesi bir karşı-felsefedir; tutucu (conservativ), gerici (réactionnaire) bir yöne değil, bir karşı akıma (contre-courant) doğru yol alır. Nietzscheci eleştiri ki total bir eleştiridir, aklın kategorilerini dışlar, ve tüm sınıflandırmaları eler. Ona göre felsefi düşünceye; *anlam* ve *değer*'e ilişkin soruları sokmak ve böylece de metafiziği altsüt edecek bütünsel bir eleştiriyi (critique totale) gerçekleştirmek gerekir.(1)

Aristoteles'in "*benim için anlaşılabilir olmayan bir şey bu yüzden anlaşılmaz değildir*" dediği gibi, **Nietzsche** felsefesi de anlaşılmaz pek çok yanına karşın yine de anlaşılabilir bazı temel öğeler içermektedir. Özellikle sanatı içgüdülerimize ve bilinçaltına indirgemesi, önemli bir problemi irdelemesi ve sorgulaması bakımından ilginçtir. **Sokrates**'e göre "*iyi olmak için her şeyin bilinmesi gerekir*", **Platon**'a göre ise "*güzel olmak için her şeyin bilinmesi, anlaşılabilir olması gerekir*", **Aristoteles** de sanat için şöyle der: "*Şarkı (müzik) ölümlüler için her şeyden çok daha tatlıdır*". **Schiller**'in sanat kavrayışı ise şudur: "*Benim için algı ilkin açık ve belirli bir nesneye sahip değildir; bu daha sonra biçimlenir. Zihnin belli bir müzikal durumu önce ortaya çıkar, ve ancak bundan sonra poetik ide yani kavrayış belirir*" Kolayca görülebileceği gibi **Nietzsche**'nin sanat anlayışı bu tutumlardan farklıdır.

Nietzsche, Lucretius'un "*İnsanların ruhlarına yüce kutsal figürler ilk kez rüyalarda göründüler*" demesine katılarak "*Tragedyanın Doğuşu*"nun hemen başlarında **Hans Sachs**'ın Meistersingers'inden şu alıntıya yer vermiştir:

"Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn

(1) Gilles Deleuze, Nietzsche et la Philosophie, PUF, Paris, 1988.

wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poëterei
ist nichts als Wahrtraum-deuterei."(*)

Yazının başında da değinmiş olduğum gibi coşkulu bir nihilizmi temsil eden **Nietzsche**'nin düşünce serüveni görüldüğü gibi önce romantik bir nihilizm ile başlamış, sonra da hakikat üzerinde temellenen kuşkucu bir pozitivizme varmıştır. Son yıllarda ise bütün bu görüşlerini yaşama dayanan bir felsefede toplamıştır. Bilindiği gibi Nietzscheçi ahlakın çok özel biçimi aforizmalarda ortaya çıkar. Bu aforizmalarda o, bilgiye, ahlaka hatta dine ilişkin yanılsamanın (illusion) felsefesini yapmıştır. Onun düşüncesinde pesimist ve kuşkucu bir panteizmin izlerini de bulmak olasıdır. Ama yine de **Nietzsche** felsefesinin, toptancı bir bakışla, tüm değerlerin ötesine geçilmesine ve aşılmasına dayalı optimist bir görüşü serimlediği de söylenebilir. Aynı zamanda o yeni bir tutkunun, özgün bir içtenlik tutkusunun (*Passio Nuovo*) ilk açımlayıcılarından, öncülerinden biri de olmuştur. Bu nedenle kendisine "*anti-pesimistlerin en enerjiği*" sıfatı yakıştırılmıştır. Ona göre yaşamak, icat etmektir; yaşam, bir buluştur. Sanat da "*gücü isteme*" (*Wille zur Macht*) ile ilgilidir ve varoluşun, yaşama duygusunun olumlanmasıdır. Güzel ise yaşamı çoğaltan, zenginleştiren bir şeydir. **Nietzsche**'ye göre sanatın konusu da, tıpkı ahlakın ve biliminki gibi, yaşamı daha yoğun bir biçimde yaşanır hale getirmektir; sanat, bir oyun olup bu oyun sırasında sinirlerimiz en duyarlı titreşimlerine ulaşır; bu titreşimler aracılığıyla duyarlığımız kendisini ifade etmiş olur. Sanatta belli bir tür yalanın, yanılsamanın verdiği büyülü bir zevk de bulunur. Sanat, müziğin bir düzenlemesi olup, en derin biçimde yaşamayı istemenin bir ifadesidir. Ama bu öyle bir düzenlemedir ki imgelerle yapılır ve sanatçı imgelerin bu iç tutarlılığı içinde bizleri,

---

(*) "*Dostum, ozanın tek amacı, düşlerini seçebilmek ve onlara anlamlar vermektir. İnan bana, insanın en köklü yanılsamaları ona düşlerden gelir; ve tüm dizeleştirmeler ve şiirleştirmeler düşlerin yorumundan başka bir şey değildirler.*" **Nietzsche**'ye göre başta şiir olmak üzere tüm sanatlar, düşlerin yorulması ya da yorumlanmasından başka bir şey değildir.

hiçbir arzu duymaksızın ve yarar beklemeksizin, nesnelere yöneltir, onlara bir göz attırır. Böylece yaşamı sevme noktasında, yanılsama aracılığıyla, kurtarılırız; çünkü sanat yanılsamalarla insanların kurtuluşunu sağlar. Aslında her şey bir yanılsamadır (illusion), ama yalnız sanat bir yanılsamadan başka bir şey olmadığını bilir. İşte bu noktada **Nietzsche**'nin sanat felsefesinin ya da estetiğinin çift bir yanılgıya dayanan, optimist ve pesimist iki kökü ortaya çıkar: düş ve sarhoşluk, düş tanrısı **Apollo** ve içki tanrısı **Dionisos**. İlki imge ile arındırır ve imgeler dünyasındaki nesnelerin imgesine Apollocu yanılsama nüfuz eder; Dionisoscu yanılsama ise kendinden geçme ile, sarhoşlukla bireysellik ilkesinin ortadan kalkmasını sağlar; böylece evrenseli isteme, bütünleşme arzusu ortaya çıkar ve bireysel istenç kaybolur. **Nietzsche**'ye göre "*tragedya*", bütün sanatların kendisinden fışkırdığı bir kaynaktır; çünkü o, müziğin, şiirin ve plastiğin bireşimsel sanatıdır. Aynı zamanda "*tragedya*", ölçülü zihinsellik ve tutkulu istek arasında kalan bütün sanatları ifade eder. Ona göre güzel, uyuyan isteğimizi birdenbire uyandırıp canlandırarak ortaya çıkaran bir düştür. Yüce de bencil isteğimizin yok olduğu ve bütünsınırları aşma zevkini tattığı yerde ortaya çıkan bir tür coşu ve kendinden geçmedir. Bu nedenle de iki ruh durumuna karşılık olmak üzere iki tür sanat vardır: epik şiire karşılık olan plastik sanatlar ki bunlar Apollocu sanatlardır; müziğe karşılık olan lirik şiir ki bu da Dinoisoscu sanattır. Sanatın kültürel işlevine gelince **Nietzsche** iki tür sanat içgüdüsü ayırımı yapar; bunlar,yalnızca rüyada etkin olan metaforik ve imgeselleşmiş içgüdü ile soyutlayıcı ve sözel içgüdülerdir. Pratik nedenlerle yaşamımızın akışı içinde yalnız ikinci içgüdü kalır; imgelere özgü içgüdü sınırlanır. Sanatı kurtaran tek şey, mitolojik ruh durumunu kuran bu iki içgüdünün bileşimidir yalnızca: "*Sanat ancak eski mitolojilerin yerine geçebilir*". **Nietzsche**'ye göre sanat, üstinsanlığın ve ezeli dönüş metafiziğinin simgesellçmesidir; çünkü sanatın görevi, geleceğin insanlığını yaratmaktır. Ona göre, "*Dehanın doğurulması, bu dünyaya getirilmesi insan türünün tek ereğidir*".[1]

(1) F. Nietzsche, Le Gai Savoir, Mercure de France, Paris, 1950.

Nietzsche'ye göre sanat, öncesiz sonrasızlığın imgelenmesidir ve o, kendine özgü bir biçimde dünyanın düzenini taklit eder; böylece de değişen dünyanın görüntülerini sabitleştirmiş olur; değişende değişmeyeni, çoklukta birliği, geçicide kalıcı olanı bize sunar. Sanat, oluşu aşma istenci, bir ebedileştirme, bir sonsuzlaştırma edimidir. Filozofa göre, uygarlıklar kendilerini sanatlarıyla açımlarlar; çünkü sanat, istekleri disipline etmeye yarayan ve telkin edici bir dildir. Görüldüğü gibi pesimist ve optimist öğeleri estetiğinde barındıran **Nietzsche**'de filozof ve sanatçı **Nietzsche**'yi birbirinden ayırmak oldukça güçtür.Bu yüzden de onun sisteminde filozofu sanatçıdan ayıramıyoruz.

SIGMUND FREUD

(6.5.1856, Freiberg, Moravia-Pribor, Çekoslovakya - 23.9.1939, Londra, İngiltere)

"Pekçok yollar açtım ve gelecekte bazı şeylere varabilecek atılımlara canlılık kazandırdım. Ama bu bazı şeylerin küçük mü yoksa büyük mü olacakları konusunda ben de bir şey bilemiyorum."

S.Freud, Ma Vie et La Psychanalise

Yalnızca psikolojiyi değil eğitim, antropoloji ve sanatları da derinden etkileyen ve geniş tartışmalar yaratan psikanaliz kuramıyla 20. yy'a damgasını vuran düşünürler arasında yer alan **Sigmund Freud**, kapsamlı bir yaşam öyküsünü yazan İngiliz psikanalist **Ernest Jones**'a göre (The Life and Works of Sigmund Freud, 1953-57, 3 cilt), "*mizah duygusunu, kurnazlığını, ahlak dersi vermek istediğinde Yahudi anekdotları anlatma alışkanlığını ve özgürlükçü düşüncelerini*" babasından, "*duygusallığını*" annesinden almıştı; "*aklı*" ise tümüyle kendisinindi. Kültür ve felsefe alanlarına derin bir ilgisi olan **Freud**, **Darwin**'den ve onun doğal seçme kuramından çok etkilenmiştir. **Goethe**'nin doğayı, "*gözde çocuklarına gizlerini araştırma olanağı tanıyan cömert bir anne*" olarak niteleyen denemesinin etkisiyle tıbbı meslek olarak seçmiş; bu seçimdeki temel güdü ise insanların acılarını dindirme isteği değil, insan doğasını tanımak arzusu olmuştur. 1905'te yayımladığı "*Cinsiyet Kuramı Üzerine Üç Deneme*" (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie) adlı yapıtında cinsellik ile üremenin ayrı kavramlar olduğunu ele alarak insanlardaki cinsel dürtülerin bebeklikten başlayan gelişim evrelerini ortaya koydu. Buna göre insanda cinsel ve ruhsal gelişim ağızcıl (*oral*), dışkıl (*anal*), cinsel organsal (*fallik*), gizil ve üreyimsel (*libidinal*) olmak

üzere beş döneme ayrılır. Her dönemin kendine özgü gelişim biçimi; özellikleri ve sorunları varır. **Freud**'un kişilik kuramı ise üç katmandan oluşan bir sisteme dayanmaktadır; bu üç katman "*ilkel benlik*"(id), "*benlik*" (ego) ve "*üstbenlik*"tir (süper ego). **Freud**'un "*haz ilkesi*" (libido) kavramıyla ilintili olan "*ilkel benlik*", kalıtımla aktarılan biyolojik öğeleri içerir; toplumsal normları yansıtan ve "*gerçeklik ilkesi*"ni temsil eden "*üstbenliğin*" gelişiminde önemli rol oynar. Freud bu konudaki görüşlerini 1923 yılında "*Benlik ve İlkel Benlik*" (Das Ich und das Es) adlı yapıtında sistemli bir biçimde aktarmıştır.

Bilindiği gibi durum kuramları ya da analitik kuramlar **Freud**'un psikanaliz kuramından türemiş olup bu kurama göre kişilik, üstbenlik, benlik ve ilkel benlik denen ruhsal katmanlara ayrılmakta ve bunlar arasındaki etkileşimin sonucu olarak gelişmektedir. Çoğunlukla cinsel içerik taşıyan, biyolojik kökenli dürtüler de bu etkileşimde belirleyici bir rol oynamaktadır. Kişilik gelişimini tümüyle bilinçdışı süreçlerle açıkladığı, tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirilmesine ve çeşitli değişikliklere uğramasına karşın bu yaklaşım, çağımızın en etkili ve popüler kişilik kuramlarından biri sayılmaktadır. Öte yandan psikolojide kişinin kendi varlığını ya da dış dünyayı gerçek değilmiş gibi algılaması olarak bilinen kişilik yabancılaşması olgusu **Freud** tarafından işlenmiştir. Onun geliştirmiş olduğu psikanaliz kuramında benlik, "*gerçekliğin temsilcisi*" olduğu için, kişilik yabancılaşması da benliğin aşırı ölçüde zayıflamasının sonucudur. Buna göre kişilik yabancılaşması, dayanılmaz ya da tehdit edici bir gerçeklikten kaçmak amacıyla geliştirilmiş bilinçdışı bir savunma tepkisi ya da mekanizmasıdır. Kişilik yabancılaşması terimi kimi zaman, toplumda ve üretim sürecinde kişinin bireyselliğini yitirmesini ifade etmek için de kullanılmaktadır.

Freud, **Otto Rank**, **Ernest Jones**, **Sandor Ferenczi**, **Max Kahane**, **Wilhelm Stekel**, **Carl Gustav Jung**, **Alfred Adler** ve **Karl Abraham** gibi izleyicileriyle 1902'den başlayarak her çarşamba günü çalışma odasında toplantı yapmaktaydı. Bu ünlü "*Çarşamba Toplantıları*" sonucunda Viyana Psikanaliz Derneği doğdu; kısa bir süre sonra da uluslararası ün kazanan psikanaliz hareketi ör-

gütlü bir yapıya kavuştu. Daha sonraki yıllarda cinsel etkenlere ağırlık vermesi ve libido kavramı nedeniyle topluluk içinde bazı anlaşmazlıklar çıktı; **Adler** ve **Jung**'un birbirini izleyen topluluktan ayrılmalarına karşın hareketin önderliğini ve geliştirilmesini sürdüren **Freud**, 1913 yılında psikanalizi antropolojiye uyguladığı geniş kapsamlı bir çalışma olan *"Totem ve Tabu"*yu yayımladı. Bu çalışmada, ilksel topluluklarda **Oidipus** kompleksiyle ilintili suçluluk duygusunun bastırılmasının, tüm insan kültürünün, dinlerin ve sanatın kaynağı olduğunu öne sürdü. Psikanaliz kuramına göre, çocuk gelişiminde kızların babalarına, erkek çocukların annelerine cinsel ağırlıklı aşırı ilgi ve sahiplenme isteği duyması ve bu nedenle de kızların anneyi, erkeklerin babayı rakip olarak görmesiyle ortaya çıkan bu süreci betimlemek için **Freud**, Yunan mitolojisinde bilmeden babasını öldürerek annesiyle evlenen Thebai'li **Oidipus**'un adından esinlenerek bu kavramı ilk kez *"Rüyalar ve Yorumları"* (Die Traumdeutung, 1900) adlı kitabında kullanmıştır. Gene Yunan mitolojisinde annesinin öldürülmesine yardımcı olan **Elektra**'nın adı, aynı sürecin kız çocuklarındaki yansıması olan **Elektra** kompleksi terimine kaynak olmuştur. **Oidipus** kompleksinin 3 ile 5 yaş arasında ortaya çıktığını belirleyen **Freud**, erkek çocuğun babasıyla özdeşleşip cinsel dürtülerini bastırmasıyla bu sürecin sona erdiğini öne sürmüştür. Çocuğun anne babasıyla kurduğu ilk ilişkiler sevgi dolu ve sağlıklıysa ve anne baba aşırı yasaklayıcı ya da aşırı uyarıcı davranışlardan uzak durmuşsa bu evre uyum içinde yaşanır. Buna karşılık çocuğun ruh sağlığının zedelendiği durumlarda gelişen çocukluk nevrozu, erişkinlik döneminde de benzer tepkilere yol açabilir. Erişkinin bilinçli zihinsel etkinliklerini belirleyen ahlaksal etken olarak üstbenlik, **Oidipus** kompleksini yaşayıp sona erdirme süreci içinde ortaya çıkar. **Freud**, **Oidipus** kompleksine karşı oluşan tepkileri insan zihninin en önemli toplumsal başarıları olarak değerlendirmiştir Ancak onun kişilik gelişimi açısından aşılması gereken bir engel ve nevrozların oluşmasında çok önemli bir etken olarak gördüğü Oidipus kompleksi kavramının Yeni Freudcular tarafından eleştirildiğine tanık oluyoruz. Toplumsal ve kültürel etkenlerin kişilik gelişiminde önem taşıdığını vurgulayan bu görüşe göre Oidipus

kompleksi evrensel ve mutlak değildir; çocuğun yetiştiği ortama ve kültüre göre değişir. Başka bir deyişle, bu kompleks biyolojik ve içgüdüsel olmaktan çok koşullanmayla ilgilidir; uyumsuz ve güvensiz anne ile babanın, çocuğu, engellenen sevgilerinin nesnesi durumuna getirmesiyle ortaya çıkar. Böylece anne ve babanın aşırı bağımlı, koruyucu, girişimciliği engelleyen ve cinsel kışkırtıcılık taşıyan davranışları çocukta bu komplekse yol açabilir. Yine bu bağlamda **Sigmund Freud**'un, ilk döneminde ele aldığı cinsel dürtülerin, daha sonraki yazılarında ise yapıcı insan etkinliklerinin tümüyle ilişkili olan fizyolojik ya da psişik içgüdüsel enerjiyi belirtmek için kullandığı "*libido*" kavramının önemli bir yeri vardır. Bu ikinci anlamında "*eros*" ya da yaşam dürtüsü niteliği kazanan "*libido*", yıkıcı duyguların kaynağı, ölüm dürtüsü "*thanatos*"un karşısında yer alır. İki güç arasındaki etkileşim, insanın davranış ve etkinliklerindeki çeşitliliği oluşturmaktadır. **Freud** ruhsal bozuklukların, "*libido*"nun yanlış yönlendirilmesi ya da yetersiz boşalımın sonucu olduğunu öne sürmüştür.

Öte yandan ruh çözümleme olarak bilinen psikanaliz, zihinsel bozuklukları, bilinçdışı zihin süreçlerini inceleme ve çözümleme yoluyla iyileştirmeyi amaç edinen bir tedavi yöntemi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu terimi ilk kez kullanan **Freud**, 1890'larda **Josef Breuer** ile birlikte nevrozlu hastaları hipnozla uyutarak incelemeyi denemiş; bu çalışmalar sonucunda, hipnoz sırasında hastaların düşünce ve dürtülerinin kaynakları bilinç düzeyine çıkarılırsa hastada iyileşme görüldüğünü bulmuştur. Hastalarının çoğunun hipnoz altında olmadan da rahatça konuştuğunu gören **Freud** düşüncelerin serbest çağrışımı tekniğini geliştirmişti; buna göre de, hasta aklına gelen herhangi bir şeyi, konuyla ilgili olup olmadığına bakmaksızın ya da nezaket kaygısı duymadan söylemeye teşvik edilmişti. Hastaların zaman zaman serbest çağrışım yapmakta güçlük çektiğini gören **Freud**, acı veren anılar ve deneyimlerin bastırıldığını ya da bilinç düzeyine çıkmasına izin verilmediğini ileri sürmüş; çalışmalarının ilk dönemlerinde hastalarının çoğunun en fazla bastırdığı konuların, kendilerine rahatsızlık veren cinsel deneyimlerle ilgili olduğunu görmüştür.

Böylece libidonun bastırılması sonucunda bunaltı (anksiyete)

oluştuğuna karar verdi. Bastırılan enerji psikolojik savunma mekanizmaları olarak işlev gören çeşitli belirtilerle dışa vurulmaktaydı. **Freud** ve onu izleyenler bunaltının kapsamını genişlettiler; kişinin bağımlı olduğu birinden ayrılmasının neden olduğu yalnızlık korkusu ve buna bağlı saldırganlık ve öfke fantezileriyle ilintili korkular, suçluluk ve utanç duyguları da bunaltı yaratmaktaydı. Serbest çağrışım tekniği düşlerin, dil sürçmelerinin, unutkanlıkların ve günlük yaşamda karşılaşılan başka hatalar ve yanlışların anlamının irdelenebileceği bir araç olmuş; **Freud** bu araştırmalarından yola çıkarak yeni bir kişilik yapısı kavramı geliştirmiştir. Buna göre kişilik ilkel benlik(id), benlik (ego) ve üstbenlik (süperego)'ten oluşmaktaydı. İlkel benlik kalıtsal geçmişten türeyen ve yaşamın korunması ve sürdürülmesiyle ilgili olan dürtüler ve güdülerin bilinçdışındaki deposudur. Benlik ise, farkındalık durumunun bilinçlilik ve bilinçöncesi bölümlerinde işlev görür. Kişiliğin bu bölümünde algı, tanıma ve etkinlik sırasında gerçeklik ilkesi geçerlidir. Üstbenliğe gelince, bireyin çevreden kaynaklanan ideallerini, değerlerini, aile ve toplumla ilgili ölçütlerini içerir; benlik işlevleri üzerinde sansür etkisi gösterir. **Freud**'un önerdiği bu yapıya göre, kişiliğin bölümleri arasındaki çelişkilerin bastırılması bunaltının ortaya çıkmasına neden olur. Kişi savunma mekanizmalarını geliştirerek bunaltıyı doğrudan hissetmekten kaçınır. Çocuk savunma mekanizmalarını, büyürken karşılaştığı ve aile ile kültürden kaynaklanan etkiler aracılığıyla öğrenir. Bu mekanizmalar toplumsal yaşamın sağlayacağı doyumları aramayı engellerse hastalıklı savunmalardan söz edilir. Ancak daha sonraları kişiliğin çocuklukta belirlenmediğine ve cinsel içgüdüyle ilgili kuramın aslında anne, baba ve çocuk arasındaki çıkar ve kullanma ilişkisine dayandığını ileri süren bazı görüşler ortaya çıkmıştır (**Erich Fromm**, **Karen Horney**, **Otto Rank**). Bu görüşlere göre kişilik, saklı kalan potansiyellerin yaşamın her döneminde ortaya çıkarılabileceği bir yapıdır. İnsana daha iyimser yaklaşan bu kuramla psikoterapi teknikleri de gelişmiş; hasta edilgen durumdan çıkarak kendi sorumluluğunu yüklenebileceği görece etkin bir konuma geçmiştir.

Freud'a göre insan davranışı nedensiz değildir. En önemsiz

sözden, hareketten en yüce atılımlara dek her davranışın bir nedeni vardır. **Freud**'un "*ruhsal gerekircilik*" olarak adlandırdığı bu sav psikanalitik kuramın temel varsayımıdır. Bazı davranışların nedenleri kolaylıkla açıklanabilirken, bazılarının nedenlerini anlamak ya çok güç, ya da olanaksızdır. Bu durum insan davranışının bazen bilinçli, bazen bilinçaltı bazen de bilinçdışı nedenleri olmasından kaynaklanır. Psikanalitik kuramda ruhsal dünyanın bilinç, bilinçaltı, ve bilinçdışı olmak üzere üç tabakadan oluşmasına "*topografik görüş*" denir. Bu görüşe göre, bilinç o anda yaşananlardır. Bilinçaltı, bilinçlenme olasılığı olan, ama o anda bilinçlenmemiş düşünceleri, anıları içerir. Bilinçaltı bilinçlenme olanağına sahip anıların deposudur. Bilinçdışı ise, ne denli zorlansa, bilinçlenmesi yasaklanmış yaşantıların tümünü kapsar. Bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı arasında bazı sınırlar, psikanaliz diliyle kontr-kateksizler, yani sansürler vardır. Bu enerji dağılımları insanın düşünce ve davranışlarının gereksiz yere bilinçaltı veya bilinçdışı süreçlerle etkilenmesini engeller, yani insanın ruhsal sağlığı için gereklidir.

Freud'un geliştirdiği psikanalitik görüş, 20. yy'ın en çok tartışılan konularından biri olmuştur. Önerdiği kavram ve mekanizmalar bilimsel düzeyde yoğun araştırma konusu olmuş, bazılarını destekleyici nitelikte bulgular ortaya çıkarılmış, ancak hemen hemen hiçbirinin geçerliliği kesin olarak kanıtlanamamıştır. Bu yüzden **Freud**'un şarlatan olduğunu öne sürenler bile çıkmıştır. Ancak bu konuda özellikle organik görüşü savunanların eleştirileri sonucu organo-dinamik öğretiler doğmuştur. Eleştirileri psikanalitik çerçeve içinde karşılamaya çalışan Freud sonrası (Postfreudien) psikanaliz kuramları ise, bir ölçüde **Freud**'un görüşlerinin zaman içinde değişime uğramaları nedeniyle birbirleriyle çelişmektedirler. Ne var ki bütün yaşamını insan ruhunun yapısını kavramaya adamakla geçirmiş olan bu bilim adamının; **Wilhelm Reich**, **Karen Horney**, **Erich Fromm**, **Melanie Klein** ve **R.D. Laing** gibi öğrencisi olan ya da ondan önemli ölçüde etkilenen birçok bilim adamı tarafından kuramları geliştirilmiş ya da çeşitli biçimlerde değiştirilmiştir. Sonraki dönemlerde geliştirilen kuramlarda **Freud**'un ağırlık verdiği biyolojik etkenler yerini toplumsal ve ekonomik etkenlere bı-

rakmıştır. Bu arada psikanalizin temelde bilimdışı olduğu varsayımlarının kanıtlanamayacağı da savunulmuştur. Bununla birlikte bütün bu eleştiriler, **Freud**'un 20. yy kültürüne yön veren önemli bir düşünür olmasının yanında, çağdaş bilgi birikimine yeni boyutlar kazandıran bir bilim adamı olarak da konumunu değiştirmez. Geliştirdiği kuramlar, tedavi yöntemleri, insan ruhunun karanlıkta kalmış yanlarını anlamaya yönelik araştırmaları ve sağlığına kavuşturduğu pek çok hastalarıyla psikolojide yeni bir alan açmıştır. Onun kurmuş olduğu derinlik psikolojisi, insanın iç dünyasını açımlamak için psikoterapi, psikodrama, resim ve müzikle tedavi gibi pek çok alanın kurulmasına da hizmet etmiştir (Sanat Psikoterapisi). **Freud**'un, insan doğasına ilişkin egemen anlayışları kökten değiştiren bir düşünür olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Onun psikanaliz kuramını temel alarak yazın eleştirisi yapan yeni bir eleştiri anlayışını burada anmamız gerekir. Bir yapıt bu Freudcu eleştirel yaklaşımla yorumlanırken, yazarının bilinen psikolojik çatışmaları hareket noktası olarak alınır ya da sanatçının yapıtında ortaya çıkan bilinçaltı öğelerden yararlanarak yazarın ruhsal yaşamı ortaya çıkarılmaya çalışılır. Geniş anlamda Sanat Psikolojisi içinde yer alan Freudcu eleştirmenler bir sanatçının yapıtlarını temel alarak onun ruhsal yaşamını ve iç dünyasını ortaya çıkarmayı amaçlarken geleneksel eleştiri anlayışından uzaklaşmışlardır. Örneğin eleştirmen **Edmund Wilson** "*Yara ve Boyunduruk*" (The Wound and the Bow, 1941) adlı yapıtında yazarın ruhsal yaşamını araştırmış; yine eleştirmen **Van Wyck Brooks** ise bu yaklaşımı "*Mark Twain*'in Çilesi" (The Ordeal of Mark Twain, 1933) gibi yaşamöyküsü türündeki yapıtlarında kullanmıştır. Psikanalistler aynı tekniği edebiyata da uygulamışlar ve ilginç yorumlara varmışlardır. Hamlet'in ünlü kararsızlık sorununu **Shakespeare**'in kendi **Oidipus** kompleksine bağlayan **Ernest Jones'un** "*Hamlet ve Oidipus*" (Hamlet and Oedipus, 1949) adlı yapıtı bunun dikkate değer bir örneğidir. Psikolojik yazın türünün önemli bir örneği olan bu yapıt üzerinde pekçok tartışmalar yapılmıştır. Kişilerin duygularına, düşüncelerine ve onları yönlendiren ruhsal etkenlere ağırlık veren bir başka yazın türü de psikolojik roman olup, psikolojinin gelişimi ve **Freud**'un bul-

gularıyla aynı döneme rastlamasına karşın, bu roman türünün bu bulguların doğrudan bir sonucu olduğu söylenemez. Bu tür psikolojik romanlarda kişilerin iç dünyaları ve duygusal tepkileri dışsal olaylardan etkilenmekle kalmaz, aynı zamanda bu olaylara yön verir. Kişilerin iç dünyalarını öne çıkaran bu yaklaşım, birçok edebiyat yapıtının temel öğesi sayılmıştır. Yukarıda andığımız **Shakespeare**'in Hamlet'i bunun tiyatrodaki en önemli ve ilk örneği olarak görülebilir. Ancak roman kişilerinin ruhsal süreçlerinin ağırlık kazandığı ruhbilimsel romanlar tam anlamıyla 20. yy'da gelişmiştir. **Dostoyevski** ve **Tolstoy**'un roman kahramanlarının karmaşık ruhsal sorunları ve bilinçdışı güdüleriyle ilgili derin çözümlemeleri, **Henry James**'in dışsal olayların bireyin bilinci üzerindeki etkilerini ayrıntılarıyla ele alışı, **Proust**'un çağrışıma dayalı anıları, **James Joyce** ile **William Faulkner**'ın bilinç akışı tekniği ve **Virginia Woolf**'un deneyimleri kesintisiz bir akış olarak yansıtması, benzer bir süreç içinde birbirinden bağımsız gelişmiş tekniklerdir. Bu tür psikolojik romanlarda olay örgüsü kişinin ruhsal süreçlerinin derinliğine incelenmesine bağlıdır. Olaylar genellikle kronolojik bir sıralamayla değil, kişinin çağrışımlarına, fantezilerine, hayallerine, düşünce ve düşlerine bağlı olarak anlatılır. Örneğin, **Joyce**'un "*Ulysses*"(1922) adlı romanında olay Dublin'de 24 saat içinde geçer, ama olayların uyandırdığı çağrışımlar okuru, roman kişisinin geçmiş ve bugünkü yaşamında bir ileri, bir geri götürür. **Kafka**'nın karmaşık ve çok katlı anlam yüklü yapıtlarında da bir kişinin öznel dünyası dışsallaştırılmıştır. Gerçekte oluyormuş gibi anlatılan olaylara yön veren, aslında düşlerin öznel mantığıdır.

Güzel sanatların tarihi, tinin evrimini dile getiren uygarlığın bir olgusudur. **Freud**'un derinlikler psikolojisi bu olguya yabancı sayılmadığı gibi; algının çözümlenmesi ile sanatçı tarafından oluşturulan plastik yapılar arasındaki bağıntı, tüm sanat kuramlarının güzel sanatlar alanında karşılıklarını bulduklarını göstermektedir. "*Biz*"i anlatan bilime karşılık, "*Ben*"i dile getiren sanat, "*bir insandan ötekine giden en kısa yoldur.*" 20. yy'da hâlâ doğalcı kökenlerine, ahlaksal ve metafizik önyargılara bağlı olan psikolojiyi altüst eden **Freud**, yayılma ya da yaşam "*içgüdüsü*" (eros) ile yi-

nelenme ya da "*ölüm içgüdüsü*" (thanatos) olarak adlandırdığı içgüdüler kuramıyla insan varlığının biyolojik mitosunun yankılanmasını dile getirmiştir. Freudcu çözümleme nedensel bir dönüşüm zincirlenmesi içinde göstergelere değin uzanır; evrim tarihe, doğa ise kültürel ortama böylece yer açmış olur. Göstergelere (signification) nesnel bir statü kazandırarak, simgeler alanını yoruma açan **Freud**, bireyin tarihine gerçek bir içerik de kazandırmış olmaktaydı. O yine bireyin yaşanmış deneyimleri ile ona karşı çıkan toplumsal süreçleri; öznel ile nesnelin, birey ile toplumun karşıtlığını göstergelerin nesnel incelenmesiyle aşmayı başardı; ve bireysel davranışların nesnel göstergelerinin toplumsal göstergelerin nesnelliğinden kaynaklandığını ortaya koydu. Başka deyişle "*Superego*" ile "*Id*" arasındaki çatışmayı, denge öğesi "*Ego*"nun nasıl uzlaştırmaya çalıştığını betimlemeye girişti. Bireysel ve toplumsal nesnellik arasındaki bu bağın çözümlenmesi, davranışın kültürel bir norma, temaya ve yöne dayandığını da ortaya koymuştur. Bunlar da sosyal psikolojinin üç temel öğesini oluşturmaktadır. **Kopernik**'in astronomide yapmış olduğu devrimi, **Freud**'un insan bilimlerinde yaptığını söyleyebiliriz. Dünya nasıl güneş sisteminin merkezinde değil de onun çevresinde dolanan bir gezegen ise; insan da kendi düşüncelerinin efendisi olmayıp, onlar tarafından yönlendirilmektedir. Çünkü kendi bilincine sahip bir birey anlayışı, her zaman kendi sınırları dışında bulunan bir varlığın yanılsamasıdır. Bilinçdışının keşfi bireyin merkezdeki yerinin sarsılmasına neden olmuştur. İnsan da artık bu dünyanın sıradan canlılarından biridir. Bilinç, bilinçdışından kaynaklandığı için, **J.-P.Sartre**'ın dediği gibi, "*Bilinçdı, bilinçten önce gelir.*"

Freud'a göre psikanalitik açıdan yaratıcılık, sorunlara yeni ve geçerli çözümler bulabilme yeteneği olup, aynı zamanda çekici, ikna edici ve anlamlı özellikler taşıyan imgesel ürünler yaratma becerisidir. İmgelem (Imagination) ise gerçekte varolmayan nesne ve olayların tasarımlarını kavrama sürecidir. Gerçekdışı, uydurma, kurmaca ya da yapıntı türündeki tasarımları üreten bu süreç yaratıcı bir edim olup, daha önce hiç düşünülmemiş sorunlara ve gereksinimlere yanıt verir. Sanat alanında imgelem'in yeri oldukça önemlidir; deneyimi çoğaltan ya da zenginleştiren

şeyler yaratılmasında ağırlıklı payı vardır. Genelde imgelem ya da hayalgücü, fantezi başlığı altında ele alınmaktaysa da, fantezinin yaratıcılığa, "*ben*"i savunmaya ya da "*ben*"in uyumuna yönelik olduğunu ve sanatlar ile aynı temeli paylaştığını söyleyebiliriz. Yaratıcı imgelem'in bilinçdışı sözsel olmayan fanteziyi de içerdiği bilinmektedir. Bütün düşünce ve duyguların altında yatan yaratıcı etkinliğe işaret eden fantezinin, bu bilinçli ruhsal etkinliğin, çocuklukta başlayan ve temelde biyolojik süreçler ve etkileşimlerle ilişkili olan ve simgesel dönüşüme uğrayan bilinçdışı fantezi ile bir arada olduğunu; bilinçli ruhsal etkinliğin fantezi tarafından desteklendiğini ve sürdürüldüğünü, canlandırıldığını ve etkilendiğini bütün psikanaliz okulları genel olarak kabul ederler. Psikanalitik simge kuramı, bir imge, düşünce ya da ruhsal etkinliğin bir başkasıyla bilinçdışı yerdeğiştirmesi durumuyla ilgilenir. Simgeleştirme sözcüğü, en genel anlamında, uygarlığın bütün gelişimini kapsar. Çünkü uygarlık, **Ernest Jones**'a göre, sonsuz bir evrensel ve evrimsel yerdeğiştirmeler sürecinden; bir düşünce, ilgi, yetenek veya eğilimin bir başkasıyla sürekli yerdeğiştirmesi sürecinden başka bir şey değildir. Öte yandan gerçek simgeleştirme, baskılayıcı eğilimler ile baskılananlar arasındaki intrapisişik (ruhiçi) bir çatışma nedeniyle doğar. Burada yalnızca baskılanan simgeleştirilir, ve yalnızca baskılanmış olanın simgeleştirilmesi gerekir. Simgeleştirmenin iki özelliği ise şunlardır: simgeleştirme süreci bütünüyle bilinçdışıdır; ve simgeleştirilmiş düşünceye yükleyen duygulanım da yüceleştirme teriminin belirttiği niteliksel değişim olanağından yoksundur. Bu bağlamda düşler, mitoslar ve folklorik öğeler evrensel simgeler olarak karşımıza çıkarlar. Simgeleştirme, genelde düşlerde ve belirti(sendrom) oluşumunda örneklenen, bilinçdışı düşünmeyi yönlendiren birincil süreçlerden biri olarak görülür. Bu konuda **Freud**, şöyle der: "*Düşler, anlamları düş gören için kısmen belirsiz olan lengüistik simgeleri sonsuz sıklıkta kullanır. Ama deneyimimiz bize onların anlamlarını ortaya çıkarma olanağını verir. Bu düşler büyük bir olasılıkla konuşmanın gelişimindeki erken dönemlerden kaynaklanmaktadırlar.*" Freudcu sanat eleştirmenleri bu işe başladıklarından beri psikanalizin bazı nevrotik süreçlerle yaratıcı etkinlik arasında her zaman pa-

ralellikler gösterdiğini ve yaratıcı etkinliğini açıklayıcı öneri ve yorumlar getirdiğini savunmuşlardır. Bunun en yalın biçimi romanların ve resimlerin içeriklerinin ödipal bir fantezi olarak yorumlanabileceğini gösterip; buradan hareketle, yaratıcı etkinliğin bir tür nevrotik hayal kurma olduğunu öne sürmektir. Bu varsayımın güçlüğü, bütün hayal kurmaların neden yaratıcı olmadıklarını açıklayamamasıdır; dolayısıyla da nevrotik "*yaratım*"ların toplumca kabul edilebilir ve anlaşılabilir sanat yapıtları haline dönüşmesi konusunda ikincil varsayımlara gereksinim duymasıdır. Zaten yaşamının sonunda **Freud,** psikanalizin estetiğe herhangi bir katkısının olabileceği görüşünü yadsımıştır. Ancak buna karşıt bir görüş olmak üzere son zamanlarda ve çoğunlukla da **Melanie Kleinci** fikirlerin etkisi altında, yaratıcılığın depresif ya da şizoid bir yapısal ortamda ortaya çıktığı ileri sürülmüştür; başka deyişle, yaratıcılığın ya yıkıcılık veya fantezilerle bir onarım yapma çabasıyla olduğunu, ya da bazı şizofrenlerde görülen sanrısal sistem oluşumuna benzediğini kanıtlama denemeleri yapılmıştır (**Van Gogh, Gauguin, Dali, Baudelaire, Rimbaud).** Yaratıcı etkinliğin sonuçları tanımı gereği özgün, beklenmeyen ve dolayısıyla da önceden kestirilemez olduğundan, yaratıcılık nedensel-determinist bir çerçeveye oturtulması çok zor bir kavramdır. Öte yandan yaratıcılığın genel bir yetenek mi yoksa özel bir yetenek mi olduğu sorusu da tartışmalıdır. Engellemeler kaldırıldığı zaman herkesin yaratıcı olup olamayacağı, veya yaratıcılığın özel bir yetenek olması durumunda psikanalizin öne sürdüğü kategorilerin istisnalarının olup olmadığı gibi sorulara birbirinden farklı yanıtlar verilmektedir.

Ancak **Freud**'un psikanaliz kuramıyla ruhbilime, estetiğe, dine ve topluma farklı bir yaklaşımla yorum getirdiğini ve bu alanlara açıklık kazandırdığını söyleyebiliriz. İnsanı baskı altında tutan temel iki güç, doğa ve toplum, sürekli çatışma halindedirler. Bu çatışmalar bilince çıkamadığında insana nevrozları doğurur; doğal yanımızdan kaynaklanan cinsel temelli itkiler (pulsion) bilince ancak "*sublimation*" (yüceltme) yoluyla çıkabilirler. Sanat, ahlak ve din'in yapısında bu "*yüceltme*"nin çeşitlilik kazanmış biçimlerini görürüz. **Freud**'a göre, kültür ve uygarlığın bütün çabası, "*libido*"muzu toplumsal kurum ve kuralların hizmetine ve-

rerek bunun karşılığında insana tinsel özde hazlar sağlamaktır. Sanat, bilim, felsefe ve din'in tüm başarıları işte bu *"libido"*nun toplumsal bir nitelik kazanmış olmasına dayanır. Psikososyal ve biyoseksolojik bir varlık olan insanın yapısından kaynaklanan itilimleri, **Freud**'a göre, çağımızın kültür ve uygarlığı doyuma ulaştıramamaktadır; şiddetin kaynağı da burada yatmaktadır. Doğa alanından kültür alanına, başka deyişle, bilinçaltının baskısız dünyasından üstbilincin sansürlü dünyasına geçerken insanın tutkuları baskı altına alınmakta, zarara uğratılmakta, bu durum da şiddete neden olmaktadır.

Sanatçı işte bilinçaltındaki bu baskılardan kurtulmak için yaratır. Sanatın en ilkel biçimi de mitolojidir; toplumsal bir düş olan mitoloji, kollektif bir bilinçdışıdır. Düş kişinin prehistoryası iken, mitoslar da bir toplumun prehistoryası olmaktadır. Asıl kaynak olan bilinçdışının ürettiği sanat yapıtları birçok bakımdan karanlık içinde kalırlar; bunun nedeni her insanın farklı bilinçaltına sahip olmasıdır. Sanatçının bilinçaltıyla alımlayıcının bilinçaltı birbirine yakın olursa o yapıttan alınan zevk ve heyecan da o denli büyük olur. Sanat yapıtı ile düş arasında bir koşutluk vardır; düşte bir görülen, bir de görülen şeyin aslı vardır. Tıpkı bunun gibi sanat yapıtında da bilincine vardığımız içerik ile gerçek içerik bulunur. Bu bakımdan her sanat yapıtının bir düş gibi yorumlanması söz konusudur. Estetik bilince varmak, teknik çabaların dışında ve üstündedir; bu, yapıtın içerik ve formunu alımlamaya bağlıdır. Sanat yapıtı karşısında insanın psişik, fizyolojik ve zihinsel değişimlere uğradığı saptanmıştır; sanatçı yaratarak bilinçaltındaki yükünden kurtulduğu gibi, alımlayıcı da bunu sanat yapıtına katılarak gerçekleştirir.

Freud'a göre insanlık doğallık, yani *"ilkellik"* (primitiv değil, arkaik) ile uygarlık, yani kültürün çatışması sürecinde yol alır; ancak bu çatışma sırasında kişinin bilinçdışına atılmalar ya da bilinçaltına itilmeler söz konusudur. Uygarlık ilerlediği oranda bilinçdışına itilmeler de artar ve bilinçaltı giderek şişkinleşir. Bu durumda kişide ya psikopatolojik bir durum olan nevrozlar ya da yüceltmeler devreye girer. Cinsellik de içinde olmak üzere her türlü baskıdan çıkışı ve kurtuluşu dile getiren *"yüceltme"* (sublimation) ya düş biçiminde ya da sanat yapıtı veya herhangi bir

başarı (dinsel, bilimsel, sportif, askeri vb.) biçiminde somutluk kazanır. **Freud**'a göre insanın yaşamında doyuma ulaştıramadığı cinsel arzularının ve başka itilimlerinin tatmin yolu olan düşler, bilinçaltındaki örtük yaşantıların kılık değiştirerek bilince çıkmaları olayıdır. Öte yandan sanatçı öne çıkardığı, ortaya attığı, içini yansıttığı (projection) sanat yapıtı ile bilinçaltındaki yükten kurtulmuş olur. Bu ağırlığı dışarı atarak oluşturduğu sanat yapıtı sanatçının bilinçaltının bir gölgesi durumundadır. **Freud**'un buzdağının suyun altındaki kısmına benzettiği bilinçaltı, insanı, sanatçı, bilimadamı, din büyüğü, filozof yaptığı gibi hasta da yapabilir. Sanat yapıtı konusunu ve yapısını öncelikle sanatçının bilinçaltından aldığı için onun derinliklerdeki dünyasını yansıtır. Bu nedenle deli ile dahi arasında da çok ince bir ayrım vardır.

İnsanın yaşamına ve davranışlarına egemen olan duygulanımlardır(emotion); onun psişik dünyası da bu duygulanımlardan oluşur. "*İlksel*" (primitiv) toplumlarda da egemen olan bu duygulanımlar, insanlık uygarlaştıkça çeşitli kurallarla sınırlamalara uğrarlar. Cinsel ve ruhsal güçlerin baskı altına alınmaları, bilinçdışına atılmaları sonucunda nevrotik hastalıklar ortaya çıkar. Duygulanımlardan kaynaklanan düşlerde ve sanat yapıtlarında "*açık içerik*" (hemen anlaşılan) ve "*kapalı içerik*"(örtülü, hemen anlaşılmayan) olmak üzere iki tür içerikle karşılaşırız. Bu yüzden düşlerin yorumundan sanat yapıtlarının yorumuna geçerken **Freud**, sanatçının bilinçdışını aktardığını, bilinçaltının bir ürünü olduğunu, baskı altına alınmış iç dünyasını yansıttığını göz önünde tutmamız gerektiğini vurgulamıştır. Sanat yapıtlarında bir değişmeyen öğe vardır ki bu sanat yapıtının kendisidir; bir de değişen öğe vardır ki o da sanat yapıtına yöneltilen yorumdur. Yapıt aynı olmasına karşın alımlayıcıya göre anlam değiştirir. **Freud**'a gelene değin öznel-idealist olan sanat eleştirileri, ondan sonra nesnel-bilimsel olma yollarını aramışlardır. Ancak ona göre bütün eleştirmenler bilinçaltlarının tutsağıdırlar ve öznel olmaları kaçınılmazdır. Psikanalitik yöntemi kullanarak o, **Leonardo da Vinci**, **Michelangello**, **Shakespeare**, **Dostoyevsky** gibi sanatçıların kişiliklerine ve yapıtlarına ışık tutmuş ve bu yöndeki sanat eleştiriciliğine öncülük etmiştir. Daha sonra bu yolda **Ernest Jones**, **Carl Gustav Jung**, **Alfred Adler**, **Char-**

les Bedouin gibi adlar yürümüşlerdir. Sanat yapıtını yorumlamada kullanılan psikanalitik yöntemin biricik amacı yapıtın kahramanları aracılığıyla sanatçının bilinçaltının temellerine değin uzanarak onu deşifre edebilmektir. Tabii bu noktada yorumlamada tarihsel ve toplumsal boyutun ihmal edildiği gibi bir eleştiri de başkaları tarafından yapılmıştır. **Otto Rank**, sanat eserinin yaratımında **Oidipus** kompleksinin önemli bir yeri olduğunu vurgularken, yalnız bilinçaltının değil bilincin ve usun da bu edimde payı olduğunu öne sürer. Sanat Psikolojisi, kendisini Sanat Sosyolojisi ile tamamladığında ancak yapıtın doğru yorumuna varılabilir. Temelinde insandan insana bir iletişimin yattığı sanat olgusu, sosyo-psikolojik bir tabana yaslanır. Yetileri (anlama, duyumsama, duygulanma) konu edinen klasik psikoloji, sanat yapıtının açımlanmasında öz ve biçimi ayrı ayrı ele alırken, sosyopsikanaliz bu ayrımı yapmaktan kaçınır. Çünkü bir içduyuştan kaynaklanan sanat yapıtında içerik biçimden, biçim de içerikden yoksun olamaz. Bilinçdışı (Inconscient) isteklerin bilinçli olarak dile getirilmesi sürecinde ortaya çıkan sanat yapıtı, sesle, sözle, görüntüyle bir iletinin aktarılması görevini üstlenir. Bu bağlamda bir sözcük bile bir sanat yapıtı niteliği taşıyabilir; çünkü bir içduyuştan doğan bu sözcüğün içeriğini, işitsel ve biçimsel yanından ayırmak olanaksızdır. Her sözcüğün, her sesin, her görüntünün de bu nedenle bir estetiği vardır; bu konuda 20. yy'ın önde gelen yazın örneklerinden biri olan **James Joce**'un *"Ulysses"*i güzel bir örnektir. Farklı sanat yapıtlarının yorumlanmasında pekçok etmenin yeri olduğunu söylememiz gerekir; bunlar arasında din, ekonomi, coğrafya ve iklim, sosyal ve siyasal koşullar ve son olarak da psikoloji gibi etmenler söz konusudur. Psikanalitik yöntem bunun bir uzantısı olarak düşünülebilir. Yalnız burada sanat yorumları metodolojisinin çok farklı kaynaklara dayandığını da belirtmeliyiz.

Sonuç olarak gözlenen ve gözleyenin farklı olmaları nedeniyle psikanalitik yöntem bilimsel bir yöntemdir. Bunun yanında psikanalitik araştırma verilerinin gelişme süreci ile psikanalizin kendi yapısal kuruluşunun diyalektik bir yol izlediğini söyleyebiliriz: *Bilinçdışı* (Inconscient) veya *Bilinçaltı*'ndan meydana gelen *Id*, antitezdir; toplum, kültür ve uygarlık değerlerini ve ku-

rallarını temsil eden *Superego*, tezdir. Bu iki alanın çatışmasını engeleyen *Ego* ise sentezdir. *Bilinçaltı*'ndan (Subconscient) daha geniş olan maddi ya da fizyolojik *Bilinçdışı* (Inconscient physiologique ou matériel) hiçbir zaman bilinç alanına yükselemez; Bilinçaltı'na karşılık olan psikolojik *Bilinçdışı*, bilinç alanına çıkabilir. İşte bu nedenle psikanaliz, *Bilinçaltı*'nın çözümlenmesidir. Yukarıda da değindiğimiz gibi sanatçıyı ve sanat yapıtını belirleyen ilkeler arasında psiko-sosyal, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik etmenleri gözönünde bulundurmamız gerekir. **Adler**'e göre, sanatsal yaratış yörüngesinin, yaşam savaşımının içinden geçtiğini unutmamalıyız. Bu bakımdan toplumun normal istekleri karşısında kaldığı zaman, her sanatçının, geri döneceğini, duraksayacağını ve geri çekileceğini öne sürebiliriz. Psikolojiyi, psişik süreçlerin incelenmesi bilimi olarak anlayan **Carl Gustav Jung**'a göre, edebiyatın ya da genel olarak sanatın incelenmesi konusuna el atabilir bu bilim. Çünkü insan ruhu(psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır. Sanat alanına yönelik psikolojik araştırma, bir yandan belli bir sanat yapıtının oluşumunu, öbür yandan bir kimseyi sanat bakımından yaratıcı kılan etmenleri ortaya çıkarmayı amaçlar. Hemen şunu belirtelim ki yaratıcı sanatçı sorunu karşısında psikanalizin silahlarını bir yana bıraktığını görüyoruz. Yaratıcı insan sorunu ile sanatçı ve ürünü problemi günümüzde de estetiğin bir çözüme kavuşturamadığı sorunlardır. **Freud**'un bu soruna yaklaşımı, sanat yapıtını, sanatçının kişisel yaşantısından (bilinçaltı'ndan) yola çıkarak yorumlamak gerektiğini ileri sürmek olmuştur. Öte yandan karmaşık ve yüksek düzeydeki psişik yaşama nedensellik ilkesini de uygulayamamaktayız; yaşamın yaratıcı yanı en belirgin dile gelişini sanatta bulmakta, ve ussal formülleştirme çabalarının hepsini boşa çıkarmaktadır. Bu nedenle bir psikologtan, herhangi bir sanat yapıtının ve sanatsal yaratış sürecinin içindeki dinamik nedensel ilintileri ortaya çıkarması beklenmemelidir. Çünkü yaratıcı etkinlik insanın anlayış gücünü her zaman aşacaktır. Ne var ki psikolog ile eleştirmenin bir sanat yapıtını incelemesi arasında kendine özgü bir ele alış farklılıkları vardır. Psikolojik ağırlıklı sanat yapıtı, malzemesini, insan yaşantısının o çok katlı geniş alanından, yani yaşamın ön planda duran canlı gerçeğinden alır. Psi-

kolojik sanat yapıtının içeriği, insanın bilinçli yaşamı ile özel olarak duygusal yaşamını kuran her şeydir. Hayalgücü ile Görüme (vision) dayanan ilk ya da temel yaşantı, başka deyişle ana yaşantı, sanat yaratışının temelinde bulunan psikolojik durumla birlikte önem taşırlar. Görümselci (visionnaire) yaşantı, zengin bir hayalgücünün ya da şiirsel bir duygulanımın sonucudur. Görümün(vision) insan tutkusundan çok daha derin ve etkileyici bir yaşantı olduğunu kabul etmemiz gerekir. Sanatçının yaratışının kaynağı ilk yaşantıdır; derinliği ölçülemez ve bundan ötürü de biçimlendirilmesi için mitolojinin imge dünyasının kullanılmasını gerektirir. İşte bu ilk yaşantı, dile gelmeye yönelmiş derin bir önduygudur. **Jung**'a göre görümde kendini ortaya çıkaran şey, kollektif bilinçdışıdır. Büyük sanat yapıtı gücünü insanlığın gücünden alır; bir sanat ürününü kişisel öğelerden çıkarsamaya kalkarsak, onun anlamını bütünüyle gözden kaçırmış oluruz. Kollektif bilinçdışı, her ne zaman, canlı bir yaşantı haline girer ve bir çağın bilinçli görümü üzerinde etki yaparsa, bu olay, aynı çağda yaşayan herkes için önemli olan yaratıcı bir eylem olur. Bir sanat yapıtı, insan kuşaklarına sunulmuş gerçek bir bildiri diyebileceğimiz şeyi içinde taşır.

Günümüzde psikanalitik yöntemin sosyal alanda üç temel rolü bulunmakta. Bir yandan o, bireyin giderek artan ruh sağlığı gereksinimini karşılarken, öbür yandan insanı daha iyi anlamada ilerleme kaydedebilmek için gerekli deneysel geleneği oluşturan klinik görevi başarı ile yerine getirmiştir. Öte yandan psikanaliz, ilk günden itibaren etnoloji ve mitolojiden etkilenerek tüm beşeri bilimlere, felsefeye, psikolojiye, antropolojiye, sosyolojiye ve estetiğe katkılar yapan kültürel bir işleve sahip olmuştur. Onun araştırmacı yanı kuramsal bir çerçeve içinde kemikleşmemek ve kurumamak için sürekli olarak öteki bilimlerle işbirlığini gerekli kılmıştır. Bireyden başka hiçbir konu psikanalizin kapsamına girmediğinden, özgürlük ilkesi yöntem açısından büyük önem taşır. Öte yandan birey de temelde toplumsal bir varlık olduğu için, çelişkili de bulunsa, toplumsallaştırma sürecinin kökleri farklılığa dayanma ve farklılıkla uyum sağlayabilmede yatmaktadır. Bütün bu görüşlerin ışığında **Freud**'un temellerini atmış olduğu Psikanaliz, sanatın felsefesiyle, güzelliğin özü ve biçimiyle doğrudan

ilgilenmemiş de olsa, dolaylı biçimde sanat kuramlarını etkilemiş ve onlara katkıda bulunmuştur. İnsanı belli bir açıdan kendisine konu alan her disiplin, başka açıdan inceleyen disiplinle etkileşim içindedir. Bu nedenle de Psikanalizin ortaya koyduğu bilgiler sanatlara da malzeme olmuş; dahası sanat yapıtlarının anlaşılmasında bir yere kadar kolaylık da sağlamışlardır. Psikanalitik yöntemin düşlere, fantezilere, yaratıcı düşünceye ve sanat yapıtlarına bilinçaltı açısından yaklaşması, hepsi kabul edilebilir olmasa da, ilginç yorumların ortaya çıkmasına ve yeni bir bakış açısı boyutunun kazanılmasına neden olmuştur. Sanatla tedavinin uzun bir tarihsel geçmişe de uzandığı düşünülürse, Psikanaliz kuramının bu alana yeni bir boyut kazandırdığını kabul etmemiz gerekir.

HENRİ BERGSON
(Paris, 18.10.1859 - Paris, 4.1.1941)

"L'art est une invention... L'oeuvre d'art est une construction imaginative."(*)
H.Bergson, Le Rire

Bergsoncu bir estetikten söz etmek oldukça güç gelse de, onun sanat anlayışını, sezgi metafiziği ile başka bir form altında sunulan nitelik metafiziği çerçevesinde ele alabiliriz. İşte bu sınırlı çerçeve nedeniyledir ki **Bergson**, bağımsız bir estetik yazmamıştır. Onun sanat kavrayışı, metafiziğinde olduğu gibi, *"sezgi"* kavramı üzerinde temellendirilmiştir; başka deyişle sanat ona göre, zihnin ya da tinin, şeylerin niceliksel görünüşünden asıl temeldeki kaynağına, onların niteliksel sürelerine dönmek için yaptığı bir sapmadır. Bu bağlamda **Bergson**, sanat yapıtının niteliksel kaynağını bulup göstermeyi kendine amaç edinir. Ona göre sanatçı, *"rolü, herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel biçimde sezmek, algılamak olan bir çilekeştir"* Sanatçının tüm etkinliği de bu nedenle "seyr"e (contemplation) indirgenmiş olup, Bergson, sanat yapıtını her türlü imal edici, zanaat ürünü etkinliğin (fabricatrice) dışında tutmuştur. Ona göre yaratma, özgür yapış (poiesis) olmadan sanat yapıtı varolamaz.

Demek oluyor ki **Bergson**'un estetiği katışıksız bir algılama estetiğidir; salt bir sezgi estetiğidir. Sezgi ise, varlıkları dışarıdan tanımamızı sağlayan *"discursif"* (gidimli) ve *"analitik"* (çözümleyici) bilgiye karşıt olarak, bize varlıkları kendi kendilerine oldukları biçimde tanıtan, içgüdüyü ve sanat duygusunu andıran kendine özgü bir bilgi olup, *"sayesinde kendimizi bir varlığın*

(*) "Sanat bir icattır (buluş)... Sanat yapıtı da imgelerle kurulan bir yapıdır."

içine yerleştirerek, böylece o varlığın tek ve dilegelmez yanıyla doğrudan karşılaştığımız entellektüel bir sempati türüdür" Hangi anlamda alınırsa alınsın, her sezgi daima bir buluş, bir keşif özelliği taşır ve bu bakımdan da sezgi'nin, "*kehanete*", "*öngörüye*" yakın düştüğü söylenebilir. İmdi katışıksız bir algılama ya da sezgi estetiği olan **Bergson**'un estetiği, bu bağlamda felsefesi, dikkatli ve özenli bir yaşam felsefesinden kaynaklanmaktadır. Salt algının tekniği de, **Bergson**'a göre, dikkatin bir tür yön değiştirmesidir. Onun yaşama felsefesinin temel ilkesi ise şöyle formüle edilebilir: "*Bir şeye girişmeden, bir yükümlülük almadan önce engellerden ve bağlardan kurtulmak gerekir*" (il faut se dégager avant de s'engager). Bu da sanatçı gözüyle gerçekleşir, metafizikçi gözüyle değil. Algılamak için algılamak (percevoir) sözkonusudur burada; fakat bu aşma, aşkınlık ile değil, içegirme, içkinlik ile mümkündür. Ne var ki Bergsoncu bu sezgisel algılama, sanat yapıtının amacıyla da uyuşmazlık içindedir. Gerçekten de seyretmekten (contempler) başka birşey yapmayan, yaratmayan ya da imal etmeyen (fabriquer) bir kimse hakiki sanatçı olabilir mi? **Bergson**'un dediği gibi, eğer sanatçı bir çilekeş (ascète) ise, o yalnızca başarısız bir çileciden başka biri olamayacaktır; hakiki çilecinin sanata gereksinimi yoktur ve o, sanatı yadsır. "*Seyretme*" ve "*edilgenlik*" kavramları, **Bergson** estetiğine özgü kavramlar olup, negatif bir estetiği kurarlar ve sanata da karşıttırlar. Zaten ona göre, "*anlamak, yeniden yapmayı bilmek*"ten başka bir şey de değildir (Comprendre, c'est savoir refaire).

Bergson'un bütün yapıtları, her şeyin en derin gerçekliğini oluşturan "*süre*"ye (durée) ilişkin "*sezgi*"nin köklü anlamı ve sonuçları üzerine bir araştırma olarak görülebilir. Terimleri iç içe geçen bir art arda geliş ve niteliksel bir ilerleme olan "*süre*", bireysel ya da toplumsal yaşamı koruma zorunluluklarının gözden kaybettirdiği ve düşüncede yeniden ele geçirilen salt dolayımsızlıktır. "*Süre, benin kendini yaşamaya bıraktığında bilinç durumlarımızın art arda gelişlerinin oluşturduğu formdur*" (La durée, c'est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand le moi se laisse vivre). Görüldüğü gibi ruhbilimsel nitelikli olan Bergsoncu "*sezgi*", gerçekliğin eklemlenmeleri ve farklılaşmaları üzerinde önemle durur ve sıçramalarla ilerler. Bu

gerçeklik, öğelerin birbirine eklenmesinin sonucu olmayan ve geliştikçe bireylere bölünerek ortaya çıkan bir gerçekliktir. Oysa, **Bergson**'a, göre eşya, bu tür bir eklemlenmenin sonucudur. Bütün değişmeler ve gelişmeler bir "*süre*" içinde gerçekleşir; "*süre*" içinde gerçekleşen gelişme, yaratıcı bir atılımdır. **Bergson**, bu yaratıcı atılıma "*élan vital*" (yaşama çabası, atılımı) der; yaratıcı bir nitelik taşıyan "*yaşam atılımı*" ile sürekli bir gelişimi, kesintisiz bir evrimi sağlayan "*oluş*", birbirini gerekseyen iki süreçtir. Birinin bulunmadığı yerde, öteki de yoktur. Öte yandan "*yaşam atılımı*" da, evreni gerçekleştiren "*oluş*" da "*süre*"ye bağlıdır. Süre, aynı zamanda bellektir de; dolayısıyla, geçmişi şimdiye taşır; başka deyişle geçmişi şimdiye uzatır. Geçmiş, şimdinin kendinde yaşamını sürdürür, şimdi olarak kendisiyle birlikte yaşar. Şimdi ise, geçmişin en yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmış derecesidir. Geçmiş ve şimdi, birbirinin çağdaşıdır, biri ötekini önceler, biri ötekinin zamandaşıdır. Yaşama atılımı ise, kendi kendiyle bir farklılık olarak süre'dir; kendini edimselleştirmesi olarak sürekli bir edime geçiş olarak süre'dir. Hakiki süre ise, devamlı bir yaratmadır. Yaşam da bilinç gibi bir süre'dir, bir hareketliliktir, sürekli bir yaratmadır, özgürlüktür. **Bergson**, bu konuda şöyle der: "*Yaşam bize zamanda bir evrim, mekanda bir karışıklık gibi görünür. Zamanda görülen yaşam, durmadan yaşlanan bir varlığın sürekli bir ilerlemesidir. Bu şu demektir ki yaşam asla geriye dönmez ve asla yinelenmez.Mekanda görülen yaşam, gözlerimizin önüne birbirlerine öyle sıkı sıkıya bağlı, öyle birbirleri için yapılmış, birlikte varolan öğeler serer ki bunlardan hiçbiri aynı zamanda iki farklı organizmada bulunamazlar. Çünkü canlı her varlık kapalı ve öteki sistemlerle karışamaz bir olaylar dizgesidir. Bu varlığı basit mekanikten ayıran dış özellikler (hakiki ya da görünüşte olsun önemi yoktur) şunlardır: Sürekli bir değişme, olayların gerisin geriye dönememesi, kendinde kapanmış bir serinin, dizinin yetkin bireyliği. Bu özelliklerin karşıtlarını alırsak; serilerin yinelenmesi, gerisin geriye dönme ve birbirlerine geçmeden ibaret üç biçim buluruz. Dikkat edilirse bu tarzlar hep vodvil (komiğin bir türü) tarzlarıdır. Ve vodvil'in başka bir tarzı olmadığını görmek de kolaydır.*"(1)

(1) Henri Bergson, Le Rire, PUF, Paris, 1970, s: 109 vd.

Bergson'da "*Güzel*" (le halo), bilginin bir uzantısıdır (la frange de la connaissance). Ona göre mekanizm özünde, bizim üretme, imal etme mekanizmlerimize kökten karşıttır; aynı şekilde sanatsal görünümleme ya da görme (vision) ile kullanımsal bilgi de temelde ayrılırlar. Bu işlem içinde yaşam atılımı (*élan vital*) hâlâ bulunur, ama o sezgilerin üst bir yönlendiricisidir. Sanat olgusu, "*sui generis*"i olan bir mekanizmdir; aynı şekilde, "*Süre*"yi içinde bulunduran ve yaşama sımsıkı tutunan bir içgüdü, saltığa atlayan köklü bir olumsallık ya da zorunsuzluk olan (contingence radicale) "*élan vital*" ile birlikte çalışır. "*Yaratıcı Evrim*"de metafizik planda ele alınan ve hem dünyayı, hem de yaratıcı düşünceyi yönlendiren "*yaşam atılım*"ı öğretisi ya da ilkesi, metafizik bir vitalizm olarak sanatı da kapsamaktadır.

Bergson 1940'da yazdığı, "*Le Rire: Essai sur la signification du comique*" (Gülme, Komiğin anlamı üstüne bir deneme) adlı yapıtında sanata ilişkin görüşlerini serimlemiştir. Ona göre sanat, bir yaratı alanıdır, dolayısıyla da, gelişimle, ilerlemeyle bağıntılıdır. Sanatın insan için yararlı olması gerekir; çünkü, "*yarar gözetmeyen sanat, yarar gözetmeyen düşünce gibi bir süstakısıdır*" Her şeyden önce de bir buluş (invention) olan sanat, yenilik getiren, gelişime katkısı olan bir nesneyi ortaya koyuştur. Ancak burada sözü edilen "*buluş*", bilgi verilerine dayanan, bilinen nesnelerden yola çıkan bir eylem anlamındadır. **Bergson,** en yeni buluşların bile bilinen nesneleri yeni bir düzene koymak olduğu görüşünü savunmuştur. Bilinen nesneler, bilincin akışı içinde olan, yaşam atılımıyla bağıntısı bulunan, sürekli bir gelişimin akışı içinde yer alan varlıklardır, bir takım gelişi güzel türetmeler değildir. Bilimsel sezginin yanında yer alan "*sezgi*" de sanatçının verimlerinde önemli bir role sahiptir.

Bergson gülme üzerine yapmış olduğu spekülatif (düşüntüsel) çözümlemelerinde şöyle der: " *...İnsanlık dışında hiçbir şey gülünç değildir ...Bir kır resmi güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; fakat hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana gülebilirsiniz, fakat onda bir insan tavrı, bir insan ifadesiyle karşılaştığınız için gülersiniz. Bir şapkaya da gülersiniz; fakat burada gülünç olan şey, keçe ya da saman parçası değil, bizim ona verdiğimiz biçim, insan kaprisinin verdiği kalıptır İnsandan*

başka bir hayvanın ya da cansız bir şeyin gülünç olması mutlaka bize benzer bir tarafı olmasından, bizim ona verdiğimiz bir kılıktan *ya da bizim onu kullanma biçimimizden kaynaklanmaktadır... Yaşama uyarak daima duygulananlarla ruhları her şeyi duygu halinde yansıtanlar gülmeyi bilmedikleri gibi anlamazlar da. Eğer söylenen her şeye, bütün olup bitenlere kulak verir, hareket edenlerle hayalen hareket eder, duyanlarla birlikte duyar, nihayet sempatinizi her şeye açarsanız, en hafif şeylerin büyülenmiş gibi birdenbire ağırlaştığını, her şeyin üstüne bir ciddilik havasının çöktüğünü görürsünüz. Ancak bunlardan hiçbirine kulak asmayarak yaşama tasasız bir seyirci gibi bakarsanız, birçok dramların komediye döndüklerini görürsünüz" "...Komik, zekaya, yalnızca zekaya hitabeder... ancak gülmeyi anlamak için onu doğal çevresi olan toplumun içine koymak, özellikle toplumsal nitelikte olan yararlı işlevini belirtmek gerekir... Öyle görünüyor ki komik, insanların grup halinde toplanarak bütün dikkatlerini, duygularını susturup yalnızca zekalarını işletmek suretiyle, aralarından birisi üzerinde toplamalarından doğuyor ...Komik bir sonuç, komik bir nedenden geldiği zaman, bu nedeni ne denli doğal bulursak sonuç da o denli komik olur."*[1]

Bergson'a göre gerçekliği (réalité) ve hakikati (vérité) bilme yetisi olan "*sezgi*", doğru bilgiye götüren tek yoldur. Çünkü gerçeklik ve hakikat, maddi doğa değil, ruhsal doğa ya da ruhsal yaşamdır. Yaşam ise evrenin kuruluşuyla başlamıştır ve maddenin tüm engellerine karşın yolunu açarak ve onu kımıldatarak akıp gider. İşte yaşamın bu kesintisiz, bölüntüsüz ve sürekli akışına "*süre*" (durée) diyen **Bergson**'a göre, bu "*süre*"nin bilgisini kavramak için bu süreyle birlikte yaşamak, onun içinde olmak ve onunla birlikte akmak gerekir ki bunu, ne us ne de bilim gerçekleştirebilir. Çünkü bilim ve us, sinematografik olarak çalışırlar; yani bir film, art arda dizilmiş durgun ve bölümsel resimlerden (sécance) oluşur. Us ve bilim, filmin akışını durdurarak bu resimleri tek tek incelerler ve bir takım bilgiler saptarlar. Ne var ki akışın bizzat kendisini, eşdeyişle, yaşamı hiçbir zaman kav-

(1) Henri Bergson, Oeuvres, Edition du centenaire, PUF, Paris, 1963, s.450 vd.

rayamazlar. Demek ki us ve bilim, yalnızca durgun ve bölünebilir olan madde üstüne bilgi edinebilirler, yaşam üstüne bilgi edinemezler. Maddenin karşısına yaşamı koyan ve onu da bölümsüz olan "*süre*" tasarımıyla tanıtlayan **Bergson**, bütün yapıtlarında niceliğe karşı niteliği, çokluğa karşı yeğinliği, uzaya karşı zamanı savunmuştur. Ona göre evrendeki her değişme, sayısal bir çoğalma değil, bir yeğinlik artışıdır. Sanat olayını da bu bağlamda değerlendiren **Bergson**, sanata ilişkin olarak şunları söyler: "*Sanatın konusu nedir? Eğer duygularımızın, bilincimizin kapıları doğrudan doğruya gerçekliğin kendi eliyle çalınsaydı, eğer eşya ve kendi kendimizle doğrudan doğruya anlaşabilseydik sanata gerek kalmayacak, daha doğrusu hepimiz sanatkar olacaktık; çünkü o zaman ruhumuzla doğa daima hep birlikte çarpacaktı. Gözlerimiz, belleğin yardımıyla, mekandan taklit edilemez tablolar çıkaracak ve zamanda tesbit edecekti. İnsan bedeninin canlı mermerinde eski yunan heykelleri kadar güzel yontulmuş heykel parçalarını yollarda görecektik. İç yaşamımızın sürekli melodisinden arasıra neşeli, daha çok hüzünlü, ama daima özgün bir müziğin sesleri ruhlarımızın derinliklerinden gelecekti. Bütün bunlar etrafımızda ve bizde oldukları halde hiçbirini açıkça duymuyoruz. Doğayla bizim aramıza, kendimizle kendi bilincimiz arasına, insanların çoğu için kalın, sanatçı ve şairler için ise ince, adeta seffaf bir perde gerilmiş gibidir.*" "*...Algı her yönü duyu değiğimiz şeye karşılık olduğundan sanatçı da sanata bu yüzden duygularından ancak biriyle ve yalnız onunla bağlıdır. Sanatların daha baştan çeşitli olmaları da bundan ileri geldiği gibi, onlara olan yatkınlıkların ayrılığı da buradan kaynaklanır.*"(1)

Bergson'da sanat, gerçekliğe atılan bir ağ, hakikate uzatılan bir merdivendir; böylece sanat gerçeklikle yüz yüze gelmemizi sağlar: "*...Böylece ister resim, ister heykel, ister şiir ya da müzikte olsun sanatın tek ereği pratik için yararlı olan simgeleri, itibari, toplumsal olarak kabul edilmiş genellikleri ve nihayet gerçekliği maskeleyen şeyleri bir yana bırakarak bizi gerçekliğin kendisiyle yüz yüze getirmektir. Sanatta gerçeklikle idealizm arasındaki görülen kavga işte bu nokta üzerinde beliren yanlış bir anlamadan doğ-*

(1) H.Bergson, Gülme, MEB Yay., İstanbul 1989, s. 99-102.

muştur. Sanat, hiç kuşku yok ki gerçekliği daha açık ve doğrudan, başka deyişle, dolayımsız görüşten ibarettir. Yalnız bu görüşün aralığı yarar ve çıkardan kopmasını, duyu yada bilincin anadan doğma bir kendine özgülük ve özelliğini gerektirir; ve son olarak da idealizm denilen maddi olmayan bir yaşamayı zorunlu kılar. Sözcüğün anlamıyla hiç oynamadan denebilir ki ruhta idealizm olunca, yapıtta realizm vardır ve yalnız idealizmin gücüyledir ki gerçeklikle yeniden bağ kurulabilir."(1)

Sanat ve ürünlerine gelince bunlar **Bergson**'a göre, *"biricik"* ve *"evrensel"*dir; bilinçli ve sezgisel yaratmalardır, içgüdülerimizin kristalleşmiş biçimleri, ya da geçmişin şimdide sürdürülmeleridirler: *"...Bütün bunlardan sanatın daima "bireyseli" gözettiği sonucu ortaya çıkar. Ressamın tablolarında saptadığı şey, belirli bir yerde, belirli bir gün ve saatte görülüp de bir daha görülemeyecek olan renklerdir. Şairin ele aldığı konular da kendinin, ama yalnızca kendinin olan ve hiçbir zaman kendinden başkasının olmayan bir ruh durumudur. Oyun yazarının gözlerimizin önüne serdiği de bir ruhun açılışı, duygu ve olayların canlı bir akışı ve nihayet bir kez olup da bir daha asla olmayacak olan bir şeydir. Bu duygulara istediğimiz kadar genel adlar verelim; başka bir ruhta hiçbir zaman aynı halde olmayacaklardır. Çünkü, hepsi tek bir kişinin duygularıdır. Özellikle bundan dolayı da sanata aittirler; çünkü genellikle simgeler, hatta tipler hergün gördüğümüz şeylerdir"; "...Sanat ürünlerinin hiçbiri genel değildir. Fakat eğer bir dehanın eseriyseler nihayet bütün dünya tarafından kabul edileceklerdir. Niçin kabul ediliyor ve eğer kendi türlerinde hakikaten biricikseler gerçek olduklarını hangi göstergeyle biliyoruz? Öyle sanıyorum ki onları yaratanlar gibi samimi olarak görmek konusunda bizi çabalamaya sürükledikleri için. Çünkü samimilik salgındır. Sanatçının gördüğünü kuşkusuz tekrar göremeyiz, hiç olmazsa bütünüyle göremeyiz. Fakat eğer o gerçekten gördüyse, ruhumuzla doğa arasına gerilmiş olan perdeyi açmak için sarfettiği çaba bize kendini taklit ettirecektir. Çünkü onun yapıtı bize ders olacak bir örnektir. Yapıtın hakikati de bize verdiği dersin etkisinin gücüyle ölçülecektir. O halde, ger-*

---

(1) H. Bergson, Aynı yapıt, s. 103.

çekte bir ikna hatta bir doğruluğa eriştirme gücü vardır sanat yapıtlarının. Onlar kendilerini de işte bu güçle tanıtırlar. Sanat yapıtı ne denli büyük, sezilen hakikat ne denli derin ise, etkisi de o oranda olur, o oranda evrensel olmaya doğru gider. Demek ki buradaki evrensellik sonuçta olup nedende değildir."[1]

Sanat türleri arasında komedi en önde gelir **Bergson**'a göre; çünkü komedi türü, sanatla yaşamı birleştirir; insana görünenin arkasındaki görünmeyeni tanıtır. *Komedi sanatı hem genellikleri gözetmek, hem de düzeltmek, öğretmek gibi bilinçdışı olan eğilimiyle öteki bütün sanatlardan ayrılır. İmdi komedinin sanatla hayat arasında sallanan bir sanat türü olduğunu haklı olarak söyleriz. Çünkü bu sanat, halis sanat gibi, hiç de yarara sırt çevirmiş değildir. Gülmeyi düzenlemekle de toplum yaşamını doğal bir çevre, tabii bir ortam gibi kabul ediyor; hatta buyaşamın iç tepilerini kolluyor. İşte bu noktadadır ki toplumla bir bozuşma ve yalnız doğaya bir dönüş olan halis sanata arkasını dönmüş bulunuyor"; "...Komikteki saçmalık, rüyalardaki saçmalığın aynıdır"*[2]. Bütün insanlarda ortak bir özellik olan gülme, sanatların da ortak paydası durumundadır; çünkü **Rabelais**'nin de söylediği gibi, "*yalnız gülme insana özgüdür*" (Le rire est le propre de l'homme).

---

(1) H. Bergson, Aynı yapıt, s. 105-106

(2) H. Bergson, Aynı yapıt, s. 111-120. Ayrıca bkz. H. Bergson, Oeuvres, Edition du Centenaire, PUF, Paris, 1963, s. 483 vd.

WALTER BENJAMIN

(Berlin, 15.7.1892 -Port- Bou yakınları, Fransa, 26.9.1940)

"Her çağ bir sonrakini yalnızca düşlemekle kalmaz, ama düşlerken aynı zamanda onu uyanmaya da hazırlar."

Walter Benjamin

20. yy'ın ikinci yarısında Almanya'nın yetiştirmiş olduğu en önemli yazın eleştirmeni ve estetik kuramcısı olarak tanınan **Walter Benjamin**, varlıklı bir musevi ailesinden geliyordu. Berlin, Freiburg im Breisgau, Münih ve Bern kentlerinde felsefe öğrenimi gördükten sonra 1920'de Berlin'e yerleşerek yazın eleştirmeni ve çevirmen olarak çalışmaya başladı. Daha önce Bern Üniversitesi'nde *"Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik"* (Alman Romantizm'inde Sanat Eleştirisi Kavramı) adlı bir doktora tezi vermişti. Üniversitede kalmakta pek istekli görünmemekle birlikte, 1928 yılında hazırlamış olduğu *"Ursprung des deutschen Trauerspiels"* (Alman Tragedyasının Kökeni) adlı yetkin, ama alışılmış ölçütlerin dışındaki doçentlik tezi Frankfurt Üniversitesi'nce geri çevrildiğinde, bu isteğinden tümüyle vazgeçti. Yazın eleştirileri, **St.-John Perse**, **Proust ve Baudelaire**'den çeviriler yayımladı. Yahudi mistisizmini inceleyen **Gershom Scholem** ile tanışması düşünsel gelişimini önemli ölçüde etkiledi; Kabala'ya, Yahudi mistisizmine ve yaşayan Yahudi düşünce geleneğine ömür boyu ilgi duymasına yol açtı. 1924'te tanıştığı Sovyet film direktörü **Asya Lacis** onu **Marx** ve **Engels**'i okumaya yöneltti. 1930'larda artık Marksizmi bilen bir kişi olarak, Frankfurt Okulu'nun kurucularından **Ernst Bloch** ve **Theodor Adorno** ile epik tiyatronun kurucusu **Bertolt Brecht**'in düşüncelerini tanımaya kendini verdi: **W. Benjamin** 1933 yılında Almanya'yı terk ederek Paris'e yerleşti; edebiyat dergilerinde eleş-

tiriler ve denemeler yazmayı da sürdürdü. 1934'te **Adorno** ve **Horkheimer** yönetiminde New York'da çalışmalarını sürdüren ve Frankfurt Okulu'nun kurduğu "*Sosyal Araştırma Enstitüsü*"nün (Institut für Sozialforschung) üyesi oldu ve bu kuruluşun yayın organı olan "*Sosyal Araştırmalar Dergisi*"nde (Zeitschrift für Sozialforschung) yazmaya başladı. 1939'da Alman yurttaşlığından çıkarılan **Benjamin**, Fransa'yı Almanya'nın işgal etmesi ve Paris'teki evinin Gestapo tarafından basılması üzerine, İspanya-Fransa sınırından geçerek ABD'ye kaçmayı tasarlamış; ancak Port-Bou sınır kentinde polis tarafından Gestapo'ya teslim edileceğini öğrenince yaşamına son vermeyi seçmiştir.

Ölümünden sonra arkadaşı **Gershom Scholem**'in yardımıyla **Adorno**'nun "*Schriften*"de (Yazılar) topladığı yazılarıyla **Benjamin**'in estetik alanındaki önemi 20. yy'ın ikinci yarısında giderek artmış ve çağın önde gelen estetikçilerinden biri sayılmıştır. Belli başlı yapıtlarının temel sorunsalını, geleneğin çözülmesiyle birlikte sanatın yeni biçim ve işlevler kazandığı konusu oluşturmaktadır. "*Alman Tragedyasının Kökeni*" adlı yapıtında, toplumdaki ortak değerlerin çözülmesiyle modern sanatta alegorinin gelişimi arasındaki ilişkiyi incelemiş; 1936 yılında yazdığı ünlü yapıtı "*Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı*" (Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit)'nda ise, teknolojinin gelişmesinin sanatta yarattığı olanakları vurgulamıştır. Fotoğraf ve sinema gibi sanatların gelişmeleriyle, kitlelerin katılımına açık bir sanatın olanaklı kılındığını ileri süren **Benjamin**, birçok yazısında, **Brecht**'in montaj ve yabancılaştırma etmenlerine dayanan epik tiyatro anlayışını da, seyirciyi daha etkin ve eleştirel bir konuma yerleştirdiği için savunmuştur. Geleneğin ve geçmiş kültürün özgürleştirici yönleri üzerinde önemle duran bu sanat filozofu, yine meşhur olan "*Tarih Felsefesi Tezleri*" (Geschichtsphilosophische Thesen) adlı yazısında kapitalizmle birlikte yok olan geçmişin kurtarılmasını amaçlayan bir tarihsel maddecilikten yana olmuştur. Modern yazın akımlarını önemseyen; **Baudelaire**, **Kafka**, **Proust** ve Gerçeküstücülük üzerine incelemeler yazan, bu yönüyle de dönemin birçok Marksist yazın kuramcısından farklı ve özgün bir yere sahip olan **Benjamin**, toplum eleştirisiyle dil çö-

zümlemesini iç içe ördüğü felsefi yazın denemelerinde güçlü bir şiirsellik taşıyan özlü ve yoğun bir üslup kullanmıştır "***Goethe'nin Gönül Akrabalıkları***" (Goethes Wahlverwandtschaften, 1924-25), "*Tek Yönlü Yol*" (Einbahnstrasse, 1928), ve ölümünden sonra yayımlanan "*1900'lerde Berlin Çocukluğu*" (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, 1950) ile "*Aydınlanışlar*" (Illuminationen, 1961) gibi yapıtlarında toplanmış olan denemelerinde onun bu özgün yaklaşımını buluruz.

Çağdaş estetik konuları onun yapıtları çerçevesinde tartışılmış ve yeni bir estetik anlayışının oluşmasına **Benjamin** öncülük etmiştir. Alman barok tragedyası üzerine bir inceleme olan "*Alman Tragedyasının Kökeni*"nde, toplumdaki ortak değerlerin çözülmesiyle yazın alanındaki alegorinin gelişimi arasında bir bağ kuran **Benjamin**, Barok tragedyasını, Romantizmi ve modern sanatın gelişimini sanatın alegoriye yönelmesiyle açıklamıştır. Onun geliştirdiği alegori kavramı **Lukàcs**, **Adorno** ve **Habermas** gibi sanat filozoflarınca modern sanatın değerlendirilmesinde anahtar kavram olarak nitelendirilmiştir. Geleneğin çözülmesiyle birlikte sanatın yeni biçim ve işlevler kazanması **Benjamin**'in daha sonraki yapıtlarının da başlıca konusunu oluşturmuş; "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" adlı denemesinde, sinema ve fotoğraf sanatlarına ilişkin olarak teknolojinin yarattığı olanakların sanatın işlevinde yol açtığı değişiklik irdelenmiştir. Sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilebilir olması (Reproductible; Reproduzierbarkeit), sanatın biricikliğini (unique) ortadan kaldıran bir koşuldur. **Benjamin** sanat yapıtının teknolojinin ilerlemesiyle birlikte yitip giden bu özelliğini "*aura*" terimiyle kavramsallaştırmıştır. Ona göre "*aura*", modern sanatın alegorik yapısının yansıttığı parçalanmışlığın karşıtıdır ve geçmişte yatan gizemli bütünselliktir. Özgün ve ilk olanın ifadesi olan "*aura*"nın yok olması, kültürel mirasın geleneksel değerinin silinmesi ve gelenekle beslenen "*deneyim*"in (Erfahrung) çözülmesidir. Buna bağlı olarak da sanatın büyü ve ayinden kaynaklanan işlevi yok olmuştur. Ancak **Benjamin,** "*aura*"nın yitip gitmesini sanat yapıtının yeni ve politik bir işlev kazanmasının bir koşulu olarak değerlendirir. Yüksek teknoloji olanaklarının arttığı çağımızda sanatlarda da bir zenginleşme ger-

çekleşmekte. böylece geleneğin çözülüşünü, kolektif ve politik bir sanatın önkoşulu olarak umutla karşılamak gerekmektedir. "*Aura*"nın ve geleneksel biçimlerin gizemli ve biricik yapılarının, alımlayıcıda yoğunlaşma ve özdeşleşme eğilimini doğurduğunu; teknik olanakların yarattığı yabancılaştırıcı işlevin ise seyirciyi eleştirel, etkin ve katılımcı bir konuma sürüklediğini düşünen **Benjamin**'e göre, bu anlamda, "*tek*" ve "*asıl*"a yönelik tasarlanmış bir sanat yapıtı ile (resim, müzik, heykel gibi) teknolojinin gereği çoğaltmaya yönelik tasarlanmış bir sanat yapıtı (fotoğraf, sinema, tv gibi) arasında, kitlelerin sanatla ilişkisi açısından önemli ayırımlar vardır. Bu görüşlerinde **Bertolt Brecht**'in tiyatro ve sanat anlayışının etkilerini taşıyan **Benjamin**, onun epik tiyatro kuramından hareket ederek 1937'de yazdığı "*Üretici Olarak Yazar*" (Der Autor als Produzent) adlı denemesinde "yazar-sanat yapıtı-alımlayıcı" ilişkisi üzerinde durmuştur. **Brecht**'in tiyatroda olayların akışını ve eylemi kesintiye uğratan epik yöntemini, filmde kullanılan montaj tekniğinin bir uygulaması olarak değerlendiren **Benjamin**, bu yazısında da, alımlayıcının sanat yapıtı karşısındaki eleştirel tutumunun teknoloji çağının yarattığı yeni olanaklarla geliştirilebileceğini vurgulamıştır.

Ne var ki **Benjamin**'in silinen geçmiş ile yokolan gelenek karşısındaki nostaljik tutumu oldukça bulanık ve karmaşıktır. Almanya'da faşizm döneminde geleneksel kültür mirasının baskıcı bir nitelik kazanması, **Benjamin**'in teknoloji, bilgilenme ve modernleşmeyi savunmasına yol açmış olabileceğini düşünebiliriz. Öte yandan Rus öykücüsü **Nikolai Leskov** üzerine bir incelemesinde ise geleneğin baskıcı olmayan öğeleri üzerinde durmuş, ortak sözlü kültürün iletişim kurma, deneyim aktarma ve alımlayıcıyla dolaysız ilişki kurma gibi yokolan yönlerini geçmiş özlemiyle dolu bir kültür nostaljisi içinde hüzünlü bir dille anlatmıştır. Sözlü kültürün parçası olan öykü anlatımı, onun için, kaybolan bir toplumsal varoluş biçimini simgeler. Ancak hiçbir zaman kaybolan geleneği modern biçimlere karşı savunmamış, yenilikçi ve öncü (avant-garde) yazın, ilgilendiği başlıca konulardan biri olmuştur. Geçmişin sürdürülmesini amaçlayan hiçbir geleneğe umut bağlamamak gerektiğini söyleyen filozof; ya-

şanan gerçekliği anlamak için, metodolojik olarak, bütün geleneklerin etkisinden sıyrılmak gerektiğini savunmuştur. Varolan dünyanın sürmesini amaç edinen geleneklerden uzaklaşmak ve özgürleşmek, ona göre, aydın için bir görevdi. 1935 yılında Paris'ten yazdığı bir mektubunda şöyle der: "*Bu gezegende nice uygarlıklar kan ve korku içinde batmışlardır. Doğaldır ki gezegenimizin kandan ve korkudan uzak bir uygarlığa kavuşmasını istiyoruz. Bence... dünyamız bunun özlemini çekiyor.Fakat dünyamıza yüz milyonuncu, ya da dört yüz milyonuncu yaşgününde bile böyle bir armağan sunabilecek miyiz? Bu, korku verecek denli kuşkulu bence. Eğer bunu veremezsek, gezegenimiz, biz budala iyi niyet kumkumalarını bir gün cezalandıracak ve bize Kıyamet gününü yaşatacaktır...*" (Briefe II, 698). İşte bu Son Yargı Günü'yle karşılaşmamak için **Benjamin** üzerine düşeni yapmaktan hiçbir zaman geri kalmamıştır. Geçmişle ilgilenmesi, geçmişten kurtulmak ve onunla sıkı bir hesaplaşmak; böylece, tarihin akışını, alışılmış ve artık değişmez sanılan yolun dışında bir yöne çevirmek amacıyladır. Onun önem verdiği "*alıntılama*" (Kotasyon) yöntemi, geçmişi en yalın görünümüyle yakalamak ve onun mistifie edilmiş yanlarını gözler önüne sererek, yaşanan-günün iç yüzünü ortaya sermek içindir. Gelenek karşısında geleneğin olanaklarını kullanmanın yöntemidir bu. **Benjamin**'e göre "*Kotasyonlar", "yol kenarında pusu kurmuş haydutlar gibi aniden önümüze çıkarak bizleri bu yanlış inançlarımızı farketmek durumunda bırakacak; bizi, bu kabullenmenin ve inanışlarımızın sultasından kurtaracaktır*" (Schriften I, 571).

Walter Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki "ruh" ile onun duyulardaki görünüşü birbirleriyle öylesine içten bağlantılıdır ki **Baudelaire**'in "*karşılıklılık*" (Correspondance) sözcüğü ile ifade ettiği gibi, bunlar arasındaki ilişki gerektiği kadarıyla ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirlerini açıklayabilecek durumdadırlar: "*Bir sokağın görünümü, borsada hisse senedi satışları, bir şiir, bir düşünce... bütün bunlar arasında bağıntılar vardır. Bir tarihçi, bir filolog gibi bu bağları ortaya çıkarabilirseniz, bütün bu olgular arasında aynı döneme ait olmanın oluşturduğu çizgiyi yakalayabilirsiniz.*" İşte bu amaçla **Benjamin**, aktüel varlıkların "*görmesini bilen birinin gözleriyle*" be-

timlemesini yapmaya yönelmiş; bir sanat ürününün eleştirisinde, alt-yapıdaki ve üst-yapıdaki bütün öğeleri birbirlerini açıklayacak bir biçimde birlikte değerlendirmiştir. Onun geçmişe duyduğu ilgi, özellikle **Brecht**'in yoğun etkisinde olmadığı ilk döneminde, tarihsel koşulların tehdit ettiği bir bütünlüğü geleceğe yönelik olarak yeniden yakalayabilme isteğini yansıtır. Eleştirisinin amacı geçmişin dağılan parçalarını toparlamak, onun dolaysız olarak konuşabilmesini ve kendini yaşanan güne aktarabilmesini sağlamaktır. **Benjamin**, geçmişi yalın görüntüsü ve bütünlüğü içinde yakalayabilmek ve âdeta geçmişin belleğini oluşturmak amacıyla bütünüyle "*alıntılamalar*"dan (Cotation) oluşan bir deneme yazılabileceğini tasarlamış; birçok çalışmasında "*alıntılamalar*"ı toparlamak yoluyla bir eleştirel bütünlüğe varmaya çalışmıştır. 1925'lerden itibaren Alman Barok Tragedyası ve Romantizm ile **Goethe**, **Kafka**, **Proust**, **Gide**, **Baudelaire** gibi yazarlar üzerine yazdığı deneme ve eleştirileri bu tür yeni bir eleştiri anlayışını yansıtmaktadır.

Walter Benjamin, **Baudelaire**'in "*Paris Tabloları*" (Tableaux parisiens)'nı ve **Franz Hessel** ile birlikte **Proust**'un "*Yitik Zamanı Arayış*" (À la recherche du temps perdu) adlı yapıtını almancaya çevirmiştir. "*Paris Tabloları*" çevirisine yazmış olduğu önsöz **Benjamin**'in çeviri konusundaki özgün yaklaşımını içermekte ve dil alanında 1960'lı yıllarda geliştirilen bazı yeni yaklaşımları önceden haber vermektedir. **Baudelaire** ve **Proust**'a olan büyük ilgisi onun zaman, geçmiş, anımsama ve bellek olgularına duyduğu ilginin bir parçasıdır. Ölümünden sonra yayımlanan "*1900'lerde Berlin Çocukluğu*" (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert) ise **Benjamin**'in kendi geçmişine döndüğü bir yapıt olup eski zamanlarla ilgilendiğini, ancak gelenek karşıtı bir tutumu benimsediğini gösterir. Bu konuda "*Illuminationen*"da da şöyle der: "*Sözcüğün gerçek anlamıyla yaşam deneyiminin olanaklı kılındığı yerde, bireyin geçmişindeki bazı belirli içerikler kollektif geçmişin materyaliyle birliktelik kazanırlar. Törenleriyle, festivalleriyle ritüeller belleğin bu iki alanındaki öğelerin harmanlanması ve bunun tekrar ve tekrar üretilmesini sürdürür. Ritüeller bu yolla birikimlendirilmiş yaşam deneyimlerini gereken zamanlarda yeniden canlandırmakta, yaşam boyunca belleğin tutamakları ola-*

rak varlıklarını sürdürmektedirler..." Yahudi mistik ürünleri içinde en eskilerinden olan Kabbala'ya başlangıçta derin bir ilgi duymuş olan **Benjamin**, daha sonraları da Marksizme yönelmiş olmakla birlikte teolojik bakış açısını önemsemeyi sürdürmüş, ve sanat yapıtının anlamını yorumlarken de metni kutsal sayan bir anlayışa yakın olmuştur. "*Yazgı ve Karakter*" (Schicksal und Charakter) ve "*Zorun Eleştirisi Üzerine*" (Zur Kritik der Gewalt) adlı ilk dönem yazılarından başlayarak geliştirmiş olduğu bu teolojik-felsefi anlayış, tarih konusundaki görüşlerini özetlediği "tezler"inde de tarihsel materyalist görüşleriyle birleşmiş olarak ifadesini bulmuştur. Geliştirmeye fırsat bulamadığı bu tarih tezlerinin amacı, geçmişin ve tarihin, çağın yaşadığı köklü değişimin kavranmasıyla özümsenerek geleceğe aktarılmasıdır. **Adorno** ve **Löwenthal** ile birlikte Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Kuram adıyla tanınan felsefe akımının estetik kuramcılarından biri olarak tanınan **Walter Benjamin**, gerçekte gerek düşüncesinin gelişimi gerekse de sanat anlayışı açısından Okul'un öteki üyelerinden ayrılır. 1935 yılında **Horkheimer**'in ABD'deki Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'ne katılması için yaptığı çağrıya Avrupa'da kalmayı seçerek olumsuz yanıt veren Benjamin, Paris kolunun araştırma üyesi olarak Enstitü'yle düzenli ilişkilerini sürdürmekle birlikte, **Adorno** ile **Horkheimer** gibi hareketin önde gelenleriyle arasındaki görüş farklılıklarını gidere memiştir. İleri teknoloji çağının sanatlar üzerindeki etkileri ve sonuçları konusundaki görüşleri ile **Bertolt Brecht**'e olan yakınlığı, **Adorno** ile arasındaki anlaşmazlığın ve tartışmaların temelini oluşturmuştur. **Adorno**, onun teknolojik gelişim sonucunda sanatların politikleşmesine ve kollektifleşmesine doğru bir yöneliş gören iyimser yaklaşımını eleştirmiş; kültürün kitleye yaygınlaşmasını olumlu bulmasına karşı çıkmıştır. **Adorno**'ya göre, teknoloji çağının ürünü olan kitle sanatlarının vepopüler kültürün, iletişim teknolojilerinin (massmedia) yaygınlaşması sonucunda, sanatı metalaştırdığı ve alımlayıcıların varolan düzene uymasını sağladığı olgusu bir gerçektir. TV, Sinema, alt-kültürlerin sanatları böylece kitleyi koşullandırmakta ve yönlendirmektedir; sanatta ve toplumda toplu üretim ve tüketim süreci egemendir. Bu da gerçek sanatın ve kültürün yozlaşması ve giderek ortadan kalkması de-

mektir. Frankfurt Okulu'nun öteki üyeleri sanattaki kitleselleşmenin baskıcı sonuçlarına dikkat çekerek **Benjamin**'den önemli ölçüde ayrılmakla birlikte, "*allegori kuramı*" bağlamında onun kuramsal yaklaşımını temel almışlardır. Bütün yapıtlarının ancak 1972 yılından başlayarak yayımlanmasıyla yaygın biçimde tartışılmaya başlanan **Benjamin**, yine de Frankfurt Okulu'nun ve Marksist Kuram'ın sanat ve estetik anlayışının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş bir düşünürdür.

Yazın eleştirmeni ve estetik kuramcısı olmasının yanında **Walter Benjamin** gerçek bir kültür tarihçisidir de. Ona göre, "*Her çağ yalnız bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düşleyerek uyanışa doğru ilerler. Kendi sonunu kendi içinde taşır.*" Çünkü "*Her çağın düşlere dönük bir yanı, çocuksu bir yanı vardır.*" **Benjamin** ünlü yapıtı "*Pasajlar*"ın derinlemesine anlaşılabilmesi için, düşlerin en dipteki kesitlerine ulaşılabilmesi gerektiğini söyler. Ona göre, "*Her gerçek sanat yapıtında bu yapıtın, kendini ortaya koyanın yüzüne yaklaşmakta olan bir sabah rüzgarının serinliğiyle estiği bir yer vardır. Bundan çıkan sonuç, çoğu kez ilerlemeye ilişkin her türlü bağıntıyı ışığı kırarcasına kırdığı varsayılan sanatın, ilerlemenin gerçek işlevine hizmet edebileceğidir. İlerlemenin asıl yuvası, zamanın akışının sürekliliğinde değil, ama bu akışın kesintilerindedir.*" (Pasajlar, 32). Yukarıda değindiğimiz gibi Enstitü'nün kültür çözümlemelerinde hep sözü geçen "*aura*" (hale) kavramını "*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*" adlı çalışmasında geliştirmiştir. "*Aura*", özgün sanat ürününü çevreleyen kendine özgü aydınlık ya da pırıltı olup; sanat ürününe biricikliğini ve özgünlüğünü "*burada ve şimdi*" (hic et nunc) kazandıran duygudur. Bu özellik, **Benjamin**'e göre, Doğa'da da vardır; ancak Doğa'da bu özellik, "*ne denli yakın olursa olsun, herhangi bir mesafenin kendine özgü bir görüngü oluşturması*" biçiminde ortaya çıkmaktadır. Sanatta ise bu erişilmezlik niteliği sanat ürününün "*aura*"sının temel öğelerinden biridir ve sanatın en başlangıçta kendisinden ortaya çıkan ritüel ve büyüsel bağlam ile yakından ilintilidir. Gerçek sanat ürününe özgü bu "*aura*", sanat ürününün yeniden üretilmesi ya da çoğaltılması ile ortadan kalkmaktadır. Ona göre, "*Bir sanat ürününün biricikliği, onun geleneğin dokusu içinde konumlanışından koparılıp ayrılamayan*

özelliğidir" Bu nedenledir ki kitlesel yeniden üretim çağında sanat ürününün "*aura*"dan yoksun kalışı, "*hale*"sizleşmesi yalnızca sanatsal "*karşılıklılığın*" (Correspondance) yitirilmesi anlamına gelmemekte, "*deneyim*"in de ortadan kalktığını göstermektedir. Modern toplumdaki kültürel bunalımın bu yanı üzerinde duran **Benjamin**'e göre, "*Sanatsal üretimde özgünlük, halislik ölçütü aranmaz olur olmaz, sanatın bütün işlevi de tersine dönüvermiştir. Sanat, kendisine temel olarak ritüeli alırken, bu değişiklikten sonra, bir başka pratiği kendine temel almıştır, siyaseti*" Mekanik yeniden üretim (reproduction) ile birlikte sanat çalışmasının törensel (kült) değeri yerine, sergileme (teşhir) değeri geçmiştir. Bunun en iyi örneğini **Benjamin**'e göre, sinema sanatı oluşturur. Bu bağlamda sanatın her zaman belirli bir ölçüde siyasal işlevi olmayabilir de. **Adorno**'nun bu konudaki korkusu ise, kitle toplumundaki kitle sanatının, geleneksel olarak sanatın hep "*negatif*" olan işlevine diyametrik bir biçimde de ters düşecek yönde yeni bir siyasal işlev yüklenmiş olabileceği; mekanik yeniden üretim çağında bu yeni sanatın kitleleştirilmiş seyircisini, okuyucusunu, dinleyicisini yani alımlayıcısını "*status quo*"ya uyum sağlamayı iş edinebileceği idi. Bu noktada Okul'dan farklı düşünen **Benjamin**, "*aura*"nın yitirilmiş oluşuna ağıt yakmakla birlikte, paradoksal bir biçimde, politikleşmiş, kollektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni kitlesel sanatın ilerici potansiyelinden çok ümitliydi. Bu konuda, kişisel olarak sinema endüstrisi ile ilişkileri çok umut kırıcı olduğu halde, sinemanın devrimci işlevi konusunda hâlâ iyimserliğini sürdüren **Brecht**'inkine yakın bir anlayış içindeydi ve şöyle diyordu: "*Sanatın mekanik yeniden üretimi kitlelerin sanata karşı tepkilerini değiştirmiş bulunuyor. **Picasso**'nun resmine karşı takınılan gerici tutum, **Şarlo**'nun filminde ilerici bir tepkiye dönüşmektedir. İlerici tepki, bir uzmanın anlayış ve bakış tarzı içinde, kitlenin görsel ve duygusal ilgileniminin birbiriyle kaynaşması biçiminde ortaya çıkmaktadır... Sinema perdesinde ise, bu durum, kamunun eleştirel ve alımlayıcı tutumlarının birbirine denk düşmesi şeklinde kendisini göstermektedir.*" (Illuminationen, 236)

Hans Magnus Enzensberger, "*Bir Kitle İletişim Araçları Kuramının Oluşturucu Öğeleri*" adlı yazısında şöyle der: "*Değişen*

*çağa uygun bir estetiği temellendirirken, yeni iletişim araçlarının kurtarıcı ve özgürleştirici potansiyelini farkedebilmiş tek Marksist kuramcı **Walter Benjamin**'dir.*" Gerçekten de teknolojik alandaki yeni gelişmelerin geleneksel estetik yaklaşımları geçersiz kıldığının ayrımına varan **Benjamin**, bu gelişmelerin temel estetik kategorileri yıktığını ve alışılmış standartları alt üst ettiğini görmüş; klasik estetik kuramın çöküş nedenini ise şöyle dile getirmiştir: "*Klasik estetik kuramın kendisine temel aldığı bilgi kuramının da günü geçmiştir. Elektronik iletişim araçlarının egemen oldukları çağımızda, nesne ile özne arasında eski çözümleyici ve eleştirel düşüncelerin ilgilenmedikleri yeni ve köklü bir ilişkinlik doğmuş bulunmaktadır. Kendine yeterli bir sanat 'idea'sı uzun zamandır çökmüştür.*" **Benjamin**'in çağın yeni teknolojisine bağımlı olarak doğmuş sanatlarda ortaya çıkan yeni öz ve biçimin oluşturduğu ilişkileri irdelemesi, kitle kültürü tartışmalarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Yeniden üretim tekniğinin giderek geliştiği ve çeşitlendiği çağımızda, kitle kültürünü çözümleme, bir yandan üretimin yeni koşulları, bir yandan tüketim ve öte yandan da mesajı taşıyan aracın kendisi üzerinden başlayan çok yönlü bir yaklaşımı gerektirmektedir. Günümüzde, bir kaset, bir CD, bir TV ya da bir video, fotoğraf ve sinemaya veya yazılı media'ya göre çok daha vurucu özelliklere sahiptir. "*Aura*" sonrası sanatın en önemli biçim elemanı (Formelement) olarak karşımızda tekniği buluyoruz. **Benjamin**'in sanat kuramı böylece bir deneyim (Erfahrung) kuramı olarak karşımıza çıkıyor(Yaşantı-Erlebnis-değil). 1920'lerde "*Sanatın politize edilmesi*"ne karşılık o, "*Politikanın estetikleştirilmesi*"ni önermiştir. "*Asıl önemli olan nasıl çıplak düşünmek gerektiğini öğrenmektir*" diyen **Marx**'a, **Benjamin** şu düşünceyi ekler: "*Çıplak düşünceler diyalektik düşünmenin temel öğeleri olmalıdırlar; çünkü onlar kuramın başvurduğu pratiğe ilişkin bilgilerden başka bir şey değillerdir.*"

Belli bir bireşime varmadan 20.yy Marksizminin keşfettirici vurgulamalarını göz önüne alarak öne çıkan öğretilerin çeşitli görüşlerini harmanlamış olan **Benjamin**, felsefi eleştiriciliğin özgün bir biçimini ortaya koymuştur. Farklı düşüncelerin birbiri içine geçmelerini sağlayan, sanat eleştirisi açısından sanatın yapısıyla

işleyişini, tek tek sanat yapıtlarının işlevlerini sorgulayan düşünür, **Marx** ile **Engels**'i, **Brecht** ile **Lukàcs**'ı, **Freud** ile **Valéry**'yi, Gerçeküstücülük ile Dada Akımını, **Baudelaire** ile **Fourier**'yi, **Bergson** ile **Proust**'u bir arada değerlendirmeye çalışmış, estetiğe bir oluşum süreci olarak bakmış ama onu hiçbir zaman bir sona varış olarak görmemiştir. Yaratıcı bir düşünür olarak kimseyi izlemeyen; ancak verimli çalışmalarıyla hem bir yazın eleştirmeni hem bir filozof; hem bir sanat tarihçisi hem de bir sanat sosyoloğu sayılmaya hak kazanan **Benjamin**, sanat yapıtını allegorik ya da metaforik bir *"gestalt"*e çevirerek yorumlamış, ondaki *"aura"*yı bulup ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ona göre, *"Beklentilerin öncü yaratıcısı olan her köklü yenilik hedefinin ötesine geçmek durumundadır" ve "sanatın görevi, ancak daha sonraki bir gelecekte tam olarak doyum sağlayabilecek bir istemi, bir beklentiyi yaratmaktır."* Çünkü yine ona göre sanat, hem devrimci hem de ütopyacı, toplumun gerisinden gelmekten çok onun önünde giden ve toplumun gereksinimlerinin daha iyi bir düzenlenmesine doğru onu yüreklendiren bir yapıya sahiptir. Sanatlar toplumlara türlü çeşitli örgütlenme modelleri sunarlar; çünkü her sanat yapıtı kendi içinde bir tür organizasyondur, bir tür yeni yapılanma örneğidir. Öte yandan sanat ve ütopya, yaşamın tüm yapay olgularında (artifacts) benzerlik gösterirler. Ne var ki *"aura"*nın yitirilmesi sonucunda, uzay ve zaman içindeki sanat yapıtının biricik varoluşu, yeniden üretim (reproduction) teknolojisinin gelişmesiyle,yerini nesnenin otoritesine bırakmıştır. Sanat yapıtından yayılan o ruh ya da hava (ışık), yani *"aura"* solar; çünkü biricik ve yinelenemez olan sanat yapıtı, kopyalarının çokluğuyla yer değiştirmiştir. Yenidenüretilebilirliğin tehlikeli olan yanı nesnenin otoritesinin ortaya çıkışıdır. İşte bu durum geleneğin sarsılmasını, kültürel mirasın geleneksel değerinin yokolmasını da beraberinde getirir.

Benjamin'e göre bu durum diyalektik olarak sanat yapıtının hem bağımsızlaşmasını hem de gerilemesini doğurmuştur. Yinelenemeyen sanat yapıtının *"aura"*sı, onu başkalarından ayırteden havası, kokusu ya da ışığı, uzay ve zaman algısının kategorileri içindeki sanat yapıtının kült değeri ile oldukça karmaşık bir biçimde bağlantılıdır. Durum bu olunca *"aura"*nın silinişi,

ondan doğan sanatın ritüel temelinin yıkılışı anlamına gelmekte ve sanatın olanakları da giderek politikanın bir aracı ya da silahı olup çıkmaktadır. Bu bağlamda sanatın politikleştirilmesi ise, **Benjamin**'e göre, kültür objesinin yabancılaştırılmasının engellenmesine ve ırksal mitos ile savaşın faşist bir anlayışla estetikleştirilmesine karşı zorunlu bir savunma olup çıkmaktadır. Ticari eşyaların fetişistik özelliklerine, reklamlar aracılığıyla serimlenen markalara **Benjamin** büyük önem verir. Demek ki sanat yapıtının tinsel bir sferi sayılan "*aura*"nın yerine meta fetişizmi geçmekte; insanlararası ilişkilerde bir anlamı olan "*aura*"nın üstündeki mistik örtünün yerini insanlarla eşyalar arasındaki çıkar ilişkileri almakta ve böylece devrimci bilincin motorunu oluşturan yabancılaşmadan kurtulma da bir yana bırakılmış olmaktadır. Bir meta fetişizmine dönüştürülen "*aura*" aynı zamanda insanlarla eşyalar arasındaki ilişkilere yerini bırakmakta ve yabancılaşmadan kurtulma görevini yerine getirememektedir. "*Aydınlanışlar*" (Illuminationen, 190) adlı yapıtında **Benjamin** şöyle der: "*Bir algının nesnesi çevresinde toplanmış çağrışımlar yumağı olan 'aura'nın deneyimi, insan ilişkilerindeki ortak yanıtın cansız ya da doğal nesne ve insan arasındaki ilişkiyle yer değiştirmesine dayanır. Bizim baktığımız kişi ya da kendisine bakıldığını duyumsayan kişi bize de bakar. Bir nesnedeki 'aura'yı algılamak için onu kuşatmak amacıyla çevreye baktığımız gibi kendimize de bakarız.*"

Sanat yapıtındaki ritüel güç olan "aura", insanı belli bir uzaklığa götürür, mistifie eder, üstündeki örtüyü ritüel içerikle kuşatır. **Benjamin**'e göre sanatın amacı, "*aura*"nın sanattan uzaklaştırılarak insansal alana yöneltilmesidir; böylece insanda estetik duygu yaratılmış olur. Sanat, insan imgesinin onarılması yolunu açar; insanlığın devrimci enerjisi, sanatsal fetiş içinde depolanmıştır. Kapitalist üretim ve paylaşım sürecinde ortaya çıkan sosyal ilişkilerin insansallıktan sapmış olmalarını algılaması **Benjamin**'i şeylerin antropomorfizmine ya da metanın fetişizmine götürmüştür. Ticari metanın fetişizmi (Commodity fethishism), insan nitelikleri ile donanmış ve duygulanımların(emotion) reservuarı durumuna gelmiştir. İşte bir duygu reservuarı olarak sanat, içinde insanlığın tüm insanca çağrışımlarını saklar. İnsan ti-

ninin en üstün başarıları sayılan insanlığın kültürel kazanımlarının sınıf çatışmalarının pislikleri içinde (intra feces et urinas) doğduğunu öne süren **Benjamin** şöyle der: "*Uygarlığın tek bir belgesi yoktur ki aynı zamanda barbarlığın da bir belgesi olmasın.*" 19.yy'dan 20.yy'a geçişin sancılarını çok iyi duyumsayan, teknolojinin hızlı gelişimini heyecanla izlemiş olan **Benjamin,** büyük kentlerin bağrında (metropolis) bir önceki çağdan bir sonrakine atılan sosyal, ekonomik ve kültürel köprülerin nasıl etkin bir yönlendiriciliğe sahip olduklarını göstermiştir. Çağın hemen başında (*La Belle Epoque*) demir, çelik ve cam üretilmeye başlanmış, ticaret yolları çoğalan dağıtım mekanizmasına koşut bir üretim patlaması görülmüş, ilk kez "*moda*" kavramı burjuvazinin yaşamına geniş boyutlarıyla girmiştir. Azınlık hegemonyası giderek gücünü yitirirken kitle kültürü hızla serpilmiş ve bu arada da yeni bir buluşma, sanat/zenaat ikilisinin, teknik yeniden üretim/ekonomik dağılım ikilisiyle buluşması gerçekleştirmiştir. 1930'larda teknolojinin olanaklarına geniş ölçüde yer veren sinema ve fotoğraf gibi iki yeni sanatın, geleneksel-klasik sanatlara göre önemli farklılıklar taşıdığını gören **Benjamin**, biricikliği sarsılan, yenidenüretilebilirliği karşı konulmaz biçimde devreye giren sanat yapıtlarının artık değişik bir açıdan değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre sanat yapıtı artık gizemli bir sis halesi içinde, ya da hoş bir koku veya havada, bir "*aura*" eşliğinde görülemeyecektir. Eşyanın metaya, kullanım değerinin değişim değerine, deneyimin (Erfahrung) yaşantıya (Erlebnis) dönüştürüldüğü modernleşme süreci, aynı kısıtlayıcılığı ve aynı gelişme ve özgürleşme karşıtlığı ile, yaşamın her alanına yaydığı ideolojik transfigürasyonları (dönüştürümleri) aracılığıyla "*eros*"u bile metanın diliyle işlerliğini sürdürebilen bir "*seksüalite*"ye indirgemiştir. Böylece sanatta gerçeküstücülerin, meta fetişizminin egemenliği altındaki modern yaşamda meta öncesindeki tarihsel olan nesne ile düşler aracılığıyla ilişki kurabilme çabalarının gerçekleşmesi ancak yaşamın yeniden kendini değiştirerek üretebilmesine bağlı kılınmaktadır artık. Çünkü **Benjamin**'e göre, "*Yitirilen her şeyin yeniden kazanılması, her şeyin yitirildiği yerde gerçekleştirilecek olanlarla mümkündür ancak.*" Onun **Baudelaire**'e ilgisi de bu nedenledir. Sanatın ya sis-

temle bütünleşmek, ya da toplumdışı kalmak gibi ikisi de olumsuz bir yol ayırımında bulunduğu ve şoka girmiş yaşamının bir döneminde, sanatta iletişimsizliğe boyun eğmeyen bir sanatçı olduğu için **Baudelaire**'e büyük önem vermiştir. Kalabalıklara boyun eğmeyen, ama kalabalıklardan kaçmayı da doğru görmeyen; kalabalıkların içinde yaşadığı için, modern yaşamı birgün onların da anlayabileceği metaforlarla, allegorilerle dile getirmeye yönelen; bunun için de, kendisinden kopulmuş eski geleneklerin değil de, modern yaşamın deneyimlerinden oluşturulmuş metaforlarla zenginleştirilmiş bir dil kullanmaya yönelen şair olduğu için **Benjamin**'in ilgisini çekmiştir **Baudelaire**.

GEORGE SANTAYANA
(Madrid, 16.12.1863 - Roma, 26.9.1952)

"Sanat, eksiksiz biçimde betimlenemeyen bir şeydir."
G. Santayana, The Sense of Beauty

İspanyol asıllı amerikalı filozof **Santayana**'nın estetik ve yazın eleştirisine önemli katkıları olmuştur. Ona göre, gerçeklik olarak,duyularımızla algıladığımız şeyi, yani maddeyi kabul etmemiz gerekir. Bilinç, yaşama yardım eder, ama hiçbir şeyin nedeni olamaz. **William James**'ın yanında doktora tezini tamamlayan **Santayana, James** ve **Josiah Royce** ile birlikte bir felsefe grubu oluşturmuş, 1896'da Harvard'da iken yazdığı *"The Sense of Beauty"* (Güzellik Duyusu) ile estetiğe yeni bir açılım kazandırmıştır. İnsanın estetik duygularının yapısını ve öğelerini ele aldığı bu denemede, herhangi bir şeyi güzel bulmanın, *"gerçekte bir ideal saptamak"* olduğunu ve bir şeyin neden güzel sayıldığını anlamanın, geçici idealler, daha temel duygulardan kaynaklanan *"görece sürekli ve evrensel"* ideallerden ayırmaya olanak verdiğini öne sürmüştür. Bu tür estetik yetiler ile insanın ahlaksal yetileri arasındaki ilişkiyi de **Santayana,** *"Interpretations of Poetry and Religion"*da (Şiir ve Din Yorumları, 1900) ele almıştır.

Santayana'ya göre us'un yaşamı, yalnız zihinsel etkinliklerle sınırlı değildir; bütün dışavurumlarında us, itki ve kavramın bir birliğini oluşturur. Buna göre us, kendi üzerine dönmüş ve aydınlanmış bir içgüdüdür. Bu kuramın pratik örneklerini, *"Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe"* (Üç Felsefi Şair: **Lucretius, Dante** ve **Goethe**, 1910) adlı yapıtında vermiştir. Kendi deyişiyle akademik yaşamın *"deli gömleğinden"* hoşlanmayan ve bu nedenle Harvard Üniversitesi'nden ayrılarak ölümüne değin kalacağı Roma'ya yerleşen **Santayana**'nın dü-

şüncesinde Latin kültürünün zengin verimleriyle Anglosakson dünyası arasındaki anlayış karşıtlıkları derin gerilimler yaratmıştır. Tin dünyasını bütünüyle düşünceden ibaret sayan bir felsefi maddeciliğe yönelen **Santayana**, katolik ve klasik geleneklere her zaman saygı duymuştur. Son yıllarında daha önceki felsefi görüşlerinden uzaklaşan filozof, dolaysız kavranan özler kuramını açıklamış ve içgüdüsel inancın değişik bilgi biçimlerindeki işlevini betimlemiştir. Ona göre "*öz alanı*", zihnin kesin ve kuşku duyulmaz bilgilerinin dünyasıdır. Özler, bir varlığı ya da gerçekliği olan,ama kendi başına var olmayan tümellerdir. Renkler, tatlar ve kokuların yanı sıra düşünce imgelemin düşünsel nesneleri de bunlar arasındadır. "*Madde alanı*" ise doğal nesneler dünyasıdır; bu dünyanın var olduğu savı, varoluşla ilgili bütün savlar gibi içgüdüsel inanca (animal faith) dayanır. **Santayana**'nın bütün felsefesinde ağır basan Doğalcılık, maddenin, öteki alanlardan önce geldiğini vurgulamasında kendini gösterir.(1)

Gerçeklerin yaşanan olaylarla sınırlı olduğu görüşünü savunan **Santayana**'ya göre, bu gerçekleri kavramak için eleştirel bir yönteme uymak ve gelenekçi felsefelerin her türlü kuramından sıyrılmak gerekir. Çünkü yaşam gerçekleri insana duyular aracılığıyla verilir; bunlar da biçim, renk, tat, katılık, yumuşaklık, akıcılık gibi değişik niteliklerdir. Gerçeğin özünü kuran, bu duygularla sağlanmış verilerdir. Bu verilerin kaynağı da doğadır; bu nedenle felsefenin konusu doğa olmalıdır. Gerçekleri kavramada kuşkunun da yararı unutulmamalıdır; çünkü kuşku, bilginin kesinliğini sağlar. **Santayana**'ya göre insanın güvenmesi gereken tek yol gösterici ilke us'tur; algı verileri, eylemle bağlantılı düşünceler, içgüdü ve içtepinin us'un biçimlenişinde önemli rolleri vardır. Us, insandaki tanrısal bir öykünmedir; o, bütün değerleri kapsar ve bilime dayanır. Bu nedenle din de us'un denetimi altında olmalıdır. Felsefenin başlıca görevi, toplumda, doğaüstü varlıklardan doğan korkuları ortadan kaldırmak, insanı korkunun değil, erdemin geçerliliğine inandırmaktır. İnsanlar savaş için değil, erdemli, mutlu yaşamak için üretici duruma getirilmelidir.

---

(1) George Santayana. The Sense of Beauty, The Modern Library, New York, 1955, s. 19 vd.

Teknik buluşlar da ulusların birbirlerini öldürmeleri için değil, onları daha yüksek bir yaşama aşamasına çıkarmak için kullanılmalıdır.[1]

Her şeyden önce bir hümanist ve moralist olan **Santayana**'nın felsefesi, us'un verimlerine yönelerek şiire bilimden daha yakın olmuş bir felsefedir. "*The Reason in Art*" (Sanattaki Us)'da sanat felsefesini "*The Sense of Beauty*" (Güzellik Duyusu)'de de güzellik kuramını serimleyen filozofa göre estetik terimi, son zamanlarda üniversite çevrelerinde sanat yapıtları ya da güzel duygusuyla ilintisi bulunan her şeye verilen sıradan bir ad olmuştur. Oysa sanat felsefesinden fazla bir şey olmayan estetik, ondan farklı bir disiplin de değildir. Sanat yapıtlarının eleştirisi eğer yalnız estetikle ilişkili ise, bu durumda o salt formel bir planda kalır; yoksa böyle bir eleştiri bu salt formel planı aşar ve moral bir anlama olduğu gibi, yaşamın düşünce ve eylemlerine de tümüyle yer vermek zorunda bulunur. **Santayana**'ya göre sanat eleştirisinin amacı, yargıda bulunduğu nesnenin estetik değerlerini, içinde bütünüyle bir araya getirebildiği toplayıcı bir idealde kavramak olmalıdır. Ona göre güzel, kendinde bir değerdir; başka hiçbir şeye bağlı olmayan pozitif bir değer olarak kendi bütünlüğüne, yüceliğine kendi başına sahiptir ve estetik bir ideale cevap verir. Güzel aynı zamanda yapıtın işlevine uygunluğudur; imdi, negatif her türlü değer, güzelliğin yapısı içine giremez. Daha sonraları bu savının darlığını gören **Santayana,** başka değerlere de, örneğin estetikçilerin daha önceden yaşadıkları tarihsel deneyimlere de yer vermiş ve onları aşmaya yönelmiştir. **Santayana**'nın güzel kavramı ilkçağın "*Kalokagathia*" idesine yaklaşır; çünkü her iki anlayışa göre de yaşamın ideali her zaman, insanın temel bir esin kaynağı olarak kalacak olan güzelliğe ulaşmaya çalışmaktır. Ona göre güzellik yetkinliktir; moral değerlerden önce gelen ve ağır basan estetik değerler, amacı "*ahlaksal iyinin estetik gerekliliğine*" ulaşmak olan insan yaşamının bütün eylemleri içine dağılmak ve yayılmak zorundadır[2]. **Santayana**'nın güzeli, bir zevk ve haz

(1) George Santayana, Reason in Art, Dover Publications, New York, 1982, s. 18 vd.
(2) George Santayana. The Sense of Beauty, The Modern Library, New York, 1955, s. 31.

alma aracı biçiminde kavrayan hedonist anlayışı, onun sanatı ahlakçı bir temele dayandırmasına ve **Stendhal**'de karşılaştığımız sanatın ahlakçı bir işlevi olduğu gibi bir kavrayışa varmasına engel olmuştur. Çünkü sanatın etkisinden doğrudan doğruya ahlaka geçilemez; ve **Valéry**'nin de dediği gibi moral kaygı, sanata zarar verir. **Santayana**'ya göre güzellik, yargı olmadan önce algıdır; bu da onun her şeyden önce bir haz, bir zevk (pleasure) olduğunu açıklar; ama bu haz, güzelliğin kurucu öğelerinden yalnızca biridir; ona bunun yanında değeri de eklemek gerekir. Sanatın kökenini oyunda gören **Santayana**'nın bu hedonist sanat anlayışı **Schiller**'in ve **Grant Allen**'ın kuramlarıyla birleşir. Bu bağlamda *"bir değer olarak düşünce de nedensel (causal) değil idealdir; yani düşüncel değer, madde dünyasının bir aracı değil, insanın oluşmakta olan deneyiminin sahnelendiği bir sahnedir"*

Mekanizmin ve idealizmin birleşiminden oluşan bir dünya görüşüne sahip bulunan **Santayana**, güzel alanında üçlü bir ayrıma gitmiştir, bunlar: *"duyusal güzel"*, *"formel güzel"* ve *"anlatım güzel"*dir. Bu konuda **Santayana** şöyle der: *"Duyusal güzellik, sonucun, yani etkinin en önemli öğesi değildir; ama o, en ilksel ve en temel olandır, aynı zamanda da en evrenseldir"*(1). Bu duyusal öğe olmadan, güzel algısı ve duygusu da olmaz. *"Formel güzellik"* kavrayışında **Santayana**, çoklukta birlik ilkesine bağlanır ve duyumların tepkisiyle psikolojik temelini araştırıp inceler. Son olarak da *"ifade güzelliği"* gelir ki ona göre bu, *"ifade edilen şeye yüklenen değerlerin kendinde özgün ve köklü bir olgusallığından, gerçekliğinden başka bir şey değildir"*(2). Buradaki ifade kavramında *"deneyim"* idesi söz konusudur, yoksa **B. Croce**'deki *"sezgi"* değil. Anlatım (ifade) zihin tarafından ve olgunun kendisine eklenen estetik idelerin çağrışımları tarafından biçimlendirilir. **Santayana**'ya göre sanat, her zaman otomatik bir yaratma olup bunun beliriş biçimleri de dil sanatları, hareket sanatları, müzik, dans olarak ortaya çıkar. Sanatta hiçbir şey tesadüfe bırakılmamıştır; çünkü o, iyi bir düzenleme (organization) ile yapılmıştır. **Santayana**'nın bu savını, sanatta gelişme ve sa-

(1) Aynı yapıt, s. 78.
(2) George Santayana, Interpretations of poetry and religion, Dover Publications, New York,1960, s. 264 vd.

nata tinin katılması anlayışlarıyla uzlaştırmak oldukça güçtür. **Santayana** burada zihne ve hafızaya başvurarak sorunu çözmeyi dener. Bilindiği gibi **Bergson** da kendi sanat kuramındaki *"sezgi"* problemini *"hafıza-alışkanlık"* (la mémoire-habitude) ve *"hafıza-hatıra" (la mémoire-souvenir)* kavram çiftine dayanarak çözmüştür. **Santayana**, sanatçının moral ve teknik bir disipline sahip olması zorunluluğu üstünde temellendirilen bir klasisizmin tanımına varır sonunda. Ona göre sanatta beğeni, erdemin bir yüzü, bir görünüşüdür; başka deyişle, ahlaksal yaşamın eylemleriyle sanat arasında büyük ve sıkı bir bağ vardır; bunlar birbirlerine kuşkusuz dayanmazlar, bağımsızdırlar; ama birinin ötekiyle gizli bir alışverişi, birini öbürüne bağlayan gizli bir bağ vardır; birbirleri içine nüfuz etmişlerdir. Yaşam güzelliğe doğru yönelmiştir, güzellik de hümanizme doğru. Bu bağlamda din'in de sanatla görünmez ilişkileri vardır; çünkü din, toplumsal davranışların şiiridir.

*"Estetik Kuramının Anahatları olarak Güzellik Duyusu"*nda **Santayana,** güzelliği şöyle betimler: *"Öteki değerler gibi güzellik de yaşam içtepisinin dolayımsız ve açıklanamayan tepkisinden ve doğal yapımızın usdışı kısmından doğar."* Estetik hazzın ayrımı, onun bir çıkara bağlı olmamasında ve evrenselliğinde değil, nesnelleşmesinde ya da dışlaşmasında (objectification) bulunur. Bu nedenle güzel, pozitif, asli(intrinsic) ve dışlaşmış, nesneleşmiş (objectified) olandır; başka deyişle, *"Güzellik, bir şeyin niteliğinden duyulan hoşlanmadır"* ya da *"Bir şeyin niteliğinin bizde yarattığı hoşlanmadır"* Estetiğin üç temel kurucu öğesi vardır: malzeme, form ve ifade. Öte yandan estetik, sanat tarihini ve sanat felsefesini de içerir; ve bizim sanat kuramımıza daha eleştirel ve daha betimleyici bir biçimde katkıda bulunabilir. Bu bağlamda güzellik felsefesi bir değerler kuramıdır; burada etik ve estetik değerler söz konusudur. Moral değerlerde rasyonel bir tercih söz konusu olmakla birlikte, estetik değerlerde irrasyonel, hem de en son sınırda irrasyonel bir tercih söz konusudur. Etik değerlerde eylem, estetik değerlerde ise oyun idesi egemendir. Etik ve estetik değerler arasında bir karşıtlık bulunmasına karşın, **Santayana**'ya göre, bütün değerler aslında estetik tek bir duyuya indirgenebilirler. Eğer bir nesne kimseye haz vermiyorsa, onun gü-

zelliğinden söz edilemez. Çünkü herkesin sonsuza değin kayıtsız kaldığı bir güzellik, terimler arası bir çelişkidir. Moral değerler genellikle negatif ve daima uzaktırlar; ahlaksallık kötülükten bir kaçışı ve iyiliği izlemeyi gerektirir; oysa estetik, hoşlanmayla ilgilidir. Çünkü "*şu benim hoşuma gidiyor*" dediğim zaman, "*şu güzeldir*" demek isterim aynı zamanda. Demek ki güzellik, hoşlanmanın, hazzın dışlaştırılmasıyla, nesnelleştirilmesiyle kurulan bir şeydir. Güzellik, nesnelleşmiş hazdır, hoşlanmadır (*Thus beauty is constituted by the objectification of pleasure. It is pleasure objectified*)[1].

Santayana'ya göre insanın bütün işlevleri, güzellik duyusuna katkıda bulunabilirler. Aşk denilen tutkunun da bu katkıda etkisi vardır. Toplumsal içgüdüler, daha aşağı duyumlar, sesler, renkler, elle işlenen malzemeler vb. hepsinin estetik etkilerinden söz edilebilir. Eğer bir form güzelliğinden söz edecek olursak, o zaman, form algısının fizyolojisini, geometrik figürlerin değerlerini, simetriyi, ve bir çokluğun birlik, tek biçimlilik olarak biçimlendirilişini göz önünde bulundurmamız gerekir. Estetik değerin ana teması tekbiçimlilik içindeki çok biçimliliktir. **Santayana** buna örnek olarak yıldızları gösterir, salt çokluğun sakıncalarına değinir; Demokrasinin estetiğinden de söz eden filozof, estetik bir demokrasinin kurulabilmesi için tip değerleri ve örnek değerler ayırımını yapar. Bu bağlamda sonsuz yetkinlik yanılsamasına değinen **Santayana**, doğada örgütlenmiş, düzenlenmiş bir ilkenin varlığını kabulün yararını vurgular; çünkü ona göre örgütlenmiş bir doğa, algılayıcı formların kaynağıdır. Buna en güzel örnek de heykeldir. Doğadaki örgütlülük örneği sanatlardaki örgütün ilkesini oluşturur. Sanatı kuran üç temel öğe, içerik (malzeme), form ve ifade, en somut görünüşünü dil alanında bulur. İmdi güzellik duyumuzun oluşumu, duyusal materyalin, soyut formun ve türlü görünümleriyle ifade, anlatım değerlerinin alımlanmasıyla olanak kazanır. Ama güzellik her halükarda betimlenemeyen bir şeydir.[2]

---

(1) George Santayana, The Sense of Beauty, The Modern Library, New York, 1955, s. 60 vd.
(2) George Santayana, Aynı Yapıt, s. 260 vd.

"*Eleştirel gerçeklik*" (Critical realism) öğretisinin önde gelen temsilcilerinden olan **Santayana**, bilim, ahlak, sanat ve dinde uyumlu bir bütünlük görmüş, bunun da bilinç ve doğa arasındaki etkileşimin yansımaları olduğunu öne sürmüştür. 19. ve 20. yy'larda sözcüğün tam anlamıyla Amerika'da estetikçi bulmak neredeyse olanaksızdır. Ama **Edgar Allan Poe**, **Walt Whitmann** gibi ozanlar ile **Emerson**, **Santayana** gibi denemeci, romancı ve psikolog filozoflar, yazılarında öğretilerinin serimlenmesi sırasında kendi güzellik anlayışlarından ve estetik kuramlarından söz etmişlerdir.

BENEDETTO CROCE

(L'aquila, Abruzzi, 28.2.1866 - Napoli, 20.11.1952)

"İyiyi, güzeli ve sevinci olduğu gibi hakikati de uzak ve kopuk bir şey olarak değil, yapmakta olduğunuz ya da yapacağınız şeylerde arayın."

B. Croce, Bréviaire d'Esthétique

Croce, estetiği genel bir dilbilim olarak kavrar; çünkü böyle bir dilbilimin içine, ona göre, her türlü ifade gücü olan media, insanın kurduğu sembollerin tüm formları ve genellikle dil dediğimiz *"paradigma"* girer. *"Güzellik"* kavramının yerine *"ifade"* kavramını geçiren ya da *"güzellik"* ile *"ifade"*yi özdeşleştiren **Croce** böylece 20.yy. sanat felsefelerinin çoğunun genel bir görünümünü serimlemiş oluyordu. Sanat, ona göre, insan *"tin"*inin (Spirito) belli başlı formlarından biridir; başka deyişle sanat, *"tin"*in çabasının, çalışma ve işleyişinin, ürünlerinin estetik bir görünümde ortaya çıkmasıdır. *"Tin"* kendisini mantıksal olduğu gibi, pratik bir bireşim içinde de gösterir; bu ikinci türdeki serimleme de insanın ekonomik ve moral etkinlik türleriyle gerçekleşir. **Croce**, *"Tin"*in bu çeşitli görünümlerini *"tinsel etkinlik çemberi"* olarak betimler. Ona göre her türlü bilginin temelinde sanat bulunur; sanatın içini dolduran ana maddeler olarak sezgiler de kavramlardan önce gelirler.

Croce *"sezgi"* çözümlemesinde, onu *"ifade"* ile özdeşleştirmiş ve *"sezgi"*nin dışsallaştırılmasının (objektivasyon), sanatçının bilincinde ortaya çıkıp görünmesine oranla, ikincil bir durum olduğunu öne sürmüş ve bu noktada da, yani *"sezgi"*nin sanat yapıtında somutluk kazanmasından ya da onda yansımasından ayrı bir anlamı olduğu noktasında da kendisine ciddi eleştiriler yöneltilmiştir. *"İfade"*nin içeriği, ona göre, zihnin, pratik yaşamın

dürtülerinden, arzularından ya da duyusal isteklerinden derlediği izlenimlerden doğar; sanatçının bilincini yönlendiren sezgiler, bir yandan duygunun öte yandan da imgelerin ürünüdürler. Bunlar bir arada ortaya çıkarlar ve lirik ifadenin birliği içinde erirler. Lirik ifadenin sanatsal bütünlüğü, duygunun onun içindeki yayılımına bağlıdır; çünkü ancak duygu sayesinde bir imge, bir sezgi olabilir. İşte bu açıdan da sanat, duygunun bir simgesi olup çıkar; **Croce** şöyle der: "*Sezgiye tutarlılık ve birlik kazandıran duygudur; sezgi gerçekten öyle bir şeydir ki bir duyguyu temsil eder ve ancak o duygudan çıkarak ya da onun üstünde görünüşe ulaşabilir. Bu yüzden de simgenin parlak ışığını sanatın üstüne "Idea" değil, fakat yalnızca duygu tutabilir; çünkü duygu, bir tasarımlama çemberi, yani sanat yapıtı içinde sınırlandırılmış bir soluktur; ve onun içinde soluk tek başına tasarım için, ve tasarım da yalnız soluk için bulunur*"(1).

Croce'nin bu sanat öğretisi daha sonra **Susanne Langer** tarafından geliştirilecektir; ona göre de sanat, duygunun bir simgesidir. Çağdaş italyan estetiğinin önde gelen adlarından biri sayılan **Croce**, yapıtları ve adıyla, felsefi bir idealizm olarak bilinen italyan estetik döneminin de son temsilcisidir. Bu filozofun ölümünden sonra ülkesinde kimse onun yöntemini terketmeye yanaşmamış, ancak farklılık gösteren çeşitli yeni eğilimler de ortaya çıkmaktan geri kalmamıştır. **Vico** ve **Hegel** gibi düşünürlerin etkilerini taşıyan **Croce**, **Vico**'yu izleyerek "*imge*"nin "*us*"dan, "şiir"*in de "bilim*"den önce geldiğini savunmuştur. "*Şiir*" alanıyla "*us*" alanını, "*sanat*" alanıyla "*felsefe*" alanını birbirinden ayırırken sanatın özerkliğine öncelik tanımıştır. **Croce** estetiğinin temel sorunu sanatın özgüllüğü sorunudur. Ona göre insan tininde varolan iki tür bilgiden, sezgisel bilgi, imgeler; mantıksal bilgi ise kavramlar üretir. Sezgisel bilgi, mantıksal bilgiden bağımsız olup bunun tersi bir durum doğru değildir; çünkü bir kavram, onu önceleyen bir sezgi olmadan varolamaz. Sanat bilgisi sezgisel nitelikte olduğu için sanat otonomdur; çünkü sanat, tikelin, bireyselin sezgisidir. "*Estetica*" adlı

(1) B. Croce, İfade Bilimi ve Genel Dilbilim Olarak Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 2 vd.

yapıtının hemen başında yer alan **Croce**'nin bu savı, öteki yapıtlarında daha bir derinleştirilmek üzere sürekli yeniden ele alınmıştır; burada **Croce** şöyle der: *"Bilginin iki türü vardır: sezgisel bilgi ile mantıksal bilgi; "fantazi"nin bilgisi ve "zihnin" bilgisi; bireyselin bilgisi ya da evrenselin bilgisi, tek tek şeylerin ya da onların ilişkilerinin bilgisi; sonuç olarak bilgi, ya imgelerin üreticisidir ya da kavramların"*(1).

Croce'ye göre sezgi, duyumda ve algıdan farklı olmakla birlikte, ifadeyle, ama tümüyle tinsel bir ifadeyle karıştırılır. İfadenin somutluk kazanması, maddeselleşmesi, yani dışsallaşması istencin araya girmesini gerektirir; bu da sanattaki form ile içerik ayırımı problemi olarak karşımıza çıkar. **Croce**'ye göre form, sanat yapıtının temel öğesidir; ancak tinsel olarak kalan ve maddeselleşmeyen, somutluk kazanmayan bir formu kavramak da gerçekten olanaksızdır. **Croce**'nin bu sanatsal sezgi kuramı oldukça saltık bir öznelciliği serimlemektedir; ona göre, sanat, lirik bir sezgi olup kişiliğin ifadesidir. Sezgi aynı zamanda bir duygu olduğundan, sanat da gerçeklikten çok ve önce hayalgücünü, düşlemi dile getirir. Estetik haz da, seyirci ya da dinleyicinin, daha genel bir deyişle alımlayıcının sanat yapıtının yaratıcısının sezgisini yeniden bulmasına bağlıdır. İşte bu da sanat eleştirisinin (critique d'art) görevini, işlevini ve rolünü belirler; çünkü sanat eleştirmeni, her zaman kendisini yazarın *"tin"*ine ya da zihnine yerleştirmek ve sanat yapıtını sezgi aracılığıyla anlamak zorunluluğundadır. Bu da **Croce**'nin normativ eleştiriyi mahkum ettiği anlamına gelir; o, sanat eleştirisi ve sanat tarihi arasında çok kesin bir ayrım yapmıştır. *"Sanat tarihi"* zorunlu olarak eleştiriyi içerir; çünkü onun görevi herhangi bir ürünün sanata ait olup olmadığını belirlemek ya da hangi ürünün sanatsal, hangi ürünün sanat dışı olduğunu saptamaktır. *"Eleştiri"* ise sanat yapıtı olarak tanınan ve bilinen bir şeyden başkasıyla ilgilenmez.

Croce'nin sanat bilgisine katkısı oldukça önemlidir; sanatın otonomisi kuramına ve forma verdiği geniş yer, sezgiye ve sanat yapıtının lirizmine tanıdığı öncelik burada sayılabilir. **Croce**'nin 20. yy'da estetiği layık olduğu düzeye çıkardığı da söylenir.

(1) Aynı yapıt, s. 3 vd.

"İfade Bilimi ve Genel Dilbilim Olarak Estetik" (Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale)'in yer aldığı *"Tin'in Felsefesi"* (Filosofia dello spirito, 1902)'nin yanında, *"Estetik Özeti"* (Breviario d'Estetica, 1913) bu konudaki verimlerinin başlıcalarıdır. Ona göre varlık, dış bir şey, dışsallaşmış bir şey değildir; varlık, tindir, ruhtur; bilinç etkinliğinin kendisidir. Düşüncenin gelişimi çevrimseldir; zihnin kuramsal etkinliği (sezgisel hayalgücü, kavrama dayanan zeka), sonunda pratik bir etkinliğe varır; bu önce, ekonomik, sonra ahlaksal bir etkinliktir, ve pratik etkinlik de zihni yeniden, ama bu kez zenginleşmiş, yenileşmiş olarak, kuramsal etkinliğe yöneltir. Böylece, tinsel bir gelişme ortaya çıkmış olur; öyle ki, burada her aşama, bir öncekini hem içinde taşır, hem de ona göre bir ilerlemedir. Ama başlangıçta, tinsel etkinliğin ilk biçimini sanat oluşturur. Bunun için de **Croce**, incelemelerinin en büyük kısmını, biçimle içeriğin sürekli ve karşılıklı bağlılığı olarak gördüğü sanata ayırmıştır.

Sistematik biçimde serimlemeye giriştiği *"Tin Felsefesi"*nde **Croce**, düşüncesinin farklı ama birbiriyle ilişkili iki yönünü belirler. İlkin, klasik romantik felsefenin usçuluğunu örnek alan bir felsefi dizge kurmayı amaçlar. Burada temel ilke, tinin, sistemin yapısı ve tarihsel zaman içindeki *"daireselliği"*dir. Tek gerçek tindir ve tin, kendini iki kuramsal, iki de pratik basamak içinde diyalektik biçimde geliştirir. Bu basamaklar şöyle sıralanmıştır: a) Sezgi (estetik basamak), b) Bütünün tek olanla, bireyselle sentezi (mantıksal basamak), c) Bireyin istemi, talebi (ekonomik basamak), d) Bütünün istemi (etik basamak). İlk iki kuramsal basamak, iki tür kuramsal bilginin ortaya çıkmasını sağlar: sezgisel bilgi ile mantıksal bilgi. Sezginin işlevi, nesnenin tekliği ile karşı karşıya gelmenin yolunu açmaktır; kavram ise nesneleri sınıflandırma aracıdır. Yukarıda da değindiğimiz gibi, kavramlara dayanmayan sezgiler olabilir, ama sezgilere dayanmayan kavramlar olamaz; dolayısıyla ancak sezgi, yani estetik bilgi, mantıksal bilginin temelini oluşturabilir. **Croce** estetiğinin temelini kuran *"tasarımlama"* ile *"ifade"* (dışavurum, anlatım) ayrımı da *"kavram"* ile *"sezgi"* arasındaki ayrımla çakışır. **Croce**'ye göre, kavramsal olan tasarımlama, bu nedenle tanımlayıcıdır ve nesneleri ortak özelliklerine göre sınıflandırma işlevini görür; do-

layısıyla da estetiğin ve sezginin dışındadır. Buna karşın "*ifade*" sezgiseldir; amacı da belirli bir konuyu, yani bir "*sezgiyi*" somut gerçekliği içinde sunmaktır. "*İfade*"nin içerdiği "*ayrımında olma*" durumu, özneyi estetik deneyimin çekirdeğini oluşturan somut bilime götürür. **Croce**'ye göre, tin'in gelişmesinin eyleme yönelik son iki basamağı iki tür etkinliğin ortaya çıkmasını sağlar; bunlar, bireysel olan "*ekonomik etkinlik*" ile evrensel olan "*etik etkinlik*"tir. Birincisi "*yarar*" ilkesinden yola çıkarken, ikincisini "*iyi*" ilkesi belirler. Genel bir "*iyi*"yi isteyen birey, aynı zamanda kendisi için yararlı olanın peşindedir. Tin, her seferinde daha yeni ve daha yüksek evrelerden geçerek bu basamakları aşar. Görüldüğü gibi bu anlayışın, **Hegel**'deki "*Tin'in fenomenolojik gelişme süreci*" ile yakın bir benzerliği bulunmaktadır.

Croce'nin Tin felsefesinde yer verdiği iki tür kavramsal bilgiden birinin, imgeler üreten düşgücü aracılığıyla elde edilen sezgisel bilgi, ötekinin de kavramlar üreten us aracılığıyla sağlanan mantıksal bilgi olduğunu söylemiştik. **Croce**'nin özellikle vurguladığı sezgisel estetik bilgi, doğrudan doğruya mantıktan etkilenmeksizin, mantığı koşullayabilmekteydi; bunun nedeni de, daha önce sözünü ettiğimiz gibi, kavramsız sezginin olabilmesine karşın, sezgisiz kavramın olamayacağıydı. Çünkü sezgisel bilgi, duygulara dayanır, nesnesi de bireydir; bu bağlamda, estetik sezgi, anlatımdan ayrılamaz; başka deyişle, "*ifade*" ile estetik sezgi örtüşürler. **Croce**, "*Estetik Özeti*"nde (Breviario d'Estetica) sanatı, deney öncesi ikili bir bireşim olarak tanımlamıştır; bu bireşimin öğeleri ise, sezgiyle imgelemin bireşimi ile imgeyle duyumun bireşimidir. Fiziksel bir olgu değil ama gerçeklik olan sanat, "*lirik bir sezgi*"dir. Bu yüzden de sanat, ne kılgısal ne de ussaldır; o yalnızca sezgisel bir ifadedir. Sanat, felsefe ve bilim gibi, kavram ve önermeler sunmaz; sanat yapıtının bilgisi insanı, bilmediği yaşantılar, yeni duyuşlar ve derin duygularla buluşturur. Çünkü sanat, bir bütün, deney öncesi bir içerik-biçim, sezgi-anlatım, anlatım-güzellik bireşimidir. Sanat etkinliğine denk düşen değer "*güzellik*"tir. Sanatın özü, yaratma eyleminde bulunur; yaratma da duyguların anlatımıdır. Ancak bu ifade, yalnızca duygunun adını vermekle gerçekleşmez; çünkü adlandırmak, genelleme ve sınıflandırmadan öte bir anlam taşımaz. Oysa sanat, bireyseli ta-

nımlar; sanatçı, yapıtını oluşturmadan önce, kendisini yönlendiren duygunun ne olduğunu bilemez, bu duyguyu adlandıramaz. Yalnızca yaratma etkinliği sırasında, daha önce onda belirsiz olarak bulunan duygusal izler, bütünlenmiş, belirlenmiş duygular biçiminde ortaya çıkar. Böylece duygusallığını dile getirmeye çalışan sanatçı, bireyselliğini yakalar, genellik ve evrensellikten sıyrılır. **Croce**'ye göre sanat yapıtı oluşturulurken duygu, önce duyulup sonra dile getirilemez; şu ya da bu biçimde aktarılamaz. İnsanları eğlendirmek, onlarda bir duygu uyandırıp belli bir davranışa yöneltmek, belli kavramları öğretmek amacıyla yapılan sanatsal etkinlikler yalnızca "*sözde sanat*"tırlar. Yine de bunlar, genelde uygarlık için, yararlı etkinliklerdir. Tasarımlar ve sezgiler, mantıksal etkinliğin öncülüdürler; hiçbir şey tasarlamayan insan, hiçbir şey düşünemez.

Aristoteles nasıl şiir ile tarihi birbirine yaklaştırıyorsa, **Croce** de felsefe ile tarihi hemen hemen özdeşleştirir; bu yüzden de **Hegel**'den yola çıkarak onun tarih felsefesinin izlerini sürmüş ve bu konuda kendi özgün düşüncelerini üretmiştir. Sanat felsefesi ve yazın eleştirisi alanında asıl başarıyı gösteren filozofa göre, sanatçı, politikadan, propagandadan ve felsefe öğretilerinden bağımsız bir yaratıcıdır; buna karşılık, sanatçının kişiliğinin kaynağı, kamu bilincidir. Nitekim **Croce,** bütün usdışı, gerçeklikdışı anlayışlara karşı amansızca savaşmış, örneğin "*sanat için sanat*" anlayışıyla mücadele etmiştir. Ona göre, yazın eleştirisinin konusu, dolayımsız izlenimleri akılcı yargılar haline getirmektir; sanat yapıtının biçimi ile özü, yaratıcı düşüncenin birliği içinde köklü bir bağla birbirine bağlıdır ve işte bunun içindir ki, eleştiri yöntemi, biçimle özü birbirinden ayırarak inceleyemez. "*İyiyi, güzeli ve sevinci olduğu gibi hakikati de uzak ve kopuk bir şey olarak değil, yapmakta olduğumuz ya da yapacağımız şeylerde aramalıyız*" diyen **Croce**'de sezgi, yalnızca varlıkları değil, varlıklar arasındaki bağıntıları da kuşatır; hatta bir bakışta ve akıl yürütmeye başvurmaksızın kavrandıkları ölçüde, sayılar ve geometrik biçimlerin özelliklerini anlama için de sezgi geçerlidir. Gene bu anlamda sezgi, en yetkin formunu, sanat yapıtlarının seyre dalınmasında bulur. İşte bu bağlamda sezgi, varlıkları dışardan tanımamızı sağlayan gidimli (discursif) ve çözümsel (ana-

litik) bilgiye karşıt olarak, bize varlıkları kendi kendilerinde oldukları biçimde tanıtan, içgüdüyü ve sanat duygusunu andırır kendine özgü bir bilme türüdür.

Croce'ye göre felsefe her şeyden önce, "*historiografinin yöntembilimsel durağı*"dır (moment méthodologique de l'historiographie); başka deyişle de tarih bilinci üstüne bir refleksiyondur, bir "*düşünümleme*"dir. Tarihin rolü de, özgürlüğün tarihi olmaktan başka bir şey değildir. Kendi kuramlarının hepsini birden "*saltık historisizm*" olarak adlandırılan **Croce**, bu bağlamda döneminin olgucu ve varoluşçu felsefeleriyle de mücadele etmiştir.Ona göre, "*filozof, yıllarca masasının başında oturup, yazı kaleminin mürekkebine aklını takıp da 'acaba bu mürekkep benim düşüncemde mi, yoksa benim dışımda mı' diye soracağı yerde, dar felsefe sistemlerinden vazgeçerek kritik bir tavır almalıdır*" Bu bakımdan felsefi refleksiyondan yararlanan yazınsal eleştirinin önemli bir işlevi vardır. Öte yandan tarih bilinci de, sanatlarda, yazında, politikada ve tüm insan etkinliklerinde tin'in yapıta ya da ürüne dönüşen yaratıcılığı gösterir. Ama bu yaratıcılık, usdışının tüm güçlerini, kendi görünümleri içinde ortaya çıkaran saltık bir kendiliğindenlik değildir; bu yaratıcılık tersine, sosyal ve kültürel ortamın ve aynı zamanda da bilincin verilerinde bulunan aklın bir ifadesidir, dışavurumudur. Bu bakımdan **Croce,** kendisine akıldan sapmış gibi görünen bütün sanat formlarıyla mücadele etmiş ve sanatta klasisizmi savunmuştur. Ona göre, "*gerçeklik tarihten başka bir şey değildir*"; bilinç, tarihe bir anlam verir ve bu anlamlandırma da özgürlüğün yollarını gösterir. Özgürlük, gelecekte alacağı biçimler önceden kestirilemeyen ve sonu olmayan bir serüvendir. Kendi kendini yargılayan tarih, "*saltık bir içkinlik*" olup, doğa değil ama bir "*oluş*"tur.(*)

(*) Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. İsmail Tunalı, Croce Estetiğine Giriş, İÜ Ed. Fak. Yay., İstanbul, 1973; Bedrettin Cömert, Croce'nin Estetiği, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1979.

BERTOLT BRECHT

(Augsburg, 10 Şubat 1898 - Berlin, 14 Ağustos 1956)

"Asıl sorun katharsis yoluyla seyirciyi arındırmak değil, ama onu değişmiş bir insan olmaya doğru yönlendirmektir; daha doğrusu, tiyatronun dışında da kendisini tamamlamasını gerektiren değişimlerin tohumlarını onun içine ekmektir."

Brecht'ten Tretyakov'a Mektup

Oyun yazarı, şair, tiyatro yönetmeni ve kuramcısı olarak **Brecht**, başarılı oyunlarından başka kuramsal yazıları ve uygulamada getirdiği yeniliklerle 20. yy tiyatrosuna yön vermiş, geliştirdiği Aristotelesçi olmayan epik-diyalektik tiyatro anlayışıyla tiyatro sanatında devrim yaratmış çağdaş siyasal ve maddeci tiyatronun öncülerinden biridir. Yalnız şiirde değil, oyunlarında ve düzyazılarında da kullandığı temel yöntem, uyumsuz iki durumu ya da imgeyi karşı karşıya getirerek izleyende yadırgatıcı bir etki uyandırmak, onu düşündürerek belli bir durumdaki çelişkiyi belirginleştirmektir. Almanya dışında geçirdiği 1933-47 arasındaki dönem **Brecht** için yaratıcılık bakımından çok verimli olmuştur. Sürgün yıllarının sonlarında, yeni temellere oturttuğu tiyatrosunu kuramsal açıdan geliştirmek amacıyla bir dizi çalışma yapan **Brecht**, daha 1930'larda **Marx**'ı okuduktan sonra siyasal bir tiyatronun temellerini tasarlamış ve uygulamaya geçmiştir. *"Tiyatro Üzerine Yazılar"* (Schriften zum Theater) adı altında toplanan yazılarında, özellikle de *"Tiyatro İçin Küçük Araç"* (Kleines Organon für das Theater)'da, içinde yaşadığımız bilim çağının kendine özgü tiyatro biçimi nasıl olmalıdır sorusundan yola çıkarak, yeni tiyatro kuramını geliştirmiştir. O güne değin tiyatroda geçerli olan ve izleyiciye, sahnede gösterilen olayların gerçek olduğu izlenimini vermeyi amaçlayan, *"yanılsama"*ya (illusion) ve

"öykünme"ye (mimesis) dayalı Aristotelesçi tiyatro anlayışına karşı çıkmıştır. Tiyatronun işlevinin "*arındırma*" (katharsis) olduğunu savunan bu "*Yanılsama Tiyatrosu*"nun (Illusionstheater) karşısına, "*yabancılaştırma etmeni*" (Verfremdungseffekt ya da kısa adıyla V-Effekt) üzerine kurduğu epik tiyatro kuramını koymuştur. Ancak yaşamının sonuna doğru "epik" sözcüğünün toplumsal açıdan gerekeni vermediğini, bu sözcüğün kendi diyalektik kavramı için kısır kaldığını görmüş ve epik tiyatro yerine "*diyalektik tiyatro*" kavramını kullanmayı yeğlemiştir.

Gençlik yıllarındaki ilk yazıları şiir, düzyazı ve tiyatro üstüneydi; yazar **Carl Zuckmeyer**, dramaturg **Max Reinhart**, tiyatro oyuncusu **Helena Weigel**, yönetmen **Erwin Piscator** gibi döneminin ünlü sanatçılarıyla tanışıp iş birliği yapmaya başladıktan sonra; 1926-27 yıllarında diyalektik materyalizmle yakından ilgilenmiş ve bir yandan temellendireceği yeni tiyatro kuramı üzerinde çalışırken, öbür yandan da üniversitede **Karl Korsch**'un derslerine katılmıştır. İlk oyunları anlatımcı, dışavurumcu (expressioniste) bir nihilizm izleri taşır; buradan **Büchner**'in etkisi altında ve tarihle sıkı sıkıya bağlı bir başkaldırı anlayışına geçer. Seyirciyi doğrudan etkileme yerine tiyatronun kendi yapısını değiştirmeye çalışan **Brecht** epik tiyatro anlayışıyla, gerçeği kavranabilir kılmayı amaçlamış ve ancak sürgünde iken uygulayabildiği bir sahneleme yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntemle, sahne karşısında bir "sokak olayı"nı seyrediyormuşçasına oturan seyircinin düşünsel etkinliğini harekete geçirmeyi amaçlamıştır: "*duygulandırma değil düşündürme, özdeşleşme değil bilinçlenme, duygu değil akıl*" Bunlar, sahnede "*uzaklaştırma*" ya da "*yabancılaştırma*" etkisi yaratmaya çalışan oyuncu kadar salondaki seyirciyi de yönlendiren ilkelerdir. Nitekim oyuncular kendi duygularıyla, canlandırdıkları tiplerin duygularını birbirlerine karıştırmadıklarını oyun boyunca göstermek zorundadırlar. Çünkü amaç başkalaşmak değil, göstermektir.

Bilindiği gibi sanatsal bir ifade türü olan "*epik*" kökeni yunanca "*söz*" anlamına gelen "*epos*" sözcüğünden türemiş ve tarihte önceleri şiir sanatının gelişme süreci ile ilgili olarak kullanılmış bir kavramdır. *İlksel* (primitif) toplumların yerleşik yaşama düzenine geçmeleri ve toplumda savaşçı bir sınıfın ege-

men olduğu dönemlerde, o toplumun benimsediği kahramanlık, korkusuzluk, cesaret, yiğitlik, büyük yıkımlara karşı dayanıklılık gibi erdemleri övmek amacıyla oluşturulan destanlar epik şiir türünün ilk örnekleridir ve uzun geçmişi olan her toplulukta görülür. Başlangıçta sözlü edebiyat türünün ve geleneğinin ürünü olan bu destanlar, yazılı edebiyatın başlamasıyla bu gelenek içinde de zamanın koşullarına uyarak varlığını sürdürmüştür. Daha sonra oluşan *"lirik şiir"* ile *"dramatik şiir"* türlerinden ayrılan bu türün önemli bir özelliği, ele alınan yaşantının bireysel duygu yoğunluğunu yansıtma, ya da o yaşantıyı olaylarla canlandırma yerine, anlatma yöntemini seçmesidir. **Homeros**'un Ilyada ve Odisseia'sı, anonim bir destan olan Dede Korkut Destanı ve insanlık kültürünün en eski destanı sayılan Gılgamış bu yönteme örnek verilebilir. 20. yy'da iki dünya savaşı arasında Bertolt Brecht'in kuramsal yazılarıyla geçerlik kazanan epik tiyatro anlayışı işte bu anlatı özelliğini benimseyerek **Aristoteles**'den beri (25 yüzyıl) süren ve Burjuva tiyatrosuna egemen olan tragedya anlayışına karşı çıkmıştır. Aristotelesçi tiyatro anlayışının karşısında yer alan epik tiyatro bu nedenle **Brecht**'in tiyatro anlayışıyla özdeş sayılmıştır. Oysa epik tiyatronun bazı özellikleri daha önce Ortaçağ tiyatrosunda, **Shakespeare** ve çağdaşlarının oyunlarında, Doğu tiyatrosunda da görülmüştür. Modern Epik Tiyatro'yu hazırlayanlar arasında da **Brecht**'le birlikte **Büchner**, **Wedekind** ve **Piscator**'u anmak gerekir. Bunun yanında **Brecht**'in oyun kurma yönteminde epik tiyatroyu da içine alan çok daha geniş bir bakış açısından yararlandığı açıkça ortadadır. Bu nedenle **Brecht** yaratmak istediği tiyatrodan başlangıçta *"epik tiyatro"* diye söz etmişse de, daha sonraki yıllarda *"diyalektik tiyatro"* sözcüğünü kullanmıştır. Ancak kendisi bu konuda düşünmeye başladığından son sözünü söyleyinceye değin tiyatroyu her zaman bir eğlence, heyecan ve yaşamın tadını çıkarma aracı olarak görmüştür. Oysa tiyatro kuramlarıyla, dünyanın değişmesiyle, sınıf çatışmasıyla ve sosyalist toplumla aynı zamanda ilgilenen birçok kimse, çoğu zaman bu konularla eğlence arasında bir bağ bulunduğunu görmek istememiştir. **Brecht** ise dünyada hiçbir şeyin sürekli öğrenmek, olayların hangi yasalara göre belirlendiğini araştırmak kadar eğlenceli olamayacağına inanmaktaydı. Kendi epik tiyatro kuramını

geliştirirken de asıl amacı yazacağı oyunlara kuramsal bir temel hazırlamak değil, bu doğrultudaki görüşlerine ters düşen önyargıları ortadan kaldırmak, karşı savları çürütmekti. Demek oluyor ki **Brecht**'in epik tiyatro kuramı, Aristotelesçi dramatik-trajik tiyatroya bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. **Aristoteles**'in tragedya kuramına göre, sahnedeki eylemi izleyen bir seyirci, oyuncuların canlandırdıkları yaşantıyı paylaşıyor, bu yaşantının dile getirdiği acıma ve korku duygularıyla "*özdeşleyim*" (Einfühlung) kurarak bu duygulardan arınıyordu (Katharsis). Babasını öldürerek annesiyle evlenen **Oidipus**'un bilmediği gerçekler ortaya çıkınca gözlerini kör ederek kendini ölüme terk etmesi konusunu işleyen oyunla özdeşleşen seyirci, bu olayı yaşayarak tam bir arınmaya uğrar; tutkularından, heyecanlarından, aşırı isteklerinden kurtulur. Daha da ötesi tragedyalar insanı, **Aristoteles**'e göre, erdemli bir insan olmaya yöneltirler. Genelde trajik yazgıları olan oyun kahramanlarıyla "*özdeşleyim*" kuran izleyiciler, oyunda yaşanan olayları yinelemekten de, ders çıkardıkları için, kaçınmış oluyorlardı. Dinsel ayinlere özgü bir kendinden geçmeyi andıran bu "*olay-oyun kahramanı-izleyici*" özdeşleşmesi **Brecht**'e göre, seyirciyi edilgenliğe iten bir durumdu ve 2500 yıldır süregelen kaderci bir dünya görüşünün sonucuydu. Oysa akıl ve bilim çağında yaşayan modern insan dünyayı değiştirebileceğinin bilincindeydi artık; görmek istemediği sonuçların pek çoğunu nedenleri değiştirerek ortadan kaldırabilirdi. İşte böyle bir çağın sanatı, dolayısıyla tiyatrosu, bu bilinçlenmeyi hızlandırabilir, bunun sonucu olarak da sanatların en yücesi olan yaşama sanatına katkıda bulunabilirdi. **Brecht** bu görüşlerini "*Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur*" başlıklı bir yazısında "*dramatik-trajik tiyatro*" ile "*epik tiyatro*"nun belirgin özelliklerini karşılaştırarak bir çizelgeyle özetlemiştir. Daha sonra bu çizelgedeki tanımlarıyla yetinmeyip "*diyalektik tiyatro*" kuramını geliştiren **Brecht**'in genel oyun kuramını, dramatik-epik karşıtlığı yerine, tiyatroyu, toplumun bir aynası olarak gören yanılsamacı (Illusioniste) ve bireyci estetikle, toplumun ilerlemisini hızlandıran bir dinamo olarak gören eleştirel ve diyalektik estetik karşıtlığı biçiminde ele almak daha uygundur.

Her şeyden önce yanılsamacı ve bireyci estetikde gerçeklik, görünür ve hesaplanabilir bir ticaret nesnesi olarak algılanır; insan

alışkanlıklarını da içeren doğa, evrensel, sonsuz ve değişmez bir değerdedir; yüzeydeki ayrılıklar ise yöresel renkler olarak benimsenir. Bu anlayışa göre *"öykünme"* (mimesis), tek gerçeklik olarak doğayı taklit eder; sanat ya da tiyatro, arıtılmış doğa, değişmeyen bir doğa olarak değişen yarı-doğa ile yansıtılır. Böylece sanat yapıtı, bilinen nesnelerin varlığını aşılamış olur. Sanat ya da tiyatro, esinlenmeyi öznel bir yolda, yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. Önceden dondurulmuş değerler (saltık, hakikat, aşk, ruh vb.) vardır ve bunlar alımlayıcıyı koşullandırırlar. Yanılsamacı ve bireyci estetik, genelde felsefi bir idealizmin üstünde yükselir; İdea'lar ile ideoloji, estetik varoluşun temelidir. Bu bakış açısına göre evren, tekilci ve gerekirci açıdan ele alınmakta ve tek yönlü bir görüşün egemenliği ortaya çıkmaktadır; yine evrende herşey neden-sonuç ilkesi ile denetim altındadır düşüncesi egemendir. Bu görüşün en büyük ideali ise sonsuzluk (Nirvana) ile soylu bir biçimde ölebilmektir. Ataerkil otorite gücüne dayanan bireyci estetik, insanın sonsuzluğa uzanan yaşantısına inebilmek için süsleyici bir estetik görünümü sergileyerek yanılsamayı duyumsatmış olur. Yine bu sanat anlayışında, *"iyi kurulmuş bir oyun"*, kapalı biçimi içinde gerekirci nedenlerle gelişerek doruk noktaya aynı düzeyde varan zincirleme durumlardan ortaya çıkar. Zorunlu yargı baş oyun kişisiyle elde edilir. Kişiler psikolojiktir ve çevreleriyle çatışma durumundadırlar; böyle kişilerin bütünlüğü metafizik belirtilerle ortaya çıkar. Oyunun ideal bakış noktası da, oyun kahramanlarının bakışıdır; olayların akışına başroldeki kişilerin gözleriyle bakılır. Böylece özdeşleştirme yoluyla oyunun demek istediği seyirciye kabul ettirilmiş olur. Bu tiyatro kuramına göre ideal seyirci, yakından tanımadığı şeylere tanıdıkmış gibi bakan seyircidir; çünkü böyle bir kimse, sonsuzluk kavramını yüzeydeki görünüşleriyle kabul eder.

Bertolt Brecht'in eleştirel ve diyalektik estetik anlayışına dayalı tiyatro kuramına gelince burada, gerçeklik, acı dolu bir insanlaştırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir. Doğa, insanla birlikte, tarihsel gelişimle ilişkilidir ve değişkendir; çeşitli davranış biçimleri insanlaştırma olasılığıyla belli toplumsal yabancılaştırmanın arasındaki gerilimle ortaya çıkar. Sanat ya da tiyatro doğaya koşut olan, değişen bir doğa olduğu için, doğaya

öykünme(mimesis) de gerçekliğin ancak bir kısmını ortaya koyar. Öte yandan sanat yapıtı, kendi varlığını yaratıcı bir imge ve nesne olarak kanıtlar. Yine sanat (tiyatro) esinlenmeyi olasılı gerçeklerin öznel-nesnel ilişkileri ile var eder; değerler incelenir ve yargılamalarda bulunulur. Bu görüşün benimsediği felsefi maddeciliğe göre tarihsel-toplumsal gerçekçilik, estetik varoluşun temelidir. Yine bu kurama göre, evren çoğulcu açıdan ve olasılıklar göz önünde bulundurularak ele alınır; evrenin temeli birbiri arasında etkileşimi olan çeşitli nedenlere dayanır. İlerdeki olasılıklar geçmişteki deneylerle anlaşılabilir. Diyalektik estetiğin en yüksek ideali, sınıfsız toplum, özgürlük, yararlı ve üretken bir biçimde yaşamaktır. Buna bağlı olarak doğurganlığı ve özgürleştiren esnekliği içeren anaerkil yapılanmayı benimser. Bu sanat anlayışında insan yaşantısının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirel bir estetik devreye sokulur. "*İyi kurulmuş bir oyun*" ise, açık biçimi içinde, çeşitli düzeylere dağıtılmış ve doruk noktası seyircinin usunda ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile oluşturulur. Zorunlu yargı özellik taşıyan oyun kişilerinin ilişkileriyle elde edilir. Bunun yanında insan çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde birbirlerine karşı davranışlarında çelişkili olarak verilir. Böylece kişilerin bütünlüğü eylemin verileriyle belirlenir. *Eleştirel ve Diyalektik Estetik* kuramına koşut oyunun ideal bakış açısına gelince, burada bütün oyun kişilerine dışarıdan bakılır; oyunda söylenmek istenen sanki sınanır; böylece "*yabancılaştırma*" etmeni gerçekleştirilmiş olur. Bu oyun karşısındaki ideal seyirci ise, bütün tanıdık şeylere, tanıdık değilmiş gibi bakan seyircidir; çünkü insan gelişiminin her evresindeki farkedilmemiş güçleri anlamak ister.

Bertolt Brecht'in Diyalektik Tiyatro kuramında önemli bir yer tutan "*yabancılaştırma*" ya da "*yadırgatma*" etmeni, seyircinin sahnedeki eylemi nesnel bir uzaklıktan izleyip o konuda sağlıklı bir yargıya varmasını sağlar. Epik oyunculuktaki "*toplumsal tavır*" (gestus) kavramıyla da oyuncunun canlandıracağı kişinin tipik tavrını dikkatle saptaması, bunu yaparken de sınıfsal konumunu gözden kaçırmaması, bu tavrın anlamını seyirciye iletecek biçimde abartması gereklidir. Sahne müziği, ışık, dekor,

kostüm ve sahne donatımı gibi bütün yardımcı öğelerin birbirleriyle ve seyirciyle diyalektik bir ilişki içinde kullanılmaları ve yadırgatma etkisinin yaratılması da Epik tiyatronun iki temel ilkesidir.

Brecht'in oyunlarının anglo-amerikan seyircisine fazla ilginç gelmemesinin nedeni, hem bu oyunların karamsar ve tedirgin edici niteliği, hem de **Brecht**'in tiyatro anlayışının Hollywood filmleri ve Broadway oyunlarıyla koşullanmış bu insanlara ters gelmesiydi. **Brecht**'in geç de olsa Batı Avrupa ülkelerinde değerinin anlaşılması ve özellikle aydın çevrelerde büyük bir hayranlık yaratmasına karşın, SSCB ve öteki sosyalist ülkelerde yeterince tanınmaması ve çekici bulunmaması, sanat konularıyla ilgili parti yöneticilerinin onu bir çeşit biçimcilikle suçlamalarından kaynaklanmaktaydı. Bunun yanında işçi sınıfı onun mesajını yeterince alamamış, yine bu konuda sosyalist yönetimlerin ve bürokrasinin engelleyici etkileri, davranışları olmuştur. **Brecht** bugün dünyada tiyatroyla ilgilenen hemen herkes tarafından yalnızca 20. yy'ın en başarılı birkaç oyununu yazmış bir sanatçı değil, aynı zamanda kuramsal yazıları ve uygulamada getirdiği yeniliklerle de çağın tiyatrosunu değiştirmiş önemli bir öncü sayılır. Yazdığı kırk oyun, sayısız deneme ve kuramsal yazıyla çağdaş tiyatroya yeni bir yön verirken belli bir noktadan yola çıkmış, gerçekleştirmek istediği sanat yapıtlarına son biçimlerini vermeden gereken düşünsel hazırlığı da yapmıştır. Tiyatro tarihçilerince gelişimi üç aşamada ele alınan **Brecht**, 1920-1930 yılları arasında kalan dönemdeki birinci aşamasında, bir yandan kalıplaşmış burjuva değerlerini tekrarlayan köhneleşmiş bir tiyatro anlayışına karşı çıkarken, öbür yandan da aynı anlayışa kendisinden önce başkaldırmış **Büchner**, **Wedekind**, **Kaiser**, **Toller** gibi yazarlardan esinlenmiştir. Bu dönemdeki oyunları sert eleştiriler içeren, zaman zaman siyasal nitelikte, her zaman burjuva değerlere saldıran oyunlar olup bunların gerisinde tutarlı bir tiyatro kuramı ya da belirgin bir siyasal felsefe yoktur (*Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte*). 1930-40 arasındaki ikinci döneminde **Brecht**, **Marx**'ı okuduktan sonra açıkça siyasal bir tiyatronun kuramsal temellerini tasarlar ve uygulamaya koyar. Bu ikinci aşamada kendini düşünsel bir disiplin altına alarak "*Bilim*

Çağı'na yaraşır bir tiyatro yaratmaya girişir. **Brecht**'in ortaya attığı kuramsal kavramlar arasında üzerinde en çok durulanlar ise "*Epik tiyatro*" ile "*Yabancılaştırma*" ya da "*Yadırgatma*" etmenidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi *Epik tiyatro*, **Brecht**'in **Piscator**'dan öğrendiği teknik yenilikleri içeren öğretici (didaktik) bir tiyatro türüdür. Tiyatro tarihinde bir devrim sayılan bu *Epik tiyatro*'nun belki de hızla ve geniş bir kitleye ulaşamamasının bir nedeni de bu aşırıya kaçan öğretici ve *engagé* sanat anlayışı olabilir. Çünkü bu anlayışa dayanan tiyatronun oyun alanında olaylar, dramatik ve doğal bir biçimde canlandırılmaz; anlatılır ve olup bitenle ilgili bilgiler seyirciye aktarılır. Oysa yüzyıllardır öykülemeye dayanan, olayların akışına izleyicinin kendisini bıraktığı, pasif bir yorumcu olmaktan öteye gidemediği geleneksel tiyatroya karşılık *Epik tiyatro*, izleyiciden aktif katılım beklemekte; yorum değil dönüştürme yapmasını istemektedir. Çünkü insan bu anlayışa göre bir araştırma konusudur ve oluşumu içinde ele alınır. Doğu'nun (Çin, Japon) tiyatro geleneklerinden de yararlanan *Epik tiyatro*'da seyirci, sahnede olup bitenleri bir gözlemci olarak izler; ama gördükleri karşısında bir yargıya varması, bir eyleme geçmesi de beklenir. Ayrıca seyirci dünyanın yorumlanabileceğini değil, değiştirilebileceğini anlar. Bu sonuca varmak için epik oyun yazarı olayların çizgisel gelişimini ya da birbiri ardı sıra akışını bir yana bırakır, kendi içinde bütünlüğü olan sahneleri yan yana getirir. Düşüncenin varoluşu değil, toplumsal gerçekliğin düşünceyi belirlediği vurgulanır. Herhangi bir oluşumun üstyapıca değil de altyapıca belirlenmesi Marksist tarih ve toplum görüşünün temel ilkesidir. Bu ilkeyi kayıtsız koşulsuz benimseyen **Brecht**, bir anlamda kapalı, sıkıca belirlenmiş bir tiyatro kuramı ortaya koymuş olur. Böylece bu katı yapının dönüşümü ve gelişimi de engellenmiş olur. *Epik tiyatro*'da seyirci duyguların özdeşleşliğiyle büyülenmez; düşüncenin ve aklın yönetici gücüyle harekete getirilir. İşte böyle bir tiyatro biçiminin başarısında en önemli öğe de "*yadırgatma*" ya da "*yabancılaştırma*" etmenidir. Bunun için *Epik tiyatro* çıplak ışık kullanır; giysiler, dekorlar ve müzik bir yanılsama yaratma amacıyla değil, sahnedeki olayları tarihselleştirme, onları açıklama amacıyla kullanır. Bu konuda unutulmaması gereken nokta,

Brecht'in bütün bu kuramsal araştırmalarının amacının, tiyatroyu, değişmesi gereken bir dünyayı değiştirmede etkili bir araç durumuna sokmak olduğudur. İnsanın ve toplumun dönüştürülmesinde tiyatronun ona göre önemli bir yeri vardır. Bu nedenle Marksist öğretiyi benimsediği ilk yıllarda **Brecht**, aşırı bir yararcılık ve işlevselcilik kaygısıyla öğretici oyunlar yazmış; bu oyunlarda tiyatronun işlevini, bir sorunu, bir açmazı ortaya atıp seyircinin buna bir çözüm bulmasını sağlamak olarak görmüştür. Doğaldır ki bu denli güdümlü (engagé) bir sanat anlayışı alımlayıcı kesime bazı yükümlülükler ve görevler vermekteydi. Ancak kapalı bir yapıt özelliğini de taşıyan bu oyunlar seyircinin yorum üretmesini de engellemekteydi.

1940'lı yılların başlarında Avrupa'nın içine düştüğü bunalım **Brecht**'in bir süre kuramsal incelikleri ve ayrıntıları bir yana bırakarak, daha somut bir biçimde yazdığı oyunlarla Nazi barbarlığına karşı dünyayı uyarmak ve harekete geçirmek zorunluluğunu duyumsamasına neden olmuştur. O dönemin gelişen toplumsal ve siyasal olayları **Brecht**'in oyunlarında da siyasal kaygının ağır basmasına yol açmıştır. Yuvarlak Kafalılar ve Köşeli Kafalılar (*"Die Rundköpfe und die Spitzköpfe"*), Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti (*"Furcht und Elend des Dritten Reiches"*), Arturo Ui'nin Dikkate Değer Yükselişi (*"Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"*), Bayan Carrar'ın Silahları (*"Die Gewehre der Frau Carrar"*) gibi oyunları onun savaşa karşı ivedi bir çözüm aradığı denemeleri sayılır. Aynı dönemde yazmış olduğu savaş karşıtı oyunlarından *"Mutter Courage und ihre Kinder"* (Cesaret Ana ve Çocukları)'de **Brecht**, Otuz Yıl Savaşları'nı konu edinmekte, savaş alanlarında gezerek ticaret yapan, ekmeğini çıkarmaya çalıştığı savaşa kazanç getirecek bir *"iş"* gözüyle bakan Cesaret Ana'nın bu uğurda iki oğlunu yitirmesi anlatılmakta ve savaşlardan kârlı çıkanların küçük insanlar olmadığı sergilenmekteydi. Gene 1938'de Danimarka'da yazdığı **Galileo Galiei** adlı oyununda **Brecht, Galilei**'yi örnek alarak bilim adamının, kendisine uygulanan baskılar karşısındaki tutumunu irdelemekteydi. Oyunu, Hitler Almanya'sından kaçtıktan sonra Danimarka'da ilk kez kaleme alışı, uranyum atomunun Alman fizikçilerce parçalandığı haberi ile aynı günlere rastlamıştı. Bilim

adamının tek amacının bütün engellere karşın bilime hizmet etmek olduğunu savunan **Brecht**, oyunun bu ilk biçiminde **Galilei**'yi bir kahraman olarak göstermişti. Amacı, aynı yıllarda Almanya'da uygulanan baskı karşısında yılmayarak yurt içinde ya da dışında, zor koşullar altında çalışmalarını sürdüren sanatçıları desteklemekti. ABD'de sahnelemek üzere yapıtı bir kez daha ele alan **Brecht**, "*Das Leben des Galilei*" adlı oyunun bu ikinci biçiminde, o arada atom bombasının Hiroşima'da kullanılmasının doğurduğu korkunç sonuçları yaşamış olan kendisi için artık önemli olanın, ne olursa olsun bilime hizmet değil, bilim adamının insanlık karşısında taşıdığı sorumluluktu. Buluşlarının egemen güçlerin (Kilise) eline geçmesinde bir sakınca görmeyen, onların insanlığın yararına kullanılıp kullanılmadığını düşünmeyen **Galilei**'yi **Brecht**, bu kez kendi zevkleri ve korkuları uğruna insanlığı satan bir bilim adamı olarak yargılamaktaydı. Bilimin uygulamaya ve kullanıma ilişkin etik sorunları bugün için de güncelliğini sürdürmektedir; bir bilim ahlakını temellendirme zorunluluğu apaçık ortada bulunmaktadır.

Brecht'in sürgün yıllarında ortaya çıkan bir başka önemli oyunu da, gene bir parabol(mesel) biçiminde olan "*Der gute Mensch von Sezuan*" (Sezuan'ın İyi İnsanı) idi. Dünyanın yeterince iyi olup olmadığını araştırmak için yeryüzüne gelen üç Tanrı oyunun sonunda, dünyayı değiştirmek zorunda kalmamak için, bu sefalet ve yoksulluğun ortasında insanoğlunun iyi olamayacağını görmezden geliyorlardı. **Brecht**, içinde yaşanan düzende, hem iyi insan olmanın, hem de insan onuruna yaraşır bir biçimde yaşamanın olanaksızlığını sergilemekteydi. Epik tiyatro kuramı doğrultusundaki önemli oyunlarından biri olan "*Der Kaukasische Kreidekreis*"ı (Kafkas Tebeşir Dairesi) ABD'de bulunduğu yıllarda yazdı. Oyunda ortaya atılan sorun, toprağın tapulu sahibine mi, yoksa onu en iyi biçimde kullanana mı ait olduğuydu. **Brecht** buna örnek olarak bir çocuğun, kendisini zor zamanlarda terk eden gerçek annesine mi, yoksa onu alıp her türlü güçlüğe göğüs gererek büyüten kadına mı ait olması gerektiğini irdeliyor ve ünlü "*tebeşir dairesi*" deneyi ile her şeyin onu en iyi değerlendirene verilmesi gerektiğini savunuyordu. Oyunda bu deneyi gerçekleştiren "*yoksulların yargıcı*" **Azdak**, **Brecht**'in ölüm-

süz oyun kahramanlarından biri oldu. Birer başyapıt sayılan tüm bu oyunlarında **Brecht**, geçmişteki dogmatik öğretici tiyatro anlayışını terk ederek, bunun yerini artık oyunun sonunu açık bırakmak suretiyle izleyiciye belirli sorular yönelten ve çözüm arayıp bulma amacıyla onu belirli düşünceler yönünde harekete geçiren yeni bir tiyatro anlayışına bırakmıştı. Kişiliğin ikiye bölünmesi motifini sık sık kullanarak iki ayrı kişilikteki oyuncu tiplemesini, insanın çok yönlülüğünü göstermek isteyen bir diyalektik anlayışa dayandırmaktaydı: "*Bay Puntilla ve Uşağı Matti*" (Herr Puntilla und sein Knecht Matti); "*Yedi Büyük Günah*" (Die Sieben Todsünden). Bu oyunların hemen hepsinde Brecht'in zaman ve yer olarak geçmişe ve değişik bir çevreye yönelmesinin kendisine her bakımdan yaratıcı bir özgürlük kazandırdığı görülür. Bu özgürlük, onu ivedi sorunların sınırlayıcı çözüm kaygısından kurtarmış, insan sorunlarını yeniden akılcı bir yaklaşımla evrensel boyutları içinde ele almasını sağlamıştır.

Bazı tiyatro kuramcıları ve eleştirmenler, **Brecht**'in tiyatrosunda seyircinin oyun kişileriyle özdeşleyim kurmamaları için başvurulan "*yabancılaştırma etmeni*"nin, özellikle somut yaşantının büyük bir zenginlikle kendini gösterdiği bu olgunluk dönemi oyunlarında, belli ölçüde bir özdeşleşmeyi ve duygulanmayı önleyemediğini ileri sürmüşler; bunu **Brecht**'in kuramı ile uygulaması arasında ortaya çıkan bir tutarsızlık olarak değerlendirmişlerdir. Gerçekten de bu oyunlarda rastlanan sevgi görüntüleri, insanın içinde yaşadığı korkunç gerçekliğin engellemesine karşın ortak bir bilinçle ve aklın güdümüyle gelecekte yaratılabilecek mutlu bir dünyanın görüntüleridir. **Brecht**'in büyük başarısı, onun dünya görüşünün özünde yatan ve yaşanan zamanla gelecek zaman, olgularla beklentiler, gerçeklikle düş arasındaki gerilimi ve ilişkiyi görmesi, bu diyalektik devinimi oyunlarının itici gücü olarak kullanmasıdır. Kendisi de bu yüzden, inandığı ve gerçekleştirdiği tiyatro biçimine Epik tiyatro yerine Diyalektik tiyatro demenin doğru olacağını belirtmiştir. Ona göre, "*Bilim çağının tiyatrosu, diyalektiği tat alınır bir duruma getirecektir; çünkü bütün sanatlar, en üstün sanat olan yaşama sanatına hizmet ederler.*" 20. yy tiyatro anlayışında gerçek bir devrim yaratan **Brecht**'in eşi **Helene Weigel** ile birlikte kurmuş

olduğu "*Berliner Ensemble*", çağdaş tiyatronun en önemli eğitim kurumlarından biri sayılır. O, tiyatro sanatına ilişkin kuramsal yazılarında, başlangıçta "*eğlendirici tiyatro*"dan yana oldu; daha sonra kaleme aldığı "*Lehrstück*"lerde ise, salt öğretici amaçlı tiyatrodan uzaklaşarak, "*tat alma yoluyla öğretme*" amacına yöneldi. Çünkü ona göre, "*Kendisi güldüremeyen bir tiyatro, haline gülünecek bir tiyatrodur.*" **Brecht** şöyle der: "*Öyle zamanlar olur ki insan olma ile dünya nimetlerinden yararlanma arasında seçim yapmak zorunda kalırsınız; işte bu seçimi kişinin dünya görüşü belirler*"; "*Toplumla ve onda olup bitenlerle bağlantısız hiçbir şey yoktur*"; "*Tiyatroda yalnızca olayları izleyip tipleri görmüyorsunuz; aynı zamanda bir deneyimi de paylaşıyorsunuz*"; "*Yaşamını daha iyi kılma özgürlüğü, insanın temel özgürlüğüdür. Kültürün gelişebilmesi, bu özgürlüğe bağlıdır ve yaşamını daha iyi kılma özgürlüğü üzerine konuşulmazsa, özgürlükle kültür üzerine söz etmenin anlamı yoktur.*" Son olarak **Roland Barthes**'ın Tel Quel (Ocak 1993) adlı dergide dile getirmiş olduğu **Brecht** tiyatrosuna ilişkin görüşlerine bakalım: "*Bu anlamlama tiyatrosunu politik bir düşünceye bağladığı anda* ***Brecht****, eğer deyiş yerindeyse, anlamı olumlamakta ama onun içini doldurmamaktaydı. Gerçekten de onun tiyatrosu öteki pek çoklarından daha açık biçimde ideolojiktir: doğa, iş, ırkçılık, faşizm, tarih, savaş, yabancılaşma gibi konular üzerindeki tutumunu kesin biçimde belirlemiştir; bununla birlikte bu bir bilinç tiyatrosu olup eylem tiyatrosu değildir, bir problem tiyatrosu olup yanıt tiyatrosu hiç değildir; tüm yazın dilinde olduğu gibi, bu tiyatro türü de "formüle etmek" içindir, "yapmak" için değil;* ***Brecht****'in bütün oyunları, gösterimlerindeki canlı somutluğun yönlendirmek zorunda kaldığı bu deşifre etme adına izleyiciye yöneltilmiş üstükapalı bir "çıkış yolunu arayınız!" ifadesiyle son bulurlar... Dizgenin rolü burada pozitif bir iletiyi aktarmak değil (çünkü bu gösterilenlerin bir tiyatrosu değildir), ama dünyanın deşifre edilmesi gereken bir nesne olduğunu anlatmaktır (çünkü bu gösterenlerin bir tiyatrosudur).*"

THEODOR WISEGRUND ADORNO
(Frankfurt am Main, 11.9.1903 - İsviçre, 6.8.1969)

"Kültür eleştirisi kendisini kültür ile barbarizm diyalektiğinin en son aşamasıyla karşı karşıya bulmaktadır... Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarcadır."

T. Adorno, Prismen

"Edebiyatın anlamı, yaşamın anlamı demektir" diyen **Adorno,** 1923'de kurulan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü çevresinde bir araya gelen kuramcıların oluşturduğu Frankfurt Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden biridir. **Hitler**'in 1933'te iktidarı ele geçirmesi sonucu Almanya'yı terk eden ve daha sonra 1950'de yeniden ülkesine dönen **Adorno**, 6 Ağustos 1969'daki ölümüne değin Frankfurt Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yaptı. **Herbert Marcuse**, **Erich Fromm, Friedrich Pollock** ve **Adorno**'nun çekirdeğini oluşturduğu Frankfurt Okulu'nun ilk başkanı **Max Horkheimer**'di. Okulun temel görüşü, toplum ve kültür kuramlarına eleştirel bir bakışaçısıyla yaklaşmaktı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu okulun başına getirilen **Theodor Adorno**, özellikle felsefe ve eleştirel sanat sosyolojisi alanlarında önemli yapıtlar verdi; bunlar arasında şu kitaplarını sayabiliriz: *"Diyalektik der Aufklärung"* (Aydınlanmanın Diyalektiği) (**Horkheimer** ile, 1947); *"Philosophie der Neuen Musik"* (Yeni Müziğin Felsefesi, 1949); *"The Authoritarian Personality"* (Otoriter Kişilik, 1950); *"Versuch Über Wagner"* (Wagner Üzerine Araştırma, 1952); *"Zur Metakritik der Erkenntnistheorie"* (Bilgi Kuramının Metakritiği, 1956); *"Negative Dialektik"* (Negatif Diyalektik 1960); *"Aesthetische Theorie"* (Estetik Kuramı, 1973); *Prismen"* (Prizmalar, 1975).(1)

---

(1) David Held, Introduction to Critical Theory, Hutchinson Uni. Lib., London, 1980, s. 77.

Felsefenin eleştirel bir görevi ve işlevi olduğunu savunan **Adorno**, eleştirel kuramın (*kritische theorie*), eyleme yönelik olduğunu öne sürer. Ona göre, kuramın kendisi, kuram olmanın sınırlarını aşar; kuramın yöneldiği eylem, yani "*Praxis*", felsefenin eleştirel içeriğini ortaya çıkarır ve ancak bu düzeyde felsefe tümüyle aşılmış olur. **Adorno**, kuramsal düzeyde de olsa, felsefenin aşılması için sürekli ve bilinçli bir çaba harcanması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre, varolan felsefenin, toplumun bütünlüğü içinde biçimlenmiş bir yapı olması yüzünden, aşılması da ancak toplumun devrimci, bütünsel dönüşümü ve güncel politik olayların güdümüyle mümkündür. 20. yy'a karamsar bir bakış açısıyla yaklaşan ve kendisini hep **Kral Lear** gibi umutsuz hisseden **Theodor Adorno**'nun en çok üstünde durduğu konulardan biri, tekelci kapitalizmin, sanatı ve bunun bir parçası olarak müziği bir meta haline getirmiş olmasıdır. Bu konuda şöyle der: "*Her sanatsal ilerleme ancak özgür olması halinde yaşamda kalıcı bir nitelik kazanır. Öte yandan, gündelik kültür üretiminin niteliği beyliktir. Bu türden kültürler, kültür endüstrisinin tekeli tarafından teşvik edilir, geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Gündelik kültürde her şey kör bir belirlenmişlikle geniş kitlelere ulaşarak onları kıskacı içine alır.*"(1)

Çocukluğunda annesinden piyano dersleri alan ve daha sonraları Viyana'da geçirdiği yıllarda **Arnold Schönberg**'in yanında müzik alanında kendisini yetiştiren **Adorno**, "*Otoriter Kişilik*" adlı yapıtında, çağdaş toplumlarda bireylerin antidemokratik, faşist propagandaya yatkın olmalarının sosyo-psikolojik nedenleri üzerine yaptığı çalışmaları dile getirmiş ve bu araştırmasıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Ona göre: "*Otoriter kişilik, çağımızın toplumlarının en belirgin özelliklerinden biridir. Ekonominin sahte hedeflerinin sonucunda doğan koşullar ortaya tutucu, koyu bir milliyetçilikle hareket eden ve demokrasiye karşı kör yeni karakterler çıkarmıştır*"

1924 yılında **Husserl**'in Fenomenolojisi üzerine bir doktora hazırlayan ve çalışmasını 1928 yılında "*Kierkegaard'ın Estetiği*"

(1) T.W. Adorno, Philosophie der Neunen Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978, s. 50.

üzerine yaptığı doçentlik teziyle sürdüren **Adorno**, daha başlangıçta kendi felsefesi için bazı temel ilkeler benimsemişti. Bu ilkeleri şöyle sıralayabiliriz: *"Felsefenin eleştirel bir işlevinin olduğu ilkesi"*, *"Eleştirel kuramın eyleme yönelik olduğu ilkesi" "Kuramsal düzeyde de olsa felsefenin aşılması için uğraş verme eyleminin sürekli ve bilinçli bir çaba haline dönüştürülmesi ilkesi", "Bütün yanlıştır ilkesi" "Toplumsal eleştirel bilincin oluşturulmasının esas olması ilkesi"*

Adorno'nun estetik kuramının ilk savı, sanatı dinamik gerilimi içinde toplumsal-tarihsel bütünlüğüyle ele almak olmuştur. Ona göre, *"Teori, sanattan asla uzak değildir. Her ikisi de doğrudan ilişki içindedir. Teori de sanat gibi pratiğe yöneldiği zaman öğretici sonuçlar doğurur"* **Adorno**, *"Bir sanat yapıtı, içinde doğduğu toplumun tüm yapısal özellikleriyle dile getirilmişse, ciddi ve tutarlıdır"* demekle birlikte, sanatı yalnızca sınıf bilincinin geliştirilmesine hizmet eden bağımlı bir alan olmaktan çıkarmaya çalışmıştır. 20. yy sanatına karamsar bir bakış açısıyla yaklaşan **Adorno**'nun özellikle müzik için söyledikleri, genel estetik görüşü için de geçerli sayılabilir. Ona göre, bir sanat yapıtı, içinde doğduğu toplumu, bildirisi ve yapısal özellikleriyle dile getiriyorsa, tutarlı sayılmalıdır. Çağdaş müzik de, öteki çağdaş sanatlar gibi, kültür üreticisi ve tüketicisi arasında bir denge oluşturmalıdır. Katılmanın tek yönlü olduğu bir sanat anlayışı çağdışıdır. Çağımızın sanat yapıtı, kendisini yaratan (sanatçı) ile algılayan (alımlayan) arasında ortak bir boyut kurmalı, sanatsal iletişim de bu boyut içinde gelişmelidir. Çağdaş estetik akımlarından biri olan *"Alımlama Estetiği"*nden (Rezeptionsästhetik) farklı bir anlayıştır bu. Bir sanat yapıtının etkinliğine ve onun alımlanmasına duyduğu ilgi ile *"alımlama estetik"*i, *"üretim estetik"*inin (Produktionsästhetik) ve bu ürünü betimlemeye dayanan estetikin geleneksel biçimlerini içerir. **Adorno** ise, sanat ve topluma olan ilgisini, ana konu olarak ele aldığı *"Estetik Kuramın"*da, sanatçı ile tüketici arasındaki ilişkiyi, *'alımlama'* alanında değil de *"üretim"* alanında araştırmıştır. Çünkü *"Alımlama Estetiği"* psikolojist bir estetiktir. Aynı tutumu **Walter Benjamin**'de de görürüz. Ona göre de bir şiir okuyucu için, bir resim seyirci için, bir senfoni dinleyici için meydana getirilmez. Burada sanat yapıtı, onu kavrayan, onu

alımlayan süje ile ilgi dışında tutulmak istenir. Bu da klasik estetikin temel bir tutumu olup, güzelin "*autonomi*"si anlayışından kaynaklanır ve objektivist bir estetiği dile getirir.

Adorno'ya göre tekelci kapitalizm döneminde sanat ve bunun bir parçası olarak müzik, meta haline gelmiştir. Örneğin caz müziği sanattaki metalaşma olgusunun bir göstergesidir. Oysa sanat belirli siyasal ve didaktik etkiler yaratmaya çalıştığı taktirde değerini yitirir. Sanat, bağımsız olduğu ve kaynaklandığı görünürdeki gerçekliği yadsıdığı ölçüde eleştireldir. Sanat, bilincin oluşumuna etkin bir biçimde katılmalı, tüketicinin edilgin ve tek yanlı bilincine teslim olmamalıdır. Sanat, kendi estetik yapısı içinde toplumsal çelişkileri dile getirmeli ve geleneksel anlam örgülerini yeniden biçimlendirmelidir. Bu bağlamda **Arnold Schönberg**'in müziği olumlu bir örnek olarak değerlendirilebilir ona göre.(1)

Adorno, "*yeni sanat*" olgusuna marksist temellerden yola çıkan bir yaklaşımı dener. Sanat yapıtı bir menteşe gibidir. Bir yanında dile getirdiği gerçeklik dilimi (öz, içerik), öteki yanında bu gerçeklik diliminin dile geliş biçimi (form) vardır. Bu iki yaka birbiriyle uyum kuramaz, tutarlı bir ilişki ortaya koyamazsa, kapı gıcırdayacaktır. Daha da kötüsü, çağdaş bir içerik çağdışı bir biçimle verilmek istenirse, kapı ne açılacak ne de kapanacaktır. Çağdaş biçimi bulamamış bir sanat yapıtı zaten çağdaş bir içerik de taşıyamaz. Marksist bir toplum ve sanat kuramına yeni açılımlar getirmiş, bu kuramı geliştirmiş olan **Adorno**'nun önemli katkısı, sanat yapıtlarını toplumbilimsel (sosyolojik) düşüncelerin yansıması olmaktan çıkarması, bunları, toplumsal yapıları içlerinde taşıyan nesneler olarak ele almasıdır. **Adorno**, sanatsal faaliyetin ve eleştirel felsefenin geliştirilmesinin varolan dar bir siyasal pratiğe bağımlı kılınmasına da karşı çıkmış, kişisel yaşamında güncel sosyalist pratiğin dışında kalmıştır. **Adorno**, toplumun yapısı ile kültürel üretim (üstyapısal üretim) arasında doğrudan bir yansıtma ilişkisi kurmuş, böylece kapitalizmin yaşadığımız dönemdeki evresinde (faşizmi de üreten bir evre) ortaya çıkan kültür ürünlerinde, toplumsal yapının yıkıcı izlerini durmadan saptamış

(1) T. W. Adorno, Aynı yapıt, s. 70 vd.

ve bunları eleştirmiştir. Kitle kültürü alanındaki çalışmalarında vardığı sonuçlar bir hayli kötümserdir. Bu yüzden de **Walter Benjamin**'in iyimser modernizmiyle çatışır; bazı bakımlardan **Benjamin**'e karşı geleneksel sanatın değerlerini savunur; onun, günün birtakım sıradan gelişmelerinde gelecek için *"büyük umutlar"* okumasına karşı çıkar. Bazı bakımlardan ise **Benjamin**'den bile daha radikal bir *"modernist"*tir.

Adorno'nun felsefesi, *"toplumun eleştirel kuramı"* diye bilinen Frankfurt Okulu programının sürdürülmesidir. Ama bu kuram **Adorno**'da, köklü bir yadsımanın getirdiği kötümser bir hava taşır. **Adorno**, psikanalizi, eleştirel bir bakış açısı içinde bütünleştirmiş, acı çekmeyi, felsefi bir kategori düzeyine yükseltmiş, ve bir *"barışıklık"* durumunun özlemini de duymuştur. Aristokrat bir nitelik taşıyan estetiği,kültürel tüketim sanayiine (Kulturindustrie) karşı çıkar ve sanatın, kurulu düzenle ilişkisini tümüyle keserek, eleştiri, başkaldırma ve karşı çıkma görevini yerine getirmesi gerektiğini savunur. **Adorno**, daha ilk yazılarında tarihsel evrimin ve *"doğru"*nun araştırılması açısından, estetik gelişmenin önemini vurgulamıştır (1924). Son zamanlardaki felsefe çalışmalarını ise, entellektüel akımların freudcu-marksçı kurama dayanan toplumsal-eleştirel çözümlemesi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bu çalışmalarında bireyi öne çıkarmış ve otoriter yaklaşıma karşı çıkmıştır. **Adorno**'nun *"Estetik Teori"* adlı yapıtı onun sanat ve topluma olan ilgisini ana tema olarak ele almış ve bu ilgiyi üretim alanında araştırmak istemiştir. Burada, sanat yapıtı alımlayıcı, tüketici açısından değil, üretilme açısından değerlendirilir; bu bakımdan bu kuram objektivist bir estetik tavra sahiptir. Örneğin **Walter Benjamin**'e göre de, *"Bir şiir okuyucu için, bir resim seyirci için, bir senfoni de dinleyici için meydana getirilmez"* Sanat yapıtı, onu kavrayan estetik süje açısından değil, estetik obje ve üretim süreci açısından değerlendirilmelidir.(1)

II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar içinde Avrupa'da karşılaştığımız en etkili ve güçlü felsefe ve estetik anlayışlarından

(1) David Held, Introduction to Critical Theory, Hutchinson Uni. Lib. London, 1980, s. 90 vd..

biri hiç kuşkusuz, **Adorno**, **Marcuse** ve **Habermas**'ın öncülük ettikleri, Frankfurt Üniversitesi'nde kurulduğu için "Frankfurt Okulu" adı verilen eleştirel felsefe ve estetik anlayışıdır. Uzun süre dünya gençliğinin devrim heyecanlarını karşılayan marksist kökenli bu anlayış, asıl etkinlik alanını sanat felsefesinde bulmuştur. Özgün bir sanat anlayışı geliştiren Frankfurt Okulu'nun en etkili düşünceleri **Adorno** tarafından temsil edilir.Bunun için de Frankfurt Okulu'nun objektivist sanat anlayışına değinirken, doğrudan doğruya **Adorno**'nun düşüncelerine eğilmek ve bu düşünceleri kendi sistematiği içinde ana çizgileriyle ortaya koymak gerekir.

Acaba Frankfurt Okulu neden sanat felsefesine ilgi duymuştur? Frankfurt Okulu'nun estetik teoriye ilgi duyması, bu okulun kendisini aynı zamanda politik ilgiler üzerine düşünmek olarak anlaması yüzünden, yorumlanması çağdaş felsefede bazı güçlükler gösteren tipik bir örnek oluşturmasına neden olmuştur. Bu, hiç olmazsa Almanya için böyledir. Bu anlayışa göre sanat, kentsoylu bireyin sığınağı olarak yorumlanır. Sanatın bir sığınak olarak anlaşılmasının anlamı, sanatın içinde doğmuş olduğu toplumun belirlenmesini gerektirir. Söz konusu toplumun ana niteliği onun bir kentsoylu toplumu olmasıdır. Kentsoylu toplumu ise, **Marx**'tan beri bilindiği gibi, bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen bir toplumdur. O halde sanatı, içinde doğmuş olduğu bu yanlış toplum açısından değerlendirmek gerekir. Kentsoylu toplumu, doğrulardan yoksun, kötü ve yanlış bir toplum olduğuna göre, sanatın böyle bir toplum içindeki yeri ne olacaktır? **Adorno**'ya göre bu yer, bir *sığınak* olacaktır. Ama bu sığınak, burjuva toplumunun kötü "*şimdi*"si içinde doğruluk (hakikat) olarak var kalan en son yer diye anlaşılır. Sanatı böyle bir belirleme, sanatın felsefe için politik bir teori olma işlevini oluşturur. Kentsoylu toplumu sağlıksızdır, doğruluktan yoksun ve yanlış bir toplumdur. Kentsoylu toplumunun bu niteliği, onun bir görünüş özelliği değil, ama bir yapı özelliğidir. Böyle bir yapı içinde yer alan her öğe ve her fenomen bu yapısal çarpıklığa ve yanlışlığa da katılır. Ancak burada şu sorulabilir: Kentsoylu toplumunda tüm bu yanlışlıklar ve bozukluklar içinde acaba düzen ve doğruluk açısından bir dayanak noktası bulunamaz mı? Bütün yanlış olduğuna göre, -bu

yanlış içinde batıp kalmamak için-, bu yanlış içinde öyle bir yer aranmalıdır ki, bu yer yanlışa ilkece bağımlı olmasın ve çevresinin yanlış olmasına karşın, doğruluk savında bulunabilsin. Yanlışlar dünyasında yer almasına karşın, yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan bir dayanak noktası arayan Frankfurt Okulu, burjuva toplumu içinde bu yeri bulur. İşte bu yer, *sanatın alanıdır*. Sanatta, **Adorno** ve **Marcuse** aranan yeri bulurlar. Bu yer, ilkin "*yanlış içinde doğruluk*"u kendi içinde saklar; ikinci olarak, bu yanlışı aşmak olanağına sahiptir: böylece sanat, daha iyi bir geleceğin modeli olur.(1)

Acaba içinde yaşanan toplum neden yanlışın ve bölünmüşlüğün egemen olduğu bir toplumdur? Bu soru, **Adorno**'ya göre, ancak marksist bir açıdan yanıtlanabilir. **Adorno**'ya göre, toplumun bölünmüşlüğü, marksist anlamında kentsoylu bireyin kendi üretimine ters düşmesinden ileri gelir ve bu bir uzlaşmazlığı ifade eder. Bu uzlaşmazlık sürdükçe, toplumda yanlışlık ve bölünmüşlük de sürecektir. Ne var ki insan, bu bölünmüşlüğü de ortadan kaldırmak gereksinimi duymaktadır. Bölünmüşlüğün ve yanlışlığın ortadan kaldırıldığı bir toplum, bütünselleşmiş, doğruluğa kavuşmuş bir toplum olur. Şimdi burada kendiliğinden bir soru doğmaktadır: Böyle bir bütünselleşmenin, böyle bir doğruluğun örneği var mıdır ve varsa nerede bulunur? Adorno'nun buna vereceği yanıt çok kısa ve kesindir: Bu örnek vardır ve bu örnek **sanatta** bulunur. Bundan ötürü sanat, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve doğruluğun ülkesidir. Kentsoylu toplumun kurtuluşu da, yine bu sanat ülkesinin örnek alınmasıyla olanak kazanabilir. Sanat, mümkün, gerçek barışın ya da bütünleşmenin örnek ve aracıdır. Barış (Bütünleşme), marksist anlamında kentsoylu bireyin, kendini emeğinin içinde ortaya koyabilmesi ve bu üretim dünyasında üretimini kendine mal edebilmesi olarak anlaşılmalıdır. Doğal olarak böyle bir anlayış, toplumla sanat arasındaki ilgiyi yeni bir açıdan görmeye götürecektir. Bunun için **Platon** ve **Aristoteles**'ten beri gelen "*yansıtma*" (mimesis) kuramı ve buna da-

(1) T.W. Adorno, Théorie Esthétique, Ed. Klincksieck, Paris, 1989; s. 255. İsmail Tunalı, Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 187

yalı natüralist anlayışlar yeni bir açıdan değerlendirilmelidir. Tüm bu teori ve anlayışların ortak noktası, sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması olayıdır. Oysa, şimdi **Adorno**'nun anlayışı ile birlikte bu görüş temelden sarsılıyor. Çünkü, toplumsal gerçeklik, yetkinlikten yoksun, yanlış ve çarpık bir gerçekliktir. Bu durumda, toplumsal gerçekliğin sanat için bir örnek oluşturamayacağı açıktır. Örnek olma değeri, toplumda değil, sanatta bulunur.Sanat, artık, toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmaya çalışmayacak, tersine toplum gerçeği için örnek oluşturacak, ona yol gösterecektir. İşte buradan yansıtma öğretisinin tersine çevrilmesi olayı doğar. **Platon**'da sanatın gerçekliği yansıtmasına karşılık, **Adorno**'da, bu gerçeklik yanlış olduğuna ve toplumsal doğruluğu içermediğine göre, ancak sanattan mümkün gerçeklik için ufuk açması istenir. Sanat, toplumsal gerçekliği yansıtmayacak, ama, toplum gerçekliğinin yetkin bir gerçeklik olması, yani yanlışlıktan ve çarpıklıktan kurtulması için kılavuzluk edecektir. Çünkü sanat, kentsoylu sanatının sahip olmadığı bir düzeni ve doğruluğu içerir. Bu düzen ve doğruluk yönünde sanat, topluma düzen ve biçim verecektir. Ancak bu nasıl olacaktır? Buradan, "*Yanlış olarak belirlenmiş bir toplumdan, acaba nasıl oluyor da doğruluk çıkabiliyor?*" sorusu doğar. Toplumdaki gerçekliğin yanlışlığı, toplumsal gerçeklikte onu oluşturan öğelerin bir durumunu ifade eder. Toplum, öğelerin yanlış bir düzenlenmesinin sonucudur. Buna karşılık, sanat yapıtının ütopik başkalığı, onun doğruluğu, öğelerinin doğru düzenlenmiş olduğunu ifade eder. Buna göre, toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı ontolojik bir karşıtlık içinde bulunurlar. Toplumsal gerçeklik, özellikle burada burjuva toplumu düşünülmekte, öğelerin yanlış ve çarpık bir yapılaşmasını gösterdiği halde, sanat yapıtı, öğelerin doğru ve düzenli bir yapılaşmasını gösterir. Bu açıdan bakınca, sanat yapıtı, toplumsal gerçekliğin bir karşıtı olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtı, burjuva yaşamının '*negation*'udur, yadsınmasıdır. Böylece sanat, içinde doğmuş olduğu toplumsal gerçekliğe karşı bir protesto da bulunabilir. Burjuva toplumu, artık kendi '*negation*'unu proletarya biçiminde üretmez, fakat sanat olarak üretir; kendi kucağında bir '*karşı-kültür*'ü meydana getirir. Sanat böyle bir '*karşı-kültür*' olarak içinde doğduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle be-

lirlenmiş ve sınırlanmış bir alan, bir "*getto*" oluşturur. Sanatın bu sınırlanmışlığı, onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlar. Çünkü sanat, doğru ve düzenli bir toplum gerçekliğinin **güvencesidir**. Sanatın bu sınırlanmışlığı, burjuva gerçekliği içinde batmış, kaybolmuş olan doğruluğu kurtarır. Sanat, içinde doğmuş olduğu topluma yönelir ve yanlış gerçekliğe karşı doğruluğu ifade eder. Sanat, kültürün "*getto*" alanında devinir ve ilkece toplumsal eylemden uzak kalır; o, toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem değildir. Sanat, toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alandır. Bu alanda belli bir gerçekliğin ortaya çıktığını görüyoruz. Toplum bir yandan yanlış bir gerçekliktir, ama öbür yandan bu yanlış gerçeklik içinde sanat, doğruluğu gösteren sınırlı bir alandır, bir "*getto*"dur. Şimdi sanatın toplumla ve doğruluğun yanlışla ilgisi ne olacaktır? Şimdi burjuva toplumu yanlış ise, o zaman toplumdaki bu yanlışlığı aşabilmek için, ilkece bunun dışında bulunan bir etken aranmalıdır. Bu etkenin de sanatta verilmiş olması gerekir. Bu, sanatın toplumsal yanlışa boyun eğmemesi anlamına da gelir. Ancak tartışmasız, sanat, toplum içinde doğar. Ne var ki, akıl, toplumsal baskıyı sürdürdüğü halde, sanat yapıtı, baskıya dayanmayan bir toplumsal düzen ufkunu açmak ve onu açık tutmak gereğindedir. Ancak, sanatın yanlış toplum gerçeğine yeni ufuk açması, doğrudan doğruya bir eylem ile topluma müdahale anlamına gelmez. Çünkü, **Adorno**'ya göre, sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır. **Adorno**, sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan başka bir şey olarak belirler. Bununla da, sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi engellenmiş olur. Bu anlayış, **Adorno**'ya model-düşüncesini sanatta örnekleme olanağını verir. Sanat yapıtı, mümkün uzlaşımların modelidir.

Sanatın toplumsal gerçekliğin üstünde bulunmasının nedeni, sanatın gerçeklik dışı, yani bir **görünüş** olmasında temellenir. Toplum bir gerçeklik olarak, çarpıklığı, yanlışlığı içerir. Çünkü, onda emek ile ürün arasında bir çelişme, bir karşıtlık, bir uzlaşmazlık söz konusudur. Oysa, sanat bir "*görünüş*" olarak bu karşıtlıktan, bu ikilikten uzaktır. Buna göre, sanat ve toplum bir ikiliği (düalizmi) gösterir. Toplumsal gerçeklik ve sanatın bir

"*görünüş*" olması ikiliği, **Adorno**'da sanat yapıtının temel belirlenimi olur. Sanat yapıtı, '*görünüş*' olarak meydana geliş koşullarını aşmalıdır ve toplumsal yanlıştan kaçabilmelidir. Böylece de sanat yapıtı, uzlaşmaz toplumsal gerçeklik için bir uzlaşım ufku olur. **Adorno**'da sanat yapıtı, estetik obje, gerçeklik koşullarının ve kategorilerin dışında bir "*örnek*" (model) görünüş varlığıdır. Ama bu '*görünüş*' bir çelişki gibi görünse bile, doğruluğa sahiptir, gerçekliğin sahip olmadığı bir doğruluğa .[1]

Lukács felsefesinin Frankfurt Okulu üyelerini iki farklı yönde etkilediğini biliyoruz: "*Modern*" sanata yaklaşım ve estetik/kültür bağlamındaki çoğulluğu kavrama. **Hegel** ve **Lukács** çizgisini izleyen bu okul şu ana temayı benimsemiş görünmektedir: İnsanlar doğanın baskısından kurtulmak için, en az birincisi kadar baskıcı olan bir "*ikinci doğa*"yı yaratmışlardır. Toplumsal kurumlardan ve denetlenemeyen teknolojiden oluşan bu ikinci doğa, insanın kendi içindeki "*doğa*"yı yok etmesinin bedelidir. İşte bu durumda **Hegel**'in "*Belirlenmiş olumsuzlama*" dediği koşul gerçekleşmiş ve "*belli bir düşünce, yadsıdığı, olumsuzladığı, aştığı düşünceler tarafından belirlenmiştir*". **Adorno**'nun, "*Dialektik der Aufklärung*" (Aydınlanmanın Diyalektiği)'da dile getirmek istediği de budur. Ona göre, Aydınlanma, bilimsel düşünce ve teknolojik gelişme, insanın özgürleşmesinin önkoşullarını yaratmış, ama bunu yaparken yeni bir tutsaklığa da yol açmıştır. Çünkü toplumsal özgürlüğe giden yolda araçların mutlaklaştırılması, amaçların unutulmasına ve tersine dönmesine neden olabilir. İşte bu bakımdan "*olumsuz dialektik*" bir tavır almalı, körlük ve tutsaklığa karşı bu tavır sayesinde düşünceye bir direnme gücü sağlamalıdır. Oysa günümüzde, yukarıda da değinildiği gibi, liberal demokratik rejimler, **Adorno**'ya göre, totaliter rejimlere ve faşizme zemin hazırlamışlardır. Çünkü totaliterlik, her şeyin kavramsallaşmasında, bütün evreni açıklayan ve içeren kavramsal sistemlerin kurulmasında ifadesini bulmaktadır. "*Olumsuz diyalektiğin*" görevi, felsefeyi kendine karşı kullanmak, nesnel gerçekliği kilitleyen kavramsal kabuğu gene kavramların yardımıyla çatlatmaktır.[2]

---

(1) İsmail Tunalı, Estetik, Cem Yay., İstanbul, 1984, s. 202 vd.

(2) T.W. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, Verso, Norfolk, 1986, s. 120 vd.

İşte bu amaca bir yaklaşım olmak üzere **Adorno**, sanatı eleştirel bir gözle çözümlemeye girişmiş, kendi sanat kuramında, klasik yazından çağdaş yazına geçişte su yüzüne çıkan değişim yasalarını ele almış, giderek bunalımlı bir kimliğe sahip muhalif kentsoylu kesitinin ortaya çıkardığı sanatsal biçimlerin ve içinde yapıp ettiği, oluştuğu karamsar iç dünyanın hangi toplumsal dönüşüm süreçlerinin karşılığı olduğunu araştırmıştır. Böylece **Adorno**, kentli sınıfın bağrında, 20. yy'la birlikte, sanatçıyla toplum arasındaki iletişim sözleşmesinin bozulduğunu, bu yararlı bilincin uzlaşmaya yanaşmadığını, çünkü temelde ne denli olumsuzlayıcı, hatta nihilist bir çıkış yaparsa yapsın, sanatçının hâlâ egemen güçlerce kendisinden istenmeyen bir sözü, bir *"promesse de bonheur"*ü[*] (mutluluk vaadi) yerine getirdiğini öne sürmüştür. İşte bu nedenle ona göre *"teknik ussallığın"* (technische Rationalität) yerini *"estetik ussallık"* (ästhetische Rationalität) almalıdır ve bunu da ancak sanat başarır.

Frankfurt Okulu'nun kültür/estetik odaklı üretimini gerçekten de **Lukács**'ınkinden temel bir noktada ayıran özelliği, bu anlayışın çağımızın karmaşık evrim çizgisini bir konu çeşitliliği üzerinde sınamaya yönelmiş olmasından kaynaklanır. Gerçekten de **Lukács**'ın *"roman sanatı"* çevresinde odaklaşan düşünsel konumunun karşısında, Frankfurt Okulu üyeleri, radyo-tv'den kitle kültürüne, siyasal dilden cinsellik ve reklama değin bütün sanat türlerine el atmışlar, böylece pek çok çağdaş kültür olgusunu kuşatmışlardır. Örneğin, **Adorno**, müzik, şiir, sinema gibi sanat dallarının pek çoğu ile ilgilenmiş, 20. yy sanatlarına olumsuz bir tavırla yaklaşmıştır. Tıpkı **Hegel**'de karşılaştığımız *"sanatın ölümü"* gibi bir anlayışa **Adorno** da sahiptir; ona göre 20. yy sanatı ölü doğmaya yargılı, özünde yıkıcı bir sanattır. Kurumlara dayalı bir toplumsal yapıdan sanatsal yaratıcılığı çıkarmaya çalışarak, aslında tam olarak *"kuramsallaştırılamayan bir sanat kuramı"*, *"dizgeleştirilemeyen bir sanat dizgesi"* oluşturmayı denemiştir (Anti-sanat ya da Anti-kültür).

Ona göre bir sanat yapıtını ele alan toplumbilimsel bir yöntem,

---

(*) Stendhal'in sanatı tanımladığı bir sözü: "L'art est une promesse de bonheur" (Sanat bir mutluluk vaadidir).

yapıtın içinden çıktığı toplumu eğer, bildirisi ve yapısal özellikleriyle ele veriyorsa tutarlıdır. Örnekle **Beethoven**'ın verimlerinde, devrimci burjuvazinin toplumsal velayetten sıyrılıp özerkleşmiş bir örneği yansır; bu nedenle de onun ilkel gerçekçiliği toplumla müzik arasında patlamıştır. **Beethoven** müziğindeki mimari, kategoriler döneminin toplumsal kategorilerinin bir karşılığıdır; sözgelimi, onun müziksel söyleminde içkin olan dinamizm ile liberal burjuva hareketi arasındaki akrabalık belirgindir. Aynı zamanda **Beethoven**'ın müziğindeki çeşitleme öğesi işgücünün karşılığıdır da. Öte yandan **Beethoven**'daki nakaratlı biçem, her başkaldırının baskı tarafından ezileceğini belirten bir yönlenme olur. En soylu müzik girişimi bile amaçladığı özgürlüğe gìderken yolu tıkanacaktır. Görüleceği gibi **Adorno**'nun müziğe yaklaşımı oldukça ussaldır; sanatla toplum arasındaki diyalektik ilişki, müziğin konu edinildiği bir estetikte ilk kez vurgulanmış, önemli ölçütler ortaya konulmuş, kuramsal bir dizgeleştirme sağlanmaya çalışılmıştır. **Adorno**'da başat olan araştırma yöntemi, algılama/yaratma toplumbiliminin temel yöntemleriyle, üretim/dağıtım/tüketim toplumbiliminin temel yöntemlerinin bir ve aynı potada değerlendirilmesidir; doğaldır ki bu durum da doğrulukları denetlenemeyen ve sınanamayan toptancı ölçütleri öne çıkarmaktadır.(1)

Adorno'nun müzik kuramına baktığımızda onun, katışıksız, arı bir müziğin varlığını düşünmediğini görüyoruz. 20. yy müziğinde o, tekelci kapitalizmin yedeğinde gelişen iki kutuplu bir gelişme görmüş, yorumlarını bu kaynaktan çıkarmıştır. Ona göre, çağdaş müzik, *uzlaşmacı* ve *olumsuzlayıcı* temsiller aracılığıyla biçimlenmiştir; bir yanda **Arnold Schoenberg** (1874-1951) ve onun Atonal müziği, öte yanda **R. Strauss** (1864-1949), **İ. Stravinski** (1882-1971) ve "*yararlı*" müzik bulunmaktadır. **Adorno**'ya göre **Stravinski**'nin tüm verimleri gericidir; çünkü o, çağdaş toplumun çelişkilerini ve giderek büyüyen yabancılaşmayı gözardı etmiş, burjuvazi-öncesi (yeni klasikçi) sanatsal biçimlere başvurarak diyalektik gelişime bütünüyle ters düşen bir çizgide

(1) T.W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Rowolth, München, 1969, s. 12 vd.

faşizmin isteklerine hizmet etmiştir: "*Stravinski, faşistler tarafından yıkıcılıkla suçlanmış olabilir; ama ister bilsinler, ister bilmesinler, onun müziği kendi ideolojilerini ifade etmiştir*" **Stravinski**'ye karşı hırçın, acımasız olan **Adorno, Richard Strauss**'u eleştirirken daha soğukkanlıdır. **Ernst Bloch** (1885-1977)'dan da aldığı destekle **Adorno**, **Strauss**'da tümüyle olumsuzlamaya ters düşen bir müzik dili bulur. Ona göre **Strauss**, burjuvazinin son anlamlı bestecisidir belki de, ama eleştirel gücünü tümden yitirmiş bir dil kurmuştur.(1)

Stravinski ve **Hindemith**'i (1895-1963) çözümlerken, müzik estetiğinin ve çağdaş müzik sorunlarının başta gelen özelliklerini serimleyen **Adorno**, öncelikle **Stravinski**'nin bestelerinin üzerinde yorum tekeli kurmasına, kendi beğenisini buyurgan bir biçimde bestesini seslendirenlere ve dinleyenlere koşullandırıcı bir ölçüt içinde dayatmasına karşı çıkar. **Adorno**'ya göre çağdaş müzik, tıpkı öteki çağdaş sanatlar gibi, 20. yy'a gelinceye dek sanatçıya maledilmiş "*praxis*" artık alımlayıcıyla sanatçı arasında paylaştıran bir denge oluşturmalıdır. Başka deyişle "*katılma*"nın tek yanlı gerçekleştiği, tek özneye dayandığı bir sanat anlayışını çağdışı bulur **Adorno**. Çağımızın sanat yapıtı, onu yaratanla alımlayan arasında ortak bir uzam kurmalı ve sanatsal iletişim de bu uzamın içinde ya da üzerinde gerçekleşmelidir. **Adorno**, "*Estetik Kuramı*"nda, "*Yeni Sanat*" olgusuna belli marksçı temellerden yola çıkan bir yaklaşımı benimsemiştir. Sanat olgusunu, mallaşma ve şeyleşme kategorileriyle yorumlarken, "*günümüzde yalnızca eski biçimler değil, eski konular da ölmüştür*" ilkesinden yola çıkar. Tıpkı **Walter Benjamin** gibi **Adorno** da, çağdaş biçimini bulamamış bir sanat yapıtının çağdaş bir içerik de getiremeyeceğini savunmuştur. **Kafka**'yla ilgili olarak şunları söyler: "*Kafka'nın yapıtının güçlülüğü gerçeğin bu olumsuzlanmış duygusundandır. Bu saçmalıkta imgesel, düşlemsel olarak görünen, her şeyin nasıl olduğu'dur. Algılanan dünyayı ayraca alarak yeni sanat düşlemsel, imgesel olmaktan çıkar*" **Baudelaire**'in şiir dünyasını yorumlarken de şunları söyler: "*Yeni olan modelini izleyip fetişleşiyorsa, onu dıştan ve fetişleştiği için değil, bizzat*

(1) Aynı y., s. 127 vd.

şeyin içinde eleştirmek gerekir (...) Baudelaire, şeyleşmeye şiddetle karşı çıkmaz gerçi, ama ona öykünmez de" Tek boyutlu eleştiriden uzak duran **Adorno**, "*anlam*"ın ve "*anlamsızlığın*" sorgulanmasını yapan **Samuel Beckett** için de şunları söyler: "*Oyunları anlamdan yoksun -öyle olsaydı hiçbir önemleri kalmazdı- oldukları için saçma değildirler, tersine anlamı sorguladıkları, irdeledikleri, anlamın öyküsünü geliştirdikleri için önemlidirler. Tıpkı olumlu bir hiçlik saplantısının egemen olduğu yapıtında, aynı zamanda, bir bakıma hakedilmiş bir saçmalık saplantısının da bulunduğu gibi. Doğaldır ki, bundan olumlu bir anlam olarak söz edilemez*"

Adorno'ya göre, "*Sanat, zedelenmiş bir mutluluğun taşıdığı vaattir*"; çünkü, "*Tinsel, kültürel olgular ve sanat yapıtları bütünüyle maddi gerçekliğe indirgenemez, onların göreli bir özerklikleri vardır. Sanat yapıtı -özellikle- içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini taşır; bu çelişkileri aşamaz, ama aşma ya da değiştirme, dönüştürme potansiyelinin bekçiliği yapar.*" **Adorno**, sanatsal verimin ve sanat tarihinin yasalarını toplumsal verilerden üretmeye çalışmıştır. Bunun için de başta sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi, felsefe olmak üzere çağın önemli toplumsal ve siyasal sorunlarını anlamak amacıyla disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemiş ve uygulamıştır. Ona göre "*sanat, çağın duyarlılığı için bir meydan okumadır*" Antimetafizik tutumuyla **Adorno**, Mutlak Hakikat'in varlığına inanmaz. Doğru, varolanın olumsuzlanması ile ortaya çıkar; çünkü doğruluk, varlık ile düşünce arasındaki savaşım sürecinde oluşur. Bu bağlamda diyalektik de negatif bir süreç içinde yolalır. Ona göre felsefenin görevi, nesneyi özneye, insanı topluma, doğayı insana karşı korumaktır. Çünkü insanın doğaya egemen olması, ilerleme değildir; teknolojinin mistifikasyonu ile gelişme, gerilemeye dönüşmüştür. İnsanların bilinçleri real toplum sistemlerinin mantığı ile belirlendiği için, egemen kültür endüstrisi tek tek bireyleri kuşatmış durumdadır. Sistem ancak toplumsal enerjinin açığa çıkması için izin verir. Bireylerin tüm bilinç alanı düzenlenmiş ve denetlenmiştir. Şeyler üzerindeki egemenlik giderek insanlar üzerinde egemenliğe dönüşür; mekanik bir dünyadan kaçmak isteyen insan, yine mekanik bir dünyaya saplanıp kalır. Bütün bu olumsuzluklara ancak sanatla

karşı çıkılabilir. Ne var ki bir sığınak olarak sanatın çağımızda başarı şansı da kuşkuludur **Adorno**'ya göre[1].

(1) T.W. Adorno, Théorie Esthétique, E. Klincksieck, 1989, s.15-33 vd.

ROMAN INGARDEN
(Krakow, 5.2.1893 - Krakow, 29.6.1970)

"Sanat yapıtı, tepe noktasına metafizik niteliklerin gün ışığına çıkmasıyla ulaşır"
R. Ingarden, Das Literarische Kunstwerk

Edmund Husserl'in (1859-1938) yanında *"Henri Bergson'da Sezgi ve Anlık"* adlı çalışmasıyla doktorasını yapan **Ingarden**, ülkesi Polonya'ya döndükten sonra Lvov Üniversitesi'ndeki çalışmaları sırasında Kant'ın yapıtlarını çevirmesi ve idealist bir felsefe görüşüne yakınlığı nedeniyle görevinden alınmış (1950), daha sonra yeniden bu görevine dönmüştür (1956). **Husserl**'in fenomenolojik yönteminden yararlanarak yazın ve sanat yapıtlarını açıklamaya çalışmış, varlıkbilim ve bilgi kuramını da yine buyöntem yardımıyla ele almıştır. **Husserl**'in fenomenolojisini daha dizgesel, daha düzenli ve kavranabilir duruma getirmeye çalışan filozof, Fenomenoloji ile Varoluşçuluk akımlarının birbirleriyle olan ilişkilerini araştırmış, **Husserl**, **Heidegger** ve **Sartre**'daki kimi problemlerin çözüm biçimlerinin birbirlerine yaklaştığını öne sürmüştür. Ona göre varlıkbilim (Ontoloji), varoluş olanağı bulunan değişik nesneleri açıklamak için kavramsal araçları tanımlar ve belirler. Sanat konusunda geliştirdiği ayrıntılı görüşleriyle Polonyalı ve Avrupalı sanatçılar üzerinde etkili olan **R. Ingarden**, estetikle varlıkbilim arasındaki bağlantıyı kuran öğeleri ele almış, belli sanat kategorilerindeki varlık katlarının yapısını, yazın ve müzikle ilgili yapıtların niteliksel düzenini, birleştirici bir bütünlük içinde açıklamaya çalışmıştır.[1]

---

(1) Danuta Gierulanka, Roman Ingarden'ın Felsefi Yapıtı Üzerine Sistematik Bir Taslak, Felsefe Arkivi, Sayı 21, İstanbul, 1978, s. 23 vd.

Ingarden'a göre sanat yapıtları, **Husserl**'ın kullandığı anlamda yönelinmiş nesnelerdir; sanatçının kullandığı ham malzemeye verdiği biçim, onun saf bir bilinç ediminden çıkar. Bu nesneler, başka türden gerçek şeylerden faklı olarak yalnızca izleyicinin estetik yaşantısında somutlanır. Bu görüşünü özellikle yazın, müzik ve sinema sanatlarına uygulamış olan **Ingarden**, bu alandaki sanat yapıtlarının tabakalar oluşturan varlık yapıları üzerinde durmuştur. Bu çerçevede de özellikle sinema yapıtlarının karmaşık yapılarına yaklaşımı dikkati çeker. Onun düşünce dizgesinde bütün sanat ürünleri, belli ve salt bir amaca dayalı somut varlıklardır. Bu ürünler, kendi özel biçimleri içinde, başarıyla düzenlenmiş, örneklendirilmiş gerçek bir nesne ya da süreçtir. Onların varlık nedeni, onları yaratan sanatçının bilinç eyleminde bulunur ve alımlayıcının estetikle ilgili yaşantısında somutlaşır ve böylece estetik bakımından değerli nesneler olarak kavranır. Bu sanat ürünleri, kendi oluş biçimlerine, varlık yapılarına göre öbür somut nesnelerden ayrılırlar.

Genel felsefe görüşü içinde, **Husserl**'in Transsandantal Idealizm'iyle hesaplaşan **Ingarden**, hem gerçek nesnelerin, hem de yönelmişliğin konusu olan nesnelerin bağımsız varlıklar olarak eşit konumda olduklarını savunmuştur. Fenomenolojik kaynaklı bir estetik bilimini temellendirmeye yönelirken de, özellikle yazın alanında, bir yapıtın estetik bakımından değerinin anlaşılması, açıklanması için dört varlık temeline (stratum) dayanan bir yöntem öne sürmüştür. Bunları görme ve işitme ile ilgili (1); sözcüklerin ve tümcelerin anlamlarının bulunduğu (2); betimlenen varlıkların oluşturduğu (3); ve varlıkların belirtilerinin, yani görünüş alanına çıkış biçimlerinin (4) yer aldığı varlık temelleri olarak belirtmiştir. Başlıca yapıtları arasında sayabileceğimiz, "*Das Literarische Kunstwerk*" (Yazınsal Sanat Yapıtı, 1931), "*Studien zur Aesthetik*" (Estetik İncelemeleri, 1957, 2 c.), "*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*" (Sanat Varlıkbilimi Üzerine Araştırmalar, 1961), "*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerk*" (Yazınsal Sanat Yapıtının Bilinmesi, 1968) gibi kitaplarında **Ingarden**, fenomenolojik yöntembilimini sanata ve sanat yapıtlarına uygulamıştır.

Psikolojizme karşı eleştiriler yöneltirken **E. Husserl**, bir sanat

yapıtının özünün onun salt "*bütünselliği*"nde aranması gerektiğini ve sanattaki içeriksel a priori'nin ontolojik bir alan olarak ele alınması zorunluluğunu savunmuştur. Bu çıkış noktasına oldukça sadık kalan **Ingarden**, yazınsal ya da plastik sanat yapıtlarına ilişkin belirli örneklere bu ilkeleri uygulamıştır. Ona göre yazınsal sanat yapıtı çok tabakalı polifonik bir yapıdan oluşur; her yazınsal yapıtta olduğu gibi yazınsal sanat yapıtında da önce sözcüklerden oluşan metinler, anlam birlikleri, sonra şemalaştırılmış görüşler ve en sonra da dışavurulmuş nesnelleştirmeler (Gegenständlichkeiten) bulunur. Bu açıdan bakıldığında yazınsal bir yapıtın sanat yapıtı olabilmesi için onda "*belirli metafizik niteliklerin*" yer alması gerekir. Sanat yapıtını kuran her tabakada, o tabakaya özgü karakteristik estetik değer nitelikleri bulunur; örneğin sözcüklerden oluşan metin tabakasındaki bu değer, uyumdur. Her tabakadaki polifoni, sanat yapıtının bütünselliğinin değer birliğine dönüşür. **Ingarden**'a göre, "*Sanat yapıtındaki polifonik uyum, yazınsal yapıtın da temel bir öğesidir ve bir yapıtın sanat yapıtı olması için bu polifonik uyumun sanat yapıtı içinde onun metafizik niteliklerini açımlaması gerekir*"[1].

Sanat yapıtının ontolojik durumuna gelince şunu görürüz: Sanat yapıtında, kaynağa yönelinmişlik anlamında, ideal ya da real bir nesnelleşme söz konusu değildir; çünkü o kendi başına bir nesne (Gegenstand)dir, ve bu nesne, kendi aracısız varlık dayanaklarını yönelmişlik (Intentionalität) içinde sıralanmış olan sözcük anlamında bulur. Sözcük anlamları aracılığıyla intensiyonal nesnelleşmeye doğru gidilir. Sözcük anlamlarının temelinde bulunan fiziksel yönelimler (kağıt, mürekkep, basım araçları) özdeş ve anlamca nötr bir "*iskelet*" oluştururlar; okuma sırasında ortaya çıkan imgelem ve bununla birlikte metindeki bir değere sahip nitelikler "*yaşam*"la bağlantı içinde somutluk kazanarak nesnelleşmeye yönelirler. İşte tüketime sunulan sıradan bir nesne ile estetik bakımdan somut bir biçimde kurulmuş sanat yapıtının ayrımı buradan kaynaklanır ve sanat yapıtı ile "*estetik obje*" ayrımı ortaya çıkmış olur.[2]

---

(1) R. Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, s. 313 vd.
(2) R. Ingarden, Vom Erkennen des Literarisches Kuntswerk, 1968, s. 178 vd.

Sanat yapıtı ve estetik nesne ayrımını **R. Ingarden**, sanatsal ve estetik değerler ayrımına dayandırır. Ona göre, sanatçının yaratıcı etkinliğinin özü, bir sanatçı bilincinin özgün edimlerinden oluşur; ancak bu edimler belirli bir fizik malzemeyi dönüştüren ya da varlığa getiren sanatçının yaratıcı istenci ile yönlendirilerek bazı fiziksel işlemlerle kendilerini kalıcı bir biçimde gösterirler. Böylece üzerinde formun yer aldığı fiziksel obje, sanat yapıtının varoluşsal temelini oluşturur. Ancak yapısı ve özellikleri açısından bir sanat yapıtı, daima maddi temelinden, kendisini ontolojik olarak taşıyan "*real şey*"den öteye uzanır; her ne kadar bu temelin özellikleri kendisine dayanan sanat yapıtının özellikleriyle belli bir bağlantı içinde olsa da. Sanat yapıtı, sanatçının yaratıcı edimlerinin yöneltildiği biçimlendirmenin asıl objesidir; ve bu yapıtın varoluşsal temelinin etkileyiciliği, sanatçının ortaya koyduğu sanat yapıtının kendisine yardımcı olan ikinci derecede bir işlemdir. Her sanat yapıtı farklı bir yapıya nitelikleri bakımından gücül bir duruma (potansiyaliteye) sahiptir; bu nedenle de somutluk kazanması için kendi dışında bir alımlayıcı gerektirir. Alımlayıcı sanat yapıtını yeniden yorumlamak, başka deyişle, onu etkin nitelikleri içinde yeniden kurmak durumundadır. Bunu yaparken de alımlayıcı, sanat yapıtındaki belirsizlik alanlarının bir kısmını tamamlayarak henüz *gücül* (potansiyel) durumda bulunan değişik ögeleri *edimsel* (aktüel) hale getirir ve yapıtın şematik kurgusunu doldurur. Böylece sanat yapıtının "*somutlaşması*" denen şey ortaya çıkmış olur. Demek sanat yapıtı, bir sanatçının yönelimsel etkinliklerinin bir ürünüdür. **Ingarden**'a göre, yapıtın somutlaşması, yapıtta etkin olarak varolanların gözlemlenerek onun yeniden kurulmasının yanında, yapıtın tamamlanması ve potansiyel anlarının gerçekleştirilmesiyle olanaklıdır. Sanat yapıtı bu yüzden sanatçı ile alımlayıcının ortak bir ürünüdür. Bir sanat yapıtı empirik olarak gözlemciye daima bir somutlaşma içinde verilir; ancak, bu, gözlemcinin yapıtı kendi salt şematik kurgusu ile birlikte bütün gücül niteliklerini kavramayı denemesini engellemez. Fakat bir sanat yapıtını bu tarzda kavrama, alımlayıcıdan özel bir davranış ve çaba ister; bunlar da alımlayıcının, yapıtın niteliksel belirsizliklerinin tüm keyfi tanımlanmalarından kaçınması ve yapıtın gücül olanaklarının her anının kendine özgü

niteliğine dikkat etmesidir. Sanat yapıtını böyle kavrama oldukça enderdir ve bu, tüketici tavrı ile gerçekleştirilemez.

Ne var ki **Ingarden**'a göre, sanatçı ile alımlayıcının ortaklaşa ürünü olarak "*somutlaştırma*", bir yapıttan ötekine az yada çok farklılıklar gösterecektir. Yalnız bu çeşitliliklerin yapısı ve kapsamı hem yapıtın niteliğine, özellikle de ait olduğu sanat türüne, ve alımlayıcının niteliğine, hem de alımlanan estetik objenin empirik yapısına ve içinde ortaya çıktığı birtakım özel koşullara bağlıdır. Bir sanat yapıtının alımlanabilmesinin iki olanaklı yolu vardır; algılama edimi, estetik deneyim peşindeki estetik tavır bağlamında ortaya çıkabilir ya da bilimsel araştırma veya basit bir tüketici ilgisi türünden birtakım estetik uğraşların yardımıyla yerine getirilebilir. Bu da ya yapıt ile ilişkiden en yüksek hazzın elde edilmesi amacına ya da alımlayıcının sanat yapıtının temeline dayanarak bilgi elde edebileceği başka bir yazın-dışı olguya ilişkin herhangi birisine bilgi aktarması amacına yönelik olabilir. Her iki tavır bağlamında iki alımlayıcı amaçtan biri baskın olabilir; ya gözlemci en otantik somutlaşmayı gerçekleştirmek için yapıtla ilişki kurmaya çalışacaktır veya bu özel bir ilgi konusu olmayacaktır, ya da gözlemci fantaziyi başıboş bırakma ve kendi kişisel seçimine göre yapıtı somutlaştırma noktasında olacaktır. Eğer somutlaştırma estetik bir tavır içinde ortaya çıkarsa işte o zaman *estetik obje* denilen şey kendini gösterir. Estetik obje, yapıtı oluştururken sanatçının anlığında bulunan şeye benzeyecek ya da onunla ortak kökten olacaktır. Her sanat yapıtına sınırlı bir sayıda olası estetik objeler karşılık olur.(1)

Bir sanat yapıtının "*olası*' somutlaşmalar sonucunda ortaya çıkması, yalnız yapıtın kendisine bağlı değildir, aynı zamanda o, alımlayıcıların varlığına ve onlar tarafından yapıtın tek bir biçimde kavranılmış olmasına da bağlıdır. Bu bağlamda karşımıza sanat yapıtı ile estetik obje, sanatsal olarak değerli olan nitelikler ile estetik olarak değerli olan nitelikler arasındaki ayırım çıkmaktadır. **Roman Ingarden**'a göre, bir sanat yapıtının "*sanatsal değeri*"ni ortaya çıkarmak için onun şu noktalara uyup uymadığının denetlenmesi gerekir: l) Sanat yapıtı, bizim sanat ya-

(1) Roman Ingarden, Artistic and Aesthetic Values, The British Journal of Aesthetics, 4, 3 (July 1964), s. 198-213.

pıtlarıyla ilişkimiz süresince herhangi empirik deneyimlerimiz veya anlıksal durumlarımızın ne bir parçası ne de bir görünümüdür; bundan dolayı da haz veya hoşlanma kategorisine ait değildir; 2) Herhangi bir hazzı ortaya çıkaran bir araç diye görülen sanat yapıtına yüklenen şey sanatsal bir değer değildir; 3) Sanatsal değer kendisini yapıtın spesifik bir özelliği olarak ortaya koyar; 4) Sanat yapıtının var olmasının zorunlu koşulları ancak yapıtın kendi nitelikleri içinde bulunursa, sanatsal değer ortaya çıkar; 5) Sanatsal değer öyle bir şeydir ki, öteki kültür ürünlerinden tümüyle farklı, kendine özgü bir biçimi sanat yapıtı aracılığıyla ortaya koyar. Yani sanatsal değerden yoksun bir sanat yapıtının varlığını düşünemeyiz. Bu arada sanatsal, estetik ve moral değerleri de ayırmak gerekir; aslında "*değer*" değerli olan niteliklerin spesifik bir toplamı temelinde ortaya çıkar ve "*değer*", bunlar arasında hem kendi değerinin derecesi, hem de cinsi açısından bu topluma bağlıdır. Değerler birbirlerinden kendine özgü belirleyicilere ve niteleyici özelliklere sahip olmalarından dolayı ayrılırlar.(1)

Ingarden'a göre genel değer teorisi içinde yer alan sanatsal değer, sanat yapıtının kendisinde ortaya çıkan ve kendi varoluşsal temeline onun içine kavuşan bir değerdir. Estetik değer ise kendisini yalnızca estetik objede gösteren ve bütünün niteliğini belirleyen özel bir "*an*" olarak ortaya çıkan şeydir. Estetik değerin temeli, estetik olarak değerli olan niteliklerin belirli bir toplamından oluşur: estetik değerler, kendilerinin bir objede ortaya çıkmalarını olanaklı kılan niteliklerin belirli bir bütünlüğünün temeli üzerinde yükselirler. Sanatsal ve estetik, her iki tür değer de tamamlanmış bir sanat yapıtının ya da estetik objenin varlığını varsayarlar. Bir estetik objenin oluşturulmasındaki temel olgu, bir alımlayıcının ortak-yaratıcı etkinliğinin zorunlu olmasıdır; böylece birkaç estetik obje bir ve aynı sanat yapıtı temelinde ortaya çıkabilir ve bunlar kendi estetik değerleri açısından aralarında farklı olabilirler. Estetik obje, alımlayıcı ve onun deneyimlerinin bağlantısında ortaya çıkan bir şeydir. Estetik obje aynı zamanda tıpkı bir sanat yapıtı ya da kendi hakiki özünü ortaya çıkaran varoluşsal açıdan bağımsız doğal bir obje kadar aşkındır ve kendine

(1) Ay. y., s. 200 vd.

dayanan ayrı bir bütünlüktür. Bu aşkınlık yalnızca sanat yapıtının ya da değerce nötr olan estetik objenin özelliklerine değil, aynı zamanda onların temeli üzerinde oluşturulan ve değer taşıyan niteliklerine ve değerlerine değin yayılır.

Sanat yapıtında, değerce nötr olan görünümler ve aksiyolojik bakımdan güçlü olan görünümler olmak üzere iki yan bulur **Ingarden**. İkinci terim, hem değer taşıyan nitelikleri ve değerlerin kendilerini, hem de onların özel belirlenimlerini kuşatmak için kullanılmıştır. İlk kategoriye ise bizim kendilerine değer yüklememizle sanat türü olup olmadığı belirlenen müzik, resim ya da yazın yapıtı gibi türler girer. Bu bağlamda bir yazın yapıtı çok tabakalı bir "*kurma*"dır; ve kendi kısımlarının zamansal ardışıklık içinde birbirlerini izlemelerinden dolayı sanki zamansal bir yapıya sahip gibidir ve bu durum da onun aktardığı dünyanın zaman sürecinde geçen olayları tanıtmasını sağlar. Ve bu anlamda bir resim, sanki zamansal değildir, yani onun kısımları birbirlerini ardışıklık içinde izlemezler; dolayısıyla da eğer bir resim öykünmeci ise, o yalnızca özel bir oluş anında tek bir olayı sunabilir. Öte yandan bir resim, yazın yapıtından farklı olarak görsel mekanda iki ya da üç boyutlu bir yayılım ile karakterize edilir. Oysa bir yazın yapıtı her şeyden önce dilsel bir "*kurma*"dır; onun temel yapısı, iki katlı dilsel bir tabakadan oluşur: bir yanda fonemler (sesbirimler) ve dilsel ses fenomenleri tabakası, öte yanda da daha yüksek düzeydeki anlam birimlerinin oluşturduğu yapıtın temsili içeriği ve içinde konunun sunulduğu görünümlerin ortaya çıktığı sözcüklerin ve tümcelerin anlamları tabakası bulunur. Bir resim böyle ikili bir dil tabakasından yoksun olmasına karşın, objelerin görünümlerini sunmaya uygun araçlara sahiptir; sunulan objeler ve onların sunuluş biçimleri aracılığıyla daha yüksek bir düzeyde "*durum*" ya da "*öyküleme*" türünden öğeler oluşturulabilir. Aksiyolojik açıdan nötür olan başka birçok özellikler vardır ve yapıt onlarsız herhangi bir biricikliği olan sanat yapıtı olarak var olamaz; ama sanat yapıtının tümünü kurmadığı da açıktır. Sanat yapıtında sanatsal değer taşıyan niteliklerin belirlenimi, bu niteliklerin yapısının doğru bir kavramını elde etmeye bağlıdır.[1]

---

(1) Ay. y., s. 207 vd.

Estetik bakımdan değerli niteliklerin büyük bir çoğunluğu, kurulan estetik objelerde serimlenir. Onların hepsi algıya doğrudan verilen bir şey olarak nitelendirilirler ya da bu nitelikler doğrudan doğruya fenomenler olarak sunulurlar. Estetik değer, başka bir veriden dolaylı olarak çıkarılan ya da varoluşu yalnızca tüm yapıtın kavranması temeline davalı olarak devşirilebilen bir değer değildir. Onlar somut olarak deneyime sunulurlar. Estetik değer taşıyan niteliklerin oluşturulabilmesi için, estetik bir deneyimin başarılmış olması gerekir; çünkü bu nitelikler ancak bu tür bir deneyim içinde gerçekleşeceklerdir. Estetik değerleri, sanatsal değer taşıyan niteliklerden ayırmadaki güçlük, sanatsal değer taşıyan nitelikler olarak ele aldığımız kimi özelliklerin, verilen bir estetik obje bağlamı içindeki deneyime de katılabilmesinin olanaksız görünmemesi gerçeğinde yatar. Bu gibi durumlarda sanatsal açıdan değerli niteliklerle mi, yoksa estetik açıdan değerli niteliklerle mi iş görülecektir? **Ingarden**'a göre nitelikleri iki açıdan ele almak mümkündür: 1) Hem kendi kendilerine bir estetik objede ortaya çıktıkları zaman, hem de bu gruptan olan başka nitelikler ile ilişkili olduklarında, olumlu ya da olumsuz anlamda, bir estetik değer taşıyanlar; 2) Kendi başlarına estetik değerce nötr olan, ancak estetik değer taşıyan başka nitelikler ile bağlantı içinde serimlediklerinde bir estetik değere sahip olan nitelikler. **Ingarden**, birinci tür özelliklere koşulsuz olarak değer taşıyan özellikler, ikincilere de koşullu olarak değer taşıyan (estetik açıdan) özellikler adını verir. Birinci türden özellikler, içinde ortaya çıktıkları bağlamdan tümüyle bağımsız değildirler; koşullu estetik değerler ise, en azından bazı duygusal niteliklere bağlıdırlar. Eğer bir kimse, ciddi bir nedenden dolayı günlük yaşantısında hüzünlü ise, kendisini o kimsenin sıradan deneyimine katan herhangi biri için bu hüzün estetik açıdan nötr'dür; ancak sözgelimi **Chopin**'in "*Etude, op. 25, no. 7*" başlıklı müziğinden doğan bir "*hüzün*"ün niteliği, yani müzikal araçlarla kendine özgü biricik bir biçimde üretilen hüzün, estetik bir somutlaşma içinde verilen bir yapıtta, kuşkusuz estetik değerle ilgili bir özellik; verilen, iletilen yapıtın belirleyici niteliklerinin tamamlanmış bütünü içinde bir öğedir. Aynı şekilde günlük insan uğraşılarının dramatik gerilimi estetik değerden tümüyle yoksun olabilir, oysa yine **Chopin**'in "*Devrim*

Etüdü" (op. 10, no. 12)'nde böyle dramatik gerilim, estetik açıdan değerli bir özelliktir. Hemen hemen aynı duygusal niteliğin kimi zaman estetik değere sahip, kimi zaman da sahip olmamasının nedeni şudur: Bu nitelik bir yanda estetik objeyi ortaya çıkaran estetik deneyimin biricik işlevi ile, öte yanda ise bir estetik objenin içeriğinin varoluş tarzını belirleyen özel bir değişim ile bağlantılı olarak kendi kendisinde geniş bir tema oluşturur.

Ingarden'a göre sanatta, uzun bir süredir estetik açıdan değerli nitelikler arasındaki olası ya da zorunlu bağlantıların pratik incelemesinin söz konusu olduğu kuşku götürmez. Gerçekten de yaratıcı olan her sanatçı, müzisyen, şair, ressam, heykelci, mimar yeni yapıtlar yaratırken belirli deneyimlerini bu alana taşır; sanatçı, yapıtını oluştururken, sanki estetik açıdan değerli niteliklerin olası bileşkelerini ve onların bir bütün olarak yapıtta baştan sona estetik bir değeri nasıl oluşturacaklarını yaratıcı bir sezgi ile kavramış gibidir. Sanatçı aynı zamanda yapıtın iskeletini oluşturarak öznel koşulların gerçekleşmesi için zorunlu olan nesnel koşulları yani sanat yapıtına ilişkin koşulları yaratan estetikçe nötr nitelikleri, renkleri, sesleri, biçimleri seçmesiyle belirli bir bileşimi oluşturmak için teknik araçlar da bulmaya çalışır; yani uygun bir gözlemcinin, alımlayıcının varlığı ve estetik bir deneyimin tamamlanması gerekir: çünkü bunlar olmadan ne bu nötr nitelikler sergilenebilirler, ne de birlikte özel karmaşık niteliklerin, girift yapıların ortaya çıkmasına neden olan estetik açıdan değerli nitelikler serimlenebilir; ayrıca tüm bu karmaşık, girift dayanağın belirlediği estetik değerin karşılığının kurulması da başka bir gerekliliktir. Verilen bir sanat yapıtı temelinde somutlaşan estetik değer, iyi donatılmış bir alımlayıcı tarafından oluşturulan sanat yapıtının nötr bir taslağı temelinde kendilerini gösteren, estetik açıdan değerli niteliklerin karşılıklı etkileşimlerinden bir seçme sonucunda işaretlenmiş kendine özgü bir nitelik belirleniminden başka bir şey değildir.[1]

Roman Ingarden'a göre, sanat yapıtı bir "*objektivasyon*" olarak, idealitenin (tinselliğin), ya da irrealitenin (gerçek olmayanın) gerçeklikteki görünüşüdür; sanat, başka deyişle, gerçeklikte gö-

(1) Ay. y., s. 213 vd.

rünüşe çıkan gerçeklik olmayandır, yani "*idealite*"dir: "*Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir*"; bu bağlamda "*Bir yazın yapıtı da birçok heterojen tabakalardan meydana gelmiş bir bütündür*"; "*bu çok tabakalı polifonik yapının belirlenmesi, yazın yapıtının özü ile ilgili temel yapıyı açık olarak verir*".[1] **Roman Ingarden**'da alımlama estetik'i için karşılaştığımız iki temel kavram olan "*somutlaştırmak*" (konkretisation) ile "*yeniden kurmak*" (reorganisation) kavramları, sanat yapıtının varlığını kavrayış ile ilgi içinde belirlenir ve o bunu ontik tabakalar teorisi ile temellendirmek ister.[2]

(1) İsmail Tunalı, Estetik, Cem Yay, 1984, s. 114 vd.
(2) İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, Ed. Fak. Yay., 1971, s. 100 vd.

GYÖRGY LUKÁCS

(Budapeşte, 13.4.1885 - Budapeşte, 4.6.1971)

"Büyük sanatçılar her zaman insan soyunun ilerlemesinde öncü rolünü üstlenmişlerdir. Yaratıcı yapıtlarıyla en önce onlar, nesneler arasındaki bilinmeyen bağlantıların gizini açığa çıkarırlar; bilim ve felsefe, bu bağlantıları ancak çok sonraları tam olarak biçimlendirebilirler"

G. Lukács, Studies in European Realism

Her türlü dogmatik tutumdan kaçınan **Lukács**'ın düşüncesinin çıkış noktasında, I. Dünya Savaşı sırasında karşı koyduğu, ama yöntemine de sıkıca sarıldığı **Hegel** felsefesi bulunur. Ona göre **Karl Marx**, **Hegel** diyalektiğini tersine çevirmiş, buna karşın yöntem aynı kalmış ve uygulama alanı soyuttan somuta geçmiştir. **Lukács**'ın araştırmalarının temelinde iki kategori bulunmaktaydı: *"bütünsellik"* kategorisi ile *"yabancılaşma"* kategorisi. Ona göre, *"bütünsellik kategorisi", yani bütünün parçalar üzerindeki belirleyici ve bütün alanlarda geçerli olan egemenliği, Marx'ın Hegel'den devraldığı yöntemin özünü oluşturur"* **Hegel**'de, en geniş kapsamında ve kendini kuran öğelerin iç dengesinde gelişmiş bir kavram olarak alınan *"Bütünsellik"*, **Gramsci** ve özellikle de **Althusser** gibi marksçılarda, altyapının, üstyapının, çelişkinin ve üstbelirlenimin oluşturduğu bir bütündür. **Hegel** şöyle der: *"Saltığın bilimi, kökü bakımından sistemdir; çünkü somut olarak doğru olan, ancak "bütünsellik" (totalität) olarak doğrudur"; dolayısıyla, "felsefenin her parçası, bir felsefi "Bütün"dür; ve bu parçaların dizge olarak zincirlenişi de bundan ötürüdür: Tek bir çember, kendi başına bir bütünsellik olduğu için, kendi ortamının sınırlarını aşar ve sonra gelen bir küreyi kurar. Bu yüzden, "Bütün", çemberlerden oluşan bir çember ola*

rak ortaya çıkar. Bu çemberlerden her biri zorunlu bir uğraktır (Moment); öyle ki, çemberlerin kendi ortamlarının sistemi, tüm Ide'yi meydana getirdiği gibi, Ide de, özel (tikel) ortamların her birinde kendini bütünüyle gösterir" (Enzyklopädie, 14, 15). **Lukács**'da bütünsel bir çözümlemeye başvurmanın gerekliliği, insan bilincinin taşıdığı önemi gözardı eden ekonomizmin eleştirilmesine yol açmıştır. Bu bilincin temsilcisi, kapitalizm evresinde, sömürülen sınıf olan proletaryadır; bu yanıyla da **Lukács**'ın felsefesi bir hümanizm olmaktadır.

Genç Marx'ın yapıtlarından "*yabancılaşma*" kavramını alan **Lukács**, kapitalizm yüzünden bir nesneye, bir mala dönüşen insanın, ancak sosyalist devrimle özneye dönüşebileceğini düşünür. Ne var ki faşizmin gelişmesi ve güçlenmesi, eskisine eklenen yeni bir yabancılaşma öğesi oluşturur; çünkü bu da bir barbarlık tehlikesidir. Bunun için, usçuluk ve hümanizm temeli üzerinde, ilerici burjuvaziyle demokratik bir birlik stratejisi geliştirmek gerekir. **Lukács**'ın Stalinciliğe karşı çıkmasının nedeni, onun bu birliği engellemiş olmasıdır. Marksçı bir estetik kurmak isteyen **Lukács**, yalınkat olduğunu ve gerçekliğin akademik bir betimlemesiyle yetindiğini düşündüğü Stalinci estetiğe karşı çıkmıştır. Ama "*öncü*" denilen biçimci ve ruhbilimci "*yozlaşmış burjuva*" yazınını eleştirmekten de geri kalmamıştır. **Lukács**, **Shakepseare**'in, **Balzac**'ın ya da **Thomas Mann**'ın örneklerini verdikleri, insanı mekansal (toplumsal çevre) ve zamansal bir tarihsel bütünsellik içine yerleştiren "*eleştirel gerçekçilik*"i ya da "*büyük gerçekçilik*"i savunmuştur.

Tutarlı ve bütünlüğü olan bir sanat kuramı geliştirmeyi amaçlayan **Lukács**, **Hegel**, **Goethe** ve **Schiller** gibi sanatçı filozofların benimsemeyerek karşı çıktıkları "*öykünme*" (mimesis) kuramını yeniden ele almış, **Pavlov**'un "*belirtke*" (signal) dizgelerinin ve bu dizgelerin nörodinamiğinin fizyolojisine ilişkin öğretisine dayanarak bu kurama yeni bir görünüm kazandırmaya çalışmıştır. Ona göre sanatın işlevi, kendisinin "*belirtke dizgesi I*" diye tanımladığı ve duyusal algılar ile dil arasında bir yerde bulunduğunu varsaydığı bir mekanizma aracılığıyla gerçekliği taklit etmektir. **Lukács** burada taklit sözcüğünü, yalın anlamında (mimesis) kullanır. Sanatın görevi, bilinci usdışı öğelerden arın-

dırarak kurtarıp, onun eleştirel bir tutum takınmasını sağlamaktır. Ona göre gerçeklik de çok yalın bir biçimde anlaşılmalıdır. **Lukács**, **Aristoteles**'de, **Lessing**'te ve başka sanat kuramcılarında önemli yer tutan ve temel belirleyici olan "*olanak*" kategorisini dışarda bırakmıştır. **Lukács**'da **Baumgarten** gibi sanatın duyusal bir imge, duyusal bir görüntü olduğunu vurgular ve sanatı felsefeden ayıran biricik yanın, onun değişik bir bilgi türü olmasında bulunduğunu söyler. Böylece, **Lukács**'da sanatın kendine özgü estetik ağırlığı bir yana bırakılmış, sanat yapıtları, felsefi düşüncelerin yansıtıldığı birer örnek durumuna getirilmiştir. **Lukács**'ın bu sanat anlayışı, onun, özne (birey) kavramını, doğal belirleyicilerinden idealist bir anlayışla koparmasının sonucudur.(1)

Lukács, marksist bir düşünür ve yazın eleştirmeni sıfatıyla sanatçıların siyasal denetim altına alınmasına karşı çıkarak hümanizme dayalı bir marksist estetik kuramı geliştirmiş ve **Marx**'ın sanayi toplumundaki yabancılaşmayla ilgili kuramına yeni boyutlar kazandırmıştır. 1910'a yayımladığı "*Die Seele und die Formen*" (Ruh ve Biçimler) ile 1916'da **Hegel**'in felsefi dizgesinin etkisini taşıyan, roman türünü destandan farklılığı temelinde inceleyen "*Die Theorie des Romans*" (Roman Kuramı) adlı yapıtlarından sonra, 1923 yılında yayımladığı "*Geschihte und Klassenbewusstsein*" (Tarih ve Sınıf Bilinci) adlı ünlü kitabında, marksist tarih felsefesi alanındaki özgün görüşlerini geliştirmiş, sanatta biçimin gelişimini sınıf mücadelesi tarihine bağlayarak yazın kuramının da temellerini atmıştır. Sonraki yazın eleştirilerinde 19.yy'ın önde gelen gerçekçi burjuva romancılarına duyduğu yakınlık nedeniyle resmi sovyet öğretisi Toplumcu Gerçekçiliği savunanlarca eleştirilmiş olan **Lukács**, bu yüzden görüşlerini yadsımak zorunda bırakılmışsa da, yine de günümüzde marksist felsefe ve estetik kuramının en önemli adlarından biri sayılır. Marksist yazın anlayışının temel yapıtlarından sayılan kitapları daha çok roman türü, özellikle de 19. yy'ın gerçekçi romanları üzerinedir; bu bağlamda şu yapıtlarını sayabiliriz: "*Essays über Realismus, 1948*" (Gerçekçilik üstüne

(1) Maynard Solomon, Marxism and Art, Alfred A. Knopf ed., New York, 1973, s. 383 vd.

Denemeler), "*Der russische Realismus in der Weltliteratur, 1952*" (DünyaYazınında Rus Gerçekçiliği), "*Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderst, 1952*" (19. yy. Alman Gerçekçileri), "*Der Historische Roman, 1955*" (Tarihsel Roman), "*Beitrage zur Geschihte der Aeshetik, 1954*" (Estetik Tarihi Üstüne Konuşmalar), "*Probleme der Realismus, 1955*" (Gerçekçiliğin Sorunları), "*Die Eigenart des Aesthetischen, 1962*" (Estetiğin Özgüllüğü).

Marksist eğilimli estetikçiler arasında yer alan **Lukács**'ın hemen bütün yapıtları, modern estetik tarihinin sınırlarını ve estetik disiplininin temel ilkelerini ve kategorilerini marksist bir yorumla biçimlendirişinin izlerini taşırlar. Ona göre, usdışıcılığın (irrationalisme) içinde kendiliğinden çözülmeye uğrayan idealist estetik, burjuva toplumunun kaçınılmaz çöküşünü yansıtır. "*Tarih ve Sınıf Bilinci*"ndeki bazı görüşlerini, özellikle de "*şeyleştirme*" (réificaiton) kuramını sonradan eleştirmişse de, bu yapıtı onun daha sonraki kitaplarının ve estetik kuramının dayandığı kavramsal yapıyı hazırlayan temel bir kaynak olma niteliğini korumuştur. **Lukács** bu yapıtında, sınıf bilincinin, sınıfın toplum içindeki konumunun mekanik bir biçimde yeniden üretilmesini temsil etmediğini, belirli bir durumda sınıfın içinde bulunduğu olanakların etkin bir ürünü, başka bir deyişle, onun "*üstüne atılmış*" ya da "*yüklenmiş*" bir bilinç olduğunu öne sürmüştür.

Sanat formlarının, kategorilerinin toplum tarafından belirlendiğini, sanatın görevinin de istisnai, sıradışı ve olağandışı kişi ve olay tiplerini bulup ortaya çıkarmak olduğunu söyleyen **Lukács**, estetiğini roman kuramıyla temellendirmiştir. "*Yabancılaşma*" kavramını en son görünümleri içinde irdeleyen ve bunu gerçekçi bir estetik kuramıyla bağdaştırmaya çalışan **Lukács**, **Thomas Mann**'ın da dediği gibi, "*20. yy'da marksist düşünceye adeta bir gençlik aşısı yapan filozoftur*" Estetiğinin odak noktası roman kuramı olan **Lukács**'ın romanı değerlendirme ölçütü ise yazarı "*nesnelliği*" olarak adlandırdığı kategoriye dayanır. Bu, yazarın ele aldığı toplumsal bütün, "*nesnel*" bir tavırla anlatmasıdır ki, ancak marksist bir bakış açısıyla ve görüşle gerçekleştirilebilir. Yalnız bu tavır da yazarın içinde yaşadığı dönem ve toplum tarafından belirlenir. **Lukács**, tarihselci (historisist) eğilimini yansıtan bir başka yapıtı "*Tarihsel Roman*"da, nesnellik öl-

çütünü, yazarın nesnelliğinin ötesinde, dönemin ya da toplumun nesnelliği olarak ele almıştır. Bu sonuçlar, yazın yapıtının değerlendirilmesini, yazın dışı alanlara çekmiş ve tek ölçüt olarak tarihi ön plana çıkarmıştır. **Lukács**'ın hemen hemen katıksız Hegelci denebilecek tarih anlayışının bir uzantısı da onun "*tip*" kuramında ortaya çıkmaktadır. Ona göre, toplumdaki değişik düzeyler ve yapılar birer ayna gibi birbirlerini ve "*dönemin toplumsal özünü*" yansıttıkları için, yazının yapması gereken şey de, bütün bu yansımaları yeniden kendisinde yansıtabilecek "*tip*"i bulmaktır. Burada yapılan, "*tip*" kategorisi yoluyla tarihi, bireyde içkin kılmaktır. Buna, karakterler ve durumlardaki tümel ile tikeli organik bir biçimde birbirine bağlayan bir bireşim de denebilir. Büyük yazın da ancak temsilciliği ya da resimlemesi en geniş boyutlara varan "*tip*"lerle olanaklıdır. **Lukács**, bu görüşlerinden yola çıkarak **Zola**'yı ve Doğalcılığı (Natüralizm) eleştirmiştir; ona göre, sanat bir yansıtma olduğu için, Doğalcılık da Gerçekçilik gibi toplumsal gerçekliği yansıtmaya çalışır. Ancak Doğalcılık, gerçekliğin belirleyicisi ile belirleyicisi olmayanı ayırt edemediği için, ayrıntılar içinde kaybolur. Gerçekçi yazına örnek olmak üzere ise **Lukács** başlıca, **Shakespeare, Goethe, Balzac, Stendhal, Flaubert, Ibsen, Dostoyevski** ve **Tolstoy** gibi yazarların yapıtlarını göstermiştir.

Bir yazın eleştirmeni ve kültür politikacısı olarak **Lukács**, hemen bütün değerlendirmelerini gerçekçilik üzerine oturtmuştur. Ona göre sanat, "*nesnel gerçekliğin yansıtılışının özel bir formudur*" Hegel estetiğinin bilinçli bir izleyicisi olan filozof, düşüncelerinin merkezine bilgi problemini koymuştur. Sanatçı gerçekliği, "*dolayımsız bir görünüş*"müş (unmittelbar erscheint) gibi değil, "*olgusal bir meydana geliş*"miş (tatsächlich beschaffen ist) gibi yeniden ortaya koyar. **Lukács**, günlük algı ve deneyimin pratik "*dolayımsızlığının*" (Unmittelbarkeit) yanına, her birinin hakikat tarafından garanti altına alındığı, sanatta öz ve biçimin (Erscheinung) karşılıklı bağımlılıklarının zorunluluğunu koymuştur (Notwendigkeit der "*Vermittlungen*"). Sanatçının yaratma süreci kaçınılmaz bir biçimde ve zorunlu olarak "*çift bir çalışma*"dan (doppelte Arbeit) kaynaklanır; yani o önce, bu karşılıklı bağımlılığın düşünsel planda açığa çıkarılışını ve imgelerin sa-

natsal biçimde yapılandırılmasını sağlar, ve sonra buna bağlı olarak da, öğeler arasındaki karşılıklı bağımlılığın soyut görünümünün üstünü sanatsal bir biçimde örter; başka deyişle soyutlanmışlığı ortadan kaldırır. **Lukács** bu tür bir sanatsal yaratmaya örnek olmak üzere 19. yy burjuva gerçekçilerini ve onları izleyen **Thomas Mann**, **Henri Barbusse**, **A.M.Gorki** gibi yazarları gösterir. Sanat alanında avangardizmi temsil eden bu yazarlar, toplumsal bütünlüğü yakalamayı amaçlarlar ve bunu da tarihsel deneyimlerin ve diyalektik materyalizmin yol göstericiliğinden yararlanarak bilimsel anlamda yeni bir temellendirmeye giderler. Ona göre, "*Bir toplumun yaşamı, sürekliliği olan nesnel bir şeydir; devrimlerde yalnızca katastrofları gören ve geçmişteki her şeyi yadsıyan "avangardistler"inki gibi bir öğreti, Marx ve Lenin'in değil, ancak Cuvier'nin bir öğretisi olabilir*" Sanata ilişkin düşüncelerine sistematik bir yapı kazandırdığı "*Estetik*" adlı yapıtında **Lukács**, sanatı insan praxis'inin otonom bir boyutu olarak görür; özerk bir boyut olarak bu insan praxis'i, bilim ile ilişki içindeki *bilinç* ve günlük yaşamla ilişkili kendinin bilinci olarak *varlık* arasında bir gidip gelmedir, bir devinimdir. "*Sanatı eğer insanlığın gelişmesinin bir kendinde bilinci olarak betimlersek, süreklilik evresini (Moment der Kontinuität) de tam merkeze getirip koymuş oluruz*" Böylece yansıma sorunsalının birliği içinde, bilimin insanbiçimciliğin dışına çıkarılmış bilgisi, sanatın insanbiçimçileştirmesine dönüşmüş olur.(1)

Lukács'a göre "*her sanatsal eylemin ardında şu soru gizlidir: Bu dünya ne ölçüde gerçekten insanın olan bir dünyadır, ve insanoğlu bu dünyayı ne ölçüde insanlığına yaraşan bir dünya olarak onaylayabilir?*" Sanat da bilim gibi yeryüzüne dönüktür, yansıttığı gerçeklik, bilimsel yansıtmanın konusu olan gerçekliktir. Bilimsel yansıtmada insanbiçimcilikten uzaklaşıldığı gibi estetik alanında da insanbiçimcilikden kaçınmak gerekir. Başka deyişle, insanbiçimleştiren (anthropomorphisierend) estetik yansıtma, eğer estetik olarak kalacaksa, dünyanın dolayımsız tam algısı ile dolayımsız ilişkisini doğal olarak hiçbir zaman yitirmemelidir. Bu

(1) György Lukács, Estetik, Payel Yay., İstanbul, 1978 s. 87 vd.

yansıtmanın genelleştirmeleri insan duyarlığı içerisinde gerçekleştir. Öte yanda sanat önemli olanı tutmak, önemsizi atmaktır. Her türlü sanatın bu dünyaya dönüklüğü diye nitelendirebileceğimiz yön, insanbiçimciliğin damgasını taşır. Tüm bağıntıların odak noktası olarak insan, bu dünyaya dönüklüğe gerçek bir içerik kazandırır. Çünkü gerçekliğin sanat açısından asla bağlı kopyası, gerçekliği yansıtma açısından derine giden bir kavrayış, ancak bundan sonra gerçekleştirilebilir. Ancak bundan sonradır ki, yansıtma aynı zamanda, bilimsel yansıtmada olduğu gibi, içerik açısından sonsuz, estetik açısından da kesin sınırlar içerisinde kalmak üzere bir sanat yapıtına dönüşebilir. İnsanın özbilinci (Selbstbewusstsein), sanatın gerçek ve taşıyıcı öznesi olup aynı zamanda bu tür bir özbilincin varlığı, ancak insan için görece saydamlaşmış bir dünya temel alındığı takdirde sözkonusudur, ve bu özbilinç, dış ve iç dünyanın, insanın, insanoğlunun süregelen gelişmesinin egemenliğine girmesini sağlayan olgulara dayanması gerekir. İnsanın bu özbilinci, aynı zamanda estetiğin derin hümanizmasını da içerir[1].

Lukács, estetik kuramını geliştirirken sürekli olarak günlük yaşamdan ve günlük yaşam içindeki günlük insandan yola çıkmış, estetik davranışın konumunu belirlerken de, bu davranışın kökenlerini sürekli olarak insanın eylemlerinin bütünselliği içerisinde aramıştır. Ona göre sanat ve biçim, öz ve görünüş (Schein) ya da görüngü (Erscheinung), toplum içindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayacak önemli bir araçtır. Doğru bir marksist estetik kuramının ortaya konulabilmesi ancak, gerçekliği önyargılardan arınmış bir tutumla gözlemlemek ve sonra da bu gerçekliğe **Marx**'ın geliştirdiği yöntemleri uygulamakla mümkündür. Bu bakımdan insanın günlük yaşamı içindeki davranışları **Lukács**'da önem kazanır. Çünkü ona göre, her türlü insan eyleminin başlangıç ve sonuç noktası, insanoğlunun günlük yaşam içerisindeki davranışlarında yatar.[2]

---

(1) György Lukács, Ay., y., s. 37 vd.
(2) György Lukács, Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, Payel Yay., İstanbul, 1969, s. 107 vd.; György Lukács, Avrupa Gerçekçiliği, Payel Yay., İstanbul, 1977, s. 7-32 vd.

MARTIN HEIDEGGER

(Messkirch-Baden, 26.9.1889 - Freiburg, 26.5.1976)

*"Die Kunst ist die schafffende Bewahrung der Wahrheit im Werk."**

M. Heidegger, Die Holzwege

Martin Heidegger, fenomenolojik-ontolojik yöntemi kullanarak varoluşçuluğa fenomenolojik çözümlemeyi uygulamış olan çağın öncü filozoflarından biridir. Ona göre varoluşçuluk ile ontoloji çakışmakta, fenomenoloji ise varoluşun betimleyici ve sınırlandırıcı bir varlıkbilimi olmaktadır. Varoluş sürecini insan, kaygı, korku, sıkıntı içinde yaşayarak gerçekleştirmektedir. Bütün bu psişik durumlar da gelişmeyi içeren zaman içinde olurlar. Zaman ise geçmiş, şimdi ve gelecek dilimlerinden oluşur. Felsefi sistemini kurmak için yaklaşık ikiyüze yakın terim üreten **Heidegger**'i çözümlemek ve anlamak, bir bakıma yorumlamak demektir. Başlıca özgün kavramları arasında şunları sayabiliriz: *"Seiende"* (Varolan her şey, şeyler), *"das Sein"* (Varlık), *"Dasein"* (Burada olan, insan), *"Nichten"* (Hiçleştirmek, hiçlenmek, değillemek), *"In der Welt Sein"* (Dünyada olmak) vb. Ayrıca o Hermeneutik'i (Yorum öğretisi), insan varlığının yapısını anlamak olarak temellendirmiştir.

Heidegger'e göre, Batı felsefesinde bozulma ve yozlaşma, eski greklerin metafizik doğruluk (Hakikat; Aletheia) kavramının latinceye mantıksal doğruluk (Veritas) sözcüğü ile çevrilmesi sonucunda başlamıştır. Metafizik ve ontolojik anlamındaki doğruluk (Hakikat), mantıksal bir doğruluk haline gelince felsefe, ona göre, derinliğini ve kaynağını yitirmiş olur. Bu nedenle de doğ-

(*) "Sanat, sanat yapıtında yaratılmış "Hakikat"in saklanmasıdır."

ruluk kavramı metafizik-ontolojik anlamında, yani "*Hakikat*" ya da "alctheia" anlamında anlaşılmalıdır. Sanat kuramını serimlediği yapıtı "*Holzwege*"de şöyle der: "*Hakikat, varolanın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatidir. Güzellik, bu 'Hakikat'in yanında ortaya çıkmaz, onunla içiçedir. Eğer 'Hakikat' bir sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür. Görünen şey (Schein), Hakikat'in yapıt içindeki bu varlığı olarak güzelliktir.*"(1) Tıpkı **Hegel**'de, **T. Vischer**'de olduğu gibi, **Heidegger**'de de '*Güzellik*' ile '*Hakikat*' aynı şeydir; ona göre, "*Güzellik, Hakikat*'e *katılır.*" Böylece '*Güzel*' '*Hakikat*'in ortaya çıkışından pay almış olur. "*Güzel, göreli olarak hoşlanmadan ve bu hoşlanmanın nesnesinden sayılamaz. Güzel, biçime dayanır; güzelliğin biçime dayanması şundan ötürüdür: çünkü biçim, bir zaman varolanın varlıklığı olarak varlıktan ışıklanmıştır*"(2). Bu düşüncelerini **Heidegger**, kendine özgü kavramlarla daha da somutlaştırmak ister. "*Aydınlanmamış varlık*", **Heidegger**'e göre, '*yeryüzü*'dür, '*toprak*'tır (Erde). "*Aydınlanmış, biçim kazanmış ve güzelliğe sahip varlık*" ise '*dünya*'dır, '*evren*'dir (Welt). Bu iki yeni kavramla aynı süreci dile getirmek istersek şöyle deriz: Varlığın aydınlanması, "*toprağın*", "*yeryüzünün*", "*dünya*", "*evren*" haline dönüşmesi demektir. Bu dönüşüm, yani '*toprak*' ya da '*yeryüzünün*', '*dünya*' ya da '*evren*' haline gelmesi,başka deyişle aydınlanması ise sanat aracılığıyla olur; sanat, bu aydınlanmadan pay alır. Bu da aslında sanatın '*Hakikat*'i dile getirmesi demektir. Gizli olan varlık, bu yolla aydınlanır. Bu biçimde aydınlanan şey, sanat yapıtında görünüşe çıkar. İmdi sanat yapıtında aydınlanan, kendini gösteren şey de '*güzel*'dir. **Heidegger**'de "*Güzellik, Hakikat'in süreçsel bir biçimidir*"; ve tıpkı **Platon**'da olduğu gibi, varlığın özüne ait bir nitelik, varlığın özünün (Eidos) dışlaşması, yani '*Hakikat*' olarak anlaşılmaktadır. Böyle metafizik bir güzellik anlayışını **Heidegger**'den sonra gelen ve ondan etkilenmiş olan başka düşünürlerde de görmekteyiz. Bunlar arasında, **K. Riezler**, **E. Landmann**, **Th. Haecker** ve **Hans-Georg Gadamer** gibi çağdaş filozofları sayabiliriz.

---

(1) Martin Heidegger, Holzwege, Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1950, s. 150 vd.
(2) Aynı y., s. 160 vd.

Heidegger'in sanat felsefesi, varoluş felsefesi açısından sanat yapıtının ele alınmasını öngörür. Yeniçağ felsefesinde, bir yanda Hakikat'in bilgisi, öte yanda sanattaki güzel görünüşün bütünlüğü birbirinden ayrı olarak ele alınırken, **Heidegger**, *'Hakikat'*in, öznelliğin (Subjektivität),yani süjenin bir çaba sonucunda kavradığı bir başarısı olmadığını ve sanatın da boş bir görünüş (blossen Schein) olarak anlaşılamayacağını öne sürmüştür. Ünlü yapıtı *"Holzwege"*de yer alan *"Der Ursprung des Kunstwerkes"* (Sanat Yapıtının Kaynağı) adlı 1936 tarihli yazısında **Heidegger**, *'sanatçı'*, *'yapıt'* ve *'sanat'* kavramlarını karşılıklı bağlılıkları içinde ele almış ve sanatın özünün *"sanat yapıtı"* aracılığıyla belirlenebileceğini vurgulamıştır. Bu bağlamda o, *"ham, maddesel şey"* (Dinghaften), *"İşlevi olan, araçsal şey"* (Zeughaften) ve *"Yapıt, işlenmiş şey"* (Werkhaften) kavramları arasında bir ayırım yapmıştır. Tüm bunlar, varlığın (Sein) farklı biçimlerde ortaya çıkan üç varolan (Seiendes) halidir ve *"şeylerin tüm özünün bir yansıması olarak"* sanat yapıtında ortaya çıkıp, kendilerini gösterirler[1].

"Sanat Yapıtının Kaynağı" adlı yazıda geçen **van Gogh**'un *"Ayakkabılar"* tablosu bize, **Heidegger**'e göre, işlenmiş bir ayakkabının (Schuhzeug) hakikatte ne olduğunu gösterdiği gibi,malzeme ya da eşyanın (Zeug) yararlılığını ve dayanıklılığını ya da güvenilirliğini de açıkça gösterir: *"Yapıtın içinde... 'Hakikat'in oluşumu yapıta aktarılır"* (Başka deyişle, sanat yapıtında *'Hakikat'*in oluşumu, süreci iş başındadır); *"Sanatın özü, Varlığın Hakikat'inin kendiliğinden gelip yapıta oturmasıdır"*[2]. Bu da **Heidegger**'i *"Hakikatin özü"*ne yaklaştırır; öyle ki *"Hakikat'in özü"* ile *"Sanatın özü"* birbirlerini açık kılarlar[3]. *'Hakikat'*, sanat yapıtında kendisini gösterir; sanat yapıtında kendisini gösterirken de, içine girdiği sanat yapıtında bir dünya ışıklanır, aydınlığa çıkar: *"Sanat yapıtı dünyanın açıklığını açık kılar."*[4] Aynı zamanda da sanat ya-

---

(1) M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes; Holzwege'de; s. 7-26.
(2) Aynı yapıt: "Im Werk ist... ein Geschechen der Wahrheit am Werk"; das Wesen der Kunst ist dieses: das sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden"; aynı yer, s 22-25.
(3) M. Heidegger, Sein und Zeit 32-34; Dudk, s.34.
(4) M. Heidegger, Sein und Zeit s. 32-44; Dudk, s. 34.

pıtında doğal ve tarihsel gerçekliğe bir kapanma olur ve böylece açık kılınmış olan dünya sınırlanmış olur **Heidegger** bu durumu, "*yeryüzünü imal etme*" (das Herstellen der Erde) olarak adlandırır. Bu "*Dünya*" (Evren) ve "*Yer*"in birbirine karşıt oluşu, Biçim ve İçeriğin (Form und Stoff) ilişkisi olarak anlaşılmış ve bu savaşım sonucunda Hakikat'in ortaya çıktığı benimsenmiştir. Böylece kendi gizlisiz-saklısızlığı, açıklığı (Unverborgenheit) içinde varolan her şey ortaya çıkmakta ve bundan daha fazlası olmaktadır. "*Bütünde var olan şey*" bu açıklıktan kendi kendinde aydınlanmaya gitmekte, varlıkla karşılaşmasını sağlamaktadır: "*Böylece kendini saklayan varlık, ışığa çıkmış olur*".

Hakikat'in özünün sanat yapıtında görünmesi, sanatın özünün de araştırılması sorununu beraberinde getirir. Çünkü "*Hakikat, özünün temelinde sanat yapıtına giden bir yola sahiptir*" Yani Hakikat, özünde sanat yapıtına bir eğilim gösterir. "*Sanat yapıtındaki Hakikat'in malzemesi, öyle bir varolanı yaratıp meydana getirir ki, bu varolan ne daha önce yaratılmıştır, ne de daha sonra varolacaktır*" İşte bu meydana getirme, sanat yaratmasında atılan ilk adımdır. **Heidegger**, **Hegel**'in, sanatın geçmişte kalmış bir özelliğe sahip olduğu hakkındaki tezini, sanatın en üstün belirleyici ilkesi olarak görür[1]. Böylece ona göre sanat, Hakikat'in varlığını varolanda bütünüyle açığa çıkarır.

Demek, sanatın özü sanat yapıtında ortaya çıkmaktadır; sanattan sözedildiğinde ise, varlığın gizlisiz-saklısız yanının sanat yapıtına gelip yerleştiği, dolayısıyla Hakikat'in sanat yapıtında görülebileceği anlaşılır. Böylece, "*Sanat, yaratılmış Hakikat'in sanat yapıtında saklanmasıdır*" Sanat, Sanat Yapıtı ve Hakikat arasındaki bu ortaklık '*dil*' ile sağlanır; çünkü en genel anlamda, "*dil, varlığın evidir*" Yalnız dil aracılığıyla varolan varlıkla bağlantıya girilebilir. Bu nedenle **Heidegger**'e göre şiir, dilsel bir yapıt olarak, tüm sanatlar arasında gözdolduran bir yere sahiptir. Çünkü, "*Şiirin özü... Hakikat'in kuruluşudur*"[2]. Bu yüzden de **Heidegger**, şiir üzerindeki düşüncelerini **Hölderlin**'e dayanarak

(1) Hegel, Aesthetik, Werke, hg. Glockner, l2, 32.
(2) "Das Wesen der Dichtung... Ist die Stiftung der Wahrheit"; "Dudk, 62; SuZ, 60.

çözümlemiştir. Ona göre, *"yazın, yapıtını dil alanında ve dil aracı ile yaratır. Sanatın özü yazındır; yazın'ın özü ise, Hakikat'in temellendirilişidir. İmdi sanatın özü yazın ise, o zaman yapı sanatı, resim sanatı, müzik sanatı ve öteki sanatlar şiir alanına geri götürülmelidir."*(1) Oysa bize göre her sanatın başarıyla uyguladığı kendine özgü bir dili vardır. Ancak bu diller genel anlatım ve duyumsatma dilinin birer parçasıdırlar. Resim görsel, müzik işitsel, şiir işitsel-yazınsal bir dile sahip olmakla birlikte hepsinin ortak temeli imgesel-düşünsel bir dile sahip olmalarıdır. Nasıl konuşma edimimizi çeşitli dillerle gerçekleştiriyorsak, imgesel iletişim edimimizi de çeşitli sanatlar aracılığıyla gerçekleştiririz; bunlar da çeşitli sanatların dilleridirler ve ayrıcalıkları olamaz.

Martin Heidegger'e göre sanat yapıtı yaratıcısına bağlıdır, ama aynı zamanda da yaratıcı kişi sanat yapıtına dayanır. Sanatçı ile sanat yapıtı arasında karşılıklı bir bağımlılık söz konusudur. Her ikisi de sanatın kendisinden çıkarlar. Bu nedenle sanat yapıtının kaynağı sanatın kendisidir. Sanat kavramı, sanat yapıtı içinde Hakikat'in yaratıcı bir biçimde saklanmasından ya da korunmasından başka bir şey değildir. Koruma ya da saklama **Heidegger**'de yapıtın halka ulaşıp ulaşmaması işleviyle, başka deyişle, alımlayıcı kitlede yarattığı izlenimle ilgilidir. Buna göre de sanat, içinde Hakikat'ın ortaya çıktığı yollardan biridir. Sanat olgusunda Hakikat, sanat yapıtı içinde iş başındadır; Hakikat aktif bir biçimde kendisini yapıtta temellendirir. **Heidegger**'e göre Hakikat, varlıklar alanının içinde, bireyliği bulunan kendinde varlık olarak, kendisini sanat yapıtının içinde gerçekleştirmek için itici bir gücü serimler. İşte sanat dediğimiz şey de bu varlık alanında Hakikat'in kendisini kurduğu, temellendirdiği pek çok yoldan biridir. **Heidegger** buna benzer birkaç yoldan söz etmiştir, örnekle: politik yaratma, din, adak törenleri, düşünme gibi. **Heidegger** de kendinden önceki **Hegel** ve öteki filozoflar gibi insan deneyiminde sanata en üst rolü vermiştir. Gerçekten de sanat, ona göre, Hakikat'in temellendirilişinin ve kuruluşunun bir kaynağı olduğu gibi, herhangi bir halkın tarihinin de kaynağıdır. Halkın, kendisini

---

(1) M. Heidegger, Hölderlin und des Wesen der Dichtung, Ed. Suhrkamp, München, 1937, s. 5 vd.

korumakla görevli olduğu varlığın hakikati, onlara kendini açımlarken, aynı zamanda halka tarihsel görevini, gizlerini ve temellerini de anlatmış olur.

Hegel gibi **Heidegger** de Hakikat kavramıyla bir önermenin doğruluğunu kastetmez; çünkü burada doğruluk, mantıksal anlamındadır. Hakikat ona göre özlerin varlığının açığa çıkması, bir gizliliğin ya da saklılığın ortadan kalkmasıdır; bu da varlıkbilimsel-metafizik bir yorumlama olmaktadır. Bu anlayışını **Heidegger**, "*Sanat Yapıtının Kaynağı*" adlı eserinde, **van Gogh**'un "*Bir Çift Köylü Ayakkabısı*" adlı tablosuyla örnekleyerek açıklamayı denemiştir. Bu amaçla yaklaştığı **van Gogh**'un resmine dayanarak filozof, toprağı, yeryüzünü, köylü kadının yaşam dünyasını, yapıtta bulunmayan bir görüş tarzını başarıyla serimlemiştir. Örneğin, ayakkabılar nasılsalar öyledirler, oldukları gibi görünürler; kullanıldıkları biçimde ve işlevleri ne ise öyle görünürler; giyenin, kullananın yaşamını ve dünyasını kuşatırlar. Dahası, bu yapıtta ortaya çıkarılmaya çalışılan Hakikat, bir çift ayakkabı gibi özellikle belli bir amaçla kullanılan bir şeyin Hakikat'i değildir; yeryüzünün bütününün ve köylü kadının dünyasının evrimini açımlarken, resmin Hakikat'i, varolan, burada açımlanan her şeyin Hakikat'idir. Bu nedenle **Heidegger**'in zihnindeki Hakikat, yani bu açımlama, varolan her şeyin varlığının Hakikat'idir; öyle ki bu yüzden sanat, **Heidegger'**in ona verdiği önemli bir işleve sahip olabilmektedir.

Hakikat'in kendiliğinden gelip içinde odaklanmasına hizmet eden sanat yapıtı, bütünün üzerine ışığını saçan varlığın tam ortasına gelir yerleşir. Varlıktan aldığı bu ışık ve gölge aracılığıyla da sanat yapıtı bize kendisini gösterir. Bir aydınlatma merkezi görünümünde olan sanat yapıtının ışık kaynağı her zaman açıktır ve bu yüzden de sanat yapıtı, **Heidegger**'e göre, içindeki her şeyin açık olduğu bir yapıttır. Nesneleri aydınlatarak açımlarken aynı zamanda onları net bir biçimde görmemizi sağlayan kavratıcı bir yola doğru da götürür bizleri sanat yapıtı. Öte yandan **Heidegger**, "*yeryüzü*" kavrayışını genelleştirmiş, böylece, yeryüzü, sanat yapıtının malzemesiyle denkleşmiştir. Sanat malzemesi olarak ağaç, taş, renk, ses ve sözcük gibi nesneler, örten, gizleyen, saklayan şeyler olarak en önce işleme tabi tutulmuşlar -daha önceki sanat

felsefesinde bu, gücüllüğün, potansiyalitenin ilkesiydi- ve böylece onların temeli üzerinde dünyanın açımlanması mümkün olmuştur; başka deyişle, varlığın bütününün anlamlı dokusu bu öğelerle ortaya konmuştur Yeryüzünün ve evrenin birliği ya da daha gelenekçi bir deyişle form ve içeriğin birliği ancak ikisi arasındaki çatışma yoluyla ortaya çıkar. Evren ve dünya, kolay bir uyum içinde bir araya gelmezler, birbirleriyle uyuşmazlar ve birbirlerine uymazlar; birbirlerine ters bir konum içindedirler. Evren ya da anlam kendisini yüceltebilir; yeryüzü ya da form da kendisini dinamik bir devinim veya çatışma biçimi içinde yalnızca malzeme, madde olarak açımlayabilir; onların birliği üzerinde yükselen sanat yapıtı ise kendi içinde bir bütündür. İşte bu çatışmaya **Heidegger** "*Riss*" der; çevrilmesi oldukça güç olan bu "*Riss*" kavramı, hem yarık, uçurum hem de tasarım anlamında gelir. "*Riss*", içerik ve biçim, öz ve madde arasındaki karşıtlıktır; o aynı zamanda da tasarım aracılığıyla içerik, form içinde de gerçeklik kazanan bir şeydir. Öz ve biçim çatışması olarak ortaya çıkan "*Riss*" bu yüzden, sanatsal bir figür ya da ortaya konan bir biçimlendirme, bir '*Gestalt*'tir. Bu nedenle figür'de ortaya çıkan ve Hakikat'in açımlanmasının öteki tarzlarının bir karşıtı olan sanat yapıtının ayırdedici bir yeri ve niteliği vardır: çünkü Hakikat kendisini sanatta açığa çıkarır.

Platon, Aristoteles ve **Plotinos**'ta olduğu gibi günümüz sanat felsefesinde ve estetikinde de **Güzellik** (auto to kalon) ile **Hakikat** arasında sıkı bir bağıntı vardır. **Heidegger**'e göre Güzellik, varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da Hakikatten başka bir şey değildir."*Güzellik, Hakikat'in sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüşe çıkışıdır.*" Bu anlamda Güzellik, Hakikat'in varoluş türlerinden biridir. "*Güzellik, Hakikatin varoluş çeşitlerinden biridir*" diyen **Heidegger**, **Platon**'dan beri gelen Hakikat-Güzellik özdeşliği anlayışını metafizik temelde günümüzde de sürdürür. Ama burada söz konusu olan Hakikat, bilgisel-mantıksal anlamında bir Hakikat değildir; yani sanatsal nesnenin (estetik objenin) gerçekliğe uygun olması anlamında bir Hakikat değildir. Buradaki Hakikat, ya metafizik anlamındadır (**Platon** ve **Heidegger**'in "*aletheia*" kavramında olduğu gibi), ya da sanat yapıtının organik bütünlüğü, yani kendi içinde tutarlılığı an-

lamındadır. Bu son anlamda, güzel olan bir sanat yapıtının Hakikati de söz konusu olabilir, ama bu güzellik hiçbir yolda bilgisel-mantıksal bir Hakikat, yani doğruluk olarak anlaşılamaz. İşte bu bağlamda **Heidegger**'e göre güzellik, varlığın aydınlanmasıdır, Hakikat'ten pay almadır, Hakikat'e katılmadır. Bu da ontolojik-metafizik bir güzellik anlayışıdır.

Bilindiği gibi İdealist estetik, **doğa güzelliği** ile **sanat güzelliği** seçenekleri karşısında, doğanın yetkinlikten ve güzellikten yoksun olduğu varsayımından kalkar. Sanat güzelliği, doğadaki bu biçimden, güzellikten ve yetkinlikten yoksunluğun bir aşılması olarak doğar. Bundan ötürü, güzellik dendiğinde doğa güzelliği değil, sanat güzelliği anlaşılır ve bu kavrayış **Platon**'dan çağımız düşünürü **Heidegger**'e değin uzanır. Gerçekten de **Platon** ve **Plotinos**'tan **Schelling** ve **Hegel**'e, hatta günümüzde **Heidegger** ve **Lukács**'a değin pek çok sanat kuramcısı ve bütün büyük içerikçi estetikçiler güzelliğin bir içerik ile ilgili olduğunu görmüşler ve bunu savunmuşlardır. Ne var ki bu içeriğin belirlenmesinde çoğu düşünür kendi anlayışını dile getirmiştir. Ama bu içerik çokluğunu belli kavramlar altında toplama olanağı daima vardır. Örneğin bu belli genel kavramları Avusturyalı estetikçi **Friedrich Kainz** üç temel kavrama indirgeyerek ele almıştır,bunlar: 1) Ide, tür ya da tipe uygunluk, 2) Algısal yetkinlik, 3) Canlılık ve Anlatım[1].

Heidegger'in Estetiği, ilk bakışta onun değerlendirmelerine dayanılarak sanıldığı gibi tümüyle bir içerik estetiği değildir. Yeryüzü ve Evrenin birliği olarak bu figür kavramında bizler, somut sanat yapıtına yeni ve esinlendirici bir yaklaşımla yaklaşıyoruz. Kendine özgü o çok özel tasarımlanışıyla sanat yapıtı, yaratılmış kendinde bir varlık olarak karşımıza çıkar. Hakikat, kendisini tasarım içinde kurduğuna, temellendirdiğine göre, tek bir biçimde yine orada bulunur. Kendi biricikliği içindeki sanat yapıtı olağanüstüdür; o, yeni ve olağanüstü bir ışığı nesnelerin üstüne saçar ve alışılmış, bildik herşeyi alışılmamış bir şeye çevirir; bizlere yeni bir evren ve başka dünyalar açar. İşte bu nedenle **Heidegger**'e göre sanat, bireysel, özsel kendinde varlıklar olarak yal-

(1) İsmail Tunalı, Estetik, Cem Yayınları, İstanbul, 1984.

nızca sanat yapıtlarının kaynağı değil, ama aynı zamanda insanın tarihsel varoluşunun da kaynağıdır. Birey ve toplum olarak kendi insansal yazgısını tam bir biçimde kavramaya çalışırken insana emanet edilen varlığı yine ona açımlamanın köklü tarihsel görevi sanata düşer.

JEAN-PAUL SARTRE
(Paris, 21.6.1905 - Paris, 15.4.1980)

"L'image est un acte et non une chose."(*)
J. - P. Sartre, L'imagination

Edmund Husserl'den izler taşıyan **Sartre** düşüncesinin ilk yapıtları arasında yer alan, *"L'imagination"* (İmgelem), *"Esquisse d'une théorie des émotions"* (Coşkular Üstüne Bir Kuram Taslağı) ve *"L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination"* (İmgelemsel, İmgelemin Fenomenolojik Psikolojisi), oldukça özel felsefe incelemeleri olup, bu üç kitap da salt psikolojik eğilimlerin ağır bastığı denemelerdir. **Sartre**'ın temellendirip geliştirmeye çalıştığı **Varoluşçuluk** öğretisi, belli bir felsefe dizgesinin gelenekçi sınırları içinde kalmadan, daha geniş bir alana yayılma çabası güder. Bu alan da tiyatro, öykü, deneme, roman gibi yazın türlerini kapsar. Onun yazılarından esinlenen başka yazarlar, şairler, ressamlar, heykeltraşlar ve oyuncular ortaya koydukları verimleriyle, tıpkı onun gibi, eylemle düşünce birliğinin gerekliliğini savunmuşlardır. Roman türünün psikolojik bilgi aracı olarak eskidiğini ve birtakım felsefe yollarıyla ya da psikoanaliz gibi tekniklerle de aşıldığını düşünen **Sartre**, tiyatro ile yakından ilgilenmiş, düşüncelerini bu sanat dalı aracılığıyla iletmeyi denemiştir.

Ona göre doğaötesi (metafizik) sezgi, sanat yapıtının evrenini kendi dokusuyla besler. Bu doğaüstü metafizik sezginin fenomenolojik psikoloji ile yakından ilgisi vardır. **Sartre**, klasik felsefenin yanlışları üstüne kurulan tüm *"gerçekçi" imgelem* (ima-

(*) "İmge bir edimdir, bir şey değil"

gination) kuramlarına karşı çıkmış, "*imge*"yi(image) biricikliği, tekliği ve kendiliğindenliği olan bir şey diye benimsemeyi yadsımış ve dahası "*imge*"nin, düşüncenin dışında başka bir kendiliğinden varlığa sadık bir yanıt olup olmamasına da ilgisiz kalmıştır. Ona göre, bir *imgelem kuramı*, hem "*ruhun kendi imgeleri ve algıları arasında spontane olarak yaptığı farklılaştırmaları gözönünde bulundurmalı, hem de düşüncenin işlemlerinde imgenin oynadığı rolü açıklamalıdır*". Oysa hiçbir klasik kuram, modern psikoloji de dahil (**Taine**, **Ribot**), bu ölçütü gözetmemiştir. **Husserl** bile bu bağlamda, algılananı imgelenenden açık bir biçimde ayırt etmemiştir.

İşte bu nedenle **Sartre**, bu alanda "*sıfırdan başlamanın*" gereğini vurgular; böylece bu sorun, önemli bir temayı işleyen "*l'Imaginaire*"in konusu olacaktır. Başka deyişle, bu tema *Nesneyi* gözleyen *Bilinç*'in ona nasıl bir anlam verme yetisi ile donandığı sorunsalı ile ilgili olacaktır. Ona göre, varoluşları bilinç aracılığıyla ortaya çıkan şeylerden farklı bir gerçekliğe ve anlama sahip olan "*imgelemsel (düşlemsel) nesne*", nasıl isterse işte öyle "*keyfince*" kendini görünüşe sunar.

Sartre, aynı anlayış içinde *coşku (émotion)* kavramını ele alır ve onu bir nesnenin büyüsel (*magique*) bir tarzda intentional olarak görülmesi ya da kendini göstermesi biçiminde betimler. Coşkunun motifi olan nesne, etkileyici gücünü yanılsatıcı biçimde yitirecek şekilde, bilinç tarafından gözlenir. **Sartre**'a göre, sanatın özünde *Bilme* değil, fakat *Karşıtlık* vardır; çünkü, "*sanat yapıtı gerçek olmayan bir şeydir*" Herhangi bir biçimlendirmeyi nesnel-bilimsel açıdan ele aldığımız sürece "*estetik obje*" denilen şey söz konusu olamaz. Örnekle, modern bir resimde, resmin real objesini onun tuali, boyaları ve kullanılan öteki malzemeler oluşturur ve bu durumda o henüz "*estetik bir obje*" değildir. Bir yapıtı sanatsal kılan ya da onda güzel bulunan şey, **Sartre**'a göre, o yapıtın "*evrenden soyutlanmış*" (isolée de l'univers) olmasına bağlıdır. **Kant**'ın sanatın özüne ilişkin "çıkarsız hoşlanma" tanımı, **Sartre**'da başka bir anlayışa ulaşır. Ona göre, "*estetik beğeni*" ile "*irreal obje*" yakın bir koşutluk içinde olup "*imgelemsel ya da düşlemsel nesne*"nin kurulması ve kavranması bu öğelerin etkileşim yoğunluğuna bağlıdır. Sanat ve gerçeklik, tıpkı düş ve uyanıklık

gibi birbiri karşısında yer alır. **Sartre**'a göre, "*Estetik seyir (contemplation) uyarılmış bir düşdür ve gerçekliğe geçiş otantik (aslına uygun) bir uyanıştır*" Bilinç kendi özgürlüğünü sanat alanında *İmgeleme* ile gerçekleştirir.[1]

İmgeleme'nin rolü konusunda bugüne değin yeterli bir felsefi temellendirme yapılmamışsa da, insanların gerçekte var olmayan bir şeyi zihinlerinde canlandırmalarını sağlayan bir yaratma yetisi olduğu kesindir. İnsanın resimde bir insan yüzü görmesini sağlayan da budur; çünkü orada bir insan yüzü değil, boyalı bir tual durmaktadır. **Jean-Paul Sartre**, "*L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*" (1940) adlı yapıtında imgelemi (hayal gücünü) "*olmayanda olanı görmek*" biçiminde tanımlar. Bir müzik yapıtının belirli duyguların anlatımı olarak algılanmasında da aynı imgelemin payı vardır. Çünkü müziksel biçim, müziksel "*hücrelerden*" doğar; bu "*hücrelerin*" ya da birimlerin imgelemsel kurmaca yoluyla genişlemesi, yinelenmesi ve birleşmesi sonucunda müziğin duyulur yüzeyini oluşturan anlamlı bir ilişkiler dokusu ortaya çıkar.

İmgeleme'den kaynaklanan sanat yapıtı gerçek olmadığı için, yani '*irreel*' olduğu için, imgelemin nesnelleşmesi olarak ele alınmalıdır. Çünkü imgeselliğin gerçekleştirilmesi diye bir şey yoktur, **Sartre**'a göre; olsa olsa onun nesnelleştirilmesinden söz edebiliriz. Bu bağlamda da benim güzel olarak nitelendirdiğim şey, gerçek olmayan, irreel olan nesnelerin bir birlikteliğinden başka bir şey değildir. Sanat yapıtı ya da estetik obje, dünyanın hiçlenmesine dayanan imgeleyen (imageante) bir bilinç ile oluşturulur ve kavranılır. Örnekle, herhangi bir tablonun gerçekliği taklit etmesi ya da tasarımlaması gerekmez; tablonun bir nesneyi "*kendisi*" olarak oluşturması gerekir. Bütün sanat yapıtlarının "*imgelemsel*" kavramı ile olan bu sıkı ilişkisi sonucu "*imgelem*", sanki bu sanat yapıtlarında parıldayan bir ışık kaynağı gibi düşünülmüştür. Başka deyişle imgelem, sanat yapıtları aracılığıyla dışlaşmakta, nesnellik kazanmaktadır.

İmgelem (Imagination), genel anlamda, geçmiş yaşantılarımızdan birleştirmeler yaparak sağlanan anlıksal bir örün-

(1) J.-P. Sartre, L'imaginaire, PUF, Paris, 1965, s. 230 vd.

tü olarak anlaşılmıştır. Başka deyişle, insanın bir deneyimle, bir algılamayla bildiği bazı nesneleri ya da olayları, şimdiki zamanda zihninde canlandırmasını sağlayan ruhsal bir işlevdir imgelem. Felsefi düşüncenin başlangıcından bu yana hep bir yanılgı kaynağı olarak görülmüştür imgelem(*). Yanılgının nedeni, imgelemin, olduğundan başka birşeyin, yani algının yerini almak istemesidir. **Platon**, imgelemi gerçeklik kazandırmak istediği gerçekdışı bir imgeyi zihinde canlandırmayı sağlayan yeti olarak anlamış ve şöyle demiştir: "*Böylece biliyoruz ki, bir tek sanatla, her şeyi meydana getirebildiğini söyleyen bir adam, (...) elindeki ressamlık sanatından güç alarak (...) ortaya çıkarmak istediği her şeyin asıl gerçeğini yaratabileceği hayalini verir*" (Sofistes, 234 b). İmgelemde canlandırdığımız varlıklara herhangi nesnel bir gerçeklik yükleyemeyeceğimiz için, **Aristoteles** de aynı görüşü paylaşır, ama yine de imgelemin, ruhsal bir süreç olarak, duyumdan türediğini, "*edim halindeki duyumun doğurduğu bir hareket*" olduğunu öne sürer (Peri Psykhe, 3, 4).

Descartes'la birlikte imgelem, duyularla bilebildiğimiz nesnelere ilişkin bir bilgi halini alır. **Descartes**, iki türlü imgelem kabul eder: Ruhun bir yetisi olan ruhsal imgelem ile bedensel imgelem. Bedensel imgelem de üretken imgelem, yani şekillerin izlerini saklayan imgelem ve yaratıcı imgelem, yani yeni şekiller yaratan imgelem olarak ikiye ayrılır. **Descartes** şöyle der: "*Bende bu lunan ve maddesel şeyleri incelemeye koyulduğum zaman yararlandığımı deneyimlerimle fark ettiğim imgeleme yetisi, beni onların varlığına inandırabilmektedir; çünkü, imgelemin ne olduğunu dikkatle incelediğimde, onun kendi içinde bulunan ve her yerde kendisiyle var olan cisme bir uygulanmasından başka bir şey olmadığını anlıyorum (...) öyle ki, bu tür düşünmenin saf düşünmeden farkı, saf düşünme sırasında zihnin adeta kendi üzerine dönmesine ve kendisinde bulunan fikirlerden birini ele almasına karşılık, imgeleme sırasında cisme dönmesinden ve bunu kendi oluşturduğu ya da duyular aracılığıyla aldığı fikre uygun bir şey olarak düşünmesinden ibarettir*" (Metafizik Düşünceler, 6).

(*) Pascal şöyle der: "L'imagination est une maîtresse d'erreur" (İmgelem, hatanın yol göstericisidir, ustasıdır" (Pensées)

Felsefe Tarihi'nde, "*imgelem*" üzerindeki ilginç düşünlemeleri (reflexion) izlemeyi sürdürürsek, örnekle **Spinoza**'da imgeleme'nin, insanın doğal bir tavrı olduğunu görürüz. Gerçekten de, "*Doğanın sıradan düzenine göre*" yaşayan bir insanın ilk işi, eylem gücünü imgesel biçimde öne sürmektir: "*Ruh, elinden geldiği kadar bedenin gücünü artıran ya da tamamlayan şeyi imgelemeye çalışır*" (Ethika, 3, 12). **Spinoza**'ya göre, imgelem, ikinci sıradan bir yanılgı kaynağı olmakla birlikte, zihinsel ya da duyusal imge, kendi başına yanlış değildir; imgelemin yanılgı kaynağı olmasının nedeni, bu yanılgıyı giderebilecek bir bilginin bizde bulunmamasıdır: "*Bize şeylerin şekillerini aynen vermeseler bile sanki hazır bulunuyorlarmış gibi gösteren beden duygulanımlarına, şeylerin imgeleri diyeceğiz. Ve Ruh da cisimleri bu durumda seyrettiğinde, onun imgelediğini söyleyeceğiz. İşte burada, yanılgının ne olduğunu göstermek için, önce Ruh'un imgelemelerinin, kendi başlarına ele alındıkları zaman, hiçbir yanılgı içermediklerini belirtmek isterim. Başka bir deyişle, Ruh, imgelediği için yanılgıya düşmez; fakat, kendisinde var olarak imgelediği bu şeylerin gerçekten var olmadığını kabul eden bir fikirden yoksun olduğu için yanılgıya düşer. Gerçekten de Ruh, kendisinde var olmayan şeyleri varmış gibi imgelerken, aynı zamanda bu şeylerin gerçekte var olmadıklarını bilseydi, hiç kuşkusuz bu imgeleme gücünün kendi doğasının bir erdeminden geldiğini düşünecek, yoksa bir kusurundan geldiğini düşünmeyecekti. İşte bu imgeleme yetisi, Ruh'un yalnızca kendi doğasına bağımlı olsaydı, yani Ruh'un sahip olduğu bu imgeleme yetisi özgür bir yeti olsaydı, bu söylediklerimiz daha da doğru olacaktı*" (Ethika, 2, 17, Notlar).

Görüldüğü gibi **Spinoza**'da yeniden saygınlığına kavuşturulmuş olan "*İmgelem*", **Kant**'ta duyu ile tamalgının yanısıra "*bilginin üç öznel kaynağı*"ndan birini oluşturur. **Kant**'a göre, "*İmgelem, bir nesneyi, bulunmadığı zaman bile, sezgide canlandırabilme gücüdür*"[1]. **Kant,** "*imgelem*"de, deneyden bağımsız olarak etkinlik gösteren üretici yetiyi, deneye bağlı olan kopyacı yetiden ayırır ve şöyle der: "*İmgelem, kendiliğinden bir etkinlik*

(1) Immanuel Kant, Kritik der Reinen Vernunft, Insel Verlag; I, I, 3.

olduğu ölçüde, ona bazen üretici imgelem adını veriyorum ve böylece, onu kopyacı imgelemden ayırıyorum. Kopyacı imgelemin oluşturduğu sentez, yalnızca empirik yasalara, çağrışım yasalarına bağlıdır ve bunun için de a priori bilginin olabilirliğini açıklamaya hiçbir katkısı olmaz. Bu yüzden, bu tür imgelem, transendental felsefeye değil, ancak ruhbilime aittir."(1)

Sartre ise, imgelem konusunda, hem kendisinden önceki felsefi açıklamalardan, hem de **Bergson**'unkine benzer ruhbilimsel açıklamalardan sıyrılmaya çalışmıştır. Ona göre, "*Bergson, her konuyu kapsayan bu çağrışımcılık öğretisinden tek kurtuluş yolunun, imgenin kendisine dönmek ve bunun bir nesneden köklü farkını kanıtlamak olduğunu göremedi..*" **Sartre**, *L'Imagination*'da (1936) (İmgelem) ve *L'Imaginaire*'de (1940) (İmgelem dünyası ya da imgelemsel olan şey), imgelemin nesnesiz bir algı olduğunu yineleyip durmanın hiçbir işe yaramadığını göstermeye çalışmıştır. Çünkü ona göre bu anlayış, imge, bir şeyin bir görüntüsü olsa bile, neden dolayı onun hiçbir zaman bu görüntüyle karışmadığını açıklayamaz. **Sartre**'a göre "*imgelem*", bir bilinçtir, var olmayan şeye yönelmenin bilincidir. Bilincin statüsü de zaten budur, çünkü o bir yönelmişliktir, bir intensiyonalitedir, yani var olmama kipinde yer almadır. Bu bağlamda **Sartre**, *duygu* ile *imgelem* arasında bir paralellik de kurar ve *duygu* için şunları söyler: "*Her duygu, bir şeyin duygusudur, yani nesnesine belli bir biçimde yönelir ve ona belli bir niteliği yansıtır... Bu duygu, katışıksız bir öznel içerik olmadığı gibi, her türlü bilinç yasasının dışında da değildir;kendini aşar ve çözümlenecek olursa, çok özel tipten yönelişlerin harekete geçirdiği bir ilk içeriği bulunduğu görülebilir; kısacası bu ellerin duygulanımsal bir bilincidir*"(2)

İmgelemsel bir nesnenin fenomenolojik psikolojisinin yapıldığı *L'Imaginaire* adlı kitabının "*sanat yapıtı*" adlı bölümünde **Sartre**'ın düşüncelerini serimleyişini izleyelim. Burada **Sartre**'ın öne sürdüğü ilk ilke, sanat yapıtının gerçeklik dışı bir ürün olduğudur. Örneğin bir tabloyu ele aldığımızda onun renkleri, tuali, çizgileri bulunması dolayısıyla gerçek bir nesne olduğunu teslim

(1) Aynı yapıt I, 1, 1
(2) J.-P. Sartre, L'imaginaire, I, 2

ederiz, ama bütün bunların biraradalığı o resmi bir objeden başka kılar. Çerçeveyi ve tuali göz önünde bulundurduğumuzda estetik bir objeden söz edemeyiz. Bu durum, **Sartre**'a göre, tablo tarafından gizlendiği için değil, gerçekleştiren bir bilince verilmediği içindir. İmgesel olarak kendi kendini oluşturacak olan, dünyanın hiçlenmesine dayanan ve köklü bir değişimi meydana getirecek koşullu bir bilincin olduğu yerde, tablo anında ortaya çıkacaktır. Resimdeki temel elemanları kavrayan "*intensiyonal akt*" (yönelimsel edim) kendi kendine yeterlidir ve onların dışındaki elemanları kavrayan aktın da dışında kalır. Böylece tabloda biçimlenmiş olan imgelem dünyası kavranmaya açılır; resimde kavranılan irreel bir objedir; estetik beğenimizin bir objesi olarak tual üzerinde bulduğumuz heyecan verici, zihinsel bir çabayla kurulmuş imgelem dünyası da yine irreel bir dünyadır.

Sanatçının önceden bir imge biçiminde bir ide'ye sahip olduğu ve sonradan bu ide'yi tual üzerinde gerçekleştirdiği gibi sık sık yinelenen bir yanlış anlayış vardır **Sartre**'a göre. Ressamın, dile getirilemeyen zihinsel bir imgeden, hayalden yola çıktığı ve çalışmasının sonunda da herkesin alımlayabileceği estetik bir objeyi onlara açımladığı, böylece de düşsellikten gerçeğe bir geçiş olduğu sanılır. Oysa bu anlayış hiç de doğru değildir; çünkü resimde gerçek olan, fırça darbelerinin izleri, tualdeki boya tabakası, tualin pütürü ve renkler üzerine geçirilen ciladır; ama bütün bunlar estetik değerlendirmelerimizin objesini oluşturmazlar; başka deyişle bunlar tablonun dış yapısıyla ilgili şeylerdir. Bu dış yapının tersine asıl "*güzel*" olan, algıya kendisini vermeyen ve hatta kendi doğası içinde bile evrenden soyutlanmış olan varlıktır. Burada, ışıklı bir fırça darbesi bile hiçbir biçimde açıklanamaz; açıklanan yalnızca tualdir ve ondan başka bir şey değildir. Sonuçta ressam, kendi zihinsel imajını gerçekleştirmez; o yalnızca benzer bir imge yaratır, içerik kurar. Öyle ki her bir kişi bu imgeyi ancak onun benzeri olarak kavrayabilir; dışsal bir benzer olarak görülen imge, yine bir imge olarak kalır. İşte bu bağlamda imgeselin gerçekleştirilmesi diye bir şey söz konusu değildir, olsa olsa onun "*nesnelleştirilmesi*"nden (Objectivation) söz edilebilir. Her fırça darbesi, imgenin kendisi olarak verilmiş olmadığı gibi, birbirleriyle gerçek bağlantılı olarak bir bütünlük oluşturmak üzere

de verilmiş değildir. Burada imge, gerçek olmayan yapay bir bütünlükle bağlantılı olarak verilmiştir ve sanatçının amacı da, bu "*irreel*"in kendisini göstermesine izin veren gerçek tonların bir bütünlüğünü oluşturmaktır. Böylece tablonun, boyanmış bir nesnenin gerçek olmayan (irreel) tarafından zaman zaman yoklanan maddi bir şey gibi kavranılması gerekir. Çünkü her seferinde seyirci imgeleyen bir tutum alır. Tualin gerçek renklerinin verdiği duyusal ve gerçek haz burada aldatıcı bir faktördür. Demek ki resimde, irreel'lik içinde biçimlerin ve renklerin bağlantıları kendi salt gerçek anlamlarını (idealite) kazanmaktadır. İşte bu nedenle kübist tablolarda bile figüratif objeler kendi alışılagelen anlamlarından en az düzeye, minumuma indirgendiklerinde bile anlamdan yoksun olmamaktadırlar. Kübist tablolarda olduğu gibi bizim kavradığımız formlar, kuşkusuz, dünyada kavradığımız hiçbir şeye, ne bir masaya, ne de bir halıya indirgenemez. Oysa bir derinliğe, bir maddeye, bir yoğunluğa sahip olmakla birlikte, onlar birbirleriyle olan perspektif ilişkilerine dayanırlar. Bunlar "*şeyler*"dir ve "*şeyler*" oldukları ölçüde de gerçek olmayanlardır.

Sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarımlanması değil, sanat yapıtı aracılığıyla gerçekliğin kendi başına oluşturulmasıdır. İşte **Sartre**'ın bu öğretisi estetik bir izlek olarak bütün öteki sanat dallarına da uygulanabilir. Ortaya konulan bir sanat yapıtı gerçekten de artık doğaya geri dönmez. Herhangi bir tabloda dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir biçimde var olmayan ve hiç görmediğim objelerin irreel bir bütünlüğü kendini göstermekte ve bu irreel bütünlük de tualde kendini açığa vurmaktadır. İşte bizim güzel olarak nitelendirdiğimiz şey de bu irreel objenin bütünlüğüdür. Estetik hazza gelince, o da gerçektir ama örneğin resimde gerçek bir renk tarafından üretilmiş olarak kendi başına kavranmaz; estetik haz, ancak gerçek olmayan nesneyi, irreel objeyi kavramaya yarayan bir araçtır. Estetik haz, gerçek tuvalin aracılığı ile imgesel obje oluşturmaya hizmet eder. İşte estetik görüşün ünlü çıkar gözetmeme ilkesi buradan kaynaklanır. Sonuç olarak estetik obje, sanat yapıtı, gerçeklik dışı olarak onu ortaya koyan ve imgeleyen bir bilinç ile oluşturulmakta ve kavranılmaktadır.

Sartre'a göre bilinç, özgürlüğünü imgede sanat olarak gerçekleştirir. Sanat yapıtının bir irreel oluşu bütün sanat yapıtları

için geçerlidir. Tiyatro, müzik, heykel ve mimari, hepsi kendine özgü bir biçimde konuları irreel'e kayan, dolayısıyla da kendilerinden başka hiçbir şeye geri dönmeyen sanatlardır. Örnekle. **Sartre**'a göre bir müzik yapıtı da sanatçısının zihninde herhangi bir zamanda filizlenmiş, tümüyle reelin dışında olan bir yapıttır. Her birinin kendine özgü içsel bir zamanı vardır; gerçeklikten tümüyle sıyrılmıştır. Bir müzik parçasının icrası, ancak notalardan oluşan o yapının bir benzerini ortaya koymak demektir; çeşitli icraları çeşitli benzerler (analoga) olarak düşündüğümüzde de, onları kavramak için *imgeleyen indirgeme*'yi (imageante réduction) devreye sokmak, yani benzerler olarak gerçek sesleri belirgin bir biçimde kavramak gerekir. Böylece o müzik yapıtı, kendisini sürekli bir başka yerde ve zamanda, sürekli bir yokluk olarak vermektedir. O yapıt yalnız uzay ve zamanın dışında değil, gerçekliğin ve varoluşun da dışındadır. Ben onu gerçek olarak işitmem, imgelem içinde dinlerim. Aslında bir dünyadan ötekine geçiş yoktur, yalnız imgesel tavırdan (imageante), gerçekleştirici (réalisante) tavra geçiş vardır. Estetik seyir (contemplation), uyarılmış bir düştür, canlandırılan bir imgedir, ve gerçeğe geçiş de doğal bir uyanmadır. İmgesellikle sarılmış ve büyülenmiş bir bilincin ansızın yapıtın sona ermesiyle serbest kalması ve varoluşla bağlantısını yeniden kurarak gerçekleştirici bilinci niteleyen bir bulantıyı duyması doğaldır.

Sonuç olarak gerçeklik, **Sartre**'a göre, güzel değildir; Güzellik, imgesellikten başka hiçbir yerde karşımıza çıkmayan ve kendi temel yapısında dünyanın hiçleştirilmesini taşıyan bir değerdir. Bu nedenle ahlak ile estetiği birbirine karıştırmak saçmalıktır. Çünkü iyinin değerleri, *"dünya-içinde-varolanı"* gerekli kılar; onlar gerçeklik alanındaki davranışları gözetirler ve önce varoluşun temel saçmalığına bağımlıdırlar. Yaşam karşısında estetik bir tavır almaktan söz etmek, gerçeklik ile imgeselliği birbirine karıştırmak demektir. Reel objelerin estetik seyri; anıkarışıklığı (paramnésie) ile aynı yapıya sahiptir; ilkinde hiçleştirme, ikincisinde geçmişe götürme vardır. Anıkarışıklığı, estetik tavırdan ayrılır, tıpkı belleğin imgelemden ayrıldığı gibi.[1]

---

(1) J. - P. Sartre, "L'Imaginaire, l'oeuvre d'art", PUF, Paris, 1965, s. 239-246.

HANS-GEORG GADAMER
(Marburg, 1.2.1900 -)

"We sublate the discontinuous punctuality of experience in the continuity of our existence.

Hans-Georg Gadamer, The Truth and Method(*)

Varoluş üzerine Heideggerci bir görüş açısını benimseyen **Gadamer**, "*Wahrheit und Metode*" (Hakikat ve Yöntem) adlı yapıtında "*yorumsal felsefe*" anlayışını geliştirmiştir. Ona göre gerçeğe ulaşmanın temel koşulu kültür tarihi geleneğinin ortaya koyduklarını benimsemektedir **Hermeneutik** ya da Yorumbilgisi veya Yorumöğretisi sözcüğü başlangıçta, bilimsel-felsefi metinlerin yorumu (Aritoteles), tinsel-tarihsel bilimlerin yöntemi ve anlama yöntemi (Dilthey), son olarak da insan varlığının anlamını kavrama (Heidegger) gibi anlamlara gelmiştir. Bu bakımdan **Hermeneutik**, bir metin kuramını bir tarih ve kültür felsefesini içerir. Ama tüm bu farklı düşün alanlarını **Hermeneutik**'te birleştiren ve onlara bir birlik sağlayan ise *anlam kavramı*'dır.

Gadamer tümel bir felsefe olarak kavradığı **Hermeneutik**'in yapıtaşlarının yalnız '*anlama*'dan (bir "*subtilis intelligendi*") değil, onun yanı sıra Romantizm döneminde ortaya atılmış başka bir öğe olan '*yorumlama*' (bir "*subtilis explicandi*") ve sonra Pietizm'den bir üçüncü öğe olarak katılan '*uygulama*' (bir "*subtilis applicandi*")dan oluştuğunu öne sürer. Bu üç öğe, anlamanın gerçekleşme tarzlarını oluştururlar ve kullanılan bir yöntem olmaktan çok, ruhun özel ve ince yapısını işleyen farklı bir yeti olarak belirlenir. **Hermeneutik** bir sorunun olduğu yerde, bu üç öğenin sistematik bir bütün oluşturması gerekir; çünkü bu öğeler

(*) "Deneyimin süreksiz kesikliğini, varoluşumuzun sürekliliği içinde ortadan kaldırırız."

Hermeneutik sorununda birbirlerini tamamlarlar. **Gadamer** bu konuda şöyle der: "*Yorumlama, anlamaya sonradan katılan, ya da ara sıra ona katılan bir eylem değildir. Tersine, anlamak daima yorumlamak demektir ve yorumlama da bundan ötürü anlamanın açık bir biçimini gösterir. Bu görüş çerçevesinde yorumlayan dil ve kavramsallık, aynı şekilde anlamanın bir iç-yapı öğesi olarak bilinir ve böylece genelde dil problemi, rastlantısal bir ikinci derecede gelen sorun olmaktan çıkarak felsefenin merkezine yerleşir*" İmdi **Gadamer**'e göre, anlama, beraberinde yorumlamayı getirir. Bundan ötürü, tarihi, insanı ve insan tininin dışlaşmaları (Objectivation) olarak varlık kazanan tüm sanat yapıtlarını anlamak, zorunlu olarak aynı zamanda onları yorumlamak demektir. Bir "*anlam bilimi*" (Semantik) olarak anlaşılan **Hermeneutik,** bundan ötürü aynı zamanda bir "*yorumlama kuramı*" ya da "*yorumlama bilimi*" olur. Ancak **Hermeneutik**'in bir "*yorumlama teorisi*" olması, onun dar anlamda bir yöntem olarak kavranması ile aynı anlama gelmez. Çünkü yöntem, bir özün kendisi ile değil, ama ona yaklaşım biçimiyle ilgilidir. Oysa **Hermeneutik**'te söz konusu olan, bu özün kavranması, yani onun bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır. Söz konusu olan öz, bir insanın özü olabileceği gibi, bu özün dışlaştığı bir kültür varlığı, bir sanat yapıtı da olabilir. İşte bundan ötürü, her kültür varlığı, örneğin her sanat yapıtı bir anlamı içerir; çünkü bu kültür varlığı bir anlamla aynı şey demek olan bir özün dışlaşmasıdır. Bu nedenle de, **Hermeneutik** için her kültür varlığı, en basit bir metin bile (text) bir anlam varlığına sahiptir. **Hermeneutik**, ödev olarak aldığı söz gelişi bu metin yorumlarında, daima onun anlam varlığını *anlamaya* çalışır.

Gadamer'e göre, "*Tanrısal iradenin kehanet dilini bilen çevirmen bu yolda ilk örnektir*" Buna göre, bir metnin anlaşılması ve yorumlanması, yalın bir filolojik etkinlik olmayıp, onun iç dünyasında sakladığı derin özün, yani anlamın kavranması demektir. İşte bu etkinliğin, **Gadamer**'e göre, peygamberce bir etkinlik olduğu görülüyor. **Gadamer**, felsefi **Hermeneutik** için bir yandan teolojiyi, öte yandan da hukuku örnek gösterir. Ona göre, "*Hukuksal ve teolojik Hermeneutik hakiki örnek oluştururlar. Yasa iradesinin yorumlanması, Tanrısal bildirilerin yorumlanması*

gibi" Çünkü her ikisinde de bir iradenin, bir özün *anlaşılması* söz konusudur. İmdi **Hermeneutik**, metin yorumuna dayanan filolojik bir çalışma yöntemi değil, bir metnin içinde sakladığı özün, iradenin anlaşılması anlamında felsefi bir etkinliktir. Felsefi etkinlik anlamındaki bu "*anlama*"nın objesi "*öz*"dür. "*Anlamanın parçadan bütüne ve bütünden parçaya doğru gidişi metodolojik bir hareket değildir; tersine o anlamanın ontolojik bir yapı öğesini dile getirir. Çünkü anlama, anlaşılması istenen varlığa, öze yabancı bir etkinlik değildir. Anlaşılması istenen varlık, nasıl tinsel-tarihsel bir varlıksa, onu kavramak isteyen "anlama" etkinliği de aynı biçimde tarihsel-tinsel bir varlığı gösterir. Çünkü, o da tinsel-tarihsel bir varlığa ait olan bir etkinliktir*"[1].

Gadamer için anlamanın tarihselliği bilim tarihiyle ilgili değildir; tersine varlık tarihi ile ilgilidir ve bu ilgi bizi doğrudan doğruya **Hermeneutik**'in temel problemine götürür. Anlamanın yöneldiği varlık ile anlamanın kendisi aynı özdendir; yani her ikisi de tarihsel ve tinseldir. Bundan ötürü tarihsel-tinsel bir varlığa yönelen anlama, böyle bir yönelme içinde, aynı zamanda kendini de kavrar. **Gadamer**'in "*anlamanın tarihselliği*" ile ilgili formülü, şimdiye değin ifade edildiği gibi, yalnız tinsel-bilimsel araştırmaların obje alanına yönelmez, fakat her şeyden önce de anlayanın kendisine, onun tarihselliğine yönelir.

Bu anlamda "*anlama*" ise, bir nesnede "*kendini anlamak*" demek olacaktır. Bunun anlamı ise **Gadamer**'e göre, bir ortak-anlama katılmaktır. "*Öte yandan bu 'anlam', bu 'nesne' söz gelişi bilimsel bir çözümlemenin objesi olamaz; çünkü bunun için bir yönteme, bir teoriye, bir bilimsel meta-dile gereksinme vardır. O halde geriye tek bir çıkış yolu kalıyor: bu da 'nesnede-kendini-anlama'nın sistem önerisini tarihe aktarmak, buna göre de, bir açıklayıcı tarih felsefesine çağrıda bulunmaktır*" Burada söz konusu olan tarih felsefesi, daha açık bir anlamda, kültür felsefesidir. Söz gelişi, bir yazın metnini anlamak demek, bu yazın metninde kendi tarihselliğini anlamak ve bunun sonucu olarak da tarihi anlamak demek olur. Bu tarihi anlamak için de insanın içinde yaşadığı '*durum*'un ne olduğunu sormak gerekir. İnsan, '*şimdi*' de-

(1) İsmail Tunalı, Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 200 vd.

diğimiz, aktüel bir yaşantı zamanı olan ve zamanın belli bir *'durumu'* içinde yaşayan varlıktır. *'Şimdi'* sonlu olan, sınırları olan bir durumu gösterir. Ancak sınırları olan bir *'durum'*, nedir? **Gadamer**'in bu soruya yanıtı şöyle: *"Biz 'durum' kavramını, onun görme olanaklarını sınırlayan bir duruş-yerini- betimlemekle belirliyoruz. 'Durum' kavramına bundan ötürü 'ufuk' kavramı da katılır"* *'Ufuk'* kavramının *'durum'* kavramına katılmasıyla, *'durum'* kavramı daha bir somutluk kazanır. Buna göre *'durum'* zamanca belirlenmiş bir görme ve kavrama etkinliği ya da ufku demektir. Ufuk, belirli bir noktadan görünebilir olan her şeyi çevreleyen ve kavrayan bir *'görme-çevreni'* (mental vision)dir. Düşünen bilince uygulandığında biz, ufuk darlığından, olası ufuk genişliğinden, ya da yeni ufukların elde edilemeyişlerinden söz ederiz. Ufkun genişlemesi ve yeni ufuklar elde edilmesi, *'şimdi'*nin bir bilinç genişliğine kavuşması demektir; ya da bilincin kendini tarihsel bir bilinç olarak kavraması demektir. Bilincin tarihsel bir bilinç olması, bilincin tarihsel bir ufuk kazanması ile aynı anlama gelir. Bunun için *'ufuk'*tan söz açarken şöyle deriz: *"Ufku olmayan kimse, yeterince geniş göremeyen ve bundan ötürü ona yakın bulunan şeyleri büyüten bir kimsedir. Geniş ufku olan insan ise, yakınında bulunan şeyleri abartmayan, tersine onların ötesini görebilen insandır"* Ufku olan kimse, yakınlığına ya da uzaklığına, büyüklüğüne ya da küçüklüğüne göre, bu ufuk içinde bulunan şeylerin anlamını doğru olarak değerlendirmesini bilir: *"Ufkun genişlemesi, tarihsel bilincin gelişmesi, insanın içinde bulunduğu 'şimdi'yi genişletmesi, 'şimdi'nin tarihsel zamana yayılması, 'şimdi' ile tarihsel zaman arasında bir örtüşme anlamına gelir. Yani yaşanan 'şimdi'nin ufku, yaşanmış bir tarihsel ufuk ile bütünleşir. Böyle bir süreç, "anlamak" dediğimiz süreci oluşturur. Anlamak, bu anlamda, insanın içinde yaşadığı şimdi bilincini tarihe aktarması, tarihin içine yerleştirmesidir. Burada, birbirinden farklı iki "ufuk" varmış gibi görünür: Bunlardan biri, 'anlayan' insanın içinde yaşadığı ufuk, öbürü de, 'anlayan'ın kendini içine yerleştirdiği tarihsel ufuk"* [1] Teorik açıdan soruna bakıldığında, böyle bir

(1) Hans-Georg Gadamer, Truth and Method. Sheed and Ward, London, 1975, s. 116 vd.

durumdan söz açılabilir; ancak, yaşam içinde şimdi bilincini tarihsellik bilincinden ayıramayız: "*Nasıl birey öbür bireylerle tinsel bir beraberlik içinde bulunduğu için, hiçbir zaman bir birey değilse, bunun gibi, bir kültürü içine alması gereken kapalı bir ufuk da bir soyutlamadır. Hiçbir zaman belli bir yere bağlı olmama ve bunun için de hiçbir zaman kapalı bir ufka sahip olmama, insan varlığının tarihsel hareketliliğini oluşturur.*"(1) Bu nedenle de, 'şimdi'yi tüm zamanın akışından çıkarıp bir ufuk olarak soyutlayamayız. '*Şimdi*'ler sürekli olarak birbirine eklendiği gibi, şimdi ufku da sürekli olarak öbür ufuklara eklenir; buradan da, ufukların hareketliliği sonucu doğar: '*Ufuk, daha çok içinde hareket ettiğimiz ve bizimle birlikte hareket eden bir şeydir. Ufuklar, hareket edene göre değişirler*" Bu, yalnız '*şimdi*' ufku için geçerli değildir, aynı zamanda geçmiş ufuklar için de geçerlidir. Böylece kendisinden tüm insan yaşamının doğduğu ve gelenek biçiminde var olan geçmiş ufku da sürekli olarak hareket içindedir. Buradan, ufukların bölünmüşlüğünün bir ufuklar bütünlüğüne ulaştığı sonucu doğar. Yani ufuk, gerek şimdi, gerekse geçmiş ufuk olarak birbirinden belirli sınırlarla ayrılmış değildir. Şimdi ufku, o halde geçmiş olmaksızın oluşamazdı. Buna göre, '*şimdi*'yi tarih içine yerleştirmek, ya da '*şimdi*'nin tarihsel ufuk içinde eritilmesi demek olacaktır. Böyle bir eritilme de ancak gelenekle olanak kazanır. Anlamak, sözde kendi başına varolan ufukların eritilmesi olgusudur. Bu eritilmeler, geleneğin egemenliğinde meydana gelir. Böyle bir erime içinde eski ve yeni birbirini ortadan kaldırmaksızın, daima yeniden canlı bir geçerlilik içinde gelişirler. Bu canlı geçerlik, gelenekte somutluk kazanır. Gelenek, tarihsellik bilincinin bir süreklilik biçimidir. Bu açıdan bakınca, '*şimdi*', geçmişi değil, geçmiş tarih bilinci '*şimdi*'yi belirler. "*Eğer tarih bilinci, tarihsel ufuk içine kendini yerleştirirse, o zaman bu, bizim kendi dünyamızla hiçbir ilgisi olmayan yabancı bir dünyaya kaçmak anlamına gelmez, tersine o, yeni, büyük, içinden hareketli bir ufuk oluşturur; bu ufuk, 'şimdi'nin sınırlarının dışına çıkarak kendi bilincimizin tarihsel derinliğini kavrar. Gerçekte ise ufuk biriciktir ve bu da tarihsel bilincin içine aldığı her*

(1) Hans- Georg Gadamer, Aynı yapıt, s. 200 vd.

şeyi içine alır. Bu da bir bakıma yaşadığımız geçmiştir, yaşadığımız tarihtir".[1]

İçinde bulunduğumuz '*şimdi*'yi geçmişe aktarmak, bilincimizi geçmiş içine yerleştirmek ve orada eritmek, psikolojik bir kavramla söylemek gerekirse, bir *özdeşleyim* (einfühlung) midir? Özdeşleyim'e dayanan böyle bir süreç, tarihin psikolojik olarak kavranması anlamına gelmez mi? **Gadamer**'e göre hayır; o bu konuda şöyle der: "*Böyle bir geçmişe kendini yerleştirme, bir bireyin bir başka bireyi ne özdeşleyimidir, ne de bir başka bireyin ölçütlerine bağımlı olmadır; tersine kendini böylece geçmişe yerleştirme, daha yüksek bir tümlüğe yükselmeyi ifade eder. Bu tümlük, yalnız kendi parçalanmışlığımızı değil, başkasının parçalanmışlığını da aşar. Ufuk, burada kendini gösterir; çünkü, o anlayanın sahip olması gereken üstün bir dünyagörüşüne (Weltanschauung) ifade kazandırır. Böyle bir dünyagörüşüne ulaşma etkinliği ise bir psikolojik süreci değil, bir felsefi süreci gösterir. Bu felsefi süreç de, her şeyden önce tarih felsefesi içinde yer alır*".[2]

Tarih felsefesi, gelenekler içinde somutlaşan bir tarih bilincini anlamaya çalışır. Buna göre bir geleneği anlamak, bir tarih ufku ister. Burada söz konusu olan, kendimizi bir tarihsel duruma yerleştirmekle bu ufku elde etmek değildir. Böyle bir duruma kendimizi yerleştirmek için daha önce bir ufka sahip olmamız gerekir. Bu ufuk, tüm ufukları kucaklayan bir *tarihsel bilinç* ya da bir *dünyagörüşüdür.*

Şimdi bu dünyagörüşü açısından bakıldığında, tüm insan yapıp-etmelerinin, insanın ortaya koyduğu ürünlerin ve insan başarılarının bir tinsel-tarihsel ufuk ve tinsel-tarihsel bir bilinç içinde yeraldıkları görülür. Kültürün oluşumu, bu anlamda tarihsel bilincin oluşumu ile örtüşür. Tarihsel bilinç, bizim tarihi anlamamız demek olduğuna göre, tüm tek tek kültür fenomenleri ve yine bir tarihsel olgu ve bir kültür fenomeni olan sanat yapıtları da ancak böyle bir '*anlama*'nın objesi olduklarında tarih bilincinin karşılığı

(1) Hans- Georg Gadamer, Aynı yapıt, s. 220 vd.
(2) Hans-Georg Gadamer, The Relevance of the Beautiful and other Essays, Ed. by Robert Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, s. 105.

(korrelat) olurlar. Sanat yapıtlarının da tarihsel bir varlığı olduğuna göre, biz onlara ancak '*anlamak*' ile yaklaşabiliriz. Onları anlamakla, tarihsel bilincin bütünlüğü içinde onları kavrayabiliriz.

Sanat yapıtları, onları ancak '*anlayan*' bir bilinç için bir varlığa sahiptirler. Onlar, bir '*anlama objesi*' olan varlığı, bir tarihsel varlığı ifade ederler. Bir sanat yapıtını, örnekle bir yazın metnini, bir resmi anlamak için, içinde bulunduğumuz tarihsel durumu, metnin ya da resmin tarihsel durumu içine yerleştirmek ve onda eritmek gerekir. Bu anlamda ancak onların '*anlam*' ve '*estetik değer*'ini somutluğa kavuşturabiliriz. Bir metnin somutluğa kavuşturulması demek, onun yorumlanması demektir. Bundan ötürü, çağdaş **Hermeneutik**, Romantik çağdan aldığı '*anlama*' ve '*yorumlama*' kavramlarını, Pietzim'in '*uygulama*' kavramı ile birleştirerek yazın yapıtlarına uygulamak ister. Bu anlamda, yazın metnini inceleyen araştırıcı, ilkin onu tarihsel bilinci içinde '*anlayacak*'tır (*subtilitas intelligendi);* ama onu anlamak, metni şimdi içinde yaşanan duruma uygulamak (*subtilitas applicandi*), yani onu tarihsel bilincin içinde kavramak anlamına gelir. Ancak o zaman: "*Yorumcu ile metnin içinde yer aldığı farklı zamanlar birleştirilebilir ve anlam yabancılaşması aşılmış olur*" Böyle bir betimleme içinde bir yazın metnine yaklaşmak, artık yeni bir sözcükle, *yorumlamak* (*subtilitas explicandi)* ile dile getirilebilir. Böyle bir işlevi uygulayan da yeni bir ad alır: *yorumcu.* Bir yazın metni ancak bu üç işlevle kavranabilir. Bu işlevler, doğrudan yazın metnine yaklaşan '*süje*'ye ait etkinliklerdir. Bu işlevlerin yerine getirilmediği yerde, sanat yapıtları, yazın metinleri gerçek anlamlarına kavuşamazlar.

Görüleceği gibi '*anlama*'nın tarihsel boyutu, kuşatıcı ve anlaşılır kavranışı, **Gadamer**'in felsefi **Hermeneutik**'inin merkez sorunu olan entelektüel geleneğe bağlıdır. Kültür bilimlerine ilişkin yeni bir epistemoloji olarak benimsenen bu tutumuyla **Gadamer**, yeni bir anlama kuramı yaratarak anlığımız kapasitesinin gelenekle zenginleştirilebileceğini, böylece de insan kültüründe ortaya çıkan boşluğun yeni bir epistemolojiyle giderilebileceğini göstermiştir. Ona göre bu, aynı zamanda teolojinin ölümüyle yaratılan boşluğu da dolduracak olan bir bilim olacaktır. **Gadamer**'e göre Almanya'da '*dil analizi*' uzun zaman '*mantıksal pozitivizm*'

ile özdeşleştirilmiştir. Başlangıçta **Hermeneutik**, teolog **Friedrich Schleiermacher**'in ellerinde, 19. yy.'ın ilk yıllarında, yanlış metin yorumlamalarının riskini en aza indirme amacıyla yapılan bir kutsal kitapları yorumlama yöntemi oldu. **Wilhelm Dilthey**'da ise **Hermeneutik**, doğa bilimlerine değil de, insan bilimlerine yönelerek, insan varlığının yarattığı ürünleri içsel bir anlama ile temellendirmeyi denedi. **Gadamer** ise **Heidegger**'e dayanarak **Hermeneutik**'i, deneyle ilgili tüm yorumlarımıza uygulamak için genişletmiştir. Böylece de o, daima bir yorumlama geleneği içinde yer alan *'durumumuz*'un ürünlerini tartışmaya açmış oluyordu. İdeal halde bizim "*anlam ufkumuz*", metnin "*anlam ufku*" ile birlikte erir; bu öyle bir erimedir ki, içindeki farklılıkla hâlâ "*metin ve şimdi arasındaki gerilim*" olarak saklı tutulur, korunur. Geleneğe çok fazla bağımlı olmakla birlikte **Gadamer**'in bazı düşünceleri Frankfurt Okulu'nun *'İdeoloji*' çözümlemelerinde göz önünde bulundurulmuş ve değerlendirilmiştir. Öte yandan Anglo-Amerikan dünyasında bilimin otoritesi sorgulanmaya başlayınca, **Hermeneutik**'e daha fazla bir sempati duyuldu. Fakat onların bu yaklaşımı, **Dilthey** ve **Gadamer**'in total bir felsefe olarak algıladıkları **Hermeneutik**'den farklı olan ve yalnızca bir metin yorumlaması olarak anlaşılan bir **Hermeneutik**'in doğmasına yol açtı; çünkü analitikçilere göre her deney bir "*okuma*" idi.

Gadamer'e göre **Hermeneutik**'in görevi ruhlar arasındaki insansal ve tarihsel ayırımı gidermek, tinsel ayrılıkları birleştirmektir. Ancak sanat, doğa ve tarih içinde karşılaştıklarımızı bizlere en dolayımsız biçimde aktaran; bir sanat yapıtıyla karşılaştığımızda sanki kendi kendimizle karşılaşıyormuşuz gibi olduğumuz bir etkinliktir. **Hermeneutik**, olabildiğince kuşatıcılığı nedeniyle kaçınılmaz olarak güzelin doğadaki ve sanattaki deneyimini de kavrar. Eğer insan varlığının tarihselliğinin temel yapısı ve yasası kendini anlayarak ifade etmek ise, bu zorunlu olarak kendi evrensel deneyiminin bütünlüğü ile olur. Bu yalnızca yazın metinlerini değil, tersine kurumları ve yaşam biçimlerini de kapsar. Ama her şeyden önce sanat ile karşılaşma, aktarımlarda ve iletimde anlatılan yaşamı tamamlama sürecinde olur. Sanat yapıtı, bütün tarihsel sınırları aşar, zamanın ötesine geçer. Ama bu

demek değildir ki sanat yapıtı bir anlama görevi vermez ve içinde tarihsel kaynağı bulunmaz. İmdi sanat yapıtının bu çok boyutluluğu ya da katlılığı **Hermeneutik**'in yardımıyla açımlanabilir.

Böylece bütün yeni anlayışlara açık olan bir sanat yapıtı, kökeninde dinsel ya da toplumsal ortamda önemli yaşamsal işlevlerin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Geçmişten ve yabancı kültür dünyalarından kaynaklanan ve bizim tarihsel olarak kurulmuş dünyamıza sokulan bir sanat yapıtı, yalnız estetik-tarihsel bir beğeninin yalın objesi olmakla kalmaz, aynı zamanda o, köken itibariyle ifade ettiği şeylerden fazlasını da dile getirir. **Estetik** ile **Hermeneutik** arasındaki ilişkiyi belirleyebilmek için, sanat yapıtından yola çıkmak gerekir. Bize bir şeyler ifade eden sanat yapıtı, estetik bir obje olarak, anlamamız gereken her şeyi içinde taşır. Böylece **Hermeneutik**'in konusu ortaya çıkmış olur. **Hermeneutik**, başkaları tarafından söylenen ve bizim aktarmalarda karşılaştığımız, doğrudan anlaşılmadığı zamanlarda kendi çabamız ile gerçekleştirdiğimiz yorumlama ve iletim sanatıdır. Ne var ki artık uyanan tarihsel bilinç, bütün aktarımların yanlışlıklarının ve olası anlayamamaların bilincine varmış görünmekte. Alman romantiklerince görevi, yanlış anlamayı engellemek olarak belirlenen **Hermeneutik**'in alanı, anlamın ifade gücünün ulaştığı yere değin uzanır. Anlamın ifadesi de her şeyden önce dilsel dışlaştırmadır. Anlamın bir dilden ötekine dönüştürülmesi ise, dilin kendi ortamında yeniden kurulabilmesine bağlıdır. Dilsel olmayan sanat yapıtları da, **Hermeneutik**'in görev alanı içine girer[1].

Geniş anlamda **Hermeneutik**, estetiği de içerir; böylece **Hermeneutik** iki ruh arasındaki boşluğun üzerine bir köprü kurmuş olur. Ne var ki anlama görevinde, aslında bir ve aynı olan ikili bir "*yabancılık*" vardır. Tıpkı her söylemde olduğu gibi, söylem yalnız bir şey söylemez, her biri bir başkasına bir şeyler söyler. Bütün söylemler için geçerli olan, sanat deneyimi için de geçerlidir. **Gadamer**'e göre, her sanat deneyimi tarihsel **Her-**

(1) Hans-Georg Gadamer, Kleine Schriften, Vol. I-II, Ed. Mohr, Tübingen, 1967, s. 120 vd.

meneutik içinde ve metinlerle uğraşmasında olduğu gibi, yalnızca bilinebilir olanın anlamını taşımaz. Bir şey dile getiren sanat yapıtı, bizi kendi kendimizle karşı karşıya getirir. Sanat yapıtı tıpkı gizlenen bir şeyin ortaya çıkarılması, saklanmış bir şeyin bulunması gibi bir keşif, bir buluş olayıdır. Sanat yapıtının ne dediğini anlamak kuşkusuz insanın kendi kendisiyle karşılaşması, kendisini sorgulamasıdır; bu da sanat deneyimi ile mümkündür. Sanat deneyimi ise, kişinin dünyaya yönelimini, kendini anlama ile bütünleştirmektir. Bunu başaran da sanatın dilidir; çünkü bu dil, herkesin kendi anlamasının içine nüfuz eder, anlayışına sızar ve ona bir şeyler fısıldar.

Sonuç olarak **Gadamer**'e göre estetik, genel **Hermeneutik**'in önemli bir öğesidir; öte yandan da **Hermeneutik** bakış açısının evrenselliği kuşatılamazdır. Varlığın dili anlaşılabilir olandır; bu dil anlamın içinden hareketle sınırsız bir görüş alanını betimler. **Goethe**'nin de dediği gibi her şey simgedir. Her şey başka bir şeyi anlamlandırır. Her şey, her varolanın ne olduğu hakkında bir ifade değil, tersine insanın kendini anlaması ile nasıl karşılaştığı hakkında bir ifadedir. **Hermeneutik** düşünce, o denli evrenseldir ki, özel bir anlamda yalnızca sanat deneyimi ile doldurulabilir. Çünkü sanat yapıtının dili, her sanat yapıtının simge özelliğine, bütün varolanlara **Hermeneutik** açısından bakıldığında uyan, onu içinde toplayan ve dile getiren bir etiketlemeye sahiptir. Öteki bütün dilsel ve dilsel olmayan aktarımlarla karşılaştırıldığında **Hermeneutik** için, her "*şimdi*" saltık şimdidir. Ama aynı zamanda o gelecek için de sözünü, söyleyeceğini saklı tutar. Bu bağlamda sanat yapıtının bize ulaştırdığı içkinlik, aynı zamanda bilmecemsi (enigmatik) biçimde anlaşılmışın sarsılması ve yıkılmasıdır. Böylece **Hermeneutik** aracılığıyla açımladığımız çok anlamlı sanat yapıtı, kendimizi tanımamızda bize "*sen busun*" diyerek yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda da "*yaşamını değiştirmek zorundasın*" der[1]. Çünkü ona göre bizler, "*deneyimin süreksiz kesikliğini varlığımızın sürekliliği içinde ortadan kaldırmaktayızdır.*"

---

(1) Hans-Georg Gadamer, Aynı yapıt, s. 140 vd.

NELSON GOODMAN

(Somerville, Massachussets, 7.8.1906 -)

*"The arts can be taken very seriously as modes of discovery, creation, and enlargement of knowledge in the broad sense of the advancement of the understanding."**

N. Goodman, The Languages of Art

Mantıkçı gerçekçiliğe karşı, bütün toplum bilimlerinde uygulanabilen yapıcı bir kavramsal sisteme dayalı adcı (nominalist) bir bilgi kuramını savunmuş, dil felsefesinde ise nedensel ilişkiler ile tümevarımsal çıkarımlama arasındaki ortak yanları çözümlemiş, ve ontoloji alanındaki Göreliliği adcı bir yaklaşımla bağdaştırmayı denemiş olan **Goodman,** *"Languages of Art"* (1968) adlı yapıtında, sanatsal olguların sınıflanması ve betimlenmesi sorununa, sanatlarda başvurulan anlatım araçlarının dilsel imgeleme sistemleri olduğu görüşüyle yaklaşmış ve bu bağlamda sistemlerin dilsel özelliklerini incelemiştir. Sanatlardaki anlatım araçlarını o, (1) tümüyle yazısal (notational), (2) bir bölümü yazısal ve (3) bütünüyle yazı dışı olmak üzere üçe ayırır. Tümüyle yazısal olan müzik, edebiyat, tiyatro gibi alanlardaki sanat yapıtının kimliği, onun belli bir partisyona, bir yorumlama kalıbına uygun oluşuna bağlıdır. Örneğin, aynı partisyonun *her* yorumu, bir oyunun *her* oynanışı, aynı oyunun bir örneği sayılır. Bu tür sanat dallarına **Goodman** *"allographic sanatlar"* adını verir. Bunlarda ilk yorumlama kalıbını sanat yapıtı saymak olanağı yoktur, çünkü aynı oyunun birçok yorumu olabilir; bunlar açık sanat yapıtlarıdır ve sonsuzca yorumlanabilirler. Bu nedenle bu tür sanat

(*) "Anlama yetisinin ilerlemesi geniş anlamında sanatlar, keşfin, yaratmanın, ve bilginin genişletilmesinin önemli tarzları olarak anlaşılabilirler."

yapıtlarını, kalıba uygun yorumların sınıfı olarak tasarlamak gerekir. **Goodman**, tikel bireyler dışında varlık tanımayan Nominalizm'inin bu bağlamda doğurduğu güçlüklerin giderilebilir olduğu inancındadır. "*Allographic sanatlar*"ın dışında kalan yapıtların tek bir somut cisimde gerçekleştiği resim ve yontu gibi sanatlara **Goodman** "*autographic sanatlar*" adını verir. Bunların özelliği, ayrılabilir ve birleşebilir tikel sembol sistemleriyle değil, somut öğelerin bağıntılarıyla ortaya konmalarıdır.(1)

Goodman'ın, deneysel verilere dayanarak bilimsel kuramlar oluşturma sürecinde, sanat ürünlerindeki sürece benzer, yaratıcılık ve karar verme gerektiren aşamalar bulunduğu yolundaki gözlemi, 1970'lerden sonraki düşüncesini derinden etkilemiştir. Ona göre, bilimsel kuramları dile getirmede kullanılan sözlerin anlamlarını, dil içi kuramın iç yapısına ilişkin konular etkilemektedir. Bu olgu, kuramsal yapının da yalınlık gibi iç sorunlarla bağlantılı olduğu gözlemiyle birleşince, bilimsel kuramların nasıl olup da dış dünyaya ilişkin bilgi verebildiği, açıklanması giderek güçleşen bir konu durumuna dönüşmektedir. Bilimsel varsayımların deneyle olumlanabileceği (confirmation) görüşü böylece inanılırlığını yitirirse, kuramların da öbür insan yapısı gereçler gibi işe yaradığı ölçüde kabul gören yaratılar olduğu düşüncesi ağırlık kazanacaktır. Böyle bir bağlamda salt doğruyu, hatta daha doğruyu aramak anlamsızlaşacaktır. Sonuçta, evrenin betimlenmesine yönelik birçok kuramın, başka başka açılardan aynı derecede başarılı olabileceğini onaylamak gerekecektir. **Goodman**, köktenci bir bilimsel-deneyci tutumla yola çıkıp yukarıda açıklanan yollardan ulaşılan sonuçları "*Ways of Worldmaking*" (1978) adlı yapıtında şöyle özetler: "*İyice sınırlanmış köktenci bir görelilik, eninde sonunda gerçekliğin yadsınmasına yaklaşan bir görüşe varıp dayanıyor*"

Goodman'ın varlıkbilimsel görelilik (ontolojik rölativite) doğrultusundaki görüşleri giderek Gerçekçilik'ten uzaklaşmasına neden olmuş, bu da sanat yapıtının kaynağı konusunda Avrupa'lı meslektaşlarının görüşlerine bir yakınlaşma olarak yo-

(1) Nelson Goodman, The Languages of Art, Camridge University Press, London, 1968, s. 90 vd.

rumlanmıştır. Onun "*olumlama*" (confirmation) ve "*doğrulama*" (verification) arasında yapmış olduğu özenli ayırım sonucunda, sanat yapıtlarının olumlamaya, bilim önermelerinin ise doğrulamaya yakın oldukları gibi bir vargı ortaya çıkmıştır. Çünkü herhangi bir şeyi, örneğin bir önermeyi *doğrulamak* (verify), onun doğru olduğunu göstermek, yani tanıtlamaktadır. Bu durumlarda, bu önermenin deneysel verilerce, ya da gözlemce doğrulandığından söz edilir. Oysa bir önerme, kuram ya da açıklamanın *olumlanması* (confirm), onun doğru olması olanağının güçlü olduğunun, başka deyişle, doğruluk olasılığının yüksek olduğunun saptanmasıdır. Bu açıdan, olumlamak, doğrulamaya göre, pekinliği daha düşük olan bir bilimsel destek sağlamak demektir. Sanat yapıtları da işte ancak bu "*olumlama alanı*"nda değerlendirilebilirler. Ne var ki, temeli tümevarıma dayanan yasa ve genellemelerin, ve bu yasaların içinde yer aldığı bilimsel açıklamaların *bile çoğunun* tam anlamıyla doğrulanmaları deneysel açıdan çoğu kez olanaksızdır. Bu bağlamlarda bilimsel alanlarda da ulaşılabilecek pekinlik düzeyi olumlama ile sınırlı kalır. Olumlamanın, olasılık ve tümevarımla arasında yakın bir ilişki vardır. Örnekle, belirli bir varsayıma bir olasılık bağlamak onu olumlamaktır; tıpkı sanat yapıtlarında olduğu gibi. Çünkü her sanat yapıtı bir varsayımdır; gerçeklikte karşılığı bulunabilir de bulunmayabilir de. Olumlamaya ilişkin sorunlar, bir varsayımı daha olası kılan yöntemlere değgindir. Bir bilimsel varsayımı olumlamak ise, bir yöntem olarak, onu daha olası kılmaktır. Bu da tümevarımın dayandığı temeli zenginleştirmekle ilgilidir. Bu bağlamda sanat yapıtlarının -kendilerinin- olumlanması, bilimsel önermelerdeki gibi bir zorunluluk da göstermez; başka deyişle, onların varoluşunun ve önermelerinin olumlanması "*varlıküstü*" bir alanın konusunu oluştururlar. Yine bu bağlamda sanat yapıtlarının, olumlamanın karşıtı bir yöntem olan "*olumsuzlama*" (disconfirmation) ile de ilgili kılınabileceğini söyleyebiliriz[1]

Başlangıçta **Quine** ile birlikte "*Kurucu Adcılık*" (Constructive Nominalism) anlayışına bağlı kalan **Goodman,** daha sonra plüralist bir yaklaşımı benimsemiştir. Ona göre "*bireysel olmayan*

(1) Nelson Goodman, The Languages of Art, Cambridge University Press, London, 1968y, s. 100 vd.

anlaşılmazdır" (Nonindividual is unintelligible). Bütün olası dünyalar, aktüel bir dünya içinde yer alırlar. Bizim '*projection*'larımız "*karşı olgusal*" (counterfactual) koşulları oluştururlar. Bu bakımdan salt bir gerçekçilikten (realizm'den) söz edemeyiz; aynı zamanda bir "*anti-realizm*"de , bir karşı-gerçeklik de söz konusudur. Bu nedenle **Goodman**'in köktenci bir göreliğe (radikal bir relativism'e), giderek de gerçek-dışıcılığa (irrealism'e) vardığı söylenmiştir. Ona göre insanoğlunun fantazileri, onun sınırlanmamış özgürlüğünü oluşturur: "*Sokrates öncesi filozofların cesaretli atılımları, felsefe tarihindeki en önemli ilerlemelerin ve yanlışların yapılmalarına neden olmuştur. Çünkü onlar özgürce seçilmiş hareket noktalarına dayanarak sistemler kurdular*" Bu bakımdan bilim, sanat ve felsefe için semboller sisteminin önemi büyüktür; ve bütün sanat dallarının temelinde tasarımlama (representation) bulunur (resim, müzik, koreografik notasyonlar); tasarımlamalar da ayrıca kuramlarımızın, ve diğer betimlemelerimizin temelinde yer alırlar; ona göre, "*Sanatlar, anlığın ilerlemesi anlamında, buluşun, yaratmanın ve bilginin genişletilmesinin önemli biçimleridirler*" Bu görüş olası dünyalar (possible worlds) ya da farklı çevirmeler, döndürmeler (versions) düzenini de etkiler. Aralarında birbirlerine çevrilemeyen, dönüştürülemeyen ve herbiri kendine göre bir anlam taşıyan, bir doğruluk değeri olan, alternatif bilimsel teoriler kurabiliriz. Ama ortakduyu dünyasını kuranlara, -**Remrandt**'ın, hatta soyut ressamların '*dünyasına*'- aynı biçimde yaklaşamayız; çünkü böyle bir yaklaşım saçmalıkla sonuçlanır. Kimse **Constable**'ın ya da **Joyce**'ın dünya görüşünü, fizik yasalara ya da fizikalizme indirgeyemez[1].

Goodman'e göre sanat alanında farklı çevirmeler ve döndürmeler (versions) açıkça çelişkilidirler; çünkü her bir yapıtın kendince uygun bir kuralı vardır: "*Dünya hakkında öğrenebileceğimiz her şey, onun doğru çevirmelerinde bulunur; yani onun hakkındaki değişik, çeşitli ama uygun yorumlarda gizlidir*" Eğer dünyanın şu ya da bu özelliği doğru olarak dile getirilmişse,

---

(1) Nelson Goodman; Fact, Fiction and Forecast, Cambridge, Mass, 1955. s. 60 vd.

ona ilişkin çevirme de doğru olacaktır. Sanatçı, filozof, bilim adamı olarak dünyayı nasıl kurarız? **Goodman**'e göre, eğer ortada bir şey yoksa dünyalar da kuramayız. Bizim yaptığımız (do) tek şey, yapmaktan çok, kurmak, oluşturmak, imal etmek, yeniden yapmaktır (make); alışmış olduğumuz dünyayı yeniden kurmaktır. Biz, parçalara bölerek, ayırarak (decomposing), bozarak, ekleyerek, yeniden ölçüp biçerek, yeniden tartarak ve düzenleyerek yeni baştan yaparız. Bu bakımdan dile getirilebilen bilimsel bir kuramın da, dile getirilemeyen bir resmin de doğruluğundan (true; truth) çok uygunluğundan, tamlığından (rightness) söz edebiliriz ancak. Müzik ve soyut sanat bu açıdan birer yorumlu çevirme (version) olarak dikkate alınmalıdır. Çünkü sanat alanında fantazilerimizi çılgınca koştururken, bilim alanında sınırlayıcı ve zorlayıcı öğelerle karşılaşırız; bilimi anlar ve açıklarız, sanatı duyumsar ve yorumlarız.

Bu bakımdan **Goodman**'e göre "*tam uygun olma*" (uygunlukta tamlık) (Rightness to fit), özgür, bağımsız olarak varolan bir dünya ile (sanat) ilgili değildir. Eğer bir resmin tam uygun olarak çizilip çizilmediğini ya da bir ifadenin (statement) doğru açıklanıp açıklanmadığını bilmek istersek, onların kendi içindeki uygunluğunu araştırırız. Bunu yaparken de daima bir '*sistem*' içinde kalırız. **Raphael**'in dünyasında doğru ya da tam uygun olan bir resim, **Seurat**'nınkinde yanlış olabilir. Sistemler arasındaki seçmede ise pek çok ölçütler vardır; bu ölçütler dedüktiv doğruluk, indüktiv doğruluk, yansıtılabilirlik (projectibility), basitlik, hedef, ilk güvenilebilirlik, başlangıçtaki inanılabilirlik (initial credibility), amaç (scope) gibi ölçütlerdir. **E.H. Gombrich, Goodman**'in sanat görüşünü etkilemiş ve ondan da **John Passmore** etkilenmiştir.

Nelson Goodman, "*bütün güçlerin ve önermelerin, karşı olguların, antitelerin ve deneyimlerin mümkün fakat edimsel olmadıkları*" yolundaki bir ifadenin kabul edilemez olduğunu savunur; çünkü ona göre, "*bütün mümkün dünyalar edimsel olan biriyle birlikte bulunur*" Bu da bir "*projection*" kavramını gerektirir. "*Sanatın Dilleri*" adlı yapıtıyla **Goodman** iki noktayı vurgulamak istemiştir: ilki, **Kant**'ın zihnin yapısına verdiği öneme benzer bir biçimde kendisinin simgeler dizgesine duyduğu büyük ilgi; ikincisi, sanatların, anlığın ilerlemesi gibi geniş anlamda,

birer keşif, yaratma ve bilginin genişlemesinin tarzları olduklarıdır. Tıpkı bilim kuramlarının farklı alternatiflerinin kurulabileceği gibi, sanatların ve yapıtlarının da farklı kuramları oluşturulabilir. Bu kuramların her biri eşit düzeyde bir değere sahip olabilir ve kendi aralarında birbirlerine dönüştürülemezler, indirgenemezler ve çevrilemezler. Kökten bir relativism ile yaklaştığı sanatlara **Goodman** farklı yorum, anlayış ve dönüştürmelerle (versions) yönelinebileceğini vurgulamıştır. Bir nesnenin ya da '*dünya*'nın niteliği, özelliği bizim onları doğru betimlememize bağlıdır: "*Dünya hakkında öğrenebileceğimiz her şey, onunla ilgili doğru çevirmelere (versions) bağlıdır*" Plüralizmin ve konstrüktif bir nominalizmin yandaşı olan **Goodman**, koşulların karşı olgular göz önünde tutularak değerlendirilmesi gereğini vurgulamış, sanatların çok yönlülükleri olan bir "*projeksiyon*" olduğunu savunmuştur. Dünya hakkında öğrenebileceğimiz her şey, onun doğru "*versiyon*"larında bulunur. Simgeler, düşüncelerimizin (ide'lerin) oluşmasında öncü rolü üstlenirler. **Nelson Goodman** sonuç olarak bütün sanatların, anlama yetisinin gelişmesi anlamında, buluşun, yaratmanın ve bilginin genişletilmesinin tarzları olarak önemsenmeleri gerektiğini vurgulamıştır.

UMBERTO ECO

(5.1.1932, Alessandria, İtalya -)

"Bir yapıt ne başlar ne de biter; olsa olsa o öyle gibi görünür.

Umberto Eco, Opera Aperta

Yazın eleştirisi, roman, sanat kuramı ve göstergebilim alanlarında ürünler veren bu italyan düşünür, Torino Üniversitesi'nde doktorasını tamamladıktan sonra (1954), *Radiotelevisione Italiana*'da (RAI) kültür programlarının yayın yönetmenliğini yapmaya başlamış, bunun yanı sıra 1956-64 arasında yine Torino Üniversitesi'nde, daha sonra da Floransa ve Milano'da dersler vermiştir. 1971'den bu yana Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim (semiotik) profesörlüğü yapan **Umberto Eco**'nun ilk araştırma ve incelemeleri estetik alanındadır. Ayrıca *Uluslararası Göstergebilim İncelemeleri Derneği*'nin (International Association for Semiotic Studies) de genel sekreterliğini yapan **Eco**, felsefe, tarih ve estetik alanındaki çalışmalarıyla, yazdığı romanlarla Batı kültür dünyasında büyük bir üne kavuşmuştur. Estetik alanındaki başlıca yapıtı sayılan *"Opera aperta"*da (Açık Yapıt, 1962) açık yapıt poetikası konusundaki özgün düşüncelerini serimlemiştir. Bu kitabında **Eco**, çoğu modern müzik yapıtında (**Ravel**, **Stockhausen**, **Boulez**), simgeci şiirde (**Mallarmé**, **Baudelaire**, **Rimbaud**) ve **Franz Kafka** ya da **James Joyce**'un romanlarında olduğu gibi anlatı düzeninin bilinçli biçimde bozulduğu edebiyat yapıtlarında mesajların temelde belirsiz olduğunu, okur ya da dinleyicinin, yorum ve yaratma sürecine daha etkin biçimde katılmaya çağrıldığını öne sürmüştür. Ortaçağ estetik düşüncesi üstüne de incelemeler yapan **Eco**'nun araştırmalarında ele aldığı konu, sanatsal yaratım ile kitle iletişim araçları arasındaki iliş-

kilerdir. Çağdaşlarının bir engel değil de bir değer olarak gördükleri, sanat yapıtının anlaşılmazlığı sorunu üstünde duran **Eco**, bu düşüncelerle tek bir romanında, *"Gülün Adı"*nda (Il Nome della Rosa, 1982), tüm yazın kurallarını ve dinsel incelemeden polisiye romana değin tüm edebiyat türlerini, birini ötekiyle yıkmak üzere kullanmış ve birleştirmiştir. Bu fantastik roman görünüşte, 14. yy'da bir italyan manastırındaki cinayet öyküsünü anlatmakta, ama roman özünde, teoloji, felsefe, bilim ve tarih açılarından "hakikat"in sorgulanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaçağ'da geçen sürükleyici bir dedektif romanı görünümündeki bu yapıtta, zındıklardan **Aristoteles**'in *'Poetika*'sına, şifalı otlardan yalancı İsa konusuna dek pek çok şey bulmak olasıdır. **Eco**'nun dile egemen oluşu ve Ortaçağ dünyasının sorunlarını sergilemesi nedeniyle uluslararası geniş bir çevrede başarı kazanan ve en çok satan kitaplar arasına giren bu roman, **Jean-Jacques Annaud**'nun 1986'da çektiği aynı adlı filme kaynaklık etmiştir.

Açık yapıt poetikası kuramının çıkış noktası ve dayanağı, yöntembilim açısından, biri kuramsal fizik ve öteki sanat alanı olmak üzere, iki düşünsel etkinlik alanında ortaya çıkan gelişmeler ve olaylar arasında bir benzeşimin gözlemlenmesi ve buna dayalı bir örnekseme yoluyla yapılan uslamlama ya da kuramsallaştırma biçimidir. **Eco** açık yapıt kuramını temellendirebilmek için, mantık alanındaki gelişmelerden, çok değerli ve diyalektik mantık türlerinden, çağdaş felsefenin ana arterlerinden sayılan fenomenolojiden; çağdaş resim, müzik, şiir ve mimarlık alanlarından ve bu alanlardaki gelişmelerden oldukça yararlanmıştır. Öte yandan açık yapıt poetikası kuramına bir alt yapı oluşturabilmek için kültür ve sanat tarihine de giren **Eco,** İlkçağdan Ortaçağ'a, **Platon**'dan **Dante**'ye dek uzanmış; açık yapıtın belirtilerini araştırmıştır. Daha sonra Barok sanat anlayışında açık yapıt poetikasının ilk izini görmüş, ancak bu kavramın bilinçle ortaya atılışını **Paul Verlaine**'in ünlü *"Art Poétique"*inde ve daha genel olarak da simgeci sanat anlayışında bulmuştur. **James Joyce**'un *Ulysses*'ini ve **Kafka**'nın yapıtlarını *"açık yapıt"*ın en büyük örnekleri olarak sunan **Eco**, bu konuda pek çok değerli yazılar kaleme almıştır. Ona göre, *"açık yapıt"*, her türlü yoruma açık olan; okuyucu, izleyici ya da dinleyicinin de

yapıtın duyumsanmasına ve anlaşılmasına katıldıkları ve kendilerinden de bir şey kattıkları yapıt demektir. Böyle bir anlayış ise tek yönlü, geleneksel kurgu ve yorum biçimlerini yadsır; ancak formun yok sayılmasına da yanaşmaz. Form üstüne daha esnek bir kavram oluşturmayı, formu bir "*olanaklar alanı*" olarak görmeyi amaçlar; her kesimden alımlayıcıyı, sanatçının yaratısıyla işbirliğine çağırır. **Eco**, Batı uygarlığında Mitos'dan Ide'ye, Ide'sel olandan Gerçekliğe, Gerçeklik'ten Soyut'a, Soyut'tan Olanaklı'ya doğru yol alan bir gelişim çizgisi olduğunu ve bunun da "*Açık Yapıt*" poetikalarının tarihsel oluşumunu gösterdiğini düşünür. Ona göre her yapıtın bir bildirisi ve her bildirinin de çözülmesi gereken bir kodu vardır. Bu kod bilinmeden yorum yapılamaz, dolayısıyla da yapıt anlaşılamaz: "*Sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende birlikte varolan bir gösterilenler çokluğudur; bu durum her sanat yapıtının bir özgülüğünün olması demektir. İkircikliği değer olarak gerçekleştirebilmek için çağdaş sanatçılar çoğunlukla formsuzluğa, düzensizliğe, rastlantıya, sonuçların belirsizliğine başvurmuşlardır. Bu yolla bir yapıtın hangi sınırlarda ikircikliğini keskinleştirebileceğini ve 'yapıtın' niteliğini yitirmesine yol açmaksızın, alımlayıcının etkin müdahelesine bağlanabileceğini belirleyecek, biçim ile açılış arasındaki diyalektiği saptamak istemişlerdir. Burada 'yapıt' sözcüğünden şu anlaşılmalıdır: Yorumların ardışıklığına, bakış açılarının evrimine olanak veren, ama aynı zamanda da bunları düzenleyen yapısal özelliklerle donanmış bir nesne.*"(1)

Umberto Eco'ya göre üretimi yapan sanatçı, nesnesiyle bir bildiri yapılandırdığını bilir; bir alımlayıcı için çalışmakta olduğunu bilmezlikten gelemez. Bu alımlayıcının nesne-bildiriyi, tüm ikircikliklerinden yararlanarak yorumlayacağını bilir; ama bu yüzden o, iletişim zincirinden yine daha az sorumlu saymaz kendini. Bunun sonucu olarak da her poetika, daha baştan, işlemsel bir tasarı olarak, iletişim tasarısını açıkça ortaya koyar; o, bir nesne üzerine ve onun etkileri üzerine tasarıdır. **Eco**'yu yalnızca sanat yapıtının tasarısı ilgilendirir; çünkü onun amacı kültür tarihinin

(1) U. Eco, L'Oeuvre ouverte, Edition du Seuil, Paris. 1965.

bir ürününü, bir poetikalar fenomenolojisiyle aydınlığa kavuşturmaktır. Tekil yorum yerine çoğul yorum geçmekte, böylece tek anlamlılıktan çok anlamlılığa doğru yol alınmaktadır. Gerçekten te **Paul Valéry**'nin dediği gibi, "*Bir yazın metninin gerçek anlamı yoktur.*" İşte bu nedenle bir sanat yapıtında, birebir bir belirlenimcilik ile fenomenler birbirlerine bağlanmadıkları için, bitip tükenmek bilmeyen bağıntıların kurmuş olduğu bir ağ ortasında gönlünce yer değiştirmek; kendi yaklaşım boyutlarını, kendi tutamak noktalarını, kendi gönderme ölçeğini bir bakıma kendi başına seçmek; olabilir en çok sayıda ölçeği ve boyutu sonuna dek harekete geçirmek, çoğaltmak, açmak yapıtın alımlayıcılarına düşen bir görevdir. Sanat yapıtı, bir biçimdir; sonuna varmış sınırsız bir devinimdir. Sanki sonlu içine konmuş bir sınırsızlıktır; tıpkı **Einstein**'ın evreni gibi sanat yapıtı da sonlu ama sınırsız bir varlıktır. Bütünlüğü, sonluluğundan kaynaklanır ve dolayısıyla durağan ve devinimsiz bir gerçekliğin kapanışı gibi değil, bir form içinde toplanmış olan bir sonsuzluğun açılışı gibi görülmelidir. Bu yüzden, yapıtın sınırsız sayıda görünümü olur, bunlar '*parçalar*' ya da '*bütünler*' değildir; çünkü her biri yapıtı tümüyle içerir ve belli bir bakış açısından ortaya çıkarır. **Eco**'ya göre felsefi bir disiplin olan estetiğin kuramsal düzlemi ile yaratı programı olarak poetikanın pratik düzlemi arasında bir ayrım da söz konusudur.

Yüzyılımızın başından bu yana pek çok yapıt, içinde çoğul bir örgütlenmeyi ya da yapılanmayı sergilemekte; çoğulcu(plüralist) bir organizasyonlar topluluğu olan bu yapıtların yorumlanması tek boyutluluğu aşmakta. Örneğin müzikal kompozisyonlardaki farklı kısımlar yorumcunun özgür seçimine göre birbirine eklemlenmekte, giderek yeniden ve her seslendirilişinde bir kez daha yaratılmaktadır. Yine aynı şekilde hareketli heykeller, formsuz tablolar, *Finnegans Wake*'in bir model oluşturduğu gibi romanlardaki semantik dil oyunları bizlere sanat yapıtını yeniden yorumlama, duyumsama ve beğenme olanağını sağlamaktadırlar. İşte bu yeni tip yapıtlar **Umberto Eco**'ya göre, açık yapıt kuramına örnek olan yapıtlardır. **Calder**'in mobil heykelleri, **Pierre Boulez**'in besteleri, **Joyce**'un romanları, **Mallarmé**'nin şiirleri bu tür yapıtlar arasındadır. Çağımızın bu yapıtları, çağdaş kültürün bütünlüğü içinde rastlantısal da olsa bilimlerle bir ortak köke sa-

hiptir. Enformasyon kuramına da dayanarak **Eco**, bir sanat yapıtının hangi noktaya kadar hiç durmaksızın ve kesintisiz kendisini bir iletişim aracı olarak açtığını göstermeye çalışmıştır. Sonraki çalışmalarında öteki iletişim ve göstergebilim alanlarını araştırmaya yönelen **Eco**, her ikisini de ingilizce yazdığı "*A Theory of Semiotics*" (Bir Göstergebilim Kuramı, 1976) ile "*Semiotics and The Philosophy of Language*" (Göstergebilim ve Dil Felsefesi, 1984) adlı yapıtlarında sanat türleri, eleştiri, tarih, iletişim ve enformasyon konularındaki çok çeşitli düşüncelerini serimlemiştir.

Bilindiği gibi göstergebilim alanı içinde sayılabilecek çalışmaların kökeni oldukça gerilere gider. Yüzyıllar boyu dilsel çözümlemelerde ya da dille ilgili düşüncelerde, göstergelerle ilgili görüşlere rastlanmıştır. Mantık çalışmaları yapmış olan Stoacılar ile Ortaçağ'ın skolastik filozoflarının ilgi alanları içinde anlam ve anlamlama sorunu önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmalarda göstergebilimsel nitelikli gözlemler bulmak olasıdır. Ancak Ortaçağ'daki '*anlamlama biçimleri*' (De Modis Significandi) adını taşıyan çok sayıdaki yapıttan, 1690'da **John Locke**'un '*An Essay Concerning Human Understanding*' (İnsan Anlayışı Üzerine Bir Deneme) ve 1764'te **J.H. Lambert**'in '*Neues Organon*' (Yeni Organon) adlı yapıtlarına geçiş, göstergebilim açısından önemlidir. Bu iki felsefeci de göstergebilimi ilk kez nesnelerin anlaşılmasını ve bilgilerin iletişimini gerçekleştiren göstergeler öğretisi olarak '*semiotike*' terimiyle tanımlamışlardır. Gene de mantıkçı **C.H. Peirce** ve çağdaş dilbilimin kurucu **F. de Saussure**'e gelinceye değin dil felsefesinin sınırları aşılamamıştır. Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan **Peirce**'e göre mantık, göstergebilimin başka bir adıdır. **Peirce** mantıkla özdeşleştirdiği, tüm olguları kapsayan bu kurama '*semiotics*' adını vermiştir. **Saussure**'ün öngördüğü göstergebilim ise toplumsal ve dilbilimsel bir özelliğe sahiptir. Örnekle **Peirce**, dil-dışı gösterge dizgelerinden hareket ederek dilin bu dizgeler içindeki yerini saptamaya çalışırken, **Saussure** dilden yola çıkarak başka göstergelerin işleyişini inceleyebilecek bir bilim dalının kurulmasını önerir. Bu iki öncüden sonra göstergebilim çalışmaları onların önerileri temelinde, değişik doğrultularda gelişmiştir.

Yunanca "*sêmion*" sözcüğünden türetilen semiyoloji kavramı, göstergeler bilimi anlamına gelir. Bir tanıyı (diagnostik) temellendirebilmek için göstergelerin incelenmesine dayanan tıpsal bir semiyoloji'den, deniz ulaşımına ilişkin bir semiyoloji'den; demiryolu, karayolu, havayolu alanlarında ulaşım ve dolaşımı sağlayan kodları ve göstergeler dizgesini (signalisation) inceleyen bir semiyoloji'den sözedebildiğimiz gibi; toplum, politika ve ekonomi alanlarında da kanıların, değişim araçlarının, paranın, üretimin, enflasyonun, anlaşmazlıkların ve büyümenin evrimine ilişkin göstergelerin incelendiği; ölçütlerin, dalgalanmaların ve durgunlukların oluşumunun izlendiği toplumsal, siyasal ve ekonomik bir göstergebilim'den de sözedebiliriz. Hatta tüm *kokular* (parfums) da birer gösterge olarak göstergebilim'in alanına girerler.

Dilin (biçim, yapı, vb.) göstergelerinin incelendiği lingüistik bir semiyolojiden sözedebileceğimiz gibi, anlamlar ve gösterilmek istenenlerle, yani anlam verilenlerle (signification) de ilgilenen semantik'ten sözedebiliriz. Özetle bilimlerin çoğu konularına uygun göstergelerin gözlenmesine dayanan ve her bilimin bir gösterenler (signifiants) dizgesi tipi olarak düşünüldüğü bir göstergebilim üzerine kurulmuşlardır. **Ferdinand de Saussure**'e göre göstergebilim "*Toplumsal yaşamda yer alan göstergelerin yaşamını*" incelerler. Ancak göstergebilim (Semiyoloji), göstergelerin genel bilimi olarak anlaşılan "*semiotik*"ten de ayrılır. **John Locke**(1632-1704) tarafından ortaya atılan bu sözcük çağımızda **E. Buyssens, Ch. Morris** ve **R. Barthes** gibi öncülerin çalışmaları sayesinde yeni bir zenginlik kazanmıştır. Son yıllardaki yönelimler ışığında semiyoloji, doğrudan gösterilen nesneyi (signifié), yani "*denotatum*"u (örn. ağaç); çok daha geniş ve zengin bir anlam taşıyan ve bunun yanında da daha az kesin ve belirgin olan gösterilmek istenenden, yani anlam yüklenenden (signification) ayırır (örn. ağacın simgelediği her şey: Dingil, sütün, seks, baba, döngüsel evrim, ölümsüzlük, yaşam vb.).

Gösterilmek istenen ya da anlam yüklenene "*anlamlama*" (signification) denmektedir; bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluştur bu; gösterenle(signifiant) gösterilenin(signifié) birleşme süreci olan anlamlama, anlam aktarma ve anlam verme eylemidir.

Anlamın eklemlenişi, üretiliş ve kavranışı da bu eylemin içinde yer alır. İşte bu anlam verilmek ya da gösterilmek istenen (signification) yalnız dili değil, fakat bütün insan etkinliğini derinden etkiler; jestleri, savaşları, devrimleri, herhangi bir krizi belirler. Bu nedenle "*gösterilmek istenen*", bütün insan bilimleri tarafından dikkate alınması gereken bir boyutu oluşturur. Çünkü o, dilbilimin ve bütün öteki tek tek bilimlerin çerçevelerinin geniş ölçüde dışına taşar. Semiotik'in işlevi aynı biçimde psikolojide ve özellikle de **Jean Piaget**'nin genetik psikolojisinde ele alınıp kullanılmıştır.

Günümüz göstergebilimcileri arasında seçkin bir yere sahip olan **U. Eco**, bu dalın alanını oldukça genişletmiştir. Ona göre, hayvanların bildirişimsel davranışlarını incelemekten (zoosemiotics), insanların bedensel bildirişimi gibi başka anlamlama sistemlerinin çözümlenmesine (kinetics ve proxemics), koku alma göstergelerinden bir estetik kuramına ve retoriğe dek akla gelebilecek her türlü kültürel olgu göstergebilimin alanı içindedir. **Eco**'nun bu denli geniş bir alanı kapsamaya çalışan ilk yapıtı 1967 yılında yazdığı "*Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*"dir (Bir Görsel Bildirişim Semiolojisi Üzerine Notlar). Bir yıl sonra yayımlanan "*La struttura Assente*" (Varolmayan Yapı) adlı yapıtında daha önce yazdıklarını kuramsal bir temele oturtmaya çalışmıştır. Bu kitapta yapısalcılığın epistemolojik açıdan uzun bir incelemesi ve **Eco**'nun genel olarak göstergebilime yaklaşımı yer alır. **Eco** kuramsal bir göstergebilim kitabını doğrudan doğruya ingilizce olarak yazmak istemiş ve bu doğrultudaki çalışmalarını arkadaşı **D. Osmond-Smith** ile birlikte sürdürmüştür. 1975'te "*A Theory of Semiotics*" (Bir Göstergebilim Kuramı) adlı kitabını yayımlamış, 1976'da da bu kitaba dayanarak yazdığı "*Trattato di semiotica generale*" (Genel Göstergebilim İncelemesi) yayımlanmıştır. Bir başyapıt sayılan bu kitabında **Eco**, "*her anlamlama ve/ya da bildirişim olgusunu kapsayacak birleşik bir incelemenin kuramsal olanaklarını ve toplumsal işlevlerini*" araştırmayı amaçlamaktaydı. Bu çerçeve içinde dört ana başlık altında a) Kültür Olgusunun Mantığı, b) Anlamlama ve Bildirişim, c) Bir Kodlar Kuramı, d) Bir Gösterge Üretme Kuramı adını verdiği alanları incelemiştir. **Eco**'nun bu ki-

tapta ele aldığı en önemli sorun, göstergebilimin özgül bir bilim dalı mı, yoksa henüz bir çerçeveye oturtulmamış ya da bir çerçeve içinde birleştirilememiş bir çalışma alanı mı olduğudur. Bu soruya olumlu yanıt verebilmek üzere yazdığı kitabı, baştaki düşüncesine uygun olarak göstergebilimin bir bilim dalı olduğu sonucuna vararak bitirmektedir.

Bir sanat yapıtının tek bir yoruma dayandırılamayacağı gerçeğinden yola çıkan **Eco**'nun amacı, yaratılan eserlerin estetik değeri üzerine bir yargıda bulunmak değil; çeşitli poetikaları hem yansımaları, hem de konuları oldukları kültürel duruma uygunlukları içinde karşılaştırmaktır. Doğayı eğer bir sözlüğe benzetirsek, sanat yapıtı da bu sözlükten seçilerek alınmış sözcüklerden oluşan cümlelerle kurulmuş bir kitaptır. Vokabülerin sözcük anlamları dışında taşıdığı ya da aktardığı bir anlamdan sözedemeyiz; tıpkı doğada görünen nesneler gibi. Bunların da kendi başlarına bir anlamları yoktur. Ancak bu sözcüklerin bir araya getirilmesi sonucunda anlamlı bir cümle ortaya çıkar; işte sanatsal ifade dediğimiz şey de budur. Ne var ki **Eco**'ya göre, "*Bir kitap ne başlar ne de biter, olsa olsa öyle gibi görünür.*" Her sanat yapıtının kendine özgü bir sentaksı, semantiği ve pragmatiği vardır; sözcükleri, kavramları, sesleri, imgeleri kendi gramatiğine göre biçimlendirir. Bu bakımdan her yapıt, "*açık*" ve devingen bir yapı sergiler. Eğretileme ya da sanatsal simge, sessel gerçeklik ya da plastik biçim, gerçekliğin mantıksal yollardan daha iyi kavranılmasını sağlayan bilgilenme araçları olarak görülürse eğer, her zaman hatırı sayılır yanılmalarla karşılaşılabilir. Çünkü sanatın işlevi, dünyayı tanımak, bilmek değil; dünyanın tamamlayıcılarını ortaya koymaktır. Sanat, varolan biçimlere eklenen özerk biçimler yaratır, ama bunların da bir yaşamı ve kendilerine özgü yasaları vardır. Ne var ki sanatsal bir biçim, bilimsel bir bilgilenmenin yerini tutacak bir şey sağlayamasa da, buna karşılık onda bilgibilimsel bir eğretileme görülebilir; her dönemde çeşitli sanat biçimlerinin yapılanma tarzı -geniş anlamda benzerlik, eğretileme, kavramın bir figüre dönüşmesi tarzı- bilimin ya da en azından çağdaş kültürün gerçeğe bakış tarzını ortaya koyar. Bir "*olanaklar alanı*" olarak sanat yapıtının, çağdaş kültürün en belirgin kavramlarından ikisini; fizikten alınan "*alan*" kavramı ile

felsefeden alınan "*olanaklılık*" kavramını kullanması da bir rastlantıya bağlanamaz. Bunlardan birincisi klasik neden-sonuç ilişkilerinin, tek yönlü ve tersinmez ilişkilerin, yenilenmiş bir görünüşü demektir ve burada bu ilişkilerin yerini, bir karşılıklı güçler dizgesi, bir olaylar topluluğu, bir yapılar dinamizmi almıştır; ikincisi ise çağdaş kültürün durağan ve tasıma dayalı bir düzen anlayışını terk ettiğini ve tarihte uygulanmış olan kişisel karar ve değerlerin sahip olduğu esnekliğe özenle eğilmeyi yansıtır. İki değerli mantık, doğru bilgilenmenin olası tek aracı değildir artık; ortaya çıkan çok değerli mantıklara göre, belirlenimsiz olan da bundan böyle bir bilgilenme kategorisi olmuştur. İşte bu nedenle kültürel bağlamda yeni bir sanat poetikası doğmuştur; sanat yapıtı artık zorunlu ve önceden kestirilebilen bir erekle donatılmamakta, yorumcunun özgürlüğü, modern fizikte gördüğümüz kesinsizliğin bir biçimi olmakta, bu kesinsizlik ise, çağdaş fizik için, bir başarısızlık, çözümsüzlük uğrağını değil; tersine, kaçınılmaz ve köklü bir durumu yansıtmaktadır.

U. Eco'ya göre, sanatçı aslında alımlayıcıya tüketilmek üzere değil, ama tamamlanmak üzere bir yapıt sunar. Açık ve devingen yapıtlardan hiçbiri, herhangi bir biçim kazanmak üzere kaotik bir yapıdan çıkmaya hazır bulunan rastlantısal öğelerin bir yığışımı gibi görünmez bize; burada söz konusu olan hep gerçek bir yapıttır. Nitekim bir sözlükte de binlerce sözcük bulunur; isteyen herkes bunlarla şiirler, romanlar ya da fizik kitabı yazabilir. Bu anlamda, sözlük de sunmuş olduğu gerecin tüm olası biçimlerine "*açık*" bulunmaktadır; ama sözlük kesinlikle bir "*yapıt*" değildir. Gerçek bir yapıtın açılışı ve dinamizmi oldukça farklı bir şeydir. Kendi organik canlılığının oyunu içine sokarak, değişik tamamlayıcıları bütünselleştirme yeteneği vardır onun ve bu canlılık, tamamlanma değil, değişik biçimlerde sürüp gitme anlamına gelir. Her sanat yapıtı, açık ya da örtülü olarak, bir zorunluluk poetikasının ürünü de olsa, olası alımlamaların *gücül* (potentiel) olarak sonsuz bir dizisine açıktır. Bu alımlamaların ya da yorumlamaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir "*yorum*" tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır. Devingen yapıt poetiği ya da açık yapıt poetiği, sanatçı ile sanat alımlayıcısı arasında yeni bir ilişkiler tipini, estetik algılamanın yeni bir iş-

leyişini başlatır; sanat ürününe toplum içinde yeni bir yer açar. Son olarak da sanat yapıtı üzerinde düşünme ile kullanımı arasında umulmadık bir ilişki kurar.

Umberto Eco sanat dilinin özelliği nedeniyle hiçbir sanat yapıtının gerçekte "*kapalı*" olamayacağını; her yapıtın, belli bir görüşün ötesinde, sayısız olası "*okuma*" ya da "*yorumlama*"ya yatkınlık gösterdiğini söyler. Resimden şiire, müzikten yazına dek her sanat yapıtı, sayısız çoklukta tadıma açık bir nesnedir; kendi başına bitip tükenme bilmeyen bir deney kaynağıdır. Sanat, bulanık bir fikri, bir coşkuyu belirli bir dolayıma dönüştürme gücüdür. Eğer bir sanat yapıtı, alımlayıcının gözünde anlamlı olabiliyorsa, bu da aynı biçimde, onun daha önceki deneylerinden gelen ve sanat yapıtının sunmuş olduğu niteliklerle eriyip kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığı sayesindedir. Sanat yapıtı, "*Chaos-mos*" bir yapı sergiler; bir "*kargaşa-evreni*"(caosmik) özelliği gösterir. **Eco**'ya göre bu özellik öncelikle **Dante**, **Kafka**, **James Joyce** gibi yazarların yapıtlarında karşımıza çıkar. Bir çok-anlamlılık söz konusudur bu yapıtlarda. Çağdaş poetikaları kavrayabilmede, estetik bildirişim kuramının önemli bir yeri vardır. Bu kuram, bir bildiride bulunan bildirişim niceliğini değerlendirmeye çalışır. Bildirişim(information) eklemeli bir niceliktir; daha önceden bildiklerime katılan ve benim karşıma özgün bir kazanım gibi çıkan bir şey. Bildirişim niceliği matematiksel yöntemlerle hesap edilebilir ve sayılarla anlatılabilir. Bildirişim kuramının rolü de budur; hesapları da her türlü bildiriye uyarlanabilir, sayı ya da dilbilimsel simgeler, ses dizileri vb. gibi. Günlük iletişim de, dilbilimsel ya da sözdizimsel alışkanlıklara karşı çıkan ve sırf bu yüzden yeni bir şeyler ileten anlatımlarla doludur, anlamın genel olarak kendilerine göre iletilmiş olduğu kurallara uymadıkları halde. Dil bir kez olasılıklar dizgesi olarak konduğunda, kimi düzensizlik öğeleri, söylenen bildirinin bildirişimini çoğaltır. İşte sanat bu fenomenlerin ortaya çıktığı en yetkin alandır; örnekle, bir şiirsel söylem, ses ile kavramı, seslerle sözleri kesinlikle yeni bir ilişki içinde yerleştiren ve tümceleri alışılmadık bir tarzda birleştiren, böylece aynı zamanda hem belirli bir anlamlama, hem de şaşırtıcı bir coşku ileten bir söylemdir; öyle ki anlam hemen kavranılmamış olsa bile, coşku doğabilir.

Şiirsel söylemin gücünü yapan yalnızca *'önceden-kestirilemeyen'*in artışı değildir. Dilin alışılmadık bir tarzda kullanımı sonunda şiir olabilir; buna karşılık, dilsel dizgenin en olası kullanımı bir şey vermez. **Eco**'ya göre, estetik, söylenilen şeye değil, daha çok söyleme tarzına ilgi duyar. Klasik sanat, ona göre, iyice belirlenmiş sınırlar içinde kurmaca (*fiction*) düzene aykırı davranmaktaydı; çağdaş sanat ise, başlangıçtaki düzenin yerine son derece olasılık dışı bir düzeni sürekli olarak koyma özelliğini taşır. Başka deyişle klasik sanat, temel kuralların çoğuna saygı gösterdiği bir dilsel dizgenin içine özgün devinimler ve coşkular sokarken; çağdaş sanat, kendi yasalarını kendinde bulan yeni bir dilsel dizge ortaya koyar. Bundan ötürü çağdaş sanat, geleneksel dilsel dizgenin korunması ile yadsınması arasında durmadan salınır durur; tümüyle yeni bir dizgenin benimsenmesi, tüm bildirişimin yitimiyle sonuçlanacaktır. Açık yapıtın özünü oluşturan, biçim ile çeşitli anlamalar olanağı (anlam tabakaları) arasındaki diyalektik, işte bu sarkaçsal devinim içinde gerçekleşir. Demek şair öyle bir dilsel dizge yaratır ki, bu artık onun içinde kendisini dile getirdiği dilin dizgesi değildir; ama varolmayan bir dil dizgesi de değildir. Bildirişim olanağını çoğaltmak üzere, o bir dizge içine örgenlenmiş düzensizlik modüllerini sokar. Bir açık yapıtın yaratıcısı için çözüm, sarkaçsal bir diyalektiktedir yalnızca. Çağdaş sanat, estetik beğeninin ve yapıların ötesini amaçlar ve daha geniş bir söylem içinde yerini alır; modern insan için bir kurtuluş olanağını, algı ile düşüncenin ikili düzeyinde, özgürlüğün yeniden kazanımına giden yolu temsil eder. Sanatta kesinsizlik ne denli büyük ise, bildirişim de o denli büyük olur; ve belli bir olasılığa uyan simgelerin bir dizisini oluşturan bir dizge, rastlantı yasalarına uygun (*stokastik*) bir süreçtir.

Eco'ya göre, biçimsel olmayan sanat yapıtı açıktır; biçimlerin evrimi bilimsel kavramların evrimiyle koşut gider. Sanat alanında nasıl tüm klasik değerlerin çöküşüyle karşılaşıyorsak, buna koşut bir devrim de bilimler alanında olmuştur; bilimdeki uzay, zaman, madde, eşdeğerlilik, genel çekimle ilgili kavramların son dönemlerdeki iflası ve belirlenimsizlik, olasılık, çelişki, görelilik, entropi kavramlarının yeniden ortaya çıkışı, her yönden bir gizemcilik uyanışını ve yeni bir aşkınlık olanağını ortaya çı-

karmaktadır. Barok poetika, **Kopernik**'in getirmiş olduğu heliosantrik devriminin yeni evren görüşünden yola çıkarak geliştirilmiştir; Barok yapıta bakış açılarının çeşitliliği, artı sonsuzluk boyutlarınca genişlemiş, ne yer merkezli (geosantrik), dolayısıyla ne de insanmerkezli (antroposantrik) bir evren görüşünden etkilenmiştir. Ayrıca Barok poetika, gezegen yörüngelerinin eliptik karakterinin **Kepler** tarafından bulgulanmasında da aynı biçimde yer almış bulunmaktadır; çünkü bu bulgu da kozmik yetkinliğin simgesi olarak dairenin üstün konumunu kuşkuya düşürmekteydi. Yine bu cümleden olarak Euckleidesçi olmayan geometrilerin ortaya çıkışı ile Fauvist'ler ya da Kubist'lerde klasik geometrik biçimlerin terkedilişi arasında, soyut resmin ortaya çıkışı arasında, yeni plastisizm ya da yapısalcılığın ilk girişimleri ile Hilbert'de geometrinin aksiyomatizasyon girişimleri arasında bir koşutluk kurulabilir. **Von Neumann** ile **Morgenstern**'in "*oyunlar kuramı*", bu yüzyılın en önemli bilimsel olaylarından biri olan bu kuram; **Toni del Renzio**'nun "*action painting*" konusunda vermiş olduğu örneklerle, günümüz sanatına uygulanmasında çok verimli olduğunu göstermiştir. Bundan böyle '*olanaklı*'dan (possibilité) '*olasılı*'ya(probabilité) giden bu geniş alanda, cansız, canlı ya da tinsel maddenin yasalarını yöneten belirlenimsizliğin (indéterminisme) bu yeni serüveninde, üçyüz yıl önce **Chevalier de la Mère**'in **Pascal**'a sormuş olduğu problemler aşılmıştır. **Salvador Dali**'nin '*nesnel-rastlantı*' ya da **Marcel Duchamp**'nın '*ironi-ötesi*' gibi kavramlarının aşılmış olduğu gibi. Raslantının nedensellikle yeni ilişkileri, olumlu ve olumsuz rastlantı-karşıtının(anti-hasard) işe karıştırılması, kartezyen usçuluk ile bugünkü uygarlığımızın kopukluğunun fazladan bir pekiştirilmesidir. Öte yandan bir gün rastlantının yasası bulunursa, doğaldır ki insanın ussal düzeninin değişmesi zorunluluğu ortaya çıkacaktır. Nitekim üçyüz yıldır hiç kıpırdamadığı pekala bilindiği halde, güneşin doğduğunu ve battığını düşünme eğiliminde değil miyiz?(1)

Bütün bunlar, **Eco**'ya göre, yeni bir sanatın işlevinin nasıl epistemolojik bir eğretileme olduğunu açıklar. Olaylardaki kesiklik,

---

(1) U. Eco, L'Oeuvre ouverte, Edition du Seuil, Paris, 1965.

birleşik ve kesin bir evren imgesi olanağını kuşkuya düşürmekte; yeni sanat, bu aynı dünyayı, içinde yaşadığımız bu dünyayı tasarımlamamız ve bunu yaparken de onu kabul etmemiz ve duyarlığımızla bütünleştirmemiz için bir yol önermekte. Açık yapıt tam bir zihin açıklığıyla kesiklik(kopukluk) üstüne bir imge vermeyi düşünmektedir; onu anlatmıyor, çünkü o bu kesikliktir. Bilimin soyut kategorileri ile duyarlığımızın canlı maddesi arasında, bir aracı olarak kendini koyuyor; o, dünyanın yeni görünümlerini kavrayabilmemizi sağlayan bir çeşit aşkın şema gibi duruyor. Öte yandan olasılık yasası, müzikte tonal gramerin yasası olup, Ortaçağ sonrası batılı dinleyicinin duyarlığı buna alışıktır. Oysa atonal gramerin yasası rastlantısallığa dayanır. Kültürümüzün bütün öğeleri ise dünyayı olanaklılık kategorisine göre düşünmeye, duyumsamaya ve son olarak görmeye bir çağrı sayılmalıdır. **Gabo** ile **Pevsner**'in konstrüktivizm'inde ortaklaşa olan gerçekliğin özel görüşüne, mekanik uygarlığın yüzeysel görünümlerinden, ne de görsel verilerin *"kübik planlar"*ından ya da *"plastik oylumlar"*ından türemez. Tersine modern bilimin bizlere gösterdiği biçimiyle, fizik evrenin yapısal sürecinden ileri gelir. **Eco**'ya göre, konstrüktif sanata en iyi giriş **Whitehead**'in ya da **Schroedinger**'in incelemesidir. Sanat -başlıca işlevi de budur- bilimin araştırıp ortaya çıkardığı evrensel çokluğu kabul eder, ama onu plastik bir simgenin somut niteliğine bağlar.

Sanatçı kendi yaratı edimini gerçekleştiren tek kişi değildir; alımlayıcı da yapıt ile dış dünya arasında temas kurar ve bu amaçla yapıtın derin niteliklerini çözer, yorumlar ve bu yolla yaratıcı sürece katkıda bulunur. **Eco**'ya göre bir açık yapıt poetikasının biricik çağdaş poetika olduğunu sanmak yanlıştır. Çağdaş sanatın biçimsel yapılarının dilimiz gibi öbür geleneksel dizgelere de niçin durmadan meydan okuduğu artık anlaşılmış bulunmaktadır. Şiirde olduğu gibi resimde de, sinemada olduğu gibi tiyatroda da açık yapıtın ortaya çıkışından söz etmek, bundan böyle olanaklı ise, bunun nedeni, kimi sanatçıların, çağdaş bilimin önermiş olduğu hem fiziksel ve hem de tinsel dünya üstüne yeni görüşü benimsemeleri ve eskiden düzenli bir dünyadan söz edilirken kullanılmış olan aynı biçimsel terimlerle şimdi bu dünyadan söz edilemeyeceğini anlamış olmalarıdır. Bu bakımdan biçim, bir dü-

şünce taşıyıcısı olmamalıdır, bir düşünme tarzı olmalıdır; bu bağlamda da bir müzisyen ancak yeni bir dünya görüşünü yeni bir müzikal biçimde dile getirmeyi başarabildiği ölçüde "ilerici" olur. **Schönberg**, "*Warsaw Survivor*" adlı yapıtında, Nazi vahşetine tam bir kültürel hakareti dile getirebilmiştir; biçimler üzerinde uzun bir süre çalıştıktan sonra, müzik açısından dünyaya yeni bir tarzda bakma yolunu bulabilmişti. Ama **Schönberg** tonal diziyi kullanmış olsaydı, "*Warsaw Survivor*"u değil, en koyu tonalite yasalarına uygun olarak aynı konuyu açımlayan "*Warsaw Concerto*"yu meydana getirirdi. Her başarılı biçim, şekilsiz bir maddenin bilinçli bir yolla insani bir boyuta çevrilmesinde temellenir. Yazın da -müzik, resim, sinema gibi- kendi yapıları içinde, bilimin öngördüğü evren görüntüsünü, yani kavramsal bir düzeyde, estetik bir biçim içinde, onun yerini dolduracak şeyi geliştirip kotarmaya çalışan metafizik iç sıkıntısının son sınır çizgisini gerçekleştirebilir. "*Finnegans Wake*", böyle yazınsal bir yönelişin örneği sayılabilir pekala. Demek sanatsal süreç, düzensizliğe, şekilsizliğe bir biçim vermeye çalışır ve çözülme de, nesnelere gidimli bir açıklık vermek isteyen bir usun çabasından başka bir şey değildir.

Eco'ya göre çağdaş kültür bir "*avant-garde'lar kültürü*"dür. Her avant-garde hareket bir önceki avant-garde hareketin yadsınmasıdır. Sanatçı, piyasa kendisinden öyle olmasını istediği için, bir başkaldırandır. Sanat tarihinde her zaman varolan buluş ile tarz arasında doğal bir diyalektik vardır. Bir sanatçı, dünya görüşünde köklü bir değişme içeren yeni bir biçim bulduğu her zaman, sanatının biçiminin içerdiklerini hiç anlamadan benimseyen bir yığın sözde sanatçı tarafından hemen taklit edilmiştir. Böyle bir olayın kaçınılmazlığı ve bizimki gibi bir uygarlıkta -ki burada nesneler o denli hızla tüketilirler ve değişiklik o denli anidir ki, hiçbir yenilik hiç de uzun bir süre yeni değildir- buna sık sık rastlanılmasından dolayı kesinlikle, her avant-garde eylemin bir daha yeni buluşla hemen yadsınması ve böylece bir tarz oluşturmasının engellenmesi özellikle önemli bir noktadır. Bu iki diyalektiğin birleşmesi, görünüşteki yenilikler, izlek üzerinde salt maniyerci çeşitlemeler ve gerçek yenilikler, bu çeşitlemelerin yadsınması arasında sürekli bir almaşık(alternation)

meydana getiriyor. Böylece birçok ardışık avant-garde'ın yadsımış olduğu biçimler, çoğunlukla yenilerinin sahip olmadığı bir gücü koruyorlar.

Umberto Eco'ya göre her sanat yapıtı özgür ve yaratıcı bir yorumcuya gereksinim duyar; eğer yorumcu, yaratıcı sanatçının özelliğine uygun bir tutumla yapıtı yeniden yaratmazsa, onu gerçek anlamda anlayamaz da. Ne var ki bu gözlem, çağdaş estetiğin, yalnız yorumsal ilişki konusunda vardığı olgun eleştirel bilinçten sonra kabul ettiği bir niteliği oluşturmaktadır. Elbette birkaç yüzyıl önce yaşamış bir yazarın böyle bir gerçeklikten eleştirel bakımdan pek haberi yoktu. Oysa böyle bir bilinç her şeyden önce sanatçının kendisinde bulunmaktadır. Sanatçı, "açıklık"ı önüne geçilmez bir gerçek olarak kabul edeceği yerde, onu bir üretim programı olarak seçmekte ve hatta yapıtını, olabilir en yüksek açıklığı sağlayacak biçimde sunmaktadır. Biliyoruz ki resimde perspektif biliminin ve uygulamasının gelişimi, yorumlayıcı öznelliğin yapıt karşısındaki işlevsel bilincinin olgunlaşmasına tanıklık etmiştir. **Vitrivius**, simetri ve öritmi arasında ayrım yaparak, öritmiyi nesnel ölçülerin, görüntünün öznel isterlerine uyması biçiminde anlamıştır. **Platon** da Sofistes adlı yapıtında, ressamların, ölçüleri nesnel bir uygunluğa göre çizmediklerini, betimlenen nesnelerin gözlemci tarafından görülüş açısına göre resim yaptıklarını söylemiştir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi **Eco**'ya göre "*açık yapıt*"a en belirgin örnek Barok sanat ürünleridir; çünkü Barok sanat'ta Rönesans klasik biçimine özgü, merkezi bir eksen çevresinde gelişen ve simetrik çizgiler ve dar açılarla sınırlanmış mekanın statik ve şaşmaz "*belirliliği*" yoktur. Barok biçim ise dinamik olup, boş-dolu, açık-koyu oyunuyla, eğrileriyle, çok değişik dereceli açılarıyla etki belirsizliğine yönelir; sınırları kaldırdığı için de mekanın gittikçe genişlediği duygusunu uyandırır. Devingen ve aldatıcı olanın aranması, barok plastik kütlelerinin hiçbir zaman ayrıcalıklı, cepheden, belirlenmiş bir görünüm almalarına olanak vermez. Yapıt, hep yeni açılardan görülebilmesi için ve sanki sürekli olarak değişim halindeymiş gibi, gözlemciyi hiç durmadan yer değiştirmeye zorlar. Barok ruhun, yeni kültür ve duyarlığın ilk belirgin gösterisi olarak görülmesindeki neden şudur: İnsan ilk

kez barokta, yasal olanın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir. Ancak bütün görüşler, eleştirinin çağımızda vardığı ve estetiğin bugün yasalaştırdığı sonuçlardır.

Eco'ya göre şiirde açık yapıt anlayışını bilinçli olarak ilk kez 19. yy'ın ikinci yarısında "*simgecilik*" akımında buluyoruz. **Verlaine**'in "*Art Poétique*"i bu konudaki en güzel örnektir; **Mallarmé**'nin sözleri ise daha da ileri gider: "*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: suggérer... voilà le rêve...*" (Bir şeye ad koymak, o şeyi azar azar bulup ortaya koyma mutluluğunu veren şiirin sağladığı sevincin dörtte üçünü silip atmak demektir: esinlenmek... işte düş budur...). İmdi tek bir anlamın kendini dayatmasını önlemek gerekir. Sözcüğün çevresindeki o sınırsız boşluk, anlam oyunları ve katmanları vb., sözcüğü belirsizlikle çevreler; onu birbirinden değişik binbir esinlenmeyle dolu kılar. Esinlenme araci olarak anlaşılan yapıt, alımlayan kişinin özgür tepkisine amaç olarak açıktır. Esinleyen yapıt her seferinde yorumcunun duygusal ve imgesel katkılarıyla dolu olarak gerçekleşir. Sanat yapıtlarında açıklığa çağrının, yalnız belirsiz bir esinlenme ya da duygusal bir kışkırtma düzeyinde meydana geldiğini sanmamak gerekir. **Eco**'ya göre örneğin, **Bertolt Brecht**'in oyunlarında, belirli gerilim durumlarının sorunsal serimlenmesi biçiminde kendini gösteren bir dramatik devinim anlayışı ile karşılaşırız. İzleyiciye telkin edilmek istenen gözlemlenecek olayları nesnel, yabancılaşmış bir yöntemle sunan ünlü epik anlatım tekniğine göre bu durumlar serimlendikten sonra, **Brecht**'in tiyatro sanatı, en yetkin örneklerinde, artık onları işlemez. Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkaracak olan seyircinin kendisidir. İşte bu anlamda **Brecht**'in oyunları da bir "*çokanlamlılık*" görünümü sergilerler: örn., Galilei, Sezuan'ın İyi İnsanı, Cesaret Ananın Silahları, Üç Kuruşluk Opera, Kafkas Tebeşir Dairesi, Arturo Ui'nin Yükselişi gibi yapıtlarındaki çokanlamlılık, çözülmemiş ama çözülmesi gereken sorunların çatışması biçiminde beliren toplumsal varoluşun somut çokanlamlılığıdır. Bir tartışma nasıl "*açık*"sa, yapıt da burada o şekilde "*açık*"tır; çözüm beklenmekte ve istenmektedir. Ancak bu

çözüm izleyicilerin oyuna bilinçli olarak katılmalarından doğacaktır.

Açık yapıt, devingen yapıt tabanına yaslanır; Ortaçağ sanatçısının tamamlanmış ve tek boyutlu yapıtı, önceden belirlenmiş ve tasarlanmış statik düzenler sırası biçimindeki bir evren anlayışını yansıtmaktaydı; Barok açıklık ve dinamiklik anlayışı ise, yeni bir bilimsel bilincin doğuşunun belirtisi olarak algılanmaktaydı. Barok dönemde artık dikkatin, varlık alanından mimari ve resimsel nesnelerin görünümüne, müzik yapıtlarının da sessel özelliklerine kaydığını ve öznel yanın nesnel yana üstün geldiğini görüyoruz. Açık yapıt poetikasının ilk örneklerini gördüğümüz Barok dönemde, gerek yeni bilimsel evren anlayışında, gerekse sanat dallarında bütün ögelerin artık aynı değer ve yetkeye sahip olduklarını izliyoruz. Açık yapıt, devingen bir yapıt olarak, bir kişisel müdahaleler çokluğu olanağıdır; ama ayrıntısız müdahaleye biçimden yoksun(informel) bir çağrı değildir.

Umberto Eco'nun açık yapıt kuramına göre sanatçı, alımlayıcısına "*tamamlanacak*" bir yapıt sunmaktadır. Sanatçı, yapıtının nasıl tamamlanacağını ya da sonuçlanacağını kesinlikle bilmemekle birlikte, tamamlanmış yapıtın yine hep "kendi" yapıtı olduğunu, başka bir yapıt olmadığını, ve yorumsal bir diyalog sonucunda, kendisinin tümden öngöremeyeceği bir biçimde başka birisi tarafından örgütlense de, "*kendi*" biçiminin somutlaşacağını bilmektedir. Çünkü sanatçı, gerçekte ussal olarak örgütlenmiş, yönlendirilmiş ve estetik gelişim gereksinimleriyle donatılmış olanaklar önermektedir. Önümüze binlerce sözcük seren bir sözlük, bizlere sunduğu gerecin herhangi bir biçimde birleştirilmesine çok "*açık*"tır, ama bir "*açık yapıt*" değildir; bir yapıtın açıklığı ve devingenliği, o yapıtın çeşitli tamamlanmalara hazır olmasından kaynaklanmaktadır. Sözlük bir sanat yapıtı olmadığı gibi, onun içindeki sözcüklerin sınırsız sayıda çeşitlemeleriyle oluşturulan(configuration) cümlelerin kurduğu bir roman da sözlük değildir.

Sonuç olarak sanat yapıtını anlamanın ve doğru yorumlamanın hiç de kolay olmadığını söylememiz gerekiyor. Gerçekten de hiçbir sanat yapıtı ya da sanatçı kolayca kendini ele vermez. Bir sanat yapıtı karşısında duygulanabilir, coşkuya

kapılabilir, dahası ağlar ya da kahkahalarla gülebiliriz; ancak bütün bunlar bizim bir sanat yapıtını, bir sanatçıyı anladığımızı tam olarak göstermez. Sanatçının ne demek istediği ve bizim de yapıttan ne anladığımız sorusu çoğunlukla yanıtsız kalacak olan bir sorudur; dolayısıyla tüketilemeyen açık bir soru olarak da kalacaktır. **Homeros**'un, **Mevlana**'nın, **Shakespeare**'in, **Beethoven**'ın, **Mahler**'in, **Picasso**'nun, yontu sanatçısı **Neizvestny**'nin ve tüm sanatçıların hiç durmadan yorumlanması onlara bir türlü ulaşamadığımızı ve ne yazık ki tam olarak ulaşamayacağımızı göstermez mi? Tüketilemeyen bir şey açık kalmaya yazgılıdır; bu nedenle de tüm sanat yapıtları açık yapıtlardır. **Vivaldi**, **Mozart**, **Dede Efendi**, **Itri** gibi besteciler sayısız kez seslendirildiler. Acaba hangi yorumcunun bu bestecileri daha iyi yorumladıklarını, başka deyişle, hangi yorumları bestecilerin kendilerine daha yakın bulduklarını söyleyebiliriz? Kuşkusuz hepsi yapıta göreli bir varışı serimlerler. Bu bakımdan sanatçıların ne demek istediklerini tam olarak anlamak oldukça güçtür; zaten buna gerek de yoktur. Bakın **Picasso** ne diyor: "*Bir seyirci benim duyduğum gibi tablomu duyabilir mi hiç? Bir tablo bana uzaklardan gelir. Ne kadar uzaktan geldiğini kim bilebilir? Ben bunu sezmişimdir, görmüşümdür, yapmışımdır; gene de ertesi günü kendim bile ne yaptığımı anlamamışımdır. Benim düşlerime, içgüdülerime, isteklerime, düşüncelerime nasıl girilebilir? Bütün bunlar uzun süreden sonra hazırlanmıştır ve gün ışığına çıkmıştır. Özellikle belki de irademe karşın bunları yakalayabilmek için harcadığım çabadan sonra kim girebilir içine?*" *Bir başka yerde de* **Picasso** *şöyle diyor: "Herkes resmi anlamak istiyor. Neden kuşların ötüşünü anlamaya çalışmıyorlar? Gece, çiçek, kişiyi çevreleyen her şey neden anlaşılmaya çalışılmadan sevilir? Ama resme gelince anlamak istiyorlar. Sanatçının gerektiği için çalıştığını anlasınlar özellikle. Açıklamak gereğini duymadığımız ama bizi büyüleyen doğadaki bir çok şeye verilen önemden çok önem verilmemesi gerekir sanatçıya; çünkü o da dünyanın öteki küçük üyelerinden biridir. Bir tabloyu açıklamaya çalışanlar çok zaman yanlış yola saparlar. Bir süre önce Gertrude Stein neşe içinde tablomun neyi göstermek istediğini anladığını söylemişti. Stein'a göre tabloda üç müzikçi varmış. Oysa bir natür mort idi!*".

Demek ki sanat yapıtı anlaşılmayı gerektirmeyecek biçimde değerlendirilmelidir. Doğaya benzeyen sanat yapıtları anlaşılmak için değildirler; tıpkı bir kuşun ötüşü, bir karın, yağmurun yağışı, bir güneşin doğuşu ya da batışı gibi. Doğa olaylarında bir anlam aramak boşunadır. Doğayı anlamadan seven bizler, sanat yapıtlarını neden ille anlamaya çalışıyoruz? Çoğunlukla yaratıcısı da bilmez yapıtının ne anlama geldiğini. Hiçbir sanat yapıtını açıklamaya kalkmamalıdır; çünkü onun açıklaması kendisidir; yapıtın kendisi duyumsanmaya, sezilmeye çalışılmalıdır. Onu açıklamaya kalktığımızda yapıtın eksikliğini göstermekten başka bir şey yapmayız. Yine de sanat yapıtını anlamaya girişmek biz alımlayıcılar için vazgeçilmez bir tutku olup çıkmıştır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR:

-T.W. Adorno, Théorie Esthétique, Ed. Klincksieck, Paris, 1989.

-T.W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie,* Rowohlt, München, 1969.

-G. Santayana, *Reason in Art,* Dover Publications, New York, 1982.

-H. Osborne, *Aesthetics*, Oxford University Press, London, 1972.

-Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte,* Edition du Seuil, Paris, 1965.

-Susanne K. Langer, *Problems of Art,* The Scribner's Library, New York, 1957.

-Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art,* Meridian Book, New York, 1961.

-Jean Lacoste, *L'Idée de Beau,* Bordas, Paris, 1986.

-Hubert Damisch, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture,* Editions du Seuil, Paris, 1972.

-Tony Richardson and Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art*, Icon editions, New York, 1974.

-Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays,* Cambridge University Press, London, 1987.

-Denis Huisman, *L'Esthétique*, PUF, Paris, 1961.

-Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Publicaitons, New York, 1977.

-Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1955.

-Jorn K. Bramann, *Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts,* Adler Publishing Company, New York, 1985.

-Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.

-Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,* Kaynak Yay., İstanbul, 1987.

-Mehmet Suat Bergil, *Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1988.

-Mustafa Aslıer, *Varolmayana Biçim Vermek*, İDTGSYY, İstanbul, 1980.

-Paul Valéry, *Introduction à la Poétique*, Gallimard, Paris 1938.

-Étienne Souriau, *La Correspondance des Arts,* Flammarion, Paris, 1969.

-A. Lunacharsky, *On Literature and Art,* Progress Publishers, Moscow, 1973.

-Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, PUF, Paris, 1972.

-Michel Ange, *Sonnets,* Editions des Portes de France, Porrentruy, 1944.

-Elie Faure, *Rönesans Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, 1979.

-Enis Batur, *Estetik Ütopya*, B/F/S Yay., İstanbul, 1987.

-Pamela Taylor, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, New American Library, New York, 1960.

-F. Kerst and H. Krehbiel, *Mozart*, Dover Publications, New Yok, 1965.

-A. Giannariás, *sthetik Heute*, Francke Verlag, München, 1974.

-W Charlton, *Aesthetics*, Hutchinson University Library, London, 1970.

-André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972.

-A. Genç ve A. Sipahioğlu, *Görsel Algılama: Sanatta Yaratıcı Süreç*, Sergi Yay., İzmir, 1990.

-Clive Bell, *Art*, Oxford University Pres, London, 1987.

-Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, The Macmillan Company, New York, 1960.

-Eliseo Vivas and Murray Krieger, *The Problems of Aesthetics*, Rinehart and Company, New York, 1958.

-Maynard Solomon, *Marxism and Art*, Alfred A. Knopf, New York, 1973.

-Albert Hofstadter and Richard Kuhns, *Philosophies of Art and Beuatuy*, Modern Library, New York, 1964.

-Raymond Bayer, *Histoire de L'Esthétique*, Armand Colin, Paris, 1961.

-İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.

-İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, Ed. Fak. Yay., İstanbul, 1971.

-İsmail Tunalı, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.

-Élly Jaffé-Freem, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, J. M. Meulenhoff, Amsterdam, 1970.

-Avner Zis, *Foundations of Marxist Aesthetics*, Progress Publishers, Moscow, 1977.

-Yuri Barabash, *Aesthetics and Poetics*, Progress Publishers, Moscow, 1973.

-Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1980.

-Mikel Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, Ed. Kliencksieck, Paris, 1985.

-Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı*, Dost Yayınları, Ankara, 1989.

-Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, 1990.

-O. Revault D'Allonnes, *La Création Artistique et Les Promesses de la Liberté*, Editions Klincksieck, Paris, 1973.

-Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, Ed. Routledge and Kegan Paul, London, 1959.

-Arnold Hauser, *The Social History of Art,* Ed. Routledge and Kegan Paul, London, 1968.

-Franz Boas, *Primitive Art*, Dover Publications, New York, 1955.

-Vladislav Zimenko, *The Humanism of Art,* Progress Publishers, Moscow, 1976.

-Alexandre Nicev, *L'Énigme de la Catharsis Tragique dans Aristote,* Ed. de L'Académie Bulgare des Sciences, Sofia, 1970.

-Charles Lalo, *Notions d'Esthétique,* Librairie Félix Alcan, Paris, 1925.

-Rodin, *Art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset, Paris, 1911.

-Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London 1970.

-Theodore L. Schaw, *Art Reconstructed, A New Theory of Aesthetics,* Marshall Jones Company, Boston, 1937.

-Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la Peinture,* Librairie E. Droz, Genève, 1951.

-Robert Motherwell, *The Dada Peinters and Poets: An Anthology,*' Georg Wittenborn, Inc., New York, 1967.

-Moissey Kagan, *Estetik ve Sanat,* Altın Kitaplar Yay., İstanbul, 1982.

-Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'Intériorité,* Les Editons de Minuit, Paris, 1987.

-Andreas Hüyssen und Klaus R. Scherpe, *Postmoderne,* Rowohlts, Hamburg, 1986.

-J. Passmore, *A Hundred Years of Philosophy,* Duckworth, London, 1980.

-Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik,* Suhrkamp, München, 1989.

-Alain, *Système des Beaux-Arts,* Gallimard, Paris, 1926.

-Alain, *Préliminaires à L'Esthétique*, Galimard, Paris, 1939.

-A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique,* Edition du Seuil, Paris, 1958.

-*The Encylopedia of Philosophy*, Edited by Paul Edwards, Mac Millan Publishing Co., and Free Press New York, 1967.

-*Encyclopédie de l'art,* Le Livre de Poche, Paris, 1991.

ADLAR VE KAVRAMLAR DİZİNİ

ADORNO, Theodor Wisegrund; 21, 43, 198, 203, 239-253.
ARİSTOTELES; 11, 17, 22, 28, 40, 97-110, 167, 224, 230, 245, 267, 279, 310.
ARS (bkz. Sanat)
AUGUSTINUS; 11,41.
BAUHAUS EKOLÜ; 20.
BAUMGARTEN, Alexander; 11, 25, 37, 41, 225.
BEAUDELAIRE, Charles; 10, 31, 181, 198, 201, 202, 209, 210, 309.
Beğeni Yargısı; 18, 50, 124, 126, 130, 132.
BENJAMIN, Walter; 42, 197-210, 241, 243.
BERG, Alban; 59, 175.
BERGSON, Henri; 57, 189-196, 246.
BRECHT, Bertold; 43, 59, 197, 200, 205, 207, 227-238, 324.
BRETON, André; 62, 67, 68, 72.
CROCE, Benedetto; 32, 42, 43, 50, 51, 53, 55, 183, 219-225.
Dada, Dadacılık (Dadaisme); 33, 62, 63, 65, 207.
DANTE, Allighieri; 41, 179.
DESCARTES, René; 39, 57, 156, 244, 245, 286.
DUCHAMP, Marcel; 63-65, 74, 320.
ECO, Umberto; 309-327.
Estetik (Beğeni, Değer, Hayalgücü, Haz, Nesne, Duyu); 9, 25, 31, 37, 38, 39, 43-45, 52, 133, 143, 243, 249, 250, 260, 284.
FRANCASTEL, Pierre; 32, 43, 44.
FREUD, Sigmund; 58, 66, 161, 165, 171-187, 207.
GADAMER, Hans-Georg; 274, 293-302.
Gerçeküstücülük (Surréalisme); 66, 67, 86.
GOETHE, Johann Wolfgang von; 37, 158, 171, 179, 202, 211, 266, 269, 302.
GOODMAN, Nelson; 22, 303-308.
Güzel, Güzellik; 55, 81, 91, 104, 119, 120, 124, 126, 130, 133, 134, 145, 215.
HARTMANN, Nikolaï; 57, 137.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich; 11, 18, 22, 37, 49, 50, 139-154, 191, 193, 205, 224, 234, 236, 277.
HEIDEGGER, Martin; 22, 57, 59, 161, 255, 273-280.
INGARDEN, Roman; 46, 255-264.

İmge, İmgelemsel (Image, Imaginaire); 8, 50, 127, 144, 284, 288.
JOYCE, James; 59, 178, 184, 306, 309, 310, 312, 318.
KANT, Immanuel; 11, 18, 21, 23, 25, 30, 37, 45-50, 55, 121-138, 245, 287, 307.
Karşı Kültür; 21, 33, 246, 249, 251.
Karşı Sanat; 33, 65, 69, 249.
Katharsis (Arınma); 101, 228.
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm; 11, 42, 140, 145.
LUKACS, György; 21, 41, 100, 199, 205, 207, 248, 249, 265-271.
MARX, Karl; 197, 206, 207, 227, 233, 244, 265, 267, 271.
NIETZSCHE, Friedrich; 10, 18, 38, 75, 155-170.
Özdeşleyim (Einfühlung); 43, 230, 298.
PASCAL, Blaise; 10, 244.
PICASSO, Pablo; 71, 72, 74, 326.
PLATON; 11, 17, 22, 25, 27, 28, 40, 65, 81-95, 113, 114, 202, 238, 244, 246, 279, 280, 310, 323.
PLOTINOS; 11, 113-120, 238, 279.
PROUST, Marcel; 61, 78, 136.
SHAKESPEARE, William; 15, 16, 177, 178, 183, 266, 269, 326.
Sanat (Görsel S.; Güzel S.; İşitsel S.; Optik S.; Pop S.; Öncü S.; Soyut S.;Sanat Eleştirisi;Sanat Tarihi;Sanat Psikolojisi; Sanat Sosyolojisi; Sanat Felsefesi; Sanat Bilimleri); 9, 13, 15, 17-19, 21, 22, 26, 31, 32, 34, 35, 50, 65, 69, 74, 182.
SANTAYANA, George; 211-217.
SARTRE, Jean-Paul; 50, 57, 69, 179, 241, 255, 283-291.
SAUSSURE, Ferdinand de; 313, 314.
SCHİLLER, Friedrich; 48, 59, 134, 146, 167, 214, 322.
SCHÖNBERG, Arnold; 59, 240, 242, 250, 322.
STRAVINSKI, Igor; 52, 75, 250, 251.
Taklit (Mimesis); 75, 86, 89, 105, 107, 109, 110.
Tekhne (Zanaat); 15, 20, 85, 97.
VALERY, Paul; 26, 36, 38, 60, 61, 70, 182, 312.
VAN GOGH, Vincent; 16, 181, 275, 278.
VINCI, Leonardo da; 18, 25, 40, 42, 183.
VINCKELMANN, Johann Joachim; 30, 138.
Yapısalcılık (Structuralisme); 54.

NEJAT BOZKURT

Sanat ve Estetik Kuramları

Günümüzde "pozitif bir kaos" olarak anlaşılan ve insanın kendisini tanıması çabasında belirgin başarılarından biri sayılan sanatlara ve sorunlarına değinen bu kitap, felsefe ve bilim açısından sanat ve estetik üstüne yapılan yorumları özetleyici bir biçimde ele almayı ve bu yorumları filozofların düşünceleriyle örneklendirmeyi deneyen bir çalışmadır. Kitapta çağdaş sanat felsefelerine ve estetik kuramlarına ağırlık verildiği gibi yeterince kaynak da yer almaktadır. Bu bakımdan "Sanat ve Estetik Kuramları", sanatlara ve felsefelerine ilgi duyanların yararlanacaklarını umduğumuz özgün bir kitaptır.

ISBN: 975-7380-53-9