147

Suut Kemal Yetkin • ESTETİK DOKTRİNLER

b



suut kemal yetkin

ESTETİK DOKTRİNLER

bilgi yayınevi

BİLGİ YAYINLARI 147
DENEME, ANI DİZİSİ 26

Birinci Basım
Mart 1972

BİLGİ YAYINEVİ
Sakarya Caddesi, 8
Yenişehir, Ankara
Telf. 17 74 03 - 12 50 67

SUUT KEMAL YETKİN

ESTETİK DOKTRİNLER

BİLGİ YAYINEVİ

Kapak Düzeni: Fahri KARAGÖZOĞLU

BİLGİ BASIMEVİ - ANKARA, 1972

İÇİNDEKİLER

Eflâtun	9
Aristo	19
Plotinos	27
Eski Yunan Estetiğinin Özellikleri	39
Ortaçağ: Aurelius Augustinus	43
Aquino'lu Tomaso	51
Yeni Çağ: xv., xvı. ve xvıı. Yüzyıllar	67
J. P. de Croussaz	71
Jean-Baptiste Du Bos	77
Francis Hutcheson	89
Immanuel Kant	99
Friedrich Schiller	115
Georg Wilhelm Friedrich Hegel	131
Theodore Jouffroy	185
Hippolyte Taine	193
Herbert Spencer	215
Jean-Marie Guyau	225
Benedetto Croce	235
Charles Lalo	271

ÖNSÖZ

Filozoflar olayların çokluğunu birkaç kavramda toplamanın gerekliliğini duydukları zaman doğru'*nun ve* iyi'*nin yanında* Güzel'*e de büyük bir yer ayırdılar. Sanatın nasıl bir geçmişi varsa, sanat ve güzellik üzerinde düşünüşün de öylece uzak bir geçmişi vardır. Sanatın değişmelerini nasıl sanat tarihinden öğreniyorsak, güzellik ve sanat üzerindeki düşünüşün de ne gibi evrelerden geçtiğini estetik tarihinden öğrenmekteyiz. Bugünün estetik sorunlarını iyice anlamak için, bu alanda yapılan çabaların, kazanılan başarıların tarihini öğrenmekliğimiz gerekmektedir.*

Sanat ve güzellik sorunları üzerinde kafa yormuş filozoflardan çok sonradır ki Alman filozofu Baumgarten 1750'de yayımladığı bu sorunlarla ilgili kitabına Aesthetica *adını verdi. Ama estetik sorunlarla filozofların ilgilenmeleri çok eski tarihlere iner.*

Estetik doktrinler tarihinin başında Eflâtun'u görürüz. Eski Yunanistan'dan önce, başka bir yerde Sanat ve Güzellik *üzerinde sistemli bir düşünüşe rastlanmadığı gibi, Yu-*

nanistan'da da Eflâtun'dan önce böyle şey görülmez. «Kimi edebiyatçılar resim, şiir, heykel ve musiki eserleri üzerine yapılan ilk eleştirileri ve ileri sürülen düşünceleri, şiir yarışmaları vesilesiyle verilen yargıları, felsefe ile şiir arasındaki çatışmaları, nihayet resim ile şiir üzerindeki yaklaştırmaları estetik düşünceye bir başlangıç olarak gösterirler; yanlış bir görüştür bu. Çünkü bu düşüncelerin, tartışmaların hiç biri sanatın ve güzelliğin özü hakkında felsefi bir sorunu kapsamaz. Sofistik hareket, onun doğuşuna ve gelişmesine engeldi. Dikkat, ruhsal olaylara şüphesiz çevrilmişti. Fakat bu olaylar kararsız, değişken, düşsü sayılıyordu. Ne doğrunun, ne yanlışın, ne iyinin, ne kötünün bulunmadığı yerde güzelden ve çirkinden söz edilemeyeceği gibi, doğru ile güzel, iyi ile güzel arasındaki ayrıntılardan da söz edilemezdi.» Böyle düşünüyor Benedetto Croce.

Sofistik dönem, Sokrates'in buluşları için gerekli bir hareket noktası olmuşsa da, estetik sorunlar ancak Sokrates'ten sonra ortaya atılmıştır. Ve gerçekten estetik hakkında ilk ciddi ve felsefi düşünceleri Eflâtun'da görüyoruz. Bunun içindir ki bu estetik doktrinler tarihine Eflâtun'un güzellik ve sanat hakkındaki görüşleriyle başlıyoruz.

Ankara, 1971

EFLÂTUN

(427 - 348)

Güzellik, Eflâtun'u kayıtsız bırakamazdı. Çocukluğu ve gençliği büyük mimarî ve heykel sanatının şaheserleri arasında geçmişti. Partenon henüz tamamlanmamıştı. Phidias'ın ve Praxiteles'in heykelleri güzelliğin doruğuna ulaşmıştı. Resim, heykelle yarışıyordu. Edebiyat, ölmez eserler yaratmıştı. Otuz yıl önce ölen Aiskylos bütün parlaklığı ile yaşıyordu; Sofokles insanlığın mitik dramını, Euripides felsefî dramını, Aristophanes de siyasî komedyayı vermişti. Güzel söyleyişin en parlak *örneği* Perikles'di. Eflâtun'un düşünce ve güzellik eğitimi, böyle bir dönemin eşsiz ortamı içinde geçti. Şiiri, musikiyi, resim sanatını öğrenmişti. Özellikle şiirde büyük şeyler vaat ediyordu. İşte bu sıralarda, yirmi iki yaşında bulunduğu sıralarda, Sokrates'e rastlar, ve onun en vefalı öğrencisi olur. Genç

çömez felsefeye gönül verince, şiire ve musikiye yüz çevirir. Bir akşam üstü bütün arkadaşlarını yemeğe çağırır, şafak sökünceye kadar musiki nağmeleri arasında yenilir içilir ve Eflâtun ani bir hareketle o zamana kadar yazmış olduğu bütün şiirlerini alev alev yanmakta olan odunların içine fırlatır ve şiire veda eder. Alevlerden nasılsa kurtulan birkaç mısra onun ne güçlü bir şair olduğunu göstermeğe yeter. Bunlardan bir ikilik, bakınız Atina'lı sevgiliye nasıl sesleniyor:

Sana bakmak için gökyüzü olsaydım,
Göz göz olsaydım, onun gibi.

İşte o gece bir şair ölmüş, bir filozof doğmuştu. Daha doğrusu şiir, felsefeye dönüşmüştü. Çünkü onun diyalogları baştan başa şiirle doludur. Fransız felsefe tarihçisi *Emile Burnouf*, onun şair kişiliğini bakınız nasıl niteliyor: «Eflâtun, Antik sanatın bir kişileşmesi ve özeti gibidir. Öyle ki, filozofun eserlerinden başka hiç bir şey bilmeyen kimse, onun düşüncesini iyi kavramışsa, onlarda aynı zamanda hem yetkinlik gösteren sanat eserleri, hem de sanatın özü, kanunları ve şartları üzerinde çok güzel, çok derin görüşler bulacaktır.»

Gerçekten de, çoğu dilimize çevrilmiş olan Eflâtun'un diyaloglarını okuyan, hem hakikatın ışığını görmüş, hem şiirin lezzetini tatmış olur.

Eflâtun, güzellik üzerindeki düşüncelerini, *Büyük Hippias*, *Şölen* ve *Phaidros* başlıklı diyaloglarında toplamıştır. Ama başka diyaloglarında da serpiştirilmiş olan bu konudaki düşüncelerine rastlanır.

Büyük Hippias, güzelin ne olduğundan çok, ne olmadığını anlatan çürütücü (refutatif) bir diyalogdur. Bu diyalogda konuşanlar, Sokrates'le sofist Hippias'tır. Eflâtun'un konu ile ilgili bu ilk kitabında Sokrates sorar:

— Güzel nedir?

Hippias, güzel diye ona tek tek nesneleri gösterir.

«Güzel bir kadın, gerçek güzelliktir» der.

Sokrates'in güzel bir kadının güzel şeylerden biri olabileceğini, ama güzelliğin kendisi olamayacağını söylemesi üzerine, bu defa Hippias:

Her şeyi güzelleştiren altındır, cevabını verir.

Ama bu tanım da inandırıcı değildir. Çünkü Sokrates güzel kavramının tanımını istemektedir. Sofist ise tekil olan bir şeyi kavram diye gösteriyor, yani filozof güzelliğin kendisini sorduğu halde sofist ona güzel olan şeylerden birini göstererek cevap veriyor. Bu defa:

— Güzel uygunluktur, diyor.

Sokrates bunu da şöyle çürütüyor:

— Hayır, diyor, içinde sebze kaynatılan bir çömleğe uygun olan kaşık, tahta kaşıktır.

Çömleği kırabilecek olan altın kaşık değil, o halde güzel olan tahta kaşıktır.

Bu cevap Hippias'ın demin vermiş olduğu tanımla çelişiktir. Ama bu başarısızlık Hippias'ı yıldırmaz:

— Güzel, faydalıdır, der.

Sokrates'in cevabı şu olur:

— Eğer bu doğru ise, kötülüğün de güzel olması gerekir. Çünkü faydalı şey kötülüğe de götürebilir.

— Güzel, iyiye götüren faydalı olmasın?

Sokrates'in cevabı hazır:

— Böyle olursa, iyi güzelin sonucu olur. İdeaların düzeni bozulur.

Bu cevap üzerine sofist yeni tanım denemelerine girişir ve filozof bunların hepsini de çürütür, diyalog da belli bir sonuca varamadan son bulur. Olumlu bir sonuca varamamasına rağmen bu diyalogun taşıdığı önem, düşünce tarihinde ilk defa «güzel»i konu olarak ele almış olmasıdır. Güzelın ne olduğunu doğrudan doğruya sistemli olarak ele alıp geliştiren bir diyalogu yoktur Eflâtun'un. Birçok diyaloglarında, şurada burada güzelliğe ilişkin düşünceler vardır. «Timaios»ta, «Phileos»da, «Cumhuriyet» ve «Şölen»de bu düşünceleri bir araya getirmek suretiyle filozofun «güzel» üzerindeki düşüncelerini toplu olarak kavramak mümkündür.

İlkin, güzelliğin ilkesi bir yerde bulunu-

yorsa şüphesiz bu, maddî dünyada değildir, ruhtadır. Nitekim Şölen'de «Ruhun güzelliği bedenin güzelliğinden çok daha yüksektir» der. Lâkin ruh güzel olmayabilir. O halde başka nitelikler gerekiyor. Nitekim Eflâtun Timaios'da: «*Tanrı, güzel ve eksiksiz olsun diye tek bir dünya yarattı.*» derken, bu yeni unsurun teklik olduğuna işaret eder. Çünkü *birlik* çoklukla birleşerek *ahengi* ve *düzeni* meydana getirir. Eflâtun bu gerçeği, «*Düzensiz bir şey güzel olamaz*» sözüyle, yine Timaios'da belirtir. Philebos'da da: «*Her şeyde ölçü ve orantı erdemi meydana getirdiği gibi güzelliği de meydana getirir*» der. Eşyadaki *düzen ve birlik* ise zekâdan gelmektedir. Böyle olunca «güzel» zekânın kendi konusu olan hakikattir, demek gerekmez mi? Eflâtun'a mal edilen «güzel, doğrunun parlaklığıdır» sözü de bunu doğrular gibi görünür. Fakat bu söz, hiç bir metin ile desteklenmedikten başka, Eflâtun'un felsefe sistemine de aykırı düşmektedir. Şüphesiz hakikat ve ilim en güzel şeylerden sayılır. Fakat Eflâtun «Cumhuriyet»inde kesin olarak, ilimden ve hakikatten daha güzel bir şey bulunduğunu ve bu şeyin *iyi* ideası olduğunu söyler: «İyi ideasını ilim ve hakikatın ilkesi bil. İyi'nin onlardan ayrı ve bağımsız olduğunu ve güzellikte onları geçtiğini düşünürsen aldanmazsın... Mademki iyi, ilim ve hakikati vücuda getiriyor ve onlardan daha güzeldir, o halde onun güzel-

liği bütün ifadenin üstündedir. Eğer güzellik hakikate ve ilme üstün bir ilkede bulunuyorsa, onu *doğrunun parlaklığı* saymak tamamıyle yanlış olur. Ona *İyinin parlaklığı* demelidir.» Bu sonuncu tanımlamâ, Eflâtun felsefesinin ruhunu tam olarak vermektedir. Eflâtun'un gerçek düşüncesi güzelin iyi ile aynı olmasıdır. Bazı yorumcuların sandıkları gibi Eflâtun iyi ile, ahlâkî iyiliği kastetmemiştir. Söz konusu olan iyi, *İdea*'ların yüksek ilkesi, *kendiliğinden var olan* iyidir. Bu iyi öz (essence) dür; güzellik, düzen, doğru onun sıfatlarıdır. Böylece ideaların hakikî aşama sırası kuruluyor ve HİPPİAS güzeli iyinin sebebi yapan ve sebeple neticeyi karıştıran tanımlamasını Sokrates'in niçin şiddetle reddettiği bu suretle anlamış oluyor.

Şimdi hem söylediklerimizin daha iyi anlaşılması hem de Eflâtun'un *yaratış* hakkındaki görüşünü anlamak için, onun felsefe sistemi üzerinde bir lâhza duralım: Eflâtun'a göre biri *duyular dünyası*, öbürü de *akıl dünyası* olmak üzere iki dünya vardır. Duyularımıza vuran, gelip geçici çokluk dünyası, yanıltıcı dünyadır. Gördüğümüz cisimler büyük veya küçüktür; küçük büyür, büyük küçülür. Bunlar görünüşlerden başka bir şey değildir. Yalnız *Büyük*, *Küçük* birer gerçektir. Kavramlar birdir ve değişmez. Biteviye değişen atlar olmasına karşılık, onları kapsayan At kavramı

her zaman aynıdır. Bir yanda değişen şeyler, bir yanda tek ve gerçek olan kavramlar.

Bu aldatıcı duyusal dünyanın üstünde, aşama sıralarına göre yer almış, İdealar'dan kurulu, akılla kavranılan bir dünya daha vardır ki, en üstte, yetkinlikte en yüksek olan kavramların en geneli bulunur ki bu, İyi fikridir. Çünkü canlı ve cansız varlıklar, İyiye katıldıkları oranda vardırlar; yetkinlik varlığın sebebidir, iyiliktir ve en üstün iyi, en üstün güzelliktir. Eflâtun'un tanrısı budur.

Eflâtun bu görüşü Cumhuriyet'in VII. kitabında mağara allegorisiyle açıklamak suretiyle *sembolleştirir*. İnsanlar bütün hayatlarını bir mağarada zincirlenmiş olarak geçiren tutsaklara benzetilmektedir. Bunlar, sırtları gerisinde büyük bir alevin aydınlattığı, birbirini izleyen gerçek nesnelerin gölgelerini, karşılarındaki duvar üzerinde sıra ile geçerken görmekte ve onları birer gerçek sanmaktadırlar. Bu tutsaklardan biri serbest bırakılıp da başını geriye çeviriverirse, ilkin gözleri kamaşacak, gerçek dünyayı yavaş yavaş görmeğe alışacak, sonra güneşin ışığını temaşa etmeyi başaracaktır. Bu güzel allegoride gölgeler, duyusal dünyanın verileridir; gerçek nesneler, idealardır. Güneş, İyi ideasıdır.

İnsanlar için bu görünüşleri aşmak nasıl mümkün olacaktır? Bu tek sorunun cevabını Phaidros'ta buluruz: «Vaktiyle sen ile ben

Zeus'un ardında, ötekiler başka bir tanrının ardında yürüdüğümüz zamanlar güzellik ihtişamla parıldıyor, hepimizi, insanı tanrılaştıran bir manzara karşısında bırakıyordu. Denilebilir ki, o zamanlar hepimiz en değerli gizemlerle içli dışlı idik. Onları tam bir yetkinlik içinde kutluyorduk; gelecekte bizi beklemekte olan kötülüklerin hiç birinden korkumuz yoktu; tam, sade, değişmez, mutlu, görüşleri tertemiz ve göz kamaştırıcı bir ışık ortasında temaşa etmemize müsaade olunmuştu. O zamanlar biz de tertemizdik; taşımakta olduğumuz adına vücut denilen ve kabuğuna yapışmış istiridye gibi içinde hapsolunduğumuz bu yük bizi henüz her yandan zedelememişti.»

İşte insan idealar dünyasından yeryüzüne düşünce, kendisinin ilk mutlu ve güçlü hayatı hakkında silik bir hatırayı da birlikte getiriyor ve bu hatıra, kaybetmiş olduğu şeylerin devasız özlemini, vaktiyle ermiş bulunduğu mutluluğu ele geçirmenin sönmez emelini kalbinde sürdürüp duruyor. Dolayısıyle çevresinde birtakım şeyler görmesi, belleğinde bir zamanlar temaşa etmiş olduğu ideaların azçok karışık ve silik suretlerini uyandırıyor. İlkin bir ürperme geçiriyor ve bu dağınık ve eksik unsurların gerektirdiği biçimleri, yeniden kurup yaratabilmek onun için dayanılmaz bir istek oluyor. İşte, sanatçı, o sonsuz güzelliğin hatırasını ve aşkını en canlı biçimde saklayan ve o güzel-

liğin izlerini gözle görülen eşyada herkesten daha sürat ve emniyetle gözlemleyen kimsedir.

Demek oluyor ki, sanatçının gerçekte iki modeli vardır: Ölümlü şeyler ve o şeylerin hatıralaştığı salt güzellik. Sanatçının amacı yeryüzündeki güzellikleri görerek, bunlardan idealara yükselmek ve sanat eserlerinde onları yansıtmak olacaktır. Böylece sanat taklide (mimesis) dayanıyor. Yalnız anlaşılıyor ki bu taklit, görülenleri taklitten çok başka şeydir.

Kısacası Eflâtun'un sanat anlayışı, *anımsama* (reminiscence)ya ve bu anımsamanın tutuşturduğu sönmez aşka dayanıyor. İşte sanatı yaratan bu sönmez aşktır. Sanatçı büyük eserler yaratmak isterse gözlerini *İdealardan* ayırmamalıdır.

Eflâtun'un bu güzellik felsefesinden, sanatçının şu portresi çıkıyor: «Yeryüzünde güzelliği gören insan, gerçek güzelliği hatırlar, kanatlanır ve ona doğru uçmak arzusuyle yanar ve bütün dünya işlerini yüzüstü bırakır; bu yüzden ona deli gözüyle bakılır.»

ARİSTO

(384 - 322)

Eflâtun'un öğrencisi olmakla birlikte ona şiddetle karşıdır. Rafaello *Atina Okulu* adındaki freskosunda bu karşıtlığı şöyle canlandırmaktadır: Parmağı ile gökleri gösteren yaşlı Eflâtun'un yanında, olgunluk çağında bulunan Aristo, güçlü bir hareketle, gerçeği yakalamak ister gibi elini açarak kolunu ileriye doğru uzatmaktadır. Böylece Eflâtun'un *idealizmi* ile Aristo'nun *realizmi* bu hareketle gösterilmek istenmiştir.

Gerçekten Aristo, Eflâtun gibi duyumlar (sensations) dünyasını küçümsemez. Tersine incelemek istediği asıl bu dünyadır. Eflâtun'un başka bir dünyada aradığı kavramları O, yeryüzünde aramaktadır. Aristo bir ilim kafasıdır. Tabiat ilimlerinin kuruluşuna büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Estetik düşüncelerinin bu anlayıştan ayrılamayacağı tabiîdir.

Aristo'nun da Eflâtun gibi doğrudan doğ-

ruya estetik üzerine yazılmış bir eseri yoktur. Filozof, *Metafizik*'inde güzellik konusunu, başka bir kitabında daha etraflıca ele alacağını söylerse de; Diogenes Laertius de, Aristo'ya ait eserlerin katalogunda filozofun güzel üzerine bir eseri olduğunu haber verirse de, bugüne kadar böyle bir kitap bulunamamıştır. Böyle olmakla birlikte Aristo'nun eldeki eserlerinden, özellikle *Metafizik* ve *Poetika*'sından, bir estetik sistemin bazı önemli sorunlarını meydana çıkarmak mümkündür.

İlkin Aristo idea'ların kendi kendine var-olduğuna inanmaz. Ona göre bunları soyutlayan kendi düşünme gücümüzdür. Önemi olan şu içinde bulunduğumuz dünyadır; realite sadece budur. Bu realiteyi tanımak istiyorsak, onun nedenlerine inmemiz gerekir. Nedensel araştırma, gerçek ilimdir. Bu anlayışla hareket eden Aristo, *güzel*'in hem *nesne*, hem *özne* yönünden incelenebileceğini ve böylece iki yoldan gidilerek güzelliği ve onunla ilişkili sorunları daha tam olarak aydınlatmanın mümkün olacağını sanıyor. Filozofa göre: Güzel, nesnel olarak incelenirse «Başlıca alâmetlerinin *düzen* (ordre), *simetri* ve sınırlılık (détermination) olduğu görülür. Bunlar, matematik ilimlerin de başlıca konusudur. O halde, *güzel*, matematik ilimlerin araştırma alanına girer.» («Metafizik» XIII. Kitap, III. Bölüm).

Demek oluyor ki, güzellik matematiğe

yabancı değildir. Nitekim Aristo, «Metafizik»-inde değindiği bu konuya «Poetika»sının 7'nci bölümünde daha bir açıklık verir: «Çeşitli parçalardan bileşmiş olan bir varlık veya bir şey ancak belli bir düzen içerisinde yerleşmiş oldukları ölçüde güzel olabilirler... Ayrıca bunların keyfe bağlı olmayan bir boyutu da olması gerekir. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan çıkan sonuç şudur ki güzel bir varlık aşırıca küçük olamaz. Çünkü görünüm bir anda olup bittiği için onu ancak bellisizce görebiliriz. Güzel bir varlık aşırı bir büyüklükte de olamaz. Çünkü bu defa da onu toplu olarak kavrayamayız.»

Aristo düzeni her yerde, hem tabiatta hem toplumda buluyor. Ona göre iyi düzenlenmiş bir evde olduğu gibi, evrende de her şey öyle düzenlidir. Tabiatta düzensiz hiç bir şey yoktur. Kanun, toplumdaki düzendir. İyi bir kurum iyi bir düzendir. Düzensizlik ve karışıklık zarardan başka bir şey vermez. Hastalıklar, tabiatın düzene uygun olmayan vücut hareketleridir.

Görülüyor ki *düzen* hem matematik, hem yaşam ve toplum yönlerinden de aynı düşünce ile açıklanmaktadır.

Simetriye yani tenasübe gelince, Aristo bununla uygun bir orantıyı (nisbet) kasteder. Orantı tam-orta (juste - milieu)dır. Filozof vücuttaki tenasüp yokluğunu (kendisi buna ahenksizlik diyor) bir hastalık, bir zayıflık

ve bir çirkinlik olarak niteler. Vücuttaki soğukluk, sıcaklık, nemlilik, kuruluk gibi hallerin tenasüpsüzlüğü, hastalıktır. Zayıflık, türdeş (homogéne) kısımların (kan, kemik, adele), çirkinlik de organların orantı yokluğudur. Tersine, ahenk sağlıktır, kuvvettir, güzelliktir.

Aristo sistemli yazılarında hep aynı dili kullanıyor. Sağlığın, soğukla sıcağın simetrili yanı orantılı bulunmasından; güzel'in, erdemin karşılıklı orantılarda bulunmasından ileri geldiğini söyler. Bu suretle *düzen* gibi simetri de orantı ile açıklanmaktadır.

Aristo, bedende ve yapılan işlerde her zaman simetriyi, juste-milieu'yü buluyor. Bu ise iki uç arasındaki ortadır. Filozof fizik niteliklerden, eylemlerden, tutkulardan, siyasal kurumlardan hep bunu istiyor. Dikkat edilirse görülür ki *tam-orta* ile *maksada uygunluk* arasında pek büyük fark yoktur.

Aristo, «Poetika»sında, demin işaret ettiğimiz gibi çok küçük şeylerle çok büyük şeylerin güzel olamayacaklarını söyler. Yerinde olan bu görüşe göre küçük insanlar pek tenasüplü olabilirler, ama bunlara güzel denilmez. Sözgelimi tenasüp bakımından kusursuz olan bir cüce güzelden sayılmaz. Gene çocuk, ne kadar cana yakın olursa olsun ona güzel demek doğru olmaz. Aristo'nun bu görüşü pek önemlidir. Çünkü güzelliğin *olgunluk*la ilişkili olduğuna işaret etmektedir.

Gene çok büyük manzaralara, sonrasızlığa kadar genişleyen çöle, uçsuz bucaksız bir denize güzel denemez. Hayal gücümüzün onları kavramağa gücü yetmez, onların büyüklüğü kafamızın sınırlarını aşar.

Aristo'nun bu derin görüşünü zamanımız estetikçileri tamamıyle paylaşmaktadırlar. Minimini bir şey ancak zarif, sevimli olabilir. Bir çöl veya sonsuz bir deniz, birbirini kovalayan dev dalgalar güzel değil, *yüce*dir.

Aristo şiirin güzelliğini de aynı temeller üzerine oturtur ve «bir şiirin güzel olması için, bütün kısımları hatırlanabilmeli, bütünüyle kavranabilmelidir» der. Tragedyanın bütünlüğü bakımından da aynı görüşü savunur: «Tragedyanın kısımları öyle düzenlenmiş olmalı ki eserin bütünlüğü değişmeden ve altüst olmadan tek bir parçayı yerinden etmek veya çıkarmak mümkün olmasın.» Bu görüş öbür sanatlara da uygulanabilir. Böylece tragedyanın veya bir resmin bu dış ve iç bağlantısı, sanat eserine bütünlüğünü yani güzelliğini sağlar.

Aristo'nun güzel'i nesne olarak eserde inceleyen görüşlerinin özetidir, bunlar. Güzel'i öznede yani seyredende veya okuyanda incelemeye gelince, Aristo bu konuda Metafiziğinin genel bilgiye ayrılan bölümünde güzel'in temaşası ile ilgili şu bilgileri verir: «Duyumlarımızı seviyoruz, çünkü onlarla öğreniyoruz, ve en çok sevdiğimiz duyumlar da görme du-

yumlarımızdır. Çünkü bize en çok bilgi veren onlardır.»

Burada Aristo taklit konusuna da değinir ve «hayvanların en taklitçisi insandır» der. Çünkü taklit, zevk vererek öğrettiği için, insan taklit edilmiş şeyleri sever.

Estetik davranışı bir bilgi olayına bundan daha kesin olarak çevirmek mümkün değildir. İnsanlar öğrenmeyi, bilmeyi tabiî olarak sevdikleri için güzel'i seviyorlar. Demek oluyor ki güzel şeylerin algısı, esasında bilgi edinmekten farklı bir işlem değildir.

Demek oluyor ki insanın taklide olan doğal eğilimi ona hem bilgi, hem zevk veriyor. Böylece kendiliğinden sanatta yaratış sorununa gelmiş oluyoruz. Aristo'ya göre, insan, tabiatı taklit eder; yalnız bu taklit görünüşle yetinmez. Sanatçı eşyayı ya *oldukları gibi*, ya *olmaları gerektiği* gibi gösterebilir, tabiatın eksik bıraktığı yerleri, tabiatın izlediği yönde ne kadar iyi tamamlayabilirse eser o oranda güzeldir.

Görülüyor ki, Aristo gerçek anlamda yaratış sorununa parmak basmıştır. *Düzen, birlik, taklit* ve özellikle *idéalisation,* estetiğin başlıca zihnî unsurlarıdır. Bununla birlikte bu sistemde *duygunluk* da ihmal edilmiş değildir. Tragedyanın en karanlık sahnelerini bile alacak olsak, *güzel* her şeyden önce hoşa gitmelidir.

Bununla birlikte sanatın, daha büyük bir görevi vardır. Ruhu ezici üzüntülerden, çeşitli

iç baskılardan kurtarmak gibi büyük bir görevi daha vardır. Buna *Katharsis* yani *tutkulardan arınma* diyor Aristo. İnsan şiddetli heyecanlar duymak ihtiyacındadır. Oysa sosyal hayat normal olarak bu heyecanları duymamız için yeterli vesileler vermez. Verse de tehlikeli olabilir. İşte tragedya bu şiddetli heyecanları duymak ihtiyacını tehlikesiz imgelerle sağlar ve bizde korku, merhamet ve aşk gibi duygular uyandırır. Bu gibi sanat eserlerinin, kurtarıcı bir görevi vardır. Bir seromun vücutta bağışıklık (muafiyet) sağladığı gibi, sanat eseri de manevî bir muafiyet sağlar. Aristo bu kuramı, musiki hakkında *Siyaset*'inde, tragedya hakkında da *Şiir sanatı*'nda ele alır. Aristo'ya göre tragedya, tutkularımızı tehlikeli bir alandan tehlikesiz bir alana aktarmak suretiyle insanları kurtarır.

Aristo, niyete çok önem veren ahlâkçı ile, *yaratışa* önem veren sanatçının rollerini de birbirinden ayırmıştır. Ona, *sanat için sanat* görüşünü daha o zaman sezmiştir denilebilir. Phidias'a ve Polykletes'e sırf sanat çabaları için *bilge* deyimini kullanan o değil midir?

Bununla birlikte Aristo, sanatı eğitime ve ahlâka bağlı tutmaktadır. Eflâtun için olduğu gibi Aristo için de sanatın amacı kendi değildir, eğitimde veya siyasettedir. Musiki ve daha çok şiir, en etkili eğitim araçlarıdır.

Aristo, güzel sanatların sistemli bir tasnifini vermemiştir. Ama onun için en yüksek sanat şiirle musikidir.

Aristo'nun estetik doktrini ilmî bir karakter taşımaktadır. Sanat olayını heyecan olarak insanda, nesne olarak sanat eserinde incelemek, zamanına göre yepyeni bir görüştür; bugün de geçerlidir. Katharsis (arınma, boşalma) kuramı ise psikanaliz metodunun öncüsü sayılabilir.

PLOTİNOS

(205 - 270)

Mısır'da Likopolis şehrinde M. S. 205 tarihlerinde doğmuş olan Plotinos 224'e doğru Roma'ya gitmiş, orada tam 25 yıl, kurduğu, herkesi çeken Akademi'de felsefe dersleri vermiştir. Ancak elli yaşlarında iken, öğrencilerinin ısrarı üzerine okuttuklarını yazmaya başladı. Ölümünden sonra Porfirius, hocasının kaleme aldığı kitaplardan 54'ünü, her biri 9 bölümlü 6 ciltte (Enneade) toplayarak yayımladı.

Filozofun *güzel* üzerine olan düşünceleri birinci cildin altıncı bölümündedir. Ama onun estetik üzerine olan düşüncelerini iyice kavramak için yalnız bu bölümü okumak yetmez, bütün metafizik sistemini de gözden geçirmek gerekir.

Plotinos'a gelinceye kadar Roma İmparatorluğunun filozofları *güzelliği ahlâkla olan ilişkilerinde* dikkate aldıkları halde, Plotinos

özellikle güzelliği psikolojik ve metafizik yönlerden inceler. *Enneade*'a bir göz atmak bu gerçeği gösterir.

Yeni Eflâtunculuk (néoplatonisme) da denilen bu doktrin, âlemi bir *akış*, *Bir*'den derece derece bir yayılış, sonunda varlığın gene *Bir*'e dönerek onda bir eriyiş olarak kabul eder. Bu doktrine *süduriyeci* (emanatiste) adı da verilir ki bu bir *pantheisme*'dir.

Her varlık bir madde (matière) ve bir sûret (forme) ten oluşmuştur. Tanrı, filozofun deyişiyle *Bir*, *Suret*'den başka bir şey değildir; *madde* ise bütün evreni meydana getirir.Madde her tesire açıktır; durmadan değişir; bu bakımdan *Bir*'in karşıtıdır. Ama suretle birleştiği için, ona karşı kesin bir antitez sayılmaz. Bir tek mutlak varlık vardır, o da: *Bir*, yani *Suret*, yani Tanrı'dır. Mutlak Varlık, düşünülebilen ve söylenebilen her şeyin üstünde olandır. Plotinos *Bir* için diyor ki: «Onun var olduğu bile söylenemez, çünkü O, varlığın da üstündedir.»

Evren, her şeyi vareden ama hiç bir şeyle varolmayan *Bir*'in eseri, Tanrı'nın eseridir.

Böyle ise, Tanrı yarattıklarını neden yarattı? İhtiyaç duyduğu için mi? Hayır; çünkü her ihtiyaç, her istek bir eksiği gösterir. Oysa *Bir*, kendi kendine yetmektedir, her şey kendindedir, hiç bir şeye muhtaç değildir.

Mademki ne ihtiyaç, ne bir eksiklik nedeni

ile değil, o halde bir rastlantı eseri olarak mı yarattı? Bu da olamaz; «akla bu kadar uygun olarak yaratılan varlıkları bir rastlantıya yormak imkânsızdır.» O halde Tanrı evreni gereklilik (nécessité) nedeni ile yarattı mı diyeceğiz. Ama Tanrı gerekliliğe de bağlı değildir; aksine kendisi başka varlıklar için *gereklidir.*

Tanrı, hür olarak yaratıyor demekten başka söz kalmıyor. Şüphesiz Tanrı hürdür, hiç bir şeye bağlı değildir. Eğer hürlükten, kendi üstünde hiç bir şey kabul etmeyen ve bizzat gereklilik de içinde olmak üzere, bütün şeylerin ilkesi olan bir varlığın mutlak hürlüğü, özerkliği anlaşılıyorsa. Ama hürlük ile, iki karşıt şeyden, iyi ile kötüden birini, düşünüp taşındıktan sonra seçmek söz konusu ise, zayıf bir irade gücünden başka bir şey olmayan bu sahte güç, Tanrı'ya nasıl yakıştırılabilir?

Plotinos'a göre *Tanrı* veya *Bir,* evreni kendi mahiyeti, kendi özü ile karışan ve kendisi olan son derece mutlak bir irade ile yaratmıştır. Hiç kuşkusuz Tanrı dünyaya muhtaç değildir, onu yaratmayabilirdi. Ama Tanrı'nın tek başına kalmaya da ihtiyacı yoktur. Buna karşılık, yaratmaması için hiç bir sebep olmadığı halde, tam tersine, yaratması için bir sebep de vardır; bu ise İyi'nin kendisi olan gerekliliktir. İyi, iyi olduğu için yaratmaktadır.

Plotinos da Eflâtun gibi kâinatın varlık sebebini Tanrının iyiliğinde buluyor. Tanrı

veya Bir, veya mutlak varlık, özünden gelen bir gereklilikle evreni yaratmıştır.

Bir'in, yani Tanrı'nın bozulmayan kemalinden *südur* (fışkırma) yoluyle ilk *tecelli eden* (görülen) ve kendisinden pek az farklı olan *zekâ*'dır. Bu, Plotinos'un *Hypostasis* dediği ikinci cevherdir. Yaratıldığı andan itibaren *zekâ*, gene *feyz ve südur* yoluyle kendinden pek az farklı olan *Ruh*'u meydana getiriyor. Bu da ikinci *Hypostasis*'dir. Bu feyz ve tecelli silsilesi aralıksız sürüp gidiyor ve gitgide kemali azalmakta olan sonsuz varlıklar silsilesi meydana geliyor.

Plotinos'un bu *emanation* (südur) yoluyle evrenin meydana gelişine, felsefede *emanatisme* (süduriye) denildiğine yukarda işaret etmiştik.

Bir'in en aşağı ve kemalden en yoksun tecellisi *maddedir*. Esasta Plotinos maddeyi, cismanî bir şey gibi değil, Eflâtun ve Aristo gibi şekilsiz, mekân tutmayan (inétendue) bir şey olarak tasavvur etmektedir. Evren: Işığın alevden, kıvılcımın ateşten, soğuğun kardan geldiği gibi südur ediyor.

Her *Hypostasis*, ışığını başka bir meşaleye vermekle birlikte kendi ışığından zerrece kaybetmeyen bir meşale gibidir. Tanrısal südur durmadan taşan bir kâseye de benzemektedir. Çünkü içindeki şey sonsuzdur, tükenmek nedir bilmez. Fakat Bir'den südur eden her şeyde tekrar Bir'e dönmek için belirsiz ve bilinçsiz

bir istek, bir özlem vardır. Bu özlem, evrende tekrar Bir'e kavuşmak, Tanrı'da erimek sonucuna bağlanır. Her şey Tanrı'ya dönebilir, evren bile Tanrı olabilir. Maddenin çekimi ile dünyaya gelen ruh, asıl vatanına kavuşabilir.

Şimdi Plotinos'un sanat ve güzellik anlayışına geçebiliriz. İlkin bir noktayı belirtelim: Filozof *musiki* ile, bugün bu kelimeye verdiğimiz anlamdan çok geniş bir anlam vermekte ve bütün güzel sanatları kastetmektedir. Eski Yunanlılarda astromoni veya kâinatın ahengi, matematik veya sayıların ahengi bu kelime ile karşılandığı gibi asıl musiki ve şiir de gene bu kelime ile karşılanmakta idi.

Plotinos birinci Ennéad'da cevaplandırılması gereken ilk soruyu: «Varoluşu ile eşyayı güzelleştiren şey nedir?» sözüyle yöneltiyor ve *tenasübü, ölçülülüğü* güzelliğin nedeni olarak benimseyen görüşü şöyle eleştiriyor: «Tenasüp aynı kaldığı halde aynı yüzün kimi zaman güzel, kimi zaman hiç de öyle görünmemesi, güzel'in tenasüpten bambaşka şey olduğunu ve tenasübün başka şeyle güzelleştiğini göstermez mi?»

Bu soruya kendi güzellik anlayışı ile şöyle cevap veriyor: Güzel, tenasüp değildir, ama, tenasüpte parıldayan şeydir. Güzel, maddeye geçen ve ona kendi birliğini veren suret (forme) dir. Güzel; ruhun bedende, zekânın ruhta, Bir'in zekâda görünmesidir.

Ruh, duyularımızla bilinen varlıklardan yüksek bir varlık olduğu için, dışarda kendi mahiyetiyle bir olan veya mahiyetini andıran bir şey görünce bir sevinç duyar, taşar ve kendini düşünmeye başlar.

Suret, güzelliğin ilkesi olduğundan madde ruhun sureti, ruh da zekânın sureti ile güzeldir. Suret'in kendisi olan zekâ ise, güzelliğin kendisidir. En üstte bulunan, artık güzel'in ilkesi olan İyi'dir (Hayr-ı Âlâ), yani Bir'dir, Tanrı'dır. Her şey bu merkezin etrafında dönmekte, her şey ona doğru yürümektedir. Bir kelime ile güzel, *suret*'tedir, suret ruhtur, madde sureti olmayan şeydir; ancak suretle birleştikten sonra hem var, hem güzel olur.

Plotinos'un, Eflâtun ile Aristo'yu nasıl uzlaştırdığı burada açıkça görülüyor. Biçimle birleşen madde güzel olduğu halde, biçimden yoksun bir madde hiç bir şey değildir; ona var bile denemez. Bunu filozof şöyle açıklıyor: «İsterseniz yanyana konulmuş iki taş kütlesini alalım; biri ham, işlenmiş. Öbürü sanatçının izini, damgasını taşıyor; yani bir Tanrıça veya bir insan oluvermiş, bir biçimin güzelliğini almış. Ama taş olduğu için değil! Yoksa öbür taşın da güzel olması gerekirdi.»

Biçim, önce sanatçının düşüncesiydi, oradan mermere geçti. Niçin mi? Çünkü çağırıyordu onu mermer Ama *biçim* maddeye geçerken ne saflığını koruyabildi, ne de sanat-

çının iradesine tamamıyle uyabildi. Demek oluyor ki sanatın güzelliği, dış nesnelere geçen güzellikten daha büyük ve daha hakikîdir. Her yaratıcı ilke (principe) yaratılan şeye üstündür.

Güzel sanatlar tabiatı taklit ediyor diyerek onları alçaltmak isteyenlere cevabımız şu olacaktır: Tabiî varlıklar öz (essences) lerin imgeleridir; sonra da sanatlar görülen şeylerin taklidi ile yetinmeyip ideal sebeplere yükselirler ve sonunda, güzellik kendilerinde olduğu için, nesnelerin kemalini tamamlarlar.

Görülüyor ki Plotinos'un metafiziği *Bir*'den südur yoluyle tecelli eden *zekânın*, ondan da *ruhun* ve bütün varlıkların tekrar geldikleri yere dönmek özlemine dayanmaktadır. Bu dönüş özlemini bakınız filozof, bir şair ruhuyle nasıl anlatıyor:

«Gözlerini dünyanın güzelliklerine kapayan kimse korkmadan ilerlesin; tapınağın içerisine girsin; bu sararmış, karışık hayallerin aslı olan gerçek güzelliği temaşa için, gözlerini açsın. O gelip geçen güzellikler sularda yansıyan, titreşen biçimlere benzerler. Bir masalın anlattığı gibi, o titreşen biçimleri sularda yakalamak isteyen gafil, akıntıya kapılarak kaybolup gitti. Onları yakalamak için ileri atılan ruh, zekânın uğramadığı bu karanlık derinliklere dalıp kaybolmayacak mı? Kaçalım, aziz vatanımıza kaçalım!... Ama nasıl kaçmalı, nasıl kurtulmalı? Ne gözlerin duyduğu zevkin,

ne cismanî güzelliklerin, bu büyülü kıyılarda alıkoyamadığı Ulysse, Circé ve Calypso'nun olağanüstü cazibesinden, her ne pahasına olursa olsun kurtulmağa çalışırken bunu kendi kendine tekrarlıyordu: Nereye kaçmalı? Vatanımız, babamız, terketmiş olduğumuz göklerde. Tekrar oraya dönmek için ne yapmalıyız? Ayaklarımızda güç kalmadı. Bizi toprağın bir köşesinden öbür köşesine ancak götürebilirler. Oysa ne bir at arabası, ne de bir gemi işimize yarar. Bütün bu yardımları bir yana bırak! Tekrar o aziz vatana kavuşmak istiyorsan, dışarıya bakan gözlerini kapa, içeriye bakan gözlerini aç; bu gözler her insanda var, var ama pek azı onları kullanmasını bilir.»

O halde ne yapmalı? Gene Plotinos'u dinleyelim:

«Güzelliği hâlâ kendinde göremiyorsan kendine dön; güzel olması gereken bir heykelin sanatçısı gibi hareket et; heykelci güzel çizgileri meydana çıkarıncaya kadar mermerin şurasını kazımıyor, burasını atmıyor muydu? Parlatıp silmiyor muydu?

Sen de öyle yap, gereksizi yok et! Eğri olanı doğrult, koyu olanı açmak için temizle ve erdemin tanrısal parlaklığı görülünceye kadar, kendi heykelini yontmağa devam et. Görülebilen nesneyi temaşaya koyulması için, gözün o nesneye denk olması gerekir. Gözün, güneşe benzemeden güneşi göremeyeceği

gibi, ruh da güzel olmadan Güzel'i göremez.»

Bu sözlerle, Plotinos, yeryüzündeki güzelliklerden daha yüksek güzelliklere, daha soyut güzelliklere geçerek *Bir*'e kavuşmanın yollarını araştırıyor. Kötülükler, bilgisizlikler yüzünden özünü unutup maddenin çamuruna yuvarlanan ve bedenle birleşirken bulandığı pisliklerden ancak bu suretle arınan ruh, erdem ve bilgi ile akıl oluyor, suret oluyor ve tekrar Bir'e dönerek Bir'de eriyor.

İşte Plotinos'un diyalektiği! Eflâtun'la Aristo'nun etkilerini taşımakla birlikte gene de kendi kalan ve birçok güzellik ve sanat sorunlarını aydınlatan bu *pantheiste* doktrin, ayrıntılarında birçok psikolojik gerçekleri de aydınlığa kavuşturmuştur. Plotinos'un doktrini eski Yunan felsefe sistemlerinin en sonuncusudur. Özellikle Giordano Bruno, Berkeley ve Schelling üzerinde çok etkili olmuştur.

Bugünkü sanat anlayışı, biçimden ayrı hiç bir güzellik düşünemiyor. Sonra metafizik anlamda, mademki dünyada her ne varsa Bir'in yani Allahın tecellisidir, neden tekrar ona dönmenin özlemi ile yanmaktadır? Bu âlemde ne varsa ondan kopmamıştır ki tekrar ona dönsün!

Hâmid'in:

Ben neyleyeyim beka-yı ruhu,
Olmazsa vücut ile beraber.

ikiliğine karşı çıkanlar olabilir; ama sanatta

vücuttan yani biçimden ayrı bir güzellik düşünülemez.

Şimdiye kadar Plotinos'un metafiziği içinde kaldık. Ama göklere ne kadar yükselirse yükselsin, filozof yere inerek, güzelin insanda uyandırdığı duyguların özelliğini incelemekten kendini alamamıştır.

Plotinos, tıpkı Eflâtun gibi güzelin ne olmadığını araştırmaya başlıyor. İyi ve faydalı bir şeyin, faydasından dolayı güzel olamayacağını ispatlamaya çalışıyor. Faydalı bir şey bizde, onu elde etmek isteği uyandırır; yani onu aslı faslı yok bir hayal gibi değil, dışarıda gerçekten var olan bir şey sayıyor ve onun bize olan lüzumuna inanıyoruz. Demek oluyor ki *faydalı* bildiğimiz veya öyle sandığımız bir şeyi, bize faydalı olduğu, veya olabileceği için benimsiyoruz. Böyle bir şeyin hayali ile yetinmemize imkân yoktur. Çünkü işimize yaramaz. Ayrıca faydalı bir şeyin, herkes için durumu da aynı değildir. Çünkü bizimle ilişkili olduğu müddetçe onunla ilgileniriz. Oysa güzel bir şey için böyle bir durum yoktur. Onun karşısında uyanan duygu bambaşkadır, o şeye sahip olma veya olmama ile zerrece ilişkisi yoktur. Bir şeyi güzelliğinden dolayı beğenirsem, o şey benim olsa da olmasa da güzeldir; bana faydası olsun olmasın güzeldir, kendi hesabına güzeldir. Bu bakımdan güzel şeyin güzelliği kendindedir. Oysa faydalı veya

iyinin bizimle ilişkili olarak bir değeri vardır. O halde güzelin ayırt edici niteliği, gerek bizimle, gerek başka şeylerle ilişkili olmayarak hoşumuza gitmesi, bizi çekmesidir.

Güzellik algısında, duyularımızla ilişkili önemli bir nokta daha var ki Plotinos'un dikkatinden kaçmamıştır. Bu da «güzelliğin ancak bazı duyularla algılanabildiği»dir. Öncelikle görme duyusunun bu algıda birinci derecede rol oynadığı şüphe götürmez. Güzel bir şeyin temaşasıyle hayali arasında tesirce hiç bir fark yoktur. Güzel'in kendisi kadar hayali de bize estetik bir zevk verebilir. Oysa yukarıda değindiğimiz gibi faydalı bulduğumuz bir şeyin mutlaka kendisine ihtiyacımız vardır.

İşte Plotinos'un metafizik sisteminden oldukça kurtulmuş görüşleri, özetle bunlardan ibarettir.

Şimdi bir soru ile karşılaşıyoruz: Acaba Plotinos'un yüksekten baktığı zaman ileri sürdüğü fikirlerle, olayların gözlemine dayanan fikirleri arasında bir çelişki meydana çıkmıyor mu?

Plotinos'un estetiği dikkatle incelenirse bu çelişkinin gerçekte bulunmadığı anlaşılır. Plotinos'un da Aristo gibi estetik zevkin tenasüp ve ahenkte, *kesrette vahdet*'i (çoklukta birliği) bulmaktan doğmaktadır. Çünkü ruhumuz, *kesrette vahdet*'in en güzel örneğidir. Yani çeşitli görünüşlere, hatta çelişkili duygulara sahne olduğu halde, ruhumuz mahiyeti

itibariyle birdir ve aynı şeydir. Ruh dahi, zevki intellect (akıl) le alır. Bütün bu hakikatleri anlayan ve ruh ile mutlak varlığın *ayniyet* (özdeşlik) ine hükmeden akıldır. Bu bakımdan güzellik cansız bir tenasüp değildir: *vücudu mutlakın feyezan-ı Cemal ve Cilve-i kemalidir.* Ama şimdi, bana gözlem alanındaki Plotinos'un güzel, iyi ve faydalı arasındaki farkları bulup meydana çıkarmasına rağmen, metafizik alana yükselince o farklara önem ve değer vermeyerek güzelliğin mahiyetçe iyinin mahiyetine (mahiyet-i Hayr) dönüştürmüş olmakla çelişkiye düşüp düşmediğini söylemeyi unuttunuz diyeceksiniz. Hayır, unutmadım ve fakat sona bıraktım.

Plotinos'un metafiziği, *pantheisme* (vahdet-i vücut) inanışına dayanır. Bütün varlık vahdette yani Bir'likte olunca *Hayr*'ı (İyi) ayrı, *Güzel*'i de ayrı olmak üzere ayrı iki prensip olarak kabul etmek imkânsızdır. Böyle bir düşünce, panteist düşüncenin temelinde tehlikeli bir çelişki yaratmak olurdu. Oysa, Vahdet-i Vücudu esasında kabul ettikten sonra, Mutlak Varlığın çeşitli tecellileri arasında farklar görmekte bir sakınca yoktur. İşte bu nedenledir ki estetikte inceden inceye farklar gören Plotinos, metafizikte onlara önem vermemiş ve her şeyi birliğe dönüştürdükten sonra *Hakikat-ı Mutlaka*'yı, *Hayr-ı Mahz* olarak kabulde bir sakınca görmemiştir.

ESKİ YUNAN ESTETİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

Başlangıçtan beri Yunan estetiğine: «Güzellik, varolan şeylerin bir sıfatıdır (attribut), biz olmadan da, hatta onu görmemizden önce vardır» görüşü hakimdir. Bu nesnellik (objektivité) bir yandan Eflâtun ve Aristo; bir yandan Plotinos tarafından aynı tarzda anlaşılmamıştır. Birinciler, güzelliği bir varlığın iç düzeninde, ya da çeşitli varlıkların (êtres) uyumlu topluluğunda arıyorlar. Bu doktrin beş altı yüzyıl boyunca Yunanlıları büyülemiştir. İşte bu durum böyle iken Plotinos, Hellenlerin karşısına yeni bir tezle çıktı ve güzelliğin alanını genişletti.

Her varlık bir, doğru ve iyi olduğu gibi güzeldir de; düzen güzelliği realitelerin sınırlı bir topluluğunda parıldayan bir araçtan başka bir şey değildir.

Nesnelci (objectiviste) olan her iki estetik kuram grubunda ortak olan başka bir karakter

de her iki doktrinin *akılcı* (intellectualiste) olmalarıdır.

Eski Yunan felsefesinin üç devi, değişik ve kendilerine öz sebeplerden dolayı nesnelerdeki güzelliği, basit duyumun sağladığı bilgiye üstün bir bilgi ile kavradığımızı söylemekte birliktirler. Her üç filozof için de bu öğrenme, bu kavrama tarzı, *intellectif* tarzdır. Plotinos'un psikolojisinde bile realitenin bu soyut ve genel nosyonlar vasıtasıyle kavranılması, estetik hayatın temel eylemi olarak kalmaktadır. Çünkü *Bir*'in doğrudan doğruya sezilişi kesikli, mistik bir olaydır, ve ancak olağanüstü ruhların bir imtiyazıdır.

Güzelliği tanıyarak ve bilerek, onunla temasa geliyoruz; onu tanıyarak zevk alıyoruz. Eflâtun, Aristo, Plotinos her üçü de özellikle son ikisi estetik bilincin muhtevasını incelemişlerdir. Psikolog oldukları için buna ilgisiz kalamazlardı. Ama güzelliğe hiç bir şey eklemeyen estetik bilincin muhtevası üzerinde şöyle arada bir duruyorlardı. Çünkü yukarıda da işaret edildiği gibi *güzellik,* uyandırdığı izlenimden önce, onsuz vardır. Böyle olunca izlenim eğretidir, ikinci derecede bir şeydir. Görülüyor ki bütün eski Yunan estetiğinin özelliği metafizik oluşudur.

Bundan, her üç doktrinde rastlanan son bir karakter daha meydana çıkıyor: Sanat ve tabiat güzellikleri, kendileri için değil, mutlak

güzellikle ilişkili oldukları için inceleniyorlar. Eski Yunanistan'da metafizikten ayrı bir sanat felsefesi yoktur. Eflâtun'un sanat eserini küçümsemesi, Plotinos'un ona saygılı davranması hep metafiziklerinin sonucudur.

Gerek Plotinos'un, gerek Aristo'nun estetiği, eski Yunan dünyası ile göçüp gitmiyor. Etkileri Ortaçağ'da da sürüyor. Plotinos'un etkisini Augustinus'da; Aristo'nun etkisini de Aquino'lu Thomaso'da görürüz. Augustinus, Plotinos'a tamamıyle bağlı kaldığı halde, XIII. yüzyılda büyük felsefî bir sistemin (Skolastik) temelini atmış olan Thomaso, Aristo'ya bağlı kalmış, ama onun estetik görüşünü, yeni unsurlarla zenginleştirerek geliştirmiştir.



ORTAÇAĞ

Aurelius Augustinus

(354 - 430)

Yeni Eflatunculuğun (néoplatonisme) gelişmesiyle *güzellik kavramı,* ister metafizik, ister ahlâk bakımından olsun, felsefe ile o kadar kaynaşmıştı ki felsefe sözlüğü, aslı Yunanca olan *Philocalie* kelimesiyle de zenginleşmişti. Bu kelime *güzellik aşkı* anlamına gelmektedir. *Philosophie* kelimesinin de bilgelik aşkı anlamına geldiği gibi.

Paganizmden çıkarak Hıristiyanlığı benimsemiş, bu dinin ululârından biri mertebesine yükselmiş olan Augustinus, Kuzeybatı Afrika'da Thagaste (Suk-Ahras)'de doğmuştur. Babası bir Romalı subay ve pagan; annesi dindar bir Hıristiyandı. Gençliğini, avarelikler, çalkantılar, günahlar içinde geçirdi. Bu gençlik döneminde şöyle düşünüyordu: «*Philocalie*

ve *philosophie* kelimeleri, gerçekte aynı aileden gelmiş görünmektedir. Filozofi nedir? Bilgeliğe duyulan aşk, filokali nedir? Bu da güzelliğe duyulan aşktır.

Yunanlılardan esinlenelim! Bilgelik nedir? Hakikî güzelliğin kendisi değil midir? O halde her ikisi de aynı babadan gelme iki kardeştir.»

Filozof, yıllar sonra yazdığı *İtiraflar*'ında bu gençlik yıllarını anlatırken aynı konuya değinir: «Aşağı güzellikleri seviyordum; uçuruma sürüklendiğim için, dostlarıma sesleniyordum: Güzellikten başka bir şey sevebilir miyiz? Güzel nedir öyleyse? Güzellik nedir? Sevdiğimiz şeylere bizi çeken, bizi onlara bağlayan nedir? Onlar güzel olmasalardı bizi etkileyebilirler miydi?»

Augustinus, daha ilk gençliğinden itibaren güzellik sorunu ile böyle yakından ilgilenmiştir. Ama Eflatun'un, özellikle Plotinos'un eserlerini okuduktan sonra şüphecilikten kurtulmuş, 387 yılında 33 yaşlarındayken Milano piskoposu Ambrosius'un etkisi ve aracılığı ile Hıristiyan olmuştur. Hıristiyanlığı benimsedikten sonra, ve hele bu yeni dininde Hippone piskoposu olduktan sonra eski inanışlarına, görüşlerine tamamıyle yüz çevirmiştir. Bu değişmeyi Augustinus şöyle anlatıyor: «Akademiacılara karşı (Contra Academicos) yazdığım eserin ikinci kitabında filozofi ile filokali için aynı babadan gelme iki kardeş olduklarını

söylemiştim. Şimdi anlıyorum ki bu düşüncem tamamıyle yanlış ve ahmakça imiş.

Filokali, ya bir saçma şeyler topluluğundan başka bir şey değildir, o halde hiç bir zaman filozofinin kardeşi olamaz; ya da bu deyim, güzellik aşkını ifade etmesi gereken bir deyim olarak dikkate alınacaksa, hemen söyleyelim ki *bu güzellik, bilgeliğin doğru ve en* üstün güzelliğidir. O zaman bu güzellik, cismi olmayan en yüksek şeylerin düzenindedir. Her ne olursa olsun iki kavram, kardeş olarak dikkate alınamazlar.»

Bu dönüş, bu cayma, güzellik aşkının felsefeden önemli bir parça olduğu gerçeğini hiç bir zaman ortadan kaldıramaz. Nitekim Augustinus, din adamı olduktan sonra, görüşlerinin değişmesine rağmen, güzellik ve sanat üzerine olan düşüncelerini sırası geldikçe, açıklamaktan geri kalmamıştır.

Augustinus'un güzellik üzerine doğrudan doğruya yazılmış bir kitabı yoktur. *İtiraflar*'ında (bölüm XIII), 26 yaşlarında Kartaca'da retorik hocası iken, Hierus adında, gerek Yunan ve gerek Roma dillerinde güzel konuşmalarıyle tanınmış Romalı ünlü bir avukata yazdığı *De pulchro et apto* yani *Güzel ve maksada uygunluk* adında bir kitabı olduğundan, bu kitapta bu iki kavramı birbirinden ayırt ettiğinden söz ederse de, filozofun böyle bir eseri bugüne kadar bulunamamıştır. Ama

bu eserin *İtiraflar*'dan aşağı yukarı 20 yıl önce yazıldığı, bu zaman süresi içinde Augustinus'un düşüncelerinde büyük değişiklikler olduğu düşünülürse, bu kitabı sonradan yok ettiği akla gelebilir.

Augustinus'un kayıp veya yok ettiği bu eserinden başka, güzellik üzerine olan düşüncelerini *De Musika*'da toplamıştır. Ama bütün hayatı boyunca bu konu üzerindeki düşüncelerini *Mektuplar*'ına, *Vaız*'larına, *De Ordine* (Düzen Üzerine), *De Civitate Dei* (Allahın Devleti Üzerine) adındaki eserlerine serpiştirmiştir. Bununla birlikte, gençlik yıllarındaki güzellik anlayışı ile sonraki olgunluk ve Hıristiyanlık dönemindeki görüşlerini birlikte inceleyerek toplu bir görüş edinmek mümkündür

Filozof gençliğinde güzelliği, *bir şeyin parçaları arasındaki ahenkte* (convenentio partium) buluyor ve farklı olarak parçalar arasındaki o uyumlu oranı, bir şeyin kendi amacına uyması (apte) niteliğinden ayırıyordu. Böylece, Plotinos'un öğrencisi tarafından hayranlıkla karşılanan bu güzellik anlayışı, öğrenci piskopos olunca, yerini hayra (bien) bırakıyordu. Ama din adamında yaşayan, boğmak istediği estet filozof, her şeye rağmen, yeni eflatuncu bir düşünür olarak kalmaktadır. Augustinus'a göre en eksiksiz uyum (accord), birlik (vahdet) dir; o halde her türlü güzelliğin başlıca biçimi birliktir de. Ama birlik yalnız

Tanrıdadır; bütün başka varlıklar, cisimler onun ancak izlerini, damgalarını taşırlar. Bununla birlikte onlardan hiç biri, emelleri olan tam birliği gerçekleştirmezler. Ama gene de ona ulaşmak için büyük çaba gösterirler ve hiç olmazsa onu arzu ederler. Bütün sanatlarda hoşa giden, orantı (proportion) dır; bu oldu mu her şey güzeldir. Orantı veya uyum ise, birliği arar. Augustinus'e göre: «Güzel'in biçimi, daima birliktir.» Demek oluyor ki görülen şeyler, birliğe yöneldikleri için güzeldirler ve güzellikleri de bu birliği tam olarak gerçekleştirdiklerine, veya ondan uzaklaştıklarına göre ölçülüyor. Ama birlik ve birlikten az çok uzaklaşmış olan oran; bütün bunlar sayı (nombre) alanına girer ve mademki tam birlik yalnız Tanrıdadır, bütün nesneler birlikle ilişkili olduğundan, güzelliklerini teşkil eden bütün oranlar gerçek sayılardır. Bunun sonucu olarak da güzel şeyler, sayı ile hoşumuza giderler, yani güzeldirler. Ama bir oran ve sayı sonsuzluğu vardır. Sayı da hoşa giden, onu birliğe yaklaştıran şeydir, yani düzen (ordre) veya kurala uygun sayıdır. Demek ki düzen güzelliğin özüdür. Nerede, kısımlar arasındaki düzeni bir bütün halinde birbirine bağlayarak ve onları birliğe yaklaştırarak yöneten sayı (le nombre) varsa, orada düzen ve sonucu olan güzellik vardır.

Gerçekten birliği kavrayan, kısımlar ve

nesneler arasındaki oranları ölçen, duyular değil akıldır. Bir kelime ile, onları düzene koyan kanunu, onları yöneten sayıyı gören ve onları ritmin veya orantının çekiciliği ile damgalayan akıldır.

Şüphesiz *düzen*, *birlik*, güzel olan her şeyde vardır; ama güzelliğin özünü bunlar mı teşkil ediyor? Burada, bu soruya karşı vaktiyle Eflatun'un ve Plotinos'un vermiş oldukları olumsuz cevapları nasıl hatırlamamalı!

Birlik, düzenin ilkesi değil de sonucu olarak dikkate alınırsa, tek başına güzel olan hiç bir şey, kısım yoktur. Gene tamamıyle sade olan bir şeyde güzellik aramamalı. Bununla birlikte, kısımlar çirkin olup da düzene girince bütünü güzel olan bir şey de yoktur. O halde Plotinos'un dediği gibi: «Güzellik, düzen ve orantıdan çok, orantı ve düzende parıldayan şeydir» demek gerekmektedir. Bu parıldayan şey de Tanrının kendisidir. «Tanrısal bilgelik de dedikleri en yüksek sanatla her şeyi yoktan vareden *zikudret Tanrı*, sanatçıların eli ile çalışıyor ve onlara uygunluğu ve güzelliği veriyor. Bununla birlikte sanatçılar, eserlerini hiçten değil, hammaddeden, yani ağaçtan, mermerden, fildişinden, parmakları altında işlenebilen her türlü madde ile elde etmişlerdir. Öyle ise sanatçılar elleriyle maddeye verdikleri çizgilerin bu ahengini, ruhlarındaki o en yüce bilgelikten almaktadırlar; o yüce

bilgelik ki çok daha yetkin bir sanatla, aynı ahengi yokluktan çıkardığı evrene vermiştir...

İnsan vücudunun bütün ahengi bir heykelde bulunmaz. Ama orada her ne bulunursa, insan vücudunu teşkil eden o bilgelikten gelmektedir; sanatçının eli bir aletten başka bir şey değildir.»

Böylece, bir şey hoşa gittiği için güzel değil, güzel olduğu için hoşa gitmektedir. Zekâlardan, şaheserler vermekte bereketli olan ellere geçen, ayrı ayrı güzelliklerdir. Her şey o mutlak güzellikten yani Tanrıdan gelmektedir. Ölümlü ve geçici şeylerde hissettiğimiz güzellik, insanlığı aşan bir duygu ile bize belli olmaktadır.

İşte ana çizgileriyle, Augustinus'un güzel ve sanat üzerindeki düşünceleri. Diyebiliriz ki Augustinus, ortaçağın eşiğinde, antik çağın Hıristiyanlıkla zenginleşen ilk yankısı olmuştur.

AQUİNO'LU TOMASO

(1225 - 1274)

Tomaso, Napoli yakınlarındaki Aquino köyünde doğdu. Öğrenimini ilkin Napoli'de yaptı; Paris'te ve Kolonya'da Albertus Magnus'ün öğrencisi olarak tamamladı. Sonra, hem bu iki sehrin, hem de Roma ve Bolonya'nin üniversitelerinde hocalık etti.

Eserleri sayılamayacak kadar çoktur. Bunların başında, Tanrının varlığı, özü, insanın kurtuluşu üzerine yazdığı *Summa Theologica* adındaki büyük eseri gelir.

Aquinolu Tomaso'nun estetiği, *skolastik** felsefenin geliştiği, sanatın üstün eserler verdiği XIII. yüzyıla rastlar. Bu yüzyıl, gotik kated-

*Ortaçağ'da öğretilen ve XVII. yüzyıla kadar süren, Aristo'nun Hıristiyan felsefesine uygulanan felsefesi.

rallerin Batı Avrupa'da yer yer yükseldiği, şaheserler verdiği bir devirdir. Fransa, Almanya, İngiltere, Belçika ve İspanya'da, heykel sanatı taşı dile getiriyordu. Giotto ile büyük resim sanatı doğuyor, dinî bir edebiyat hareketi Assisili San Francesco'nun *Fioretti*'lerinde, Dante'nin İlâhî Komedya'sında gelişip yükseliyordu. Sanat, felsefe, XIII. yüzyılı sanat ve edebiyat tarihinin sayılı yüzyıllarından biri yapıyordu. Felsefenin gördüğü büyük ilgi, estetik sorunlara da dikkati çevirmişti. Ne yazık ki devrin düşünce tarzı, filozofların ilgisini, sayıları gittikçe artan o sanat şaheserlerine çeviremiyordu. Yüksek sanat eserlerinin çağdaşı olan filozoflar, olaylara çok yakın, hatta olayların içinde bulundukları için, onların değerlerini gereği gibi anlayamıyorlardı. Bundan ötürü her şey hakkında fikir yürüten XIII. yüzyıl filozofları, epopeleri canlandıran, katedralleri göklere ulaştıran, vitrayları tutuşturan, taştan heykelleri cezbeye getiren sanat hakkında uzun boylu düşünmemişlerdi, Bu filozofların, güzellik metafiziği ve psikolojisi hakkında tasarlayacakları sistemlerin, yaratılmış sanat eserlerinden yararlanma fırsatını nasıl kaçırdıklarını düşünmek insana derin bir üzüntü veriyor.

XIII. yüzyıl düşünürleri, eski Yunan filozoflarının aksine, güzellik sorunu üzerinde düşündüklerini bir kitapta toplamamışlardır. Bu

güçlüğe bir ikincisi ekleniyor. Bu yüzyılın estetik üzerindeki düşünceleri, genellikle *yorum yoluyle* ortaya konulmuştur. Filozoflar, *Augustinus*'un eserlerini, Areopagite Denys'in* yazılarını, özellikle *Tanrısal adlar* adındaki kitabını yorumlamakla vakit geçiriyorlar. Ortaçağın yorumları ise aldatıcı birer belge niteliğindedir. Çünkü çoğu zaman bu yorumlar, bir düşünür için kişisel düşüncelerini ünlü bir adın koruyuculuğu altında ortaya koymak için birer vesileden başka bir şey değildir. Şu halde bu yorum niteliğindeki eserlerde, özgün düşünceler başkalarının düşünceleriyle bir arada, içiçe bulunmaktadır. Bu durum felsefe tarihçilerinin sık sık yanılmalarına sebep olmuştur. Augustinus ve Denys Areopagite'in dışında kalan skolastikler (scolastiqué), eski Yunanlıların çalışmaları hakkında pek az şey biliyorlardı. Aristo'nun *Şiir Sanatı* (Poetika), latince çevirisinden bile bilinmiyordu. Elde bulunan bazı parçalar da ancak Hermann (ölümü 1272) adında bir Alman'ın İbnül-Rüşt'ün yorumlarıyle latinceye çevirisinden biliniyordu. Plotinos'un *Ennead*'larına gelince, XIII. yüzyılın bu eser hakkında hiç bir bilgisi yoktu.

Kilise babaları gibi XIII. yüzyılın yazar-

* 480 ile 530 yılları arasında yazan bir Hıristiyan filozofun takma adı.

ları da coşkun kelimelerle evrenin güzelliğinden söz ediyorlar: Evrende her şey kendi yerindedir ve kendi amacına yönelmiştir. Ayrı amaçlılıkların (finalités) yöneşmesi (convergence), evrensel düzenle sonuçlanır. Bu düzeni yoktan vareden Tanrı, sürekliliğinin de güvencesidir.

Çok yazılan bu çeşit eserler içinde sanat felsefesi pek az yer tutar. O da pek dağınık olarak. Bütün bunlarda da Aristo'nun: *Sanat eseri tabiatı taklit eder* görüşü ortaya konulmaktadır. Taklit ilkesinin, sanayie değin sanatlara ve mimariye uygulanması gereğinden söz ediliyor; dağların evlere model olması isteniyor. Tabiat güzelliği üzerinde durulmuyor. Güzellik üzerine *genel bir doktrin* kurma çabası göze çarpıyor.

Bununla birlikte XIII. yüzyılda gene en özgün görüşler Aquino'lu Tomaso'da bulunmaktadır.

Skolastik felsefenin en ünlü temsilcisi sayılan bu din adamı filozofun, doğrudan doğruya güzellik üzerine yazılmış bir kitabı yoktur. Bu konu üzerindeki düşüncelerini anlamak için onun en önemli eseri sayılan *Summa Theologica* adındaki kitabına başvurmak gerekir. Filozofun bu düşünceleri de

kitabının şurasına burasına serpiştirilmiştir. Bu bakımdan ilkin onun skolastik felsefesi hakkında bilgi edinmek gerekmektedir.

Duyularımızla kavradığımız evren (l'univers sensible), kendi kendine yeten, sürüp giden bireyler (individualités) topluluğudur: İnsanlar, atlar, ağaçlar, organizmalar, inorganik maddeler vb. gibi.

Bireyliğinde değişmez olan her töz (substance), sözgelimi falan insan, falan çınar ağacı, türünde de öyledir ve türünde benzeri olan başka bireylerle karşılaşmaktadır. Bu değişmezliği, yapısından gelen bir unsura borçludur ki, bu *kendi kendine yetme* (autosuffisance) yetkinliğini ona kazandırır ve şu adamın, şu ağacın ne ise o olduğunu sağlar. Bu sebeptendir ki bu temel unsura *tözel suret* (forme substantielle) denir. Bir töze, esas birliğini veren surettir; onunladır ki varlıkta olan her şey *indivis* (bölünmez) dir. Suretler (formes) tıpkı sonradan gelişecek bir tohum gibi, maddede gizli bir güç (potentia) olarak bulunmaktadır. Bundan dolayı dünyada her olup biten, belli bir ereğe göre belirlenmiştir. Dünyadaki oluşu başlatan Tanrı, oluşun ereği olan da gene en yüksek *İyi* olan Tanrı'dır. Madde bireyleşme ilkesidir; aynı suretin (forme) çeşitli maddelerde bulunması; aynı türün çeşitli örneklerini meydana getirmiştir. Kısacası, *madde* ve *suret* birer varlıktır. Suretin *in actu*

(eylem halinde), maddenin ise *in potentia* (kuvvet halinde) olmasıyle birbirinden ayrılırlar; genel anlamı ile, *olabilen, imkân halinde* bulunan her şey maddedir.

Fakat bu tözel ve temel varoluşun yanı başında, tözün varlığıyle varolmak için onun realitesine eklenen bir sürü rastlantı (ac-cidunt) realite vardır ki bunlar arasında *uzam* (étendue) dan başka, harcanan etkinlik, uzamlı cismin dış biçimi bulunmaktadır. Bunlar, sanat eserinin üstün tutarak ifade ettiği iki realite tipidir, ve aynı zamanda türün ve bireyin, tanınması en kolay belirtisidir. Bir ağaç gövdesinin durumu, yapraklarının şu veya bu yönden aydınlanışı, ağaca tözelliğine bağlı olmayan ikinci derecede bir varoluş, rastlantı bir biçim (forma accidentalis) verir. Sözgelimi güreşçinin bir kol hareketi, insan vücudunun basit bir durumu, üzüntüden doğan çehre ifadesi gibi.

Tabiat bireysel tözlerden başka bir şey üretmez. Tomaso ve skolastikler Aristo ile birlikte, tabiatın ne ev, ne tapınak meydana getirmediğine dikkati çekerler. Ama tabiat bu bireysel varlıkları bir arada toplayabilir. Bir orman, bir dağ, bir manzara binlerce veya milyonlarca tözlerin katışmasından oluşmuştur. Ve bunlardan her biri bu katışmaya kendi öz suretiyle girmiştir. Bununla birlikte böyle bir topluluktan, ikinci derecede bir varolma

tarzı çıkmıştır. İnsan, evler kurduğu, tablolar yaptığı veya heykeller yonttuğu zaman da böyledir.

Bu metafizik veriler Aristo'dan esinlemedir. Fakat burada özellikle üzerinde durulması gereken suret (forme) kuramı, XIII. yüzyıl Batı skolastiğinde büyük bir gelişme ve yayılma göstermiştir. Estetik bu felsefe anlayışı üzerinde aşılanıyor ve yeni tomurcuklar veriyor.

Güzellik, tabiatın varlıklarını (êtres) ve insanın elinden çıkan şeyleri ne zaman kaplıyor? Güzellik neden ibarettir? Bu sorulara skolastiğin cevabı: «Güzellik tabiattaki şeylerde bulunmaktadır; bilinçte bir izlenim uyandıran veya uyandırabilen bir ışıldamadır. Daha kısacası: Güzellik, *nesne* ile *özne* arasındadır; birinin öbürüne olan sıkı ilişkisinden meydana gelmektedir.» Bu formülleri ayrıştırarak inceleyelim.

İlkin nesne (objet) ye veya dış realiteye dönelim: düzen, güzelliğin nedeni olarak görünüyor. Ama düzen, bir ögeler çokluğunu gerektirir. Basit olan bir şey düzene gelmez. Bir tek veya birkaç kitabı olan kitaplığa düzen vermek kimsenin aklından geçmez. Bu çok basit örnek, düzenin ne olduğunu ve neyi gerektirdiğini bize anlatmağa yeter.

Birlik, düzenin ikinci ögesidir. Verdiğimiz örnekte olduğu gibi, kitaplığına düzen

vermek isteyen kimse kitapları, dergileri, gazeteleri *konularına göre,* değişik raflara yerleştirir. Burada kabul edilen ilke, konu birimidir. Başka *birlik* (unité) ilkeleri de seçilebilir. Sözgelimi kitapların yazılmış olduğu dillere göre. Böyle olunca kitaplığın düzeni derhal değişir: hukuk, tıp, felsefe ve sanat üzerine yazılmış kitaplar yanyana gelmek üzere yanyana sıralanırlar.

Kitapların boyutu veya ciltlerinin rengi gibi başka düzen birimleri de vardır. Küçük bir kitaplık için de böyledir. Öbür yandan düzenin özellikle belirtici (spécificateur) ögesi birlik (unité) ilkesidir. Düzen, onunla değişir. *Birlik* ilkesini değiştiriniz, gereçlerin durumunu da değiştirmiş olursunuz. Tomaso'nun dediği gibi *birlik, düzenin rasyonel unsurudur; ratio ordinis*.

Aquino'lu Tomaso'nun sisteminde, görüldüğü üzre, *estetik düzen* ilkin varlıkların sureti (forme) ve birliği (unité) ile sıkıca ilintili duruma getirilmiş, sonra da düzen, *amaçlılık* (finalité) ve *iyilik* (Bonté) den ayrılmaz olarak gösterilmiştir.

Var olan bir şeyin güzelliği, yetkinliğinin tam ifadesidir. Yani güzellik, bir varlığa yetkinliğini ve birliğini veren şeyin açılmasıdır. Yani suret (forme) tir. Tabiatta ve sanatta birlik ışıldamazsa, eğer kısımlar organik olarak birbirine bağlı ve uygun değilse

güzellik yoktur. Eğer güzellik, varlığı (être) özünde etkilerse, bu bağlantı prensibi tözel suret (forme substantielle)dir; yok güzellik birkaç karakterden, ikinci derecede varolmak tarzından meydana geliyorsa, rastlantı bir *biçim* (forme accidentelle) olacaktır. Güzel eser vermek binayı karmaştırmakla, tuvalde kişileri çoğaltmakla, dramı tıka basa doldurmakla olmaz. Eğer bir düzen ilkesi, bütünün her ayrıntısında etkisini göstermezse her şey boşunadır. Çünkü gene Tomaso'ya göre: «*Güzel, her dokunduğu şeyi birleştirir ve bunu da önem verdiği varlığın sureti ile yapabilir Biçimin maddi kısımlar üzerinde ışıldadığı oranda, tüm güzelleşir.*»

Biçimlerin (suret) metafiziğini yaratan Aristo, onların güzellikle olan ilişkisi üzerinde durmamıştır. Plotinos bunu yapar, ama duyulur varlığın (être sensible) kendine özgü bir realitesi olduğunu kabul etmediği için, biçim gerçeğin bir gölgesinden başka bir şey değildir. Skolastikler ise gerçeği, cisimsel olmayan şeye yeniden kavuşturuyorlar ve böylece insanlar, hayvanlar, bitkiler, tuvaller, heykeller, dramlar, tapınaklar, senfoniler, kendilerine öz bir biçimden gelen güzellikle güzeldirler.

Ama niçin tabiatta veya sanatta olan bir şeyin orantıları ne iseler odur da başka bir şey değillerdir? Çünkü onlar bir amacı gerçekleştirmektedir; bir varlığın amacı da tabia-

tını da düzenlemektedir. Yetkinlik ve sonucu olan biçim ve güzellik, amaçlılığının (finalité) eseridir. Estetik orantı, herhangi bir orantı değildir; bir varlığa uygun gelendir: *proportio debita*. Bir şey, olması gerektiği gibi olursa güzeldir.

İnsan vücudunun plastik güzelliği konusunda Tomaso, kol, bacak, ayak ve ellere estetik düzen verenin, bunların fonksiyonları olduğuna dikkati çekiyor. Böylece varlığın yapısı, amaçlılığına dayanıyorsa da bu amaçlılık (finalité) gerekli olarak estetik algının konusu değildir. Burada söz konusu olan, güzelliğin metafizik temelleridir; ve bir yapının temelleri gibi, bu temeller görünmeseler de, yapıyı taşırlar. Filozof, onları arar, değerlerini belirtir; yalnız güzellikten zevk alan kimse ise onlarla ilgilenmez, daldığı temaşanın içine onları almaz.

Birçok skolastik felsefe doktrinleri güzel'i iyi ile kıyaslar. Bu konudaki düşünceleri şöyle özetleyebiliriz: «Güzellik ve iyilik, güzel ve iyi olan varlık yönünden dikkate alınırsa, aynı şeydir; ama bunlar özneye göre dikkate alınırsa, güzellik ve iyilik birbirinden ayrılır.» Her varlık iyidir demek, her varlığın kendi iyiliği olan bir amaca doğal bir eğilimi var demektir; onu arar, ona uyar. Bu amacın veya bu iyiliğin elde edilişi onu yetkinleştirir. Varlık kendisi için iyidir. Gerçekten etkinliklerinin başlaması, bir varlık için bir gerçeklilik artışı sağlamıyorsa yeterli bir anlam taşımaz.

Aynı suretle bir varlığın güzelliği kendi

yetkinliğidir ve biçiminin gerçekleşmesidir. Ama bu yetkinliğin (perfection) biri tarafından algılanması, bilinç sahibi bir öznede temaşa hazzı uyandırması gerekir. Bilinçli bir özne-de, bu özne - nesne ilişkisini yok ediniz, güzellik kavramını varlık kavramından ayıran özelliği de yok etmiş olursunuz.

Kısacası: *yetkinlik, varlık* mutlak kavramlar olduğu halde iyilik ve güzellik bağıntılı (relatif) kavramlardır. Bundan, başlıca şu fark, güzelin ve iyinin özdeşliği hakkındaki Yunan kuramı ile onların benzerliği ve ayrıntıları üzerine skolastik doktrin arasındaki fark meydana çıkıyor. İlk önce, bütün varlıklar güzel değildir. Çünkü bakanları ilgisiz bırakan bayağılar da vardır onların içinde. Ontolojik unsurlarının fakirliği estetik bir ilgi uyandırmaz. Bu sebeptendir ki ahlâk bakımından iyi olan bir davranış, güzel olmayabilir. Sözgelimi, ahlâkça iyi olan insan hayatının günlük birçok uğraşmaları güzelliğe bürünmemişlerdir. Güzellik ve iyilik arasındaki bu ayrılma, onları insan eylemi alanına götürürsek daha açık olarak görülür. Hayatını tehlikeye koyarak, boğulmakta olan birini kurtaran kimse iyi bir iş yapmış olur; çünkü bu iş, insanı kendi gözünde yükselten en ahlâkî davranışlardan biridir. Yalnız burada ilginç olan nokta, eylemin, eylemi yapan için *iyi*, seyreden için *güzel* olmasıdır. Bu kurtarma olayının kahramanı bir sevinç duy-

gusu ile sahneden çekilecek, fakat kendi davranışının estetik yönünü temaşa edemeyecektir. Ontolojik olarak ahlâk eylemi, iyiliğinde ve güzelliğinde başka değildir. O eylem bir özne ile ilişkili oldu mu ya büyüklük kazanır, ya da ahenklerinin görünüşüyle haz uyandırır. Temaşa eden hem ahlâk bakımından yükselir, hem o sahnenin ahenginden zevk alır. Böylece insan, insan bilinci üzerinde meydana gelen izlenim ile, güzellik kavramı olgunlaşır. Güzelliğin psikolojik etkileri onun ontolojik realitesinden ayrılmaz. Bunların incelenmesi, meselenin yeni bir aşamasına götürür bizi.

Tomaso, güzelliğin uyandırdığı *izlenim* üzerinde de durmuştur; ona göre güzel, bakılması hoşa giden şeydir (İd guod visum placet). Dikkat edilirse görülür ki filozof, güzel, hoşa giden şeydir demiyor da, bakılması hoşa giden şeydir diyor ve ekliyor: «İstek melekesinin hoşuna giden şeye iyi deriz; bilgisi o melekenin hoşuna giden şeye de güzel deriz.» Tabiat ve sanat güzelliklerinin temaşasından sakin bir sevgi, derin bir haz ile birlikte bulunur.

İnsan aklı yetkin olan, güzel olan şeyden niçin hoşlanır? Çünkü aklın kendisi yetkindir,

güzeldir. Ruh kendisini onlarda bulur ve tanır. kendisine benzeyene yönelir. Güzeli seven, bir yarar gözetmeden onu sever ve ona sahip çıkmak istemez.

Güzelliğin ve güzellik hazzının sırrı nesnelerdeki düzenin temaşaya olan zorunlu uygunluğundadır. Temaşayı besleyen bu düzen Tomaso'nun estetik sisteminde asıl orijinal noktadır. Bu doktrinle *Claritas* kuramı ifade olunmaktadır. Güzel olmak için gereken düzen herhangi bir düzen değildir, parlatılmış bir düzendir. Ama bu düzenin insanda kolay ve tam bir haz uyandırması için, onun insan yetenekleriyle orantılı olması gerekmektedir. Aristo'nun bir ara olayı olarak değindiği *uygunlaştırma* (appropriation), burada zorunlu bir nitelik almakta ve güzellik kavramındaki *düzen* ve *orantı* kadar önemli bir rol oynamaktadır.

Claritas, ışık ve renkten daha çok bir şeydir; görülür olan ışık ve renktir. Tomaso'ya göre biri övgülere ve şereflere konu olursa, başka insanların gözünde *Clarus* olur. Apaçıklık, doğruya göre ne ise, *claritas* da *güzel*'e göre odur.

Öbür yandan skolastiklerin *Claritas*'ı onun hakkında edinebildiğimiz bilgiye bağımlı olmayan, metafizik bir sıfat (attribut) değildir. Claritas, düzeni ışıldatarak belirlediğinden, bu ışıldama sağlayabildiğimiz zavallı tanıma va-

sıtalarımızla ölçülebilmelidir. Güzellik bir insanlık gerçeği oluyor; yeni eflatunculaların mistik dünyasının doruğunda yer alan ölçüsüz ve kavranılmaz olan şey, güzelliğin ötesindedir.

Bu güzellik doktrini Tomaso'nun ve skolastik metafiziğin başlıca kuramlarına uygundur. Biçim (forme-suret) gerçekten, aynı zamanda her varlığa öz kökü, birliğinin baş etkeni ve anlaşılabilirliğinin (intelligileilité) ilkesidir. Şu halde güzellikle ilgili her şey biçimle ilintilidir. Biçim, ne kadar parlak ise, duyulan izlenim o kadar rahat ve tam olacaktır.

İşte felsefecilerin, Tomaso'nun felsefesinden çıkarabildikleri, güzellik hazzı üzerindeki düşünceler. *Depita proportio* ile *Claritas* kavramlarının XIII. yüzyılda herkes tarafından niçin güzelin ilkeleri olarak benimsendiği böylece anlaşılıyor.

Birinci kavram, algıladığımız şeylerle ilgilidir; ikinci kavram ise temaşa konusunun temaşa edenle ilişkisini ifade etmektedir. Yani burada dışımızdaki bir nesne ile onun karşısındaki öznenin uyuşumu söz konusudur.

Söylediklerimizi özetleyelim: Tomaso'ya göre güzelliği meydana getiren *düzendir*. İster tabiatta olsun, ister sanatta olsun *düzen*, yaratığa bireyliğini kazandıran yetkinliğe, birliğe yaklaştırılmıştır. Bu skolastik estetik sistemin en orijinal yönü, izlenimin değerlendirilmesi, estetik eylemde dikkate alınmasıdır. Güzellik

yalnız düzenlenmiş olan şey değil, aynı zamanda bu düzenle insanda bir haz uyandıran şeydir. Dış realite ile onun uyandıracağı izlenim arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Güzellik de ancak bu ilişki ile söz konusu olabilir.

Tomaso'nun bu estetik görüşü, nesnelci (objectiviste) kaldığı halde, psikolojik gerçeğe önemli bir yer ayırmış, böylece güzelliği nesnelerin basit bir niteliği olmaktan çıkarmağa çalışarak, geleceğin estetik doktrinlerine büyük katkıda bulunmuştur. Ama gene de bu doktrin, akılcı (intellectualiste) olarak kalmakta ve güzelliğin nedeni olarak kabul edilen *düzen*'i kavrama eylemini gene akla bırakmaktadır.

Tomaso'nun estetik doktrini, eski Yunan estetiğinin varılan son noktası ve tamamlanmasıdır. Uyarlı bir sentez içerisinde, Eflatun ve Aristo'nun görüşü ile Plotinos'un görüşü kaynaştırılmıştır. Tomaso'nun estetik düşüncelerinin *Poetika*'nın ve *Enneade*'ların bilinmediği bir yüzyılda sistemleştiği düşünülürse, filozofun estetik alandaki önemi daha da artar.

YENİ ÇAĞ

XV., XVI. ve XVII.

YÜZYILLAR

Ortaçağ'dan sonra, Rönesans'ın ne birinci, ne ikinci döneminde estetik üzerine yazılmış bir doktrine rastlanmaz. Yazılanlar daha çok, sanatçıların kendi sanatları üzerine düşünceleridir ki bunların başında ünlü mimar L. B. Alberti (1404 - 1472) nin mimarî, heykel ve resim, Leonardo La Vinci (1452 1519) nin de resim üzerine yazdıkları gelir.

Gerçi bu yüzyıllarda birçok teknik buluşlar birbirini izlemekte, gelenekler yeni buluşlar karşısında gerilemektedir. Giotto (1266 -1336) dan sonra sanat, dünyaya açılmağa başlamıştır; resim Masaccio (1401 1429) ile layikleşmiştir. Maddî dünya sembolik bir dil olarak değil, kendisi için sevilmeğe başlamıştır. Plastik sanatların her alanında şahe-

serler devri açılmıştır. Atelyeler, araştırma merkezlerine dönüşmüştür. Belki de yaratıcılığın yoğunluğu yüzünden, bütün sanatları içine alan bir estetik doktrin kurmağa vakit bulunamamıştır.

XVII. yüzyılda gene aynı durumla karşı karşıyayız. Estetik üzerine doğrudan doğruya yazılmış bir eser yoktur. Ama güzel sanatlardan biri üzerine yazılmış, çoğu dogmatik ve yol gösterici nitelikte birçok eser vardır. Bu çağ, her şeyi akılla açıklayan rasyonalist çağdır.

Rasyonalizm nedir? İnsanda birbirinden ayrı iki alan vardır. Descartes'ın bu sistemine göre: Biri duyarlık alanı ki bu aşağı bir alandır; öbürü de akıl alanı ki bu da yüksek alandır. Her insanın iyi düşünmek ve iyi davranmak için uyması gereken koşul, aklı duyarlığa egemen kılmaktır. Çünkü duyarlık (sensibilité) kararsızlığın, değişikliğin, oynaklığın, içgüdünün alanıdır. Tersine, aklın alanı genel olanın, kalımlının, evrenselin yani kuralın ve kanunun alanıdır.

Böyle tanımlanan rasyonalizm, krallıkla yönetilen Fransa'nın, Fransa'yı örnek alan Avrupa'nın bütün örgütlerini yönetmektedir. Tanrı, hiyerarşinin tepesindedir; yeryüzündeki temsilcisi ya papazdır, ya da kraldır. Genel olarak sanat kurallara, kanunlara uymak zorundadır; çerçeveleri kırmak yoluna sapma-

malıdır. Çünkü sanat kralın, krallık kanunun, ahlâkın ve dinin hizmetindedir. Ahlâktan dem vuran bu sanat, yaratıcı içtepi (impulsion) ile ahlâk içtepisi arasındaki bu özdeşlik, XVII. yüzyılda, tabiî olarak gelişmiştir. Bu yüzyılın düşüncesini şöyle özetleyebiliriz: Hiç kuşkusuz, sanat zevk vermelidir, ama özellikle *düzeltmelidir.*

Edebiyat sanatına gelince: XVII. yüzyılda özellikle lirizm yokluğu ile kendini belli eden kuru Malherbe, bu zamanın en büyük şairi sayılmaktadır Ayaklı, uyaklı dizeler düzenlemek, geçer akçedir. La Fontaine bile, şair yaratılışına rağmen kurumuş gibidir. Tiyatro bir geometri, bir satranç sanatı olmuştur. Formel kurallar zaman, mekân ve aksiyon birliği ile düşünceyi de sürüklemiştir. Bu karmaşık ve karışık imgelere birliği sağlayan akıldır.

Plastik sanatlarda da aynı karakterler görülür. Le Brun (1619 - 1690) plastik sanatların XIV. Louis'sidir. Yirmi yıl, krallık Akademisi'nin bir çeşit diktatörüdür.

XVII. yüzyılın kuralcı anlayışı, en *antimusicale* bir türün, tabiîliğe ve sağduyuya en karşı olan operanın doğuşuna sebep oluyor. Şarkılı tragedyalar sahneleri dolduruyor. XVII. yüzyıl sanatçılarına göre tabiat, insanca bir hale sokulmuş uygar bir tabiattır. Ağaçlar bile tabiîliğe karşı olan bir anlayışla yontulmağa,

acayip kılıklara girmeğe başlıyor. Bunlardan hiç birinin kendi hür özsuyuna göre gelişip serpilmesine imkân verilmiyor. Le Notre'un parkları, Versailles parkı örnek olarak gösterilebilir. Bunlarda gür ve hür bir tabiat görülmez.

J. P. De CROUSSAZ

XIII. yüzyıldan sonra XVIII. yüzyıla kadar Avrupa'da estetik üzerine tek bir eser yazılmamıştır. İngiltere ve Almanya'da olduğu gibi Fransa'da da estetik doktrinler ancak XVIII. yüzyıl başlarında görülür. Fakat bu doktrinler bu yüzyılda birdenbire ortaya çıkmamış, onları önceki yüzyıllarda yayımlanmış olan şiir, resim ve mimarlık üzerine yazılan teknik bilgiler veya tiyatro sanatının ahlâkî amacı olup olmadığını inceleyen yazılar hazırlamıştır. Özellikle XVII. yüzyılın sonlarında büyük gürültüler uyandıran *Eskilerle Yenilerin Kavgası* (La querelle des anciens et des modernes), Fransa'da estetik doktrinlerin doğup gelişmesine elverişli bir ortam hazırlamıştır. Estetik üzerine Fransızca olarak yazılan ve Amsterdam'da 1715'de basılan ilk eser De Croussaz'ın *Traité du Beau* adındaki kitabıdır. Kendisi Lausanne Akademisi'nde felsefe ve

matematik profesörü bulunuyordu. Kitabı bu iki ilim dalının etkisini taşır. Gerçekten yazar güzel sorununu, yaşadığı devre göre yeterince olumlu ve nesnel açıdan, kartezyen bir metotla ele almaktadır.

De Croussaz kitabının 3'üncü sayfasında metoduna şöyle değiniyor: «Şüpheli ilkeler üzerinde yapı kurmaktan dikkatle kaçınacağım; bir düşünceyi iyice açmadan önce ikincisine geçmeyeceğim; bazı gerçeğe benzer yanlışlar yapmayı göze almaktansa, sözlerimi gereksiz birkaç düşünce ile yüklemeyi ve önermelerimden kimilerini yarı ispat edilmiş bırakmayı tercih ederim.»

Bu satırlar De Croussaz'ın izleyeceği metodu açık olarak gösteriyor. Yazar, sistemine şu açıklama ile başlıyor: «Bu güzeldir diyenler, bu sözün bir nesne ile hoş duygular veya beğenme fikirleri arasında bir ilişki bulunduğunu ifade ettiğini görecekler, ve *bu güzeldir* demenin, beğendiğim veya zevk aldığım bir şeyi görüyorum demek olduğu noktasında birleşeceklerdir.»

Bu satırlar da gösteriyor ki De Croussaz, güzeli tanımlamak için psikolojiye dayanmaktadır. Düşüncelerin ve duyguların estetik yargıda karşılıklı payları vardır; kimi zaman duygular uyuşum halindedir ve nesne iki bakımdan, rasyonel ve duygusal (affectif) bakımlardan güzel denmeğe lâyıktır; ama

kimi zaman düşüncelerle duygular uyuşmaz. Böyle olunca da aynı nesne bir bakımdan hoşa gider, başka bir bakımdan hoşa gitmez.

Bununla birlikte De Croussaz, belli bir ölçüde düşünceleri veya aklı üstün tutmaktan kendini alamıyor. Bu üstün tutmayı, özellikle beğeni (le goût) kelimesinin tanımlamasında görüyoruz. De Croussaz için beğeni, kendiliğinden olan (spontané) bir akıldır, sezgisel (intuitive) bir akıldır. «Sağbeğeni, aklın onayacağı şeyi, bize ilkin duygu ile beğendirir; kötü beğeni, tersine aklın onamayacağı şeyi bize beğeni ile duyurur.» Bu sözler de gösteriyor ki De Croussaz, tam olmasa bile gene de rasyonalisttir.

Tekrar dönmek üzere, biraz da güzel olan şeyin özellikleri üzerinde duralım. Burada De Croussaz'ın eski *çeşitlilikte birlik* formülünü biraz gençleştirerek tekrarladığı görülür. Gerçekten onun için, çeşitlilik (variété), biçim birliği (uniformité) ile, düzen ve orantı ile hafifletilmelidir. Buna rağmen De Croussaz hiç bir yenilik göstermemiştir. Ama *güzel'i, bütün parçaların tek bir amaca olan ilintisinde araması,* üzerinde durulacak bir noktadır. Güzellik hakkındaki bu *finalist* görüşü ilkin mimariye, sonra öbür sanatlara ve tabiata, hatta insana uygular. De Croussaz'a göre: «İnsan vücudu, yaşamak emirlerini yerine getirmek için yapılmıştır. Bu

dört amaçtan birine varmada payı olan her şeyin, vücudun yetkinliğini gerçekleştirmede payı vardır; ve bu düzenleme (dispositions)-lere uygun düşen her şey, birkaç sahte ilke ile önlenmemiş olan akla ve duyulara güzel görünmelidir.»

Kadın süsleri sorununu gözden geçiren De Croussaz, aynı genişletilmiş *Criterum*'u uygular: «Kusurları gizleyen, veya gerçekten güzel ve dikkate lâyık olan şeyi daha da elverişli olarak gözlerin önüne seren süsler, ayrılmış oldukları amaca varmışlardır; ama ters bir izlenim uyandıranlar maskaralıktır, hiç bir şeye yaramayan süsler de gülünçtür.» Yalnız finalist *criterium* değil, fayda criterium'u da burada dikkate alınmıştır. Daha ileride verimli olacak fikirlerin Croussaz'da daha o zaman maya halinde bulunduğu görülüyor.

Bu matematikçi filozof, aynı zamanda ince bir psikologdur da. Gerçekten, içte olup bitenlerin analizi ile, ilginç bir buluş olan *güzel'in izafiliği*'ni açığa vuruyor. Yani güzelin bir ve mutlak olmadığını, kişiden kişiye değiştiğini ileri sürüyor. Fakat doktrini gereği, güzelliğin öznel olamayacağı ilkesini önceden benimsediği için, güzelliğin bu izafiliğini (relativité) eğitim ve yaratılış farklılığında görerek, düşüncesini şöyle açıklıyor: «Biri için güzel olanın bir başkası için güzel olmamasına şaşmamalı; bu, güzelliğin ha-

yal olduğunu ispat etmez. Bundan, sadece güzelliğin bir öznede, bir başka öznede olduğundan daha gizli, anlaşılması daha güç olduğu sonucu çıkar.» Fakat ne yazık ki gerçeğe parmağını basan De Croussaz, sistemi yüzünden buluşunu değerlendirememiştir.

İşte Croussaz'ın araştırmalarından çıkan sonuçlar. Güzel nesne, çeşitlilikte birliği ve bütün kısımların tek bir amaca bağlantısını gerçekleştiren nesnedir. Güzel bir şeyin değerlendirilmesinde, temaşa edenin de bir katkısı vardır. Çünkü insanlar yalnız akıl sahibi olsalardı bir tek güzellik olurdu. Yazar, açık olarak söylemiyor bunu; ama bu fikir düşüncesinden hiç de uzak değildir: «Sebebin büyük bir kısmı kendimizde bulunduğu halde, bütün etkiyi nesneye veriyoruz» demekten de kendini alamıyor.

De Croussaz, Eskiçağın sonraki devirlere aktardığı müphem genellemelerden kurtulmak için büyük bir çaba göstermiştir. Kitabında olaylara dayanan bir düşünce özelliği ağır basmaktadır. Onun üzerinde Descartes'in inkâr edilmez bir etkisi olmakla birlikte, eseri, güzelliğin izafîliği gibi çok yeni ve ilerisi için çok verimli buluşlar getirmiştir.

JEAN-BAPTISTE DU BOS
(1670 - 1742)

Rahip Du Bos, estetik sistemini, *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirmeli Düşünceler*'de* açıklar. Bu eser Fransa'da XVIII. yüzyılda, estetik üzerine yazılmış olanların en ilginç olanıdır.

Uzun zaman Hollanda'da, İngiltere, İtalya ve Almanya'da bulunan Du Bos, çeşitli milletlerin törelerini, sanat ve edebiyatlarını inceleyerek Şiir ve Sanat üzerindeki düşüncelerini olgunlaştırmıştır. Üç cilt olarak düzenlenen bu eserin özellikle birinci ve ikinci ciltleri, estetik için büyük bir önem taşır. Du Bos bir kartezyen değildir, hakikatı yalnız usavurma (raisonnement) ile elde etmeyi düşünmemektedir. Uygun bir deyimle, o görgüye, deneye dayanır; felsefe deyimiyle o

**Réflexions Critiques la Poésie et la Peinture.* Paris, 1719

bir *empiriste*'dir; her şeyden önce olayları kabul eden, onları bazı *a priori* (öncel) kuramlara uydurmaya çalışmayan, sadece olaylara uyarak onları açıklığa kavuşturan bir ilim adamıdır. Onun bu kitabında boş ve karanlık laflar yoktur, genel bir kuram yoktur, sadece olaylar ve bu olaylar: izleyen akla uygun açıklamalar vardır.

Du Bos kitabına şu sorularla başlar: İnsanı güzel sanatları yaratmaya iteleyen sebep nedir? Başka deyişle, sanatın varlık sebebi ve amacı nedir? Bu sorulara verdiği cevap şu: *Bütün hazlar bir ihtiyacın tatmininden gelir*. İhtiyaç ne kadar zorlu olursa, tatmininden doğan haz da o kadar büyüktür. Beden gibi ruhun da ihtiyaçları vardır. Bunlardan en şiddetli olan, işsizliğin, hareketsizliğin verdiği *sıkıntıdan kaçmak*tır. Sıkıntıdan kaçmak için insanlar tutkular ardından koşarlar. Sıkıntıdan kaçmak için bir ölüm hükümlüsüne yapılan işkenceler bile gidilip seyredilir.

Romalılar gladyatörlerin boğuşmasını, İspanyollar boğa güreşlerini, İngilizler hayvan boğuşmalarını görmekten son derece hoşlanırlardı. Bu olaylara çekiciliklerini veren nedir? Du Bos'ya göre «benzerlerimizi tehlikede veya felâkette gördüğümüz zaman bizde kendiliğinden uyanan o tabiî heyecanın bir tutku (passion) olmaktan başka bir

çekiciliği yoktur; ve bu tutkunun hareketleri, ruhu heyecanlandırır, onu meşgul eder.»

Öbür yandan, sürekli heyecan ardından koşmak, insanı *talih oyunları*na sürükler: İşte böylece bütün insanlık, pervanenin ışığa koştuğu gibi, tutkuyu izler. Fakat pervanenin bazen kanatlarını yaktığı gibi, insan da tutkuların felâketli etkileriyle ezilir.

İşte sanatın kurtarıcı rolü bu anda görünür. Tutkuların tehlikeli olabilecek yönlerini savuşturarak, onların hazlarını verir. Sanat, insanda yapma (artificielles) tutkular meydana getirerek hem onu meşgul eder, hem gerçek acılardan korur.

Düşüncesini şöyle tamamlar Du Bos: Sanatçılar nesnelerin bizde uyandırabileceği gerçek tutkuların taklitlerini sunarak o yapma tutkuları uyandırır. «*Taklit, her zaman, taklit edilen şeyden daha zayıf olarak etkilidir*». Böylece bizde uyanan bu tutkular, zararlı sonuçlar vermez. Sanatta «denilebilir ki, büyük acı kalbimizin yüzeyindedir ve hissediyoruz ki, gözyaşlarımız, onları akıtan ustalıklı yapıntı (fiction)nın tasarımı ile bitecektir.» Böylece sanatın sağladığı taklitler bizi, asıllarına göre pek zayıf surette etkiler ve içimizde uyandırılan tutkular tehlikeli sonuçlar vermez. Ama bu taklitte en az bir tutkunun bulunması daima şarttır.»

Demek ki, *insan sıkıntıdan kaçmak için,*

tehlikeli sonuçlar veren tutkuları arar. Sanat, ilgiye değer bir taklitle *yapma* heyecanlar sağlar.

Du Bos'dan önce, başkaları sanatın bu yapma karakterine dikkati çekmişlerdi. Ama ilk defa Du Bos sanatın bu özelliği üzerinde ısrarla durmuş, uyandırdığı heyecanın derin ve psikolojik bir çözümünü vermiştir. Bu yapma heyecanlar kuramı, Schiller tarafından açıklanan, Spencer tarafından da değiştirilip düzeltilen *oyun* kuramına şaşılacak surette benzemektedir. Özet olarak söyleyelim ki, rahip Du Bos, sanatı bir *oyun,* bir *yapıntı* (fiction) veya bir yalan olarak düşünen bütün modern kuramların habercisidir. Ama Du Bos, yalnız bu değildir. Ona göre, şair veya ressam, eserleri ile *bizi ilgilendirmeli,* ruhumuzu duygulandırmalıdır. Sanatın amacı da budur.

Bunun içinde sanatçı yeni ve özgün biçimler yaratmalıdır. Ama yaratmak için *dehâ* sahibi olmak gerektir. O halde *dehâ* nedir? Du Bos'ya göre «dehâ, bir insanın, diğer insanlar tarafından büyük zahmetler karşılığında bile çok kötü yapabildikleri bazı şeyleri, iyi ve kolayca yapmak için tabiattan aldığı yetenektir.»

Dehâ, sonradan kazanılmış olmayıp doğuştandır. İnsan, doğarken onu beraberinde getirmemişse, artık ona sahip olamaz.

Du Bos, «*şairi şair yapan eğitim değil, tabiattır*» derken onun bu doğuştanlığına değinmektedir.

Dehâ'nın özünü kavrayamayız; yaşamın özünü kavrayamadığımız gibi; ama onun meydana çıkmasını ve evrimini sağlayan yaptırıcı sebepleri (causes secondes) kavrayabiliriz. Bu ise tam ilmin işidir. İlim, olayların ilk prensibini değil, ikincil nedenlerini anlamağa çalışır. Dehâ, kendiliğinden biten bir bitki gibidir. Bitkiyi geliştiren esrarlı kuvveti asla anlayamayacağız. Ama onun yaşaması için gereken azıkları aldığı toprağı inceleyebiliriz. Du Bos'nun da yaptığı budur. Her memleket, büyük şair, büyük ressam yetiştirmeğe elverişli midir? Onları yetiştirmek imkânına sahip olan memleketlerde kısır yüzyıllar yok mudur? Bu soruda, çağına göre büyük bir yenilik olan *çevre* (milieu) ve an (moment) bulunmaktadır.

Du Bos, derin bir sezişle, dehânın meydana gelmesi ve gelişmesi üzerine, bir kuram ortaya atıyor. Hippolyte Taine'inkinden hiç de aşağı olmayan bu kuramın üstün yönü, Taine'in kuramından 150 yıl önce ortaya atılmış olmasıdır.

Dâhi bir sanatçının, dünyaya gelirken, her türlü çözümlemeden kurtulan ve kendi özünü teşkil eden niteliklerle doğduğu açıktır. Ama onun üzerinde etkisi olan genel ne-

denler vardır ki, bunların arasında manevî nedenler (causes morales)le maddî nedenler (causes physiques) bulunmaktadır. Manevî nedenler tabiatta maddî hiç bir değişiklik yapmadan, sanatçılara dehâlarını olgunlaştırmak için vesileler veren, onların çalışmalarını, yarışma ve ödülle kolaylaştıran sebeplerdir.

Günümüzde *maddî yararlar* (avantages matériels) dediğimiz bu manevî nedenlerin sanatçılara yardımı dokunmakla beraber etkileri tamamıyle talidir. Manevî nedenlerin başka zamanlarda kolaylıkla büyük sanatçı yetiştirdiği memleketlerde bile, büyük sanatçı yetiştirmediği zamanlar olmuştur. Bu sonuçlara, Du Bos, güzel sanatların dört dönemini: Philippe'den önceki Yunanistan'ı, Cesar ve Auguste devrindeki Roma'yı, II. Jules ve X. Leon ile, XIV. Louis zamanını inceleyerek varıyor. Şimdi fiziksel nedenlerin etkisine geçelim.

Ruhumuz kanımıza, kanımız da içimize çektiğimiz havaya bağlıdır. Hava, iklim, topraktan çıkan türümeler (émanations) dehâyı etkilemektedir. Her kavme özgü dehânın, solunduğu havadan geldiği bir gerçektir. *Bu bakımdan bazı milletlerde görülen dehâ kıtlığından iklimi sorumlu tutmak haksızlık olmaz.* Du Bos, uzun uzadıya açıkladığı bu tezi, Descartes'dan aldığı *hayvanî ruhlar* (es-

prits animaux) kuramına bağlamaya çalışır. Du Bos'nun bu fizyolojik kuramları, yetersizdir. Bunu da büyütmemeli; zamanındaki fizyoloji ilmi, gelişiminin ilk basamağında bulunuyordu. Buna rağmen Du Bos, fizik yapımızın zihin ürünlerimizi etkilediğini ve dış koşulların zihin hayatımızda çok büyük bir rol oynadığını ilk önce aydınlığa çıkarıyor.

Görüşünü tanıtlamak için Du Bos, inkâr edilmez olgulara dayanıyor, her bilim adamı gibi açıklamasını varsayımlı ve geçici olarak ortaya koyuyor ve okuyucularını şu sözlerle uyarıyor: «Olgularla ileri süreceğim açıklamalar arasında büyük bir fark görmek lâzımdır. Bu olguların fiziksel açıklamaları isabetli olmadığı zaman, benim bu nokta üzerindeki yanılmam, olguların gerçek olmalarına elbette engel olmaz.»

Kısaca Du Bos'nun elde ettiği sonuçlar şunlardır:

Dehânın doğuşunu gerektiren faktörler üçtür; bunlar da *ırk, çevre* ve *an*'dır. «İleri sürdüğümüz ve değişmez olgulara (faits) oturttuğumuz önerileri açıklamak için, bazı memleketler bulunduğunu, bu memleketlerde yaşayanların doğarken bazı işlerde üstün gelmek için hiç de gerekli eğilimler getirmediklerini, gene öylece bazı bitkilerin yetişmediği memleketler olduğunu savunamaz mıyız? Sonra, bazı yıllar diğer yıllardan daha

çok ağaçların ve bitkilerin gelişip büyümesine elverişli olduğu gibi bazı yillar da diğer yıllardan daha çok, çocukların beden eğitimine neden daha elverişli olmasın?

Gerçekten insan makinası bir memlekette teki havanın kalitesine, bu kaliteler de çıkagelen değişikliklere, bir kelime ile tabiatın işlemleri dediğimiz, meyveyi güçleştiren veya kolaylaştıran bütün değişiklere hiç de daha az bağlı değildir.

«Öylece dimağları aynı tarzda bileşik olarak doğmuş iki çocuk, biri İsveç'te, öbürü de Endülüs'te yetişmişse, kafaca ve eğilimlerce birbirinden elbette farklı olacaklardır. Bu çocuklar aynı memlekette yetişmiş olsalar bile, sıcaklık dereceleri farklı yıllarda yetişmişlerse gene de farklı olacaklardır.»

Dış şartların insanları etkilediği fikri, şüphesiz zamanın, düşünce havasında vardı. İkinci sıradan adamlar bile bundan söz ediyorlardı. Bununla birlikte Du Bos'nun değeri çok büyüktür. Bu fikirleri, genişleterek ve büyük sayıda su götürmez olgulara dayatarak, sanat eserine ve yaratıcı dehâya ustaca uygulamasını bilmiştir.

Du Bos, dehânın evrimini etkileyen dış nedenleri gözden geçirirken, dehâya özü ve akıl ermez bireyliği içinde saygı göstermesini bilmiştir.

Rahip Du Bos *Eleştirmeli Düşünceler'*-

inde, resimle şiirin alanlarını ayırmayı da unutmamıştır. Resme özgü konular olduğu gibi şiire elverişli konular da vardır. Bu iki sanat arasındaki başlıca farkı daha iyi belirtmek için Du Bos birçok örnek veriyor. Bunları, ressam *mekân* içinde, şair *zaman* içinde çalışır diye özetleyebiliriz. Ressam mekân içinde bir eylemin tek bir anını göstermek zorundadır; şairin ise kullandığı kelimelerin birbirlerini izlemek gibi bir üstünlüğü olduğundan, bir eylemin değişik evrelerini veya birçok eylemi gösterebilir.

Böylece şiirle resim arasındaki, zaman ve mekâna dayanan ayrım, Fransa'da, Lessing tarafından yazılan *Laocoon*'un yayımından tam elli yıl önce yapılmış bulunmaktadır.

Du Bos daima şiirle resmi kıyaslayarak resmin daha bir güçle zihni etkilediğini düşünüyordu. Çünkü resim, ruhu en iyi suretle etkileyen görme duyusundan gücünü almaktadır, ayrıca tabiî işaretler kullanmaktadır. Şiir ise aksine sembollerden başka bir şey kullanmaz.

Du Bos'nun eseri, birlikten ve tam bir sistemden yoksun olmakla birlikte, kapsadığı fikirler bakımından son derece ilginçtir. Kitabın hemen hemen her yerinde rastlanan ve bir *leitmotive* gibi tekrarlanan bir ana fikir vardır. Sanat, *yapma tutkuları* (passions artificielles) coşturmak için, ilgi uyandırmak

ve hoşa gitmek zorundadır. Sanat eserlerine değer biçen akıl değil, duygudur.

Du Bos böylece modern *impressionnisme*'e yaklaşıyor.

Du Bos, fikrini daha iyi belirtmek için, sanat eserlerini değerlendiren duyguya, *altıncı duyu* adını veriyor. İlk bakışta karışık ve şüpheli görünen bu *altıncı duyu* vesilesiyle düşüncesini güzel bir şekilde şöyle açıklar:

Sanat eserleri hakkında iç deneyimizi dikkate alarak bir hüküm veririz. Bir şiirin ünü, onu okuyanlara verdiği hazla yayılır ve yerleşir. Duygu yoluyle yerleşir. Böylece *iç deneyin* sonucu olan bu hazzın gerçek bir ölçüt olduğu anlaşılır.

Bu noktadan itibaren Du Bos'nun düşüncesinde bir çelişme veya hissolunur bir gelişme göze çarpar. Bir yandan sanat eserlerini duygu yoluyle bir hükme bağlıyoruz, yani ya beğeniyoruz, ya beğenmiyoruz; öte yandan bazı şaheserlerin herkesçe hayranlıkla seyredildiğini kabul ediyoruz. Duygu kişiden kişiye değişen bireysel bir şey olduğuna göre, Du Bos'nun düşüncesinde bir çelişki yok mu?

Her şeyden önce, diyor Du Bos, insanların duygularına dayanarak verdikleri hükümlerde birbirinden ayrıldıkları doğru değildir. İnsanlar akıl yoluyle hüküm verdikleri zaman asıl birbiriyle anlaşamazlar. *Doğru*

olup olmadıkları akıl yoluyle incelenen şeyler üzerinde uzlaşmayan kimseler, o şeyler üzerinde duygu yoluyle düşündükleri zaman anlaşırlar.» Eğer insanlar bir sanat eserinin değeri hakkında birleşemezlerse, *zaman,* konuları eşitleştirir ve tam uyuşma biraz sonra görülür. Zaten bu tam uyuşma bir sanat eserinin üstünlüğünü gösteren en sağlam ölçüt (critère) tür. Böylece «yüzyıllar boyunca gelmiş geçmiş kavimlerin sevdikleri şiirler, gerçekten sevilmeğe lâyık olanlardır.» Görülüyor ki Du Bos'ya göre *sanat alanında son söz duygunundur.* Du Bos böyle diyor ama, duygunun kişisel olduğu bir gerçektir, verilen yargılar da birbirine tamamiyle aykırı olacaktır. Du Bos'nun ileri sürdüğü *zaman* faktörü de, görülen ayrılıkları gideremeyecektir.

Bu bakımdan duygu kavramını genişletmek, ona, usa dayanan (rationnel) unsurlar katmak gerekecektir. Du Bos bunu yapmamış, belki de bu çelişmenin farkında olmamıştır. Bununla birlikte, kuramlarının değeri büyüktür.

Evrenselliği ve yanılmazlığı olan bu *duygu* ile Du Bos az da olsa, elbette dogmatiktir; ama sanat alanında duygu yoluyle bir yargıya varmanın mümkün olduğunu ilk defa söylediği zaman, bugünün deyimiyle *impressionniste*'tir, bu sıfatla zamanını aşmaktadır.

Rahip Du Bos'nun araştırmaları şu sonuçları vermektedir:

1— Sanatın verdiği haz, bizde uyandırdığı yapma tutkularla açıklanır. Bu kuram aşağı yukarı oyun kuramının aynıdır.

2— Sanat dehâsı özünde kendiliğinden (spontané) olmakla birlikte uyandırılabilir, meydana getirilebilir. Dikkate alınması gereken faktörler: Maddî ve manevî çevrelerle, an (moment)dır. Bu anlayış ile Hippolyte Taine'in anlayışı arasındaki uygunluk besbellidir.

3— Resimle şiir arasındaki fark, birincinin alanı olan mekân (espace)la, ikincinin alanı olan zaman (temps) arasındaki farka *dayanmalıdır*.

4— Duygu, sanatta güvenilir tek rehberdir.

5— Nihayet dehâ üzerindeki gözlemlerden ve bir o kadar da sanat eserinde ölçütün duygu olduğu sonucuna varan gözlemlerden, sanatın bağımlılığı (izafîliği) fikri çıkıyor. Du Bos'ya göre güzellik, bir yandan duygumuza, bir yandan da yaratıcı sanatçıya, dehâsına bağlıdır.

FRANCIS HUTCHESON

(1694 – 1747)

Hutcheson 18'inci yüzyılda, güzelliği öznel bir metotla inceleyen, İngiltere'de olduğu kadar Almanya ve Fransa'da da derin etkileri görülen bir filozoftur. 1729'dan, ölünceye kadar Glasgow Üniversitesi'nde ahlâk felsefesi okutmuştur. Güzellik anlayışını, *An inquiry into the original of our ideas of beauty and Virtue** (1725) adındaki kitabında açıklar.

Hutcheson psikolojide Locke gibi ampiristtir. Yani bütün fikirlerimizin duyumlardan geldiğini, bütün bilginin gereçlerini duyumların verdiğini kabul eder. Böyle bir sistem içinde, güzellik ve iyilik fikirlerinin durumu ne olacaktır? Eğer güzel fikri duyumlardan

* Bu eser Diderot'nun dostu Eidous tarafından fransızcaya çevrilmiş ve *Recherches sur la Beauté et la Vertue* adıyle Amsterdam'da 1749'da yayınlanmıştır.

geliyorsa, sanatta amacın, hoşa giden tasavvurlarla duyularımızın tatmininden ibaret kalacağı tabiîdir.

Gene, eğer iyilik fikri, duyumdan geliyorsa, o halde iyilik hoştan veya faydalıdan başka bir şey değildir. Çıkar (menfaat), insan eyleminin kanunu olacak, *adalet, merhamet, erdem* (fazilet) ortadan kalkacaktır. Bu sonuçlar, güzeli ve ahlâkı temelinden yıkmıyor mu? *Sanat* ve ahlâk gerçeklerini nasıl feda edebiliriz?

Hutcheson, fikirlerimizin duyumlardan geldiği kuramına doğrudan doğruya cephe almaz. Ama *duyum* ile *bilinç* arasındaki fark meydanda iken işin içinden nasıl çıkacak?

Her ikisi arasında hiç mi fark yok? Elbette fark var diyor, Hutcheson; duyumda insan *edilgin* (passif)dir; bilinçte, özellikle düşünme sırasında ise tamamıyle *etkin* (actif)dir.

Duyumların konuları bize yabancıdır, dışımızdadır. O halde bu iki olay arasında ortak olan hiç bir şey yok.

Fakat *duyum* ile *bilinç* arasında esaslı bir farkın bulunduğu kabul olunursa, bütün fikirlerimizin duyumlardan geldiğini söyleyen felsefe sistemi yıkılacaktır. Hutcheson çareyi bulmuştur; duyumlarımızla öğrendiğimiz gibi bilincimizle de öğreniyoruz. Mademki bu böyledir, *bilinç de bir duyu* (sens)dur. *Sensualiste* (duyumcu) sistem böylece ko-

runmuş oluyor. Kınamamalı Hutcheson'u! Locke felsefesinin bütün şiddetiyle hüküm sürdüğü bir dönemde, başka türlü düşünemezdi. Böylece *iç ve dış duyular* (Les sens internes et externes), bütün insan bilgisini vermektedir.

Ayrıca, bunlardan başka, insanlarda bir duyu daha vardır. *Güzellik duyusu*. Bir şeyin güzel olduğunu yekten hissederiz. Onun ne için güzel olduğunu ve ruhumuzu ne suretle etkilediğini bilmeden ve anlamadan, karşısında derin bir haz duyarız. Bu haz, o şeyin faydalı olup olmamasıyle ilişkili değildir. Hatta o şey hakkında sonradan bilgi edinsek bile, onun güzelliğine karşı duygumuzu değiştirmez. Demek ki kafa yormanın bu duygu ile bir ilişkisi yoktur.

Hutcheson, güzel'in yarar göstermeyen (désinteréssé) özelliği üzerinde ısrarla durur. «*Güzelliğin uyandırdığı haz, bir çıkar karşısında duyduğumuz o sevinçten tamamıyle başkadır. Güzel olan şeyle başbaşa kalmak için, faydalıyı ve uygunu ihmal ettiğimiz, güzel olan şeyin bizde uyandırdığı hazdan başka bir şey aramadığımız kaç defa görülmüştür. Bu haz bütün çıkar kaygısından önce gelen bir güzellik duygusunun varlığını gerektirir. Bir şeyin uyandırdığı güzellik duygusu, o şeyi elde etmekten aldığımız hazdan çok başkadır...*

Eğer kendimizde güzellik ve ahenk duygusu olmamış olsaydı belki binaları, bahçeleri, giysileri uygun, faydalı, elverişli veya sıcak bulurduk; ama onlara güzel demek asla aklımızdan geçmezdi.»

Kullandığımız birçok faydalı eşyada, bize hiç bir fayda sağlamayan ahengi de aramıyor muyuz? Niçin görevleri aynı olduğu halde, şu sütun öbürlerinden daha çok hoşuma gidiyor? Neye yaradıklarını, ne olduklarını bilmediğimiz halde bazı bitkilerde, çiçeklerde ve hayvanlarda bir güzellik bulmuyor muyuz? Hayır, bir şeyin sağladığı fayda, güzelliğinin ölçütü olamaz.

I— Güzel, evrenseldir; her insan güzel olan şeyi, ahengi, simetriyi sever; onlardan zevk alır. Modalarda zaman zaman görülen tuhaflıklara rağmen ceketinde bir simetri gözetmeyen tek bir kişi görülmemiştir bugüne kadar.

II— Güzel'in kökeni (menşei): Hutcheson güzel'in kökeni üzerine *duyumcu* (sensualiste) doktrinin yanlış görüşünü şu suretle çürütür. «*Doğuştan fikirleri Locke'la birlikte reddedenler için, güzellik hazzının ilkesini faydada ve eğitimde aramaktan daha kolay ve daha tabiî bir şey yoktur. Bunlar iddialarına kanıt olarak, insanlarda görülen fikir ayrılığını söylüyorlar ve fikirlerimizin kendimizde bulunan bir algı melekesinden veya*

bir duyudan asla doğmadığı sonucunu çıkarıyorlar.

Birçok insanlar, alışkanlığı, eğitimi, taklidi, güzel şeylere karşı duyduğumuz zevkin nedenleri olarak ileri sürüyorlar. Fakat ben onlara, insanda alışkanlıktan, eğitimden veya taklitten önce gelen bir algı melekesinin veya güzellik duyusunun bulunduğunu göstereceğim.»

Hutcheson'a göre *alışkanlık* hiç bir yeni duyu (sens) yaratmaz; alışkanlık dinî bir korku ile bazı yapılar arasında bir ilişki kurabilir. Fakat yaratılışça korku nedir bilmeyen bir kimseye korku fikrini vermek imkânsızdır. Eşyanın renklerini bir köre ya da yemeklerin tadını tatma duyusundan yoksun olan bir kimseye sevdirmek kabil değildir. Aynı suretle, eğer tabiî bir güzellik duyumuz olmamış olsaydı, alışkanlık bize eşyada hiç bir güzellik bulduramazdı. Eğer işitme duyumuz olmasaydı, ahengin uyandırdığı zevki asla duyamazdık. Alışkanlık, düzenli eşyanın bizde uyandırdığı güzel izlenimlerin şiddetini arttırmaktan çok azaltmağa daha elverişli görünüyor. Alışkanlık, karışık bir makinanın kullanılması hakkında kolaylıklar sağlayabilir; ama yaratılıştan güzellik duyusundan yoksun isek, bir şeyin güzelliğini kavramamız düşünülemez. Alışkanlık, karışık fikirleri kafamızda saklamamızı ve onları birbiriyle karşılaştırma-

mızı, henüz herhangi bir güzel sanatla yakınlığı olmayanların gözünden kaçan bazı ahenkleri fark etmemizi mümkün kılabilir. Ama bütün bunlar, tabiatıyle bizde bir güzellik duygusunun varlığını gerektirir.

Eğitim, bazen bizi doğru, bazen yanlış kanılara bağlar, ve hiç bir gerçek niteliği olmayan nesneleri, hissettiğimiz haz ve elemin çoğu zaman sebebi saydırır. Eğitim, irade veya tesadüf eseri olarak oluşan çağrışımların pek zahmetle silinmesine sebep olur. Bazı kişilerin karanlığa, belli bazı yemeklere ve önemsiz bazı işlere olan antipatilerini; bazı kişilerin de sağlam bir temele dayanmayan sempatilerini eğitime ve alışkanlığa yormak yerinde olur. Fakat bu örnekler açıkça gösteriyor ki eğitim, duyularımızın tabiî olarak gözlemlemekten âciz olduğu nitelikleri bize asla tasavvur ettiremez. Bir körün, bir şeyi renginden dolayı sevdiği veya sevmediği görülmüş, işitilmiş şey midir? Sadece şu veya bu renkten nefret edildiğini işitmiş olabilir.

Aynı suretle doğuştan tatma duyusundan yoksun olan bir insan, eğitimin yardımıyle bu duyu hakkında bir fikir edinemez. Anatomi ve tabiat incelemeleri, hisler ve fikirlerden ayrılmayan çehre ve vücut durumlarının gözlemlenmesi, bizi taklidin doğruluğunu anlayacak bir ortama sokar; fakat o hareketlerdeki güzelliği kavrayacak bir duyu biz-

de yoksa, güzelliği duyamayız. Zevklerde başkalığı gerektiren şey, fikirlerin çağrışımıdır. Fakat bu başkalık her insanda güzelliği duyma gücünün varlığını yok etmez.

Kısacası Hutcheson'a göre bize güzellik duyuran meleke, öbür melekelerin hiç biriyle karıştırılmaz. Bu duyu, diğer duyulardan, özellikle iç ve dış duyulardan tamamıyle farklıdır.

III— Şimdi güzelliğin neden ileri geldiğini, bir şeyde bulunmasıyle o şeyi güzel yapan niteliklerin neler olduğunu öğrenmek kalıyor. Salt (absolu) diye adlandırdığı tabiî güzelliği, bağıntılı (izafi) dediği taklit güzelliğinden ayırt ettikten sonra Hutcheson, her iki güzelliğin unsurlarını *değişiklikle birliğin ahenginde* buluyor. Ve «bizde güzellik fikrini uyandırmağa en elverişli olan biçimler, kendilerinde değişiklikle birliği birleştiren biçimlerdir.» diyor. Bu tanımlamayı örnekleriyle aydınlatmak isteyen filozof, ilk önce geometrik biçimlerden aldığı örnekleri veriyor. Sonra tabiî güzelliğe geçiyor, bunda da aynı değişiklikte birliği buluyor. Sonra kuramını sanat eserlerine uyguluyor; her zaman aynı sonuca varıyor.

Hutcheson, güzellik üzerindeki araştırmalarını bir theodicée'ye bağlayarak bitiriyor. Nesnelerin ve yaratıkların güzelliği, birliğe dönüşen değişiklik olduğuna göre bu düze-

nin evrensel ahengi gerçekleştiren akıl sahibi salt bir gücün eseri olduğu anlaşılıyor. Güzellik düzenli bir terkiptir. Her taraftan belli olan bir maksat, bir yaratıcı vardır. Bu kanıtın inandırıcılığı, tabiatta rastlanan güzellik oranında artmaktadır. İşleyen bir makina ne kadar karışıksa, onun nedeninde o oranda derin bir hikmet vardır. Güzellik, değişikliğin birlikle olan uygunluğundan geldiğine göre, birçok sonuçların genel bir sebepten geldiği oranda, gördüğümüz oranda tabiatta güzellik bulunmaktadır.

Kısaca, güzellik, tanrısallık fikrine yükselmek için Hutcheson'a bir fırsattı; filozof bu fırsatı kaçırmadı ve Eflâtun'un Şölen'indeki Mantineli Kutsal kadın gibi, güzellikten güzelliğe yükselerek onların sonsuz ve sonrasız örneklerine ulaşmak istedi.

Bu doktrinin eleştirisi: İşte Hutcheson'un güzellik üzerine olan düşünceleri. Üçe ayırdığımız estetik sorunları şimdi aşağıdan yukarıya yükselerek sırasıyle inceleyelim.

Her şeyden önce, güzeli *değişiklikle birliğin ahengi* diye niteleyen görüş yeni değildir. Bütün Yunan estetiğinde bu kuramı görmüştük. Ortaçağ estetiği de aynı kuramı benimsemişti.

Psikolojinin sınırlarından dışarı çıkmayan *güzel fikri*nin kökeni ve bu fikrin karakterleri nelerdir? sorularına gelince: Güzel fik-

rinin kökeni hakkında Hutcheson'un ileri sürdüğü görüşleri ikiye ayırmak mümkündür. Bunların bir bölümü çürütücü (réfutatif)dür, bir bölümü de olumludur, sistematiktir.

Filozofun estetiğinde asıl önemli olan çürütücü bölüm üzerinde durmamak haksızlık olur. XVIII. yüzyılın başlangıcında, insan ruhunu soyut ve genel hakikatleri kavrayan akıl gücü (entendement) ile, hoş ve nahoş izlenimlerini veren duyulara indirgeyen felsefe sistemi hüküm sürüyordu. Hutcheson bu iki melekenin yanında, güzelliği algılayan, bir *üçüncü meleke* düşünmekle, yanlış bir görüşten kurtulmak istemişti. Güzel olan her şey gerçek olabilir; ama o her şeyden önce güzeldir. Eğer güzellik yalnız hakikatten ibaret olsaydı, en sağlam hakikat en büyük güzellik ve en mükemmel güzellik örnekleri de hendese belit (müteârife)leri olurdu. Güzellik bir matematik problemi gibi ispat edilirdi ve zevk, düşünce ile karışırdı. Hiç bir görüş bu kadar yanlış olamazdı. Bir musiki parçasını dinlerken: «Sanat, benden ne istiyorsun?» demek, veya bir romanı okurken, göz yaşlarını tutamayan birisine: «Bu neyi ispat ediyor?» gibi bir sual sormak kadar anlayışsızlık olamaz.

Öbür yandan, duyularla da güzellik açıklanmış olmuyor. Güzel, daima hoştur, ama hoş olan her şey her zaman güzel değildir. Hiç bir şey kokudan ve lezzetten daha hoş

değildir. Bu duyumlar en etkili alanlardır. Bununla birlikte bu duyumları uyandıran nesneler yalnız bu nitelikleriyle, güzel adını alamazlar. Güzel yalnız *hoş*'tan ayrılmakla kalmıyor, bazen en ıstırap verici izlenimlere karışıyor. Söz gelimi fırtınalı bir denizde dalgalarla boğuşan bir gemicinin karşısında duyularımızda uyanan karışıklık, dehşete kadar gidebilir, bununla birlikte bu görüntü güzeldir. Bundan dolayı güzelliği, ne akıl ne de duyum açıklayamaz.

Hutcheson bu düşüncelere dayanarak, güzellik hakkında sarsılmaz bir sistem kurabilirdi. Fakat bağlı bulunduğu duyumcu (sensualiste) felsefe buna engel oldu. Bununla birlikte, güzeli hoştan ve güzellik zevkini duyumların zevkinden ayırmakla, estetiğe büyük bir katkıda bulunmuştur. Fakat maddi duyulara, farklı görevleri olan başka duyular katmakla, ilkin bilinci meydana getiren bir iç duyu, sonra güzel duyusu ve daha başka duyular düşünmekle yanılmıştır.

Güzelliğin özellikleri hakkında Hutcheson'un ileri sürdüğü düşünceler olumludur. Söz gelimi, güzellik algısının ve heyecanın *çıkarsız* (désintéressé) oluşu, tartışılmaz bir hakikattir. Gene güzellik duygusunun evrenselliği herkesin kabul ettiği bir gerçektir. Fakat güzellik heyecanında hiç bir düşüncenin bulunmadığı iddiasına katılmak imkânsızdır.

IMMANUEL KANT

(1724 - 1804)

Estetik doktrinler tarihinde Hutcheson ve Du Bos ile görecilik (relativisme) dönemi kapanır, Kant ile eleştirel (critique) dönem açılır.

Kant'ın nodern estetiğe kaynak olan *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790): Salt Aklın Eleştirisi (1781) ile *Pratik Aklın Eleştirisi* (1788) arasında bir köprü vazifesi görür. Bu bakımdan Kant'ın estetik doktrinini anlamak için onun yalnız Yargı Gücünün Eleştirisi ile yetinmemek, genel felsefesini açıklayan öbür iki kitabını da hatırlamak gerekir.

İlkin üzerinde durulması gereken nokta, Kant'ın eleştiriyi metot olarak benimsemiş olmasıdır. Filozof, Salt Aklın Eleştirisi'nde, insanın kendi dışında *zaman* ve *mekân* olmadığını, dünyaya gelirken bunları kendisiyle birlikte getirdiğini ileri sürer.

Duyarlığımız (sensibilité), her türlü deneyden önce, bütün dış olayları (bütün nesneler) mekân içinde; bütün iç olayları da (bütün bilinç halleri) zaman içinde algılayacak tarzda biçimlenmiştir. Zaman ve mekân, içinde deneylerimizin gerekli olarak yer aldığı, önceden tespit olunmuş çerçevelerdir. Burası aklın dünyasıdır. Onunla ilgili alan tabiattır. *Gereklilik Kanunu* hüküm sürer bu alanda; yani irade yoktur. Aklın hükümleri, *nedensellik* (causalité) kanunu ile kayıtlıdır. İlim mümkündür; kendiliğinden var olan şeyler (choses en soi) bu çerçevelerin dışındadırlar, bu yüzden bilinemezler. Bunlara Kant, *phénomène* (olay)in karşıtı olarak *noumène* adını vermektedir. Dünyayı incelediğimiz zaman, nedenle ilgili (causales) araştırmalardan başka bir şeyle ilgilenmemekliğimiz gerekir.

Kant, ikinci kitabı olan *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde eylemin alanı olan ahlâk dünyasını inceler. Burada irade hüküm sürmektedir. Yapmam gereken şeyi yapmaklığım için, onu yapabilmem, yani hareketlerimde hür olmam gerekir. Ahlâk dünyası, hürlük dünyasıdır. Hürlüğümüz olmasaydı vazife kavramı saçma ve anlamsız bir şey olurdu. Bu ikisinin yani kuramsal (nazarî) akıl ile pratik akıl arasında, yargı yetisi yer almaktadır. Teorik aklın konusu *doğru olan* şey, alanı *tabiat*

ve *zorunluluk* (nécessité)dur. Burada hürlük yoktur. Pratik aklın konusu *iyiliktir,* hür iradeyi gerektirir. *Yargı yetisi* veya *estetik duyarlık* (sensibilité esthétique), doğru ile iyi, tabiat ile hürlük arasında bir bağlantı kurar.

Kant, yargıyı (jugement) ikiye ayırır: birine estetik yargı, öbürüne de téléologique (gaî) yargı adını verir. Birincisinde yalnız beğeni (goût) egemendir; fayda veya amaca uygunluk düşüncesinin bu yargı ile zerrece ilgisi yoktur. Oysa ikincisinin temelinde bunlar vardır. Düşünce, çıkarcılık ve yaşamaya yararlılığın baskısı altındadır. Kant yalnız estetik yargıyı, yani *şu güzeldir* dediğimiz zaman verdiğimiz yargıyı ele alarak eleştiriyor ve onda şu dört özelliği buluyor:

1— Güzel olan şey bize yarar gözetmeyen, çıkarsız (désintéressé) bir haz verir. Bu bakımdan reddedilemez bir gerçektir ki, beğeni yargısı öznel (subjectif) olmakla beraber sırf duyumlardan ibaret değildir ve bu yargının konusu olan güzellik, hoş (agréable) la karıştırılamaz. Bir şeye güzel dediğimiz zaman bu yargımıza ahlâk kanunu da karışmaz. Çünkü estetik haz, ahlâkî hazdan farklı olarak, konusunun realitesi ile ilgilenmez. Demek ki, zevk yargısında hiç bir gerektirici kavram (concept) da yoktur. Sadece iç âleme bir dalış (contemlation)tır bu zevk.

İşte her türlü çıkardan sıyrılmış böyle bir hazzın konusuna güzel deriz.

2— Güzel'in verdiği hazzın bir özelliği de belli hiç bir kavrama bağlanmadan, *evrensel* oluşudur. Bir şeyi güzel bulduğum zaman, duyduğum hazzın, o şey karşısında bulunan başkaları tarafından da paylaşılmasını beklerim. Güzel, bir kez daha *bencil* ve *kişisel* olan *hoştan* ayrılmış oluyor. Eğer bir tatlıyı hoş, lezzetli bulursam, bunu başkasına kabul ettirmek aklımdan bile geçmez. Gerçi bazı hallerde hoş duyumu bir genellik kazanabilir; fakat bu genelliği bize öğreten gene deneydir. Bu deneyi kendi hesabına yapmadıkça, hiç kimse o zevki duyamaz. Oysa *güzelin verdiği haz, evrenselliğini deneylerden önce alır.* Şu varki, güzellik hazzı evrensel olmakla birlikte, bu hazzı veren şeyin belli bir kavramına dayanmaz. Çünkü bu şey, sözgelimi bu çiçek güzeldir yargısını vermekliğim için, bu çiçeğin neye yaradığını bilmekliğim hiç de gerekli değildir. Sadece onun bende estetik bir haz uyandırması yeterlidir.

Aynı şeyi ahlâk hakkında da söyleyebiliriz. «*Her insan vazifesini yapmalıdır*» yargısı da evrenseldir. Fakat buradaki evrenselliği, vazife kavramından ayırmaya imkân yoktur. O halde *güzel, kavramsız olarak herkesçe hoşa giden şeydir.*

Burada bir soru ile karşılaşıyoruz. Güzel'in verdiği hazzın evrenselliğini belirten Kant, bu evrensellikle hazzın kişiselliğini nasıl uzlaştırabiliyor? Bir yargı aynı zamanda hem evrensel, hem kişisel olabilir mi?

Bu soruyu Kant şöyle cevaplandırır: Bir şeye güzel dememizi gerektiren *haz,* hayal gücü (imagination) ile düşünme gücü (entendement) arasındaki ahengin bilincidir. Duyarlık (sensibilité) kişiden kişiye değişse de bilgi yetilerimiz genel kanunlara uymaktadır; bu kanunların evrenselliği zevk yargısının evrenselliğini gerektirir.

3— Güzel'in üçüncü özelliği *ereksiz* bir âhenk, ya da —Kant'ın deyişiyle— amaçsız bir amaçlılık (finalité) oluşudur. Gördüğümüz gibi zevk yargılarına, ne hoş (agréable)la, ne de iyi (bien) ile ilişkili yargılar karıştırılabilir. Çünkü zevk yargıları, birincilerden farklı olarak evrenseldirler; ikincilerden de belirli bir kavrama (concept) dayanmadıkları için ayrılırlar.

Demek oluyor ki, zevk yargıları, ne hoş duyumların ihtiyacına, ne fayda, ne de iyilik düşüncesine dayanır. Kant bunu kendi felsefe dili ile «zevk yargısının ilkesi öznel bir amaçlılık (finalité) dır» diye ifade eder. Kant'a göre genel olarak, bir şeyde ancak amaçlar olursa *finalité* söz konusudur. Bu amaçlar hem kendimizde, hem kendi dışımızda ola-

bileceği için *öznel* ve *nesnel* olmak üzere iki türlü *amaçlılık* vardır.

Pratik hayatta mantığa uygun bir düzen olunca bir amaç vardır. Marangoz bir masanın türlü unsurlarını düzenlediği zaman bunu bir maksatla yapar. Bu ahengin, bu *finalité*'nin bir ereği vardır. Oysa, güzellikte ahenk ve amaçlılık varsa da amaç yoktur, erek (but) yoktur. Amaç, yetkinlik (perfection) olabilirdi. Ama buna da imkân yoktur. Çünkü bir şeyin yetkinliği hakkında hüküm verebilmek için önce o şeyin ne olması gerektiği hakkında bir fikrimiz olmalıdır. Oysa beğeni yargısı; bir şeye güzel dediği zaman o şey hakkındaki düşüncemizin gerektirdiği şu veya bu şartları yerine getirmeyi düşünmez. Sözgelimi, bitkilerle uğraşan bilgin çiçeğin amacını bilir. Bilir ki, bitkinin döllenme organıdır bu. Ama çiçeğin güzelliğinden zevk aldığı zaman, çiçeğin bu amacını hiç düşünmez. Bir şeye zevk bakımından güzel dediğimiz zaman, biçiminin unsurları arasındaki ahengi, dolayısıyle değişiklik içindeki birliği ifade etmiş oluruz. Fakat bu uyum ve birlik, zevk konusu olarak o şey hakkındaki *öncel* hiç bir fikirle belirlenmemiştir. Onun güzelliğini meydana getiren, tekrar edelim, bu temaşa vesilesiyle, hayal gücü ve düşünme gücü arasında o anda kurulan hür ahenktir. Güzel sanatlardan bir örnek verelim. Musikide, ön-

cel herhangi bir kavrama baş vurmadan, bir esere güzel deriz. Ama «İşte, dinî bir musiki» dersek, verdiğimiz hüküm artık tamamıyle estetik değildir. Çünkü bu yargı ile bu musiki eserinin amacına çok iyi uyduğunu söylemiş olmaktayız. Güzel, bazı belirli koşullara uyduğu için artık hür değildir.

Kısacası, zevk yargısının konusu olan güzellik, öznel ve nesnel bütün amaçlardan uzaktır; yani bir şeydeki biçimin, hayal gücü ile düşünme gücü arasındaki hür bir oyuna (jeu) uymasından ileri gelmektedir. Fakat bir bakıma, bu *uyma* ve uygunluk (concordance) bir *finalité* sayılabilir: Gerçekten zevk, bir şeyin güzelliğine hükmettiği zaman, bu şey hoşumuza gitmek için bir amaçla yapılmıştır, tabiat onun parçalarına özel bir maksatla bu biçimi vermiştir inancı bizde uyanır. Gerçekte bu şey karşısında *hayal gücü* ile *düşünme gücü*'nün ahengi, gerek öznel, gerekse nesnel herhangi bir amaç fikrinden uzak, bağımsız olduğu için, burada *finalité* (gaiyet, amaçlılık) nin yalnız biçimi (forme) vardır. Bunun içindir ki estetik hazzı uyandıran şey, bir nesnenin madde ve konusu olmayıp sadece biçimi (forme)dir. İşte ilk bakışta garip görülebilen, ama, şimdi kolayca anlaşılan, güzelin şu üçüncü tanımlamasına varıyoruz: «*Güzel, belirli bir amaç düşünmeksizin, bir şeydeki amaçlı-*

Iığın, ahengin yalnız biçimini algılamaktır.»

4— Güzelin dördüncü bir açıdan tanımlamasına gelince, güzellik yargısı, evrensel olduğuna göre, zorunlu (nécessaire)dur. Bir şeye güzel dedik mi, herkesin de o şeye güzel demesini, aynı görüşü benimsemesini isteriz. Bu hal, bizim için bir zorunluluktur. Ama bu zorunluluk, bilginin (connaissance) ilkelerine dayanmaz, çünkü zevk hükümleri mantık hükümleri değildir ve hiç bir belirli fikre dayanmamaktadır. Bu zorunluluk pratik de değildir. Ahlâk duygusu gibi irade (volonté)nin ilkelerini de gerektirmez. Çünkü zevk hükümlerine katılan bilgi yetkileri (facultés) bütün insanlarda aynı tarzda veya aynı sübjektif ilkelere göre işlemektedir. Bilgi yetilerimizin işlemde bulunmalarını mümkün kılan öznel şartların bu evrenselliğine Kant *sens commun* (ortak duyu) adını veriyor. Bu duyu kuramı (théorie) bir şeye her güzel dediğimizde uygulanmaktadır. Çünkü hiç bir objektif ilkeye, deneye dayanmadan herkesin bizimle birlikte aynı kanıda olmasını isteriz. Bu suretle zevk yargılarından ayrılmayan öznel gereklilik, nesnel bir gerekliliğe dönüşüyor.

Söylediklerimizi özetlersek diyebiliriz ki zevk yargısında evrensel kabullenme (consentement universel)nin gerekliliği *ortak duyu* kuramı ile birlikte nesnel olarak tasavvur o-

lunan öznel gerekliliktir. Kant dördüncü tanımlamasını şöyle formülleştiriyor: «*Güzel, kavramsız olarak zorunlu bir haz almanın konusu bilinen şeydir.*»

Kant'ın *nitelik (qualité), nicelik (quantité), ilişki (relation) ve yön (modalité)* bakımlarından ele aldığı güzellik tanımlamasını şu dört maddede birarada sıralayalım.

Güzel:

a— Nitelik bakımından, *çıkarsız olarak* hoşa giden şeydir.

b— Nicelik bakımından, *herkesin hoşuna* giden şeydir.

c— İlişki bakımından, kendi dışında *hiç bir erek* olmadan hoşa giden şeydir.

d— Yön bakımından, zorunlu olarak hoşa giden şeydir.

YÜCE

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde, güzel kavramından başka yüce kavramını da inceler. Yüce de, herhangi bir kavram araya girmeksizin kendiliğinden haz uyandırması ve daima evrensel bir değer verdiğimiz özel yargılara meydan vermesi bakımlarından güzel'e benzer. Ama birçok bakımdan da ondan ayrılır. Güzel, sınırlı bir nesneyi gerektirdiği halde *yüce* sınırsızlıktan, sonsuzluktan gelmektedir. Güzelden aldığımız haz *hayal gücümüz* (imagination) ile *düşünme gücümüz* (entendement) arasındaki uyuşumdan geldiği halde, *yüce*'de bu iki yeti (faculté) arasında bir uyum yoktur ve yüce bu uyumsuzluğun bir sonucudur. Birinde, iki yeti arasında uyumu hazırlayan *sınırlılık,* öbüründe uyumu bozan sonsuzluk. Sonra güzel'in verdiği haz apansız (immédiat)dır; yüce ise ilkin dirimsel güçlerin duraklamasını gerek-

tirir, ancak sonradır ki bu güçlerin taşkınlığı başlar. Güzelliğin uyandırdığı duygu hemen algı (perception) ile, yücenin uyandırdığı duygu ise algıdan sonra başlar. Burada haz, bir acıyı izler. Güzellik duygusu saf olduğu halde, yücelik duygusu karışıktır. Yüce karşısında kendimizi aynı zamanda çeken ve iten bir şey ve karışık bir ortam içinde buluruz. Ve sonra güzel şey, «hayal gücümüz için önceden hazırlanmış» göründüğü halde, yüce, hayal gücümüzü zorlar. Daha açık söyleyelim, dışımızda yüce olan bir şey yoktur, yalnız kendimizde varolan bir yüceliğin doğmasına vesile olur. Güzellik ilkesi bizim dışımızda ise, yücelik ilkesi kendimizde «*tabiatın tasarımına yüce bir karakter veren ruhun bir eğiliminde aranmalı*»dır.

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 belli eder. Yücenin bir çekiciliği yoktur, ama saygı uyandırdığı bir gerçektir.

Kant'a göre, birine *matematik,* öbürüne *dinamik* denilen iki türlü yüce vardır: matematik yüce ve dinamik yüce. Birincisi büyüklüğün, ikincisi güç (puissance)ün sonucudur. Göklere kadar yükselen dağlar, uçsuz bucaksız okyanuslar, çöller, yıldızlarla kay-

naşan gökler matematik yüceyi; altüst olan bir deniz, her şeyi birbirine katan gök gürültülü bir fırtına dinamik yüceyi temsil ederler.

İster matematik yüce olsun, ister dinamik yüce, duyular ve hayal gücü, aklın ortaya koyduğu bu büyüklük veya güç (puissance) sonsuzluğunu kavramaya, yakalamaya boşuna çalışırlar. Böylece ruhumuz, korkunç bir acı ile karışık, bir haz duyar.

Bu doktrinin eleştirisi:

Bu derin ve zamanına göre çok ileri doktrinin bugün durumu nedir? Hemen söyleyelim ki bu tahlilin bazı yönlerini kabul etmemek imkânsızdır. Gerçekten güzel, çıkarsız bir hazzın konusudur. Güzellikte pratik ereği olmayan bir düzen, bir amaçsız amaç vardır. Özellikle güzellik, duyarlığın (sensibilité), hayal gücü (imagination) ile düşünme gücünün (entendement) hayret uyandıran bir ahengini gerçekleştirmektedir. Bununla birlikte başka bakımlardan bu kurama (théorie) ciddî olarak karşı çıkanlar olmuştur.

İnce psikolojik gözlemlerine, kabulü imkânsız gereklilikler katan metodu, Kant'ın başına kakılabilir. Filozof, insanın güzellik heyecanı duyduğu zaman, içinde olup bitenleri soruşturmakla yetinmiyor, bu anda ne olup bitmelidir, insan güzellik hakkında nasıl hüküm vermelidir sorularını da kendine

yöneltiyor. Güçlük de Kant'ın sisteminden, her üç *Eleştiri*'de izlediği metottan gelmektedir. *A priori* verilere dayanan bu metot, daha psikolojik veya daha deneysel bir estetik isteyenler için pek *transcendantel* göründü. Kant, insandan insana değişen hazzın öznelliğini, oybirliği ile beğenilmesi gereken güzel'in evrenselliği ile karşılıyor.

Alman ruhbilimcisi Lotze (1817-1881) haz üzerinde görülen uyuşmazlığın, güzel üzerindeki uyuşmazlıktan daha çok olmadığını ileri sürerek bu görüşü kabul etmiyor: Hoş (agréable) olan şey, duyarlığın normal olarak görev yapmasına uygun düşmektedir; değişik insanların duyarlık (sensibilité) yapısı da birbirine çok benzer. Aksine, estetik zevk kişiden kişiye değişen karmaşık düşünce verilerinden (données) gelmektedir.

Estetik yargıların evrenselliğine ve gerekliliğine gelince, böyle olmaları belki temenni edilir; yalnız bu kadar. Çünkü zevk yargıları ve bu yargıların konusu olan güzelliği yalnız yetilerimizin bir oyunu, bir uyumu saymakla iş bitmiyor. Bir şeyi temaşa ederken, nasıl oluyor da hayal gücü ile düşünme ve anlama gücü arasında bir ahenk kurulabiliyor? Acaba bizim dışımızda bu ahengin doğuşunu sağlayan, gerektiren *réel* bir şey, yani o şeyde olan bazı nitelikler yok mudur? Varsa nelerdir bunlar?

Kant sorunun bu yönünü dikkate almamış görünmektedir. Güzellikte değişik derecelerin bulunduğu bir gerçektir. Bir şeyi başka bir şeye yeğ tuttuğumuz ve daha güzel bulduğumuz, her gün görülegelen şeylerdendir. Kant'ın estetik doktrini bu olutu açıklamıyor. Eğer estetik hazzı, zevki meydana getiren hayal gücü ile düşünme gücünün ahengi ise, bu ahengin her kuruluşunda, bu ahengi 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 için değil midir? Kant'ı yanıltan neden, realiteye gereği kadar önem vermemiş olmasıdır.

Güzellik yargısının *evrensel oluşu* da gerçeğe uygun görünmüyor. İnsanlarda aynı yetilerin (facultés) bulunması, Kant'ın bu hususta ki görüşünün doğruluğunu ispat etmez. Her insan kendi çalışmasını kendi seviyesi ile orantılı olarak yürütür; realite karşısında başkalarından farklı olarak davranır. Bunun içindir ki Kant'ın sözünü ettiği ahengi, uyumu kuran ve sonucu olarak güzel görünen şey, bir başkasında o uyumu kurmayabilir ve ona değersiz ve çirkin bile görünebilir. Bu bakımdan estetik

yargılar *evrensel* ve *zorunlu* görünmüyorlar.

Yüceye gelince, bu konudaki düşüncelerinin yeniliği ve isabeti inkâr olunamaz. Bununla birlikte Kant'ın bütün örneklerini hep maddî tabiattan alması ve insanla ilişkili yüceyi ihmal etmesi bir eksikliktir. Sözgelimi insanoğlunun aya ayak basması veya hiç yüzmek bilmeyen birisinin, boğulmak üzre olan bir çocuğu kurtarmak için denize atlaması yücedir.

Güzellik ve yücelik üzerindeki görüşlerini açıklayan, *Yargının Eleştirisi* adındaki kitabının 1790'da yazıldığı düşünülürse, zamanına göre Kant'ın estetiğe getirdiği yenilikler önünde hayran olmamak mümkün değildir. Hele insanı asıl şaşırtan nokta, güzel sanatlarla hemen hemen ilişkisi olmayan ve ömründe belki de yüksek değerde bir sanat eseri görmeyen Kant'ın, estetik alandaki önemini hâlâ koruyan böyle bir eser yazmış olmasıdır. Ama şunu da unutmamalı ki Kant, tabiatın estetiği üzerinde çok düşünmüştür.

FRIEDRICH SCHILLER

(1759 - 1805)

Halk içinden yetişmiş olan Schiller, sevmeden tamamladığı tıp öğreniminden sonra, 1780 yılında asker operatör olarak Stutgart'ta göreve başlamıştır. Ama yaratılışı onu edebiyata yöneltti. Daha okul sıralarında iken yazmaya başladığı *Haydutlar* dramını, 1781'de sahneye koydurdu, ve bu onun ilk büyük başarısı oldu. Fakat sosyal düzen için sakıncalı görülen bu dram yüzünden tutuklandı.

Bu andan başlayarak, Schiller için yeni bir yol açılır: Kapatıldığı yerden kaçar, gezgin ve mutsuz bir yaşam başlar, hemen ardından sıkıntılar sökün eder. 1785'lerde, sonradan yakın dostu olacağı Körner adında Danimarkalı bir hayranı ona Dresden'deki konağının kapısını açmasaydı, düşünce ve sanat dünyası parlak bir ışığından belki de yoksun kalacaktı.

Schiller *Haydutlar*'ın ardından ikinci dramı olan *Cenova'da Fiesko'nun İhtilâli*'ni verir. Fakat siyasal dünyayı daha pek iyi bilmeyen Schiller'in bu dramda başarı sağladığı söylenemez. Karakterler gerçeği yansıtmaktan uzak, üslup karışıktır. Bundan dolayı ilk dramın başarısını sağlayamamıştır.

Bu siyasal dramdan sonra Schiller'in yazdığı üçüncü dram *Hile ve Sevgi* (1784)dir. Coşkulu bir dille yazılmış olan, tutkuları ve acıları kuvvetle belirten bu dramlara değinmemin nedeni, hepsinde kişisel ve toplumsal açıdan, *bütün özgürlüklerin* tutku ile savunulmuş olmasıdır. Schiller'in bu inanç dolu tutumu, şiirlerinde olduğu gibi estetik yargılarında da görülür.

Schiller, en güçlü temsilcisi bulunduğu Sturm und Drang (Fırtına ve Saldırış) hareketinin akılcılığa karşı olan bu dramlarından sonra, yatışan bir ruh hali içinde, hiç bir çılgınlık, taşkınlık izi taşımayan *Don Carlos* dramını yazar. Başka deyişle Schiller *romantizmden klasisizme* geçer.

Schiller'in sonraki dramlarında bu yeni eğilim, özgürcü niteliğe ahlâkçı niteliğin katılmasıyle kendini daha da belli eder. Çünkü ahlâk, her şeyden önce, özgürlüğün olduğu yerde ancak bir anlam taşır. Onun için, tiyatro bir erdem okulu olmalıdır.

Schiller'in klasik dram alanında en güçlü

eseri belki de *Wallenstein* üçlüsüdür (1799). *Maria Stuart* (1801), *Orléans'lı Bakire* (1802), *Messina'nın Nişanlı Kızı* (1803), ve nihayet ideal rüzgârının estiği, özgürlük aşkının tutuştuğu, dramatik sahnelerle kaynaşan ve Goethe'ye: «bütün bunları Schiller'e yazdırtan başlıca zemberek, bu özgürlük aşkıdır,» dedirten *Guillaume Tell*.

Bu edebiyat eserlerine, Schiller'in 1789'da Yena Üniversitesi'nde verdiği tarih derslerinin bir sonucu olan *Otuz Yıl Savaşı*'nı eklemek gerekir. Schiller'in dram yazarlığındaki ünü ile karşılaştırılırsa şairliği belki daha da ağır basar. Şair olarak yazdıkları arasında başta *Balad*'ları, bu arada ünlü *Can Şarkısı*'nı, *Sevinç'e* adlı şiirini özellikle sayabiliriz. Bu sonuncu şiir Beethoven'in 9'uncu senfonisindeki ünlü koronun sözünü teşkil eder.

Schiller, 1789 ve 1794 arasında, edebiyat alanındaki yaratışlarına ara vererek bütün çalışmalarını estetik üzerinde toplar. *İşte, Trajedi Sanatı Üzerine, Trajedi Konularından Alınan Hazzın Nedeni, Yüce Üzerine, Zariflik ve Onur Üzerine, Kallias* adlarını taşıyan incelemeler bu dönemde yazılmıştır.

Schiller'in estetik yazılarında, zamanla, bir değişiklik yerine sürekli gelişme göze çarpar. Bütün bu yazılarda egemen olan düşünceler güzellikle ahlâk arasındaki ilişkiler üzerinde toplanmaktadır, her ikisine te-

mel olan özgürlük üzerinde durulmaktadır.

Schiller felsefe ve sanat sorunlarını incelemeğe koyulduğu zaman Hutcheson, Schaftesbury, Burke, Adam Smith gibi İskoçyalı filozofların etkisinde bulunuyordu. Bunlara göre: İnsanın ereği mutluluktu; ne kadar farklı olurlarsa olsunlar bütün mutlulukların ortak çizgileri vardır. Bunları bulup meydana çıkarmak gerekir. Mutluluğa ulaşmak için *bilgelik* ve *sevgi* yollarından başka yol yoktur. Çünkü bize en sürekli ve en az karışık hazzı veren, hazlar arasında bir seçim yapan *bilgeliktir*. Bu İskoçyalı filozofların kendilerine özgü öğretisi (doktrin) olan *sevgi*, Schiller'in de öğretisidir ve gençlik şiirlerinin başlıca temasıdır.

Bu filozoflardan özellikle Adam Smith: «Canlı varlıkların hepsi yaşamaları için birbirlerine gereklidir; onları sevmeliyiz.» der. Felsefe, mutluluğu arttırmağa yarar.

Schiller'in hem çıkış noktasını zenginleştiren, hem biraz önce adlarını verdiğimiz estetik yazılarını birleştiren en tanınmış eseri *İnsanın Estetik Eğitimi* üzerine yazdığı mektuplardır. Şair-filozof bu mektupları ne için yazmıştır? Schiller, 1790 yıllarında, yorucu çalışmaları sonunda hastalanmış ve uzun müddet yatakta kalmıştır. Vefalı dost Körner gene yardıma koşar, Holstein-Augustenburg düküne baş vurarak yardımını ister. Böylece şairin hayatı bir

kere daha kurtulmuş olur. Schiller de dük'e, politika ile estetiğin ilişkileri üzerine mektuplar göndermek suretiyle teşekkürlerini sunmak ister. Bu mektupların yazıldığı sıralarda Fransız İhtilâli'nin sebep olduğu, rüzgâr gibi esen coşkulu olaylar, şairin düşüncesini birçok Alman yazarı gibi siyasal sorunlara yöneltmişti. Öyle ki Schiller'in, siyasal sorunları sanat yoluyle çözümlemeğe kalkışması için ortam da hazırdı. Bu bakımdan *Mektuplar* yalnız estetik değil, aynı zamanda sosyolojik bir nitelik de taşır. Çünkü Schiller bu mektuplarda, sanatla devlet reformunun yapılabileceğini, insanlığın mutluluğuna hizmet edileceğini savunuyordu.

İnsanın Estetik Eğitimi üzerine yazılmış olan bu *Mektuplar* sayıca 27'dir. Bunlardan, 1794 yılının eylül - ekim aylarında yazılan ilk dokuzu, Schiller'in Goethe ile kurduğu «Die Horen» («Saatler») dergisinin ilk sayısında; ikinci bölümü meydana getiren sonraki yedi mektup (10-16) aynı derginin ikinci sayısında; ve 1795 yılının şubat-haziran aylarında yazılan son on bir (17-27) mektup da gene aynı derginin altıncı sayısında yayımlanmıştır.

Schiller bu mektuplarda üç kimlikle kendini gösterir. Kantçı olarak, Kant'a karşı olarak, romantik olarak. Bu üç kimlik, birbirine karşı gelirler, birbiri ile birleşirler ama daima birbirini tamamlarlar. Schiller gerçekte hem Kant'ın, hem İskoçyalı filozofların etkisinde kalmış,

ama hiç bir zaman özgünlüğünden uzaklaşmamıştır. Ahenkli ve kuvvetli bir insanlık idealini, ümanizmayı, Schiller'in bütün düşüncesinde adım adım oluşurken izlemek mümkündür. Bu temel anlayış üzerindedir ki şair-filozof, estetiğini yükseltmiş ve geliştirmiştir. Burada güzel, insan yetkinliğinin, şartı ve sembolü olarak ortaya konulmuştur. Yani ideal güzellik, ideal insanlıktan gelmektedir.

İnsanlık nedir? Schiller, insanlıktan ne anlıyor? İnsan yeti (meleke) lerinden hareket eden filozofun bu soruya verdiği cevap (11-14. Mektuplar) şudur: İnsan ruhunda birbirinden ayırt edilmesi gereken iki temel içgüdü (instinct) vardır; biri duyusal içgüdü (instinct sensible) veya olaysal benlik (moi phénoménal) öbürü ussal içgüdü (instinct raisonnable) veya salt benlik art arda gelişi ile kendini belli eden, zamanın ve mekânın göreceliği (relativité) içinde yaşayan insandır. Salt benlik ise, göreceliği aşan insandır. Bu, zamana bağlı olmayan ve yalnız kendi olan, olaysal varlığının değişikliklerine, değişmeden tanık olan ve onları biçime sokan, düşünen ve eylemde bulunan özgür kişiliktir.

Bu iki içgüdü yalnız birbirinin karşısında değil, aynı zamanda birbirinin şartıdır. İnsan kişiliği, duyumlardan yoksun kaldığı müddetçe *olabilirlikten* (virtualité) ve boş biçimlerden başka bir şey değildir; sadece olabilirliği olmuş

duruma geçirmek eğilimidir. Öbür yandan insan yalnız duyarlık ve istek durumunda kaldıkça da yalnız dünya ve maddedir, yani maddeyi benliğine bağlamak yeteneğinden yoksundur. Kısacası biçimsel içgüdü olmazsa duyusal içgüdü düşünülemez. Bunun aksi de o kadar doğrudur. İnsan ruhu hem değişiklik, hem değişmezliktir. Schiller'in 18'inci *Mektup*'ta belirttiği gibi: «Bir şeyin yalnız biçimi bizde düşüncelerden başka bir şey uyandırmazsa o şey cansızdır, soyuttur. Buna karşılık o şeyin yalnız yaşamı bizi duygulandırırsa o şey biçimden yoksun demektir, yalnız izlenimdir. Bir şeyin canlı olabilmesi için, biçiminin duygumuzda yaşaması, yaşamının da düşünme gücümüzde biçimlenmesi gerekir. Bir şey için güzel dediğimiz hallerde bu daima böyle olacaktır

Yalnız bir tehlike var; her iki içgüdünün birbirine karşıt durumları birini ötekinin alanını kaplamak için kendi sınırlarını aşmaya itmez mi? Böyle olursa, insan ruhunun birliği çözülmek tehlikesine düşer; iki içgüdü arasındaki çatışma, ikisinden birinin yok olmasıyle sonuçlanabilir. İnsan ruhundaki birliğin korunması için, iki içgüdüden her biri kendi meşru alanı içinde kalmalıdır, karşılıklı sınırlanma birliğin şartıdır. Her iki içgüdü birbirini sınırlamalıdır. Bu da, iki içgüdüden her birinin kendine özgü istidadını son haddine kadar

geliştirmesiyle ancak mümkün olur. Duyusal içgüdü, dünya ile mümkün olduğu kadar çok sayıda ilişkiler kurarak, biçimsel içgüdü yani kişilik de aklın çalışmasını mümkün olduğu kadar yoğunlaştırmak ve duyusal içgüdü karşısında özerkliğini sağlamak suretiyle bu imkân gerçekleşebilecektir.

İnsanlığın ideali, insan bütünlüğünün gerçekleşmesi olduğu kadar, ölçü ve uyum idealidir. İşte Schiller burada, insanın bütün yetileri arasındaki güçlü bir uzlaşmayı amaç ediniyor ve bunu yalnız güzelliğin başarabileceğini söylüyor. Güzellik ise her iki içgüdünün ortak bulundukları *oyun* içgüdüsünün konusudur. İnsan ancak güzel bir şey karşısında bulunduğu vakit insanlığının tam sezgisine erecek, kendisini tüm olarak insan hissedecektir. Yalnız güzelliğin etkisiyledir ki insanın iki içgüdüsü anlaşacak, duyguları düşünceleriyle; duyularının çıkarları aklının yasalarıyle uzlaşacaktır.

Güzellik, oyun içgüdüsünün konusudur demiştik. Hemen söyleyeyim ki Schiller *oyun* kelimesini baskı yokluğu anlamına kullanmaktadır. Nitekim bu özelliği 15. *Mektup*'ta açık olarak şöyle belirtir: «Güzellik algısında ruh, yasayla ihtiyacın mutlu bir ahengi içindedir; bunun içindir ki her birinin baskısından kurtulmuştur.»

Dikkat edilirse görülür ki Schiller'in oyun

içgüdüsü, aşağı yukarı insan yetilerinin ahengine karşılıktır. Bu bakımdan *oyun*, güzelliğin kendisidir, insanlığın gerçekleşmesidir, yaşayan biçimdir (forme vivante). Burada yaşayan biçim deyimi hem yaşam, hem biçimleme içgüdülerini birleştirmektedir.

Schiller'e göre insan, oynamadığı müddetçe tam olarak insan sayılmaz. Çünkü çift tabiatını yalnız oyunda birleşmiş bulmaktadır. Güzellik, iki içgüdünün veya madde ile biçim arasındaki dengenin karşılığı ise de, gerçekte tam bir dengeye hiç bir zaman ulaşılamaz; daima birinin ötekine üstünlüğü görülür. Buna göre güzel, tek bir nitelikte değildir. Güzel, iki biçim olabilir: *Yumuşatıcı güzellik* (beauté amollissante) ve *erkel güzellik* (beauté énergique). Birincisi insanı gevşetir, ikincisi onu geçer. İdeal olan ikisinin uyumlu bileşimidir. Böylece güzellik, duyuların insanını biçime, düşünceye; düşüncenin insanını da maddeye ve duyuların dünyasına götürür.

Schiller'e göre güzel'in ne gibi şartlarla doğduğunu, güzel denilen şeylerin insan ruhunu nasıl etkilediğini böylece özetlemiş bulunuyoruz. Ama bu özet, konunun yalnız psikolojik yönü ile ilişkilidir. Oysa aynı konunun bir de nesnel yönü var. İnsanda duyusal içgüdü ile biçimsel içgüdü arasındaki *oyun* yani *güzel*, rasgele herhangi bir nesne ile meydana gelmediğine göre, güzellik duygu-

sunu bizde uyandıran şeyde birtakım etkenlerin, niteliklerin bulunması gerekmez mi? Sorunun bu yönü Kant'ı pek ilgilendirmemişti. Ona göre bir şeye güzel dedik mi, bu yargı *nesnenin* özelliğini değil, *öznenin* eğilimini gösterir. Kant, öznede hayal gücü ile anlama gücü arasındaki uyumun, şeylerdeki nesnel bir temele dayanıp dayanmadığını düşünmemişti bile. Schiller başlangıçta Kant gibi düşünürken sonraları bir nesnenin belli özellikleri varsa ancak onun güzel olarak nitelenebileceğini söyleyerek Kant'ın öznelliğinden uzaklaşmıştır. Bu nitelikler nelerdir? Schiller, *Kallias* adını verdiği ve bir diyalog halinde düşündüğü tamamlanmamış eserinde Kant'ın ahlâk görüşünden hareket ederek estetik yargının teorik akıl alanı ile ilişkili olmadığını, çünkü estetik yargının mantıksal bilgiye dayanmadığı gibi ereksel (teleologique) bilgiye de dayanmadığını, pratik akıl alanına girdiğini; estetik yargının ahlâk yargısı gibi, pratik aklın biçimi ile uyumlu olmasının gerektiğini söyler. O da Kant gibi güzel nesnenin yalnız biçimi ile hoşa gittiğini, bu biçimin ahlâk hayatının ilkesi olan özgürlüğün sembolü olduğuna inanır. Gerek *Kallias*'da, gerek *Mektuplar*'da Schiller bu düşüncededir. Gençlik yıllarında Shaftesbury'den etkilendiği sıralarda o da güzellikle ahlâklığın özdeş olduğuna inanmıştı. Sonradan güzelliğin sadece insan ahlâkı üze-

rindeki etkisine değiniyor ve bu etkinin estetik ortam aracılığı ile kendini gösterdiğini, insanda özgür olma olanağını hazırladığını söylüyor. Ki bu da azımsanamaz.

Schiller'in güzellik konusundaki düşüncesini daha iyi belirtmek için, *estetik yargı* üzerinde biraz daha duralım: Gördük ki bu yargı, güzel nesnenin yalnız biçimi ile ilişkilidir. Bu bakımdan o nesnenin *varlık nedenleri* veya *amaçları* dikkate alınmalıdır; özellikle onun ahlâkî bir amaçla meydana getirilip getirilmediği hiç aranmamalıdır. Ahlâkî amaç, güzelliği meydana getirmediği gibi güzelliği engellemez de. Ama güzel olan nesne, sanatçının o nesneye soktuğu din veya ahlâk düşüncesine rağmen, o düşünceyi gizleyebildiği ve kendiliğinden doğuyormuş, o nesnenin tabiatından özgür olarak geliyormuş kanısını verdiği oranda ancak güzel olacaktır.

Güzel bir nesneye özgürlük vermemizi sağlayan ve onu birtakım önemsiz şeylerden ayıran niteliğe gelince, işte burada Schiller güzelin tam nesnel ölçütünü (critére) bulduğuna inanıyor. Bir sanat eserine güzel dememiz onda bazı nesnel nitelikleri bulduğumuz içindir. Bu nesnel nitelik, bu ölçüt de Schiller'ce düzenliliktir (régularité). Ama her düzen, bir sanat eserinin güzel olmasını gerektirmez. Bir nesneye güzel dememiz için, düzenliliğin kendi özgürlüğünden fışkırdığı ve

kendi varlığının iç ilkesinden meydana geldiği izlenimini vermesi gerekmektedir. Böyle olunca, iç varlık ile dış biçim arasında salt bir uyum var demektir. Bunun aksine, biçimin kavramsal ve mantıksal bir görünüm aldığı bütün durumlarda, güzellik olmadığı halde sanatsal bir biçim vardır. Böylece bahçıvanın bir ağaca, bu ağacın tabiatına aykırı olan top biçim verirse güzellik yoktur.

Aynı suretle, bir yapının bütün bölümleri o yapının kavramından meydana geliyorsa, yapı düzgündür, ve ihtiyaca uygundur; ama *özgür* görünüyorsa yani onun biçimi bir amaç olmaksızın kendisinden çıkıyor izlenimini veriyorsa ancak güzeldir. Bununla beraber bir yapı hiç bir zaman tam olarak özgür görünmeyecektir; çünkü kapılar, pencereler, şömineler onun hangi iş için yapılmış olduğunu her zaman hatırlatacaktır. Aksine, hissolunmaz surette değişen yılankavî bir çizgi güzeldir, çünkü hareketin kendinden doğduğu, özgürce yapıldığı görünümünü vermektedir. Erdemli bir eylem, ancak güzellikle yani özgürlükle sevimli olur. Eğer bu eylem ahlâk yasasının baskısı altında yapılmış görünürse ona değer verebiliriz, ama haz almayız.

Kısacası denilebilir ki güzel nesne, ahlâk hayatımızda gerçekleştireceğimiz özgürlüğün sembolü ve modelidir. Bu bakımdan *özgürlüğe karşı olan her şey*, yalnız güzelliğe zarar

vermekle kalmaz, ahlâk alanındaki eylemlere de zarar verir.

Schiller güzelin nesnel kavramlarını açıklarken Kant'ı aşmış görünüyor. Bununla birlikte *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde kendi görüşlerini destekleyen görüşler bulmuştur. «Tabiat, sanata benzediği zaman güzeldir.» yargısını Kant vermemiş miydi? Bu, *düzenliliği* (regularité) güzelliğin bir şartı saymak değil midir? Çünkü tabiat sanata, kurala uygunluğu ile değil de ne ile benzeyecektir? Kant düşüncesini sürdürüyor, bu defa da: «Sanat, tabiata benzediği zaman güzeldir» sonucuna varıyor. Bu da *özgürlüğü* sanatın güzelliği için şart koşmaktan başka bir şey midir? Çünkü sanat, tabiatın özgürlüğüne sahipse tabiata benzeyebilir. Bununla beraber bu biçimselliğe, güzel olan şeylerde içerik yoktur anlamını vermemeli. Nitekim Schiller'in kendisi: *Düzenli bir nesne karşısında, akıl o nesneye özgürlüğün biçimini vermek ve o biçimi idenin sembolüne dönüştürmek eğilimini gösterir* diyerek bu duraksamayı hemen giderir, yani güzelliğin varolması için, o şeyin aklımızı tatmin etmesi gerekir. Aklımız bir biçime düşünce katarak, duyumlarüstü bir anlam verebilirse ancak tatmin edilmiş olacaktır.

Schiller güzelliği, madde ile biçimin uyumlu bir karışımı olarak gördüğü için estetiği; estetik doktrinler tarihinde, kendisinin de be-

lirttiği gibi, zihincilerle (intellectualistes) duyumcular (sensualistes) arasında, sözgelimi bir Raphael Mengs ile bir Burke arasında, her ikisine aynı uzaklıkta bulunan noktada yer almaktadır.

İşte Schiller'in estetik üzerine yazdıklarından, özellikle *İnsanın Estetik Eğitimi* üzerine yazdığı *Mektuplar*'dan çıkan sonuçlar! Bunlar Schiller'in yıllarca kafa yorduğu ahlâk-estetik-tarih felsefesi ve siyaset sorunları arasında bir bağlantı kurmak girişimi olarak görünüyor. Şair-filozof ilk gençliğinden beri «sanat ile ahlâk arasında ne gibi ilişkiler vardır?» sorusuna cevap vermeğe çalışmıştır. Schiller şu sonuca varmıştır: Siyasal özgürlük için, ahlâk özgürlüğü şarttır; ahlâk özgürlüğü de güzelliğin etkisi ile gelişmektedir.

O halde sanat eğitimi bireyler ve toplumlar için vazgeçilmez bir güçtür. Schiller bu düşünceleri *Sanatçılar* adındaki ünlü şiirinde de dile getirir.

Bütün bu sanat - ahlâk - toplum ilişkileri evrimci bir görüşle geliştirilmiştir. Schiller'e göre insan düşünüşü, ilerleyerek oluşmaktadır. Ama bu oluşma ve ilerleme hem duyularla hem de akılla ilişkilidir. Öte yandan insan ruhu, insan düşüncesi, tarihte, siyasal özgürlükle sonuçlanmaktadır.

Bu öğreti hakkında ne diyeceğiz? Güzelliğin biçim ve içerik birliğinden doğduğu

düşüncesi bugün de bütün değerini korumaktadır. İç yaşantımızla ilişkili çözümlemeler doğrudur. Güzel sanatların estetik eğitiminde nasıl yapıcı bir rol oynadığı, gün geçtikçe daha iyi anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, sisteminde büyük yeri olan oyun (spiel) kavramı büyük karışıklığa yol açmıştır. Birçok düşünürlerce oyun, ihtiyacı karşıladıktan sonra artan gücün gelişi güzel harcanması olarak yorumlanmıştır. Gerçi Schiller, artıgücün harcanması olarak kendini gösteren oyun ile, psikolojik yetilerimizin uyumlu işleyişini birbirinden ayırt etmişti. Ama ayrı iki durumu tek bir kavram ile deyimlemenin sebep olduğu karışıklık bir yana, oyun estetik heyecanın nedeni mi, yoksa onun sonucu mu pek belli olmuyor. Bir sanat eserinde, her iki içgüdünün karşılıklı durumlarını denkleştiren nitelikler varsa o zaman oyun içgüdüsüne (spiellrieb) bir gereklik kalır mı? Yoksa sanat eseri, oyun dünyasında olduğu gibi ilkin bizi dünya ile çıkarcı bağlarımızın koptuğu bir ara bölgeye mi götürüyor, bundan sonra mı o eseri özünde kavrıyor ve büyük bir zevk alıyoruz? Bu noktaları Schiller pek açıklamamıştır.

Sonra Schiller, sisteminde biçimsel görüşe kapılmaktan kurtulamamıştır. Bu görüş, sanatın konusu olan ruh bölgesini açıkça görmesine engel olmuştur. Schiller insanda, akıldan başka

bir yetinin, duyulardan gelen karışık kümelere bir biçim verebileceğini düşünmemiştir. Sezginin oynadığı rolü görmemiştir.

Schiller, sanatın ahlâka götüreceğini, fakat ahlâk olmadığını, yalnız duyulardan gelmediğini, yalnız akla da uymadığını ve sonuç olarak bilgiye de dayanmadığını söylüyor ki ilk bakışta insanı şaşırtıyor. Bu aldatıcı bir görünüştür sadece. Dikkatle okunursa şair-filozofun zihne takılan bu soruları, yerine göre aydınlattığı veya dokunup geçtiği görülür.

İleride açıklanacak olan bazı estetik sorunlara dokunup geçmesi bile, zamanına göre bir kazançtır.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

(1770 - 1831)

Stuttgart'ta dünyaya gelen Hegel, yüksek öğrenimini Tubingen'de yaptı. Sırasıyle ilkin Berne'de, Frankfurt'ta öğretmen, Nuremberg'de lise müdürü, Yena ve Heidelberg'de profesör olarak çalıştı. 1818'de Berlin Üniversitesi'ne atandı. Bu üniversitede 13 yıl, görülmemiş bir ilgi ile izlenen dersler verdi. Ünü bütün Avrupa'ya yayıldı. 1831'de koleradan öldü. Başlıca eserleri şunlardır: *Ruhun Fenomenolojisi* (1807), *Mantık Bilimi* (üç cilt, 1812), *Hukuk Felsefesi* (1827). Ölümünden sonra öğrencileri bütün eserlerini yayımladılar. Bunlar arasında, sağlığında basılmamış olan *Tarih Felsefesi, Din Felsefesi,* ve bizi doğrudan doğruya ilgilenderen *ESTETİK Dersleri* vardır.

Bu sonuncu eser ilkin 1835'de, ikinci

defa da 1842'de üç cilt olarak basılmıştır. Filozofun 1818 - 1829 ders yıllarında kullandığı ve her seferinde genişlettiği notlarla öğrencilerinin tuttukları notların birleştirilmesinden meydana gelen bu eser, ölümünden sonra basılınca yalnız Almanya'da değil, bütün Avrupa'da hayranlık dolu bir ilgi ile karşılandı. *Charles Bénard* tarafından 1840 - 1851' de Fransızcaya (5 cilt), daha sonra da başka dillere çevrildi. Bu derslerin 1945'de Jankelevitch tarafından yapılmış bir Fransızca çevirisi (4 cilt) daha vardır.

Bu Estetik Dersleri, 19'uncu yüzyılın estetik düşüncesi üzerinde son derece etkili olmuştur. Hegel, Kant gibi yalnız bir güzellik felsefesi kurmakla kalmamış, güzellik idealini, tarihsel gelişimi içinde, engin bir bilgi ve yetki ile gözden geçirmiştir. Bu bakımdan bu *Estetik Dersleri* yalnız sanat felsefesi için değil, sanat tarihi için de büyük bir değer taşır.

Estetik Dersleri bir Giriş'ten başka şu üç bölüme ayrılmaktadır: *Sanatta güzel, Sanatın aldığı genel biçimler, Güzel sanatların sınıflandırılması,* sırasıyle bu üç bölümün başlıklarıdır.

GİRİŞ

Hegel bu bölüme, güzellik biliminin temellerini atan uzun bir girişle başlar. Güzelin

konusunu belirtir, meşruluğunu gösterir, yöntemi üzerinde durur. Sonra sanatın tabiatını ve amacını belirtmeğe çalışır. Şimdi bu noktalar üzerinde filozofun neler düşündüğünü görelim.

Estetik, *güzel'in bilimidir.* Güzel, hem tabiatta hem sanatta vardır; fakat duyularımıza çarpan dünyada güzelin değişik biçimlerde kendini göstermesi, onların tanımına ve sistemli olarak sınıflandırılmasına imkân vermemektedir: Demek oluyor ki güzellik biliminin başlıca konusu sanattır ve eserleridir. *Estetik,* güzel sanatların felsefesidir, bir kelime ile *sanat felsefesidir.*

Ama denilebilir ki bilimler arasında sanata yer vermeğe değer mi? Eğer sanata, bir eğlence veya vakit geçirme gözüyle bakılırsa, değmez elbette! Ama sanatın daha önemli bir yeri vardır. Sanatı yalnız dinin veya ahlâkın bir yardımcısı olarak görmek, onun gerçek amacını görmemektir. Sanat çoğu zaman din ve ahlâk düşüncelerine araç olmakla beraber, özgürlüğünü korumuştur. Onun kendine özgülüğü, evrensel ruhu türlü biçimlerle açığa vurmaktır. Boşuna sanat, etkilerini kuruntu ile meydana getiriyor denecek! Sanatta görünüş gerçeklikten (realite) daha gerçektir; dışımızdaki dünyanın hareketli ve geçici varlıklarından daha ideal, daha saydam ve daha süreklidir. Sanatın dünyası tabiatın da, tarihin de dünyasından daha gerçektir.

Bilim, hayal gücünün yaratışlarını formüllerine geçirebilir mi? Sanatın ve bilimin karşılıklı yöntemleriyle birbirinden farklı oldukları doğrudur; ama hayal gücünün de kendi yasaları vardır. Özgürlük hayal gücünün hakkı ise de, düzensizlik ve karışıklık hakkı değildir; sanatta hiç keyfe bağlılık yoktur: temel düşünce (le fond), her türlü varlığın özüdür; biçim, içinde yaşadığımız dünyadan alınmıştır; güzellik ise iki terimin yani öz ile biçimin uyumudur. Filozof, sanat eserlerinde, derin düşüncelerinin içeriğini, zekânın yüksek buluşlarını, insanın tutkularını ve iradesinin dürtülerini tekrar bulur. Felsefenin sanatçıya reçeteler vermek gibi bir iddiası yoktur, ama ona çok yararlı öğütler verebilir; yöntemlerinde onu izleyerek içinde kaybolacağı sahte yolları gösterir. Yalnız felsefedir ki eleştiriye sağlam bir temel ve değişmez ilkeler verebilir.

İzlenecek yönteme gelince, birbirine karşıt iki yol vardır. Bunlardan, *görgüye* dayanan (empirique) ve *tarihsel* olan yöntem, sanat şaheserlerini inceleyerek onlardan eleştiri kuralları ve beğeni ilkeleri çıkarmağa çalışır. *Akılcı* ve *önsel* (a priori) yöntem de araçsız olarak güzel düşünüşüne yükselir ve ondan genel kurallar çıkarır. Aristo ile Eflatun sırasıyle bu iki yöntemi temsil ederler. Birinci yöntem, sanatı genelliği içinde anlamaya yeteneksiz, dar bir kuram ile sonuçlanır; ikinci yöntem,

metafiziğin yüksekliklerine sığındığı için, kendisini güzel sanatlara vermek ve ürünlerini değerlendirmek üzre yeryüzüne inmesini beceremez. Gerçek yöntem, her iki yolun birleşmesidir, uyuşmasıdır; her ikisinin aynı zamanda kullanılmasıdır. Sanat eserlerini değerlendirmek için onların gerekli pozitif bilgisine, beğeninin inceliğine, filozofça düşünmenin güzelliği özünde kavrama ve onun niteliklerini, değişmez kurallarını anlama yeteneğinin de eklenmesi gerekir.

Sanatın mahiyeti, özü nedir? Bu sorunun cevabı, sanat felsefesinin ancak kendisi olabilir. Bu da başka felsefe bilimleriyle olan ilişkileri içinde tam olarak anlaşılabilir ancak. Burada genel düşüncelerle ve edinilen kanıların tartışılmasıyle yetinmek gerekmektedir.

İlkin sanat, insan çabasının bir ürünüdür, insan ruhunun bir yaratışıdır. Onu bilimden ayıran, düşüncenin değil, esinin (ilhamın) ürünü olmasıdır. Bu açıdan dikkate alınırsa, sanat, ne öğrenilebilir, ne de başkasına öğretilir. Sanat dehaya vergidir. Sanatta yaratıcılığın yerini hiç bir şey alamaz.

Bununla birlikte, tabiatın kör kuvvetleri gibi, sanatçının ne yaptığını bilmez bir yaratık olduğuna, eserlerinde düşüncenin hiç bir payı bulunmadığına inanmaktan sakınalım. İlkönce, sanatlarda, öğrenilmesi gereken teknik bölüm, ve alışma ile elde edilen bir ustalık vardır.

Sonra, sanat yükseldikçe, ruhun o ölçüde daha geniş ve daha çeşitli bir kültürünü, tabiattaki nesnelerin incelenmesini ve insan kalbinin derinleşmiş bilgisini ister. Özellikle bu, yüksek sanat ve şiir alanları için doğrudur.

Eğer sanat eserleri insan ruhunun yaratışları ise, bu nitelikle tabiatınkilerden aşağı değildir. Sanat eserlerinin yalnız görünüşte canlı oldukları doğrudur; ama sanatın amacı, canlı varlıklar yaratmak değildir, ruha, yaşamın gerçeklikten daha açık bir imgesini sunmaktır. Burada ise tabiatı kat kat geçer.

Şimdi bir soru daha akla geliyor. İnsanı böyle eserler vermeğe iten sebep ne olabilir? Geçici bir heves mi, yoksa onun tabiatı gereğince önemle ele alınacak bir eğilim mi?

Bu ilke ona, düşüncesi için bir besin aratan aynı ilkedir. İnsan bilimde, katıksız ve örtüsüz gerçeği tanımak ister; sanatta ise, hakikat (vérité) ona doğrudan doğruya özü ile değil, aynı zamanda zekâsıyle konuşan ve duyularına çarpan imgelerle anlatılmış olarak görünür. İşte sanatın doğuşunu sağlayan ve insan ruhunun yaratışlarına böyle yüksek bir yer gösteren ilke budur.

Sanat, duyarlığa hitap ederse de, amacı doğrudan doğruya duyumu uyarmak ve hazzı uyandırmak değildir. Duyum devingen, çeşitli ve çelişmelidir; ruhun ancak değişik hallerini veya değişikliklerini ortaya çıkarır. Eğer yalnız

sanatın bizde meydana getirdiği izlenimler dikkate alınırsa, onun açığa çıkardığı hakikat (vérité) hesaba alınmamış olur. Onun büyük sonuçlarını anlamak bile imkânsızlaşır; çünkü bizde uyardığı duygular, bu duygulara bağlı olan düşünülerle açıklanır ancak.

İnsan, nesneleri iki türlü algılar: ya ihtiyaçları ile ilişkili olarak onların bireysel yönünü, özel ve somut biçimlerini duyularıyle algılar, ya da nesnelerin bireysel yönünü dikkate almadan onların yasasını, özünü meydana çıkarır.

Birinci halde insan nesneleri özgür ve çıkarsız olarak göremez. İkinci halde bireysel biçimin üstüne yükselerek, evrenselliği içinde *ide*'yi kavrar.

Sanat ise aynı zamanda bu iki davranışın ikisinden de ayrımlıdır. *Duyusal algı* (perception sensible) ile *usçul soyutlama* (abstraction rationnelle) ortasında bulunmaktadır. Birinciden, gerçeğe değil, görünüşe, nesnenin biçimine bağlı olduğu için ve onun tüketimine hiç bir ihtiyaç duymadığı için: bilimden, özel bir nesneyle ve duyusal biçimi ile ilgilendiği için ayrılır. Sanatın nesnede görmek istediği şey, ne onun maddî realitesidir, ne de genelliği içinde soyut düşünüdür; istediği şey bir görünüş, gerçekliğin bir imgesi, nesnede görünen düşüncel bir şeydir; iki terim arasındaki bağı, onların uyumunu,

içten ahengi kavrar. Bundan dolayı duyduğu ihtiyaç tamamıyle içsel (contemplatif) dir... Böyle bir görü karşısında, ruh, çıkara bağlı bütün isteklerden kendini kurtulmuş bulur.

Bir kelime ile sanat, düşünü (idée) leri gözlerimizde canlandıracak imgeleri, görünüşleri yaratır, böylece bize gerçekliği duyusal biçimlerle gösterir. Bu bakımdan sanatın, ruhu en içten derinliklerinde heyecanlandırmak, güzelin temaşasına bağlı saf hazları tattırmak gibi bir gücü vardır.

Her iki ilke, sanatçıda eşitçe birleşmiş bulunuyor. Sanatçının duyusal yanı yaratan yetinin, hayal gücünün içinde bulunmaktadır. Sanatçı, öğrenilmiş kuralların yönettiği mekanik bir çalışma ile eserlerini meydana getirmez. Gerçeği arayan bilim adamının düşünme yöntemine benzer bir yöntemle de bunu yapmaz.

Sanatçı ne yaptığını bilir ama, tasarladığı düşünüyü soyut bir tarzda kavrayamaz; onu ancak duyusal biçimler (formes sensibles) içinde göz önüne getirebilir. İmge ve düşünü, onun düşüncesinde birlikte vardırlar ve birbirinden ayrılamazlar. Bundan dolayı hayal gücü tabiatın bir vergisidir. Bilimsel dehâ, doğuştan bir şeye yatkınlık olmaktan çok genel bir yetenektir. Güzel sanatlarda başarılı olmak için, belli bir yatkınlığın canlı ve dayanılmaz bir eğilim ve sanat araçlarını kullan-

mada bir kolaylık biçiminde kendini göstermesi gerekir. İşte ressamı ve heykelciyi, sanatçı yapan özellik budur.

Sanatın tabiatı işte budur. Şimdi, *sanatın amacı nedir?* diye bir soruyu kendimize yöneltirsek birçok görüşlerle karşılaşırız. Bunlardan en yaygın olanı, sanatı öykünmede bulan görüştür. Oysa, tabiatın bize verdiğini tekrarlamak neye yarar? Çünkü kopya daima orijinalin aşağısında kalacaktır; ve bir şeyin benzerini vermek ne kadar tam olursa ondan alınacak haz da o oranda azalacaktır. Hoşa giden, bir şeyin benzerini çıkarmak değil, yaratmaktır. En küçük bir buluş, bütün öykünme şaheserlerini aşar.

Sanat güzel tabiatın benzerini vermelidir sözünden daha anlamsızı olamaz. Sanat, seçmektir; seçmek ise hiç de öykünmek değildir. Öykünmede başarı, tıpatıplıktır. Kaldı ki mimarîde, musikide, ve şiirde bile öykünmenin hiç bir anlamı yoktur. Olsa olsa burada düzyazıya kaçan *descriptif* (tasvire dayanan) şiir hatıra gelir ki bu da şiir değildir.

Hegel bu konuda şu sonuca varıyor: Sanat, kompozisyonlarında tabiatın biçimlerini kullanırsa da amacı onları tekrar etmek değildir. Sanatın görevi daha yüksek, yöntemi daha özgürdür. Tabiatın rakibi olan sanat, onun gibi ve ondan daha iyi olarak düşünüler (idées) ortaya koyar, ve bunları deyimlemek

(exprimer) için tabiatın biçimlerinden birer sembol olarak faydalanır. Ama bu biçimleri, düşlediği bir örneğe göre değiştirerek, onlara bir başkalık verir. Sanatın ürünleri olan eserlere, insan dehasının yaratışları denilmesi boşuna değildir.

İkinci bir sistem de, öykünmenin yerine *deyim* (expression) i koyan sistemdir. Artık sanatın amacı, görülen şeylerin dış biçimlerini değil, onların canlı iç ilkelerini, özellikle ruhun düşüncelerini, duygularını, tutkularını ve durumlarını göstermektir.

Bir önceki kadar kaba olmayan bu kuram ondan daha az yanlış ve daha az tehlikeli değildir. Burada iki şeyi: *düşünü* ve *deyimi*, *içerik* ve *biçim'i* birbirinden ayırt etmek gerekir. Eğer sanatın görevi her şeyi anlatmaksa, eğer *deyim* başta gelen etkense, içerik önemsiz demektir. Yeter ki bir tabloda deyim canlı ve hareketli olsun. Sanatçı, ahlâka karşı, dine ve ahlâka aykırı bir davranışta bile bulunsa bir durumu, bir tutkuyu, yanlış veya doğru bir düşünceyi olduğu gibi verebiliyorsa, işini tamamlamış ve yetkinliği sağlamış olur. Bu sistemde öykünme yanının değiştiği, yöntemin aynı kaldığı açıkça görülür. Sanat bir yankıdan, uyumlu bir dilden başka bir şey değildir; bu, bütün duyguların ve bütün tutkuların, içinde yansıdığı bir aynadır. Burada ruhun aşağı bölümü ve yüce bölümü aynı yeri elde etmeğe çalı-

şırlar. Ruhta en değişik, en çelişkili şeyler vardır. Sanatçı, içerik üzerinde hiç bir ayırım yapmaz, onu başarı ile göstermekten başka bir şey düşünmez. İşte döviz olarak: *Sanat için sanat,* yani deyimi deyim olarak alan ve benimseyen sistem budur. Bu sistemin sonuçları ve sanatlarda bu öldürücü eğilimin bıraktığı iz eskiden beri bilinmektedir.

Üçüncü bir sistem de ahlâkın olgunlaşmasını amaç edinen sistemdir. Hemen söyleyelim, sanatın etkilerinden biri de töreleri yumuşatması ve arıtmasıdır. Sanat insanı kendisine göstererek, eğilimlerinin ve tutkularının sertliğini hafifletir; onu temaşaya hazırlar; düşüncesini ve duygularını bir ülküye, yüksek düşüncelere bağlayarak yükseltir. Sanata, her zaman güçlü bir uygarlık aracı, dine bir yardımcı olarak bakılmıştır; sanat din ile birlikte kavimlerin ilk eğitmenidir; hem de gerçeği ancak duyulara ve ruha hitap eden imgelerden başka bir şeyle anlayamayan kimseler için bir öğrenme vasıtasıdır.

Ama bu kuram öncekilerden çok üstünse de gene doğru değildir. Eksiği, sanatın ahlâksal sonucu ile gerçek amacını birbirine karıştırması olmuştur. Bu karışıklığın, ilk önce göze çarpmayan sakıncaları vardır. Sanata yabancı bir amaç gösterirken onu, özü olan özgürlükten yoksun etmemeğe bakmalı. Özgürlük olmazsa ne sanat kalır, ne beklenilen

sonuçlar. Din, ahlâk ve sanat arasında sonsuz ve yakın bir uyum vardır; ama bunlar gene de hakikatın kesin olarak değişik biçimleridir; kendilerini birleştiren bağları korumakla beraber, tam bir bağımsızlık isterler. Sanatın kendi yasaları, kendi yöntemleri, kendi özel yargılama alanı vardır; ahlâk duygusunu yaralamaması gerekirse de onun amacı güzellik duygusunu uyandırmaktır. Sanat eserleri saf oldukları zaman, ruhlar üzerindeki etkisi koruyucudur; ama onun amacı doğrudan doğruya bu değildir. Bu amacı aradı mı, ona varamadığı gibi kendi amacını da yitirir.

Sanat yaratışlarına görev olarak insanın ahlâklaştırılmasını öneren başka bir görüş de, sanatçıya konularını seçmek özgürlüğünü bile vermeyen, dolayısıyle yaratışı köstekleyen bir zorbalıkla sonuçlanır. Sert ahlâkçı, sanattan ahlâk konularından başkalarını almamasını ister. Ne olursa sanata olur; bu sistem Eflatun'u, *Cumhuriyet*'inden şairleri uzaklaştırmaya kadar götürmüştür. Bu bakımdan, sanatla ahlâkın bağdaşması isteniyorsa, onların ayrımlarını ve özgürlüklerini de kabul etmek gerekir.

Ahlâkla sanatın bu ayrımını iyi anlamak için, ahlâk sorununu çözümlemiş olmak gerekir. Ahlâk, vazifenin özgür irade ile yapılmasıdır; bu, tutku ile akıl, eğilim ile yasa, madde ile ruh arasındaki savaştır. Bu savaş bir karşıtlık üzerinde yuvarlanıp gider. Gerçekten çatışma

(antagonisme), fiziksel ve ahlâksal dünyanın kanunudur. Ama bu karşıtlık ortadan kalkmalıdır. Oysa ahlâkta, varlığımızın güçleri arasında, barışı ve mutluluğu kuran uyum yoktur.

Ahlâk özgür iradeye amaç olarak bunu verir. Ama, amaç başka, amaca varmış olma başka şeylerdir. Vazife, durmadan çaba göstererek buna yönelmektir. Bu bakımdan ahlâkla sanatın ilkesi bir, amacı birdir: İyiliğin ve mutluluğun, eylemin ve yasanın uyumu. Ama ayrıldıkları nokta, ahlâkta amaca tam olarak asla ulaşılmamasıdır. Ahlâkta amaç araçtan, sonuç ilkeden ayrı görünüyor.

İyilik ile mutluluğun uyumu, erdemin gösterdiği çabalardan çıkan bir sonuç olmalıdır. İki terimin özdeşliğini tasarlamak için, ahlâk görüşünden ayrı ama üstün bir görüşe yükselmek gerekmektedir. Aynı suretle bilimde yasa olaydan, öz biçimden ayrı görünüyor; bu ayrımın silinmesi için, düşüncenin ve bilimin olmayan bir tasarım tarzı da gerekir.

Aksine sanat, görünür bir imge içinde, varlığın iki terimi, varolan şeylerin yasası ile meydana çıkmaları, öz ile biçim, iyi ile mutluluk arasında gerçekleşen ahengi bize gösterir. Güzel, gerçekleşen özdür, amacına uygun düşen ve onunla birleşen eylemdir; güzel, gözlerimizin önünde, varlıkların ortasında ahenkli olarak geçen ve tabiatından gelen

uymazlıkları silen güçtür. Sanat sorunu, böylece ahlâk sorunundan farklıdır. *İyi*, aranılan uyumdur; *güzel*, gerçekleşen ahenktir. Hegel' in düşüncesi böyle anlaşılmalıdır. Burada filozofun kısaca değindiği bu sorun bütün eserde geliştirilecektir. Demek sanatın gerçek amacı, güzeli ortaya çıkarıp göstermek, bu ahengi açığa vurmaktır; onun tek amacı budur. Arıtma, iyileştirme gibi başka amaçlar, sadece güzelin sonuçlarıdır. Güzel, onu temaşa edenleri duyuların kaba zevkleriyle bağdaşmayan sakin ve saf bir haz ile doldurur; ruhu, düşüncelerinin alışık olduğu alanın üstüne yükseltir, asil kararlar almaya, olumlu davranışlara hazırlar.

İşte bu dikkate değer Giriş'te ortaya konulan düşünceler.

BİRİNCİ BÖLÜM

Güzel'in Metafiziği

Hegel'in estetiğinde *Güzel'in Metafiziği* diye adlandırdığı birinci bölüm, güzelin ideasını ve bütün sanatların ortaklaşa genel ilkelerini kapsar. Böylece filozof, sırasıyle güzelin soyut ideasını, tabiatta güzeli, sanatta güzeli veya ideali inceler.

Ama bu sorunları ele almadan önce, Hegel sanatın insan yaşamındaki yeri, özel-

likle sanatın *din* ve *felsefe* ile olan ilişkilerini belirtmiştir.

İnsanın yöneltisi, tabiatının yasası, durmadan gelişmektedir. İnsan, yaşamak için kendisinde varlığının unsurları ile güçleri arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmak, onları dengelemek zorundadır. Maddî hayat zaten zıt kuvvetler arasında bir boğuşmadır; yaşayan yaratık, bu savaşla, bu savaşta kazandığı zaferle ancak kendini devam ettirir.

İnsanın maddî hayatında olduğu gibi manevî hayatında da bu uyuşmazlık, bu boğuşma sürüp gider ve derece derece bir kurtuluş olarak kendini gösterir. Özgürlük insanın hem dünya hem kendisi ile ahenk halinde yaşamak için rastladığı engelleri yenmesi, sınırları aşması, bütün zıtlıkları ortadan kaldırıp fenalığı ve ıstırabı boğmasıdır. İnsan ancak hayatta bu zıtlığı, maddî ihtiyaçlarının tatmini ile yok etmek çarelerini arar. Ama bu suretle yalnız sınırlı, bağıntılı ve geçici hazlar elde edilmiş olur. Tabiatın kanunlarını bulmak ve kendisine evrenin sırlarını çözmek gibi vaatlerde bulunan ilimde, daha asîl bir haz bulur.

Sosyal yaşayış ise eylemlerine başka bir alan açar. Bu yaşayışta görüşlerini gerçekleştirmek ateşiyle yanar, hakka doğru yürür ve taşıdığı adalet ülküsünü izler. Fakat insanın mutluluğu burada tam değildir, sınırlar ve aşa-

mayacağı engeller vardır. Düşüncelerini tam olarak gerçekleştirmeyi başaramaz; ruhunda tahlil ettiği ve arkasından özlemini çektiği ülküye varamaz.

İşte, içindeki karşıtlıkların silindiği, ahengin gerçekleştiği üstün bir bölgeye yükselmeyi ruh o zaman arar. Ruhun bu derin ihtiyacı üç yoldan karşılanır: Sanat, din ve felsefe yoluyle.

Bütün realite mutlak ruhtur (geist). Bu ruh sürekli bir oluş halindedir, her şeyde görünen odur. Mutlak ruh kendini gerçekleştirmek için hiç bir eyleme muhtaç değildir. Sadece mutlak olduğu için gerçekleşir ve kendi varlığının gerekliliğini kendinde taşır.

Sürekli bir oluş halinde olan ruh, cansız maddeden bitkilere ve hayvanlara kadar, tabiî şeylerde bilinçsiz olarak kendini gösterir, ve insanda kendi kendinin bilincine varır.

İlkin insanların kişisel ve öznel bilincinde kendini göstermek suretiyle yaratışına devam eder. Sonunda, insanlığın salt bilincinde görünür. Evrende her ne varsa salt ruhun, yani yaratıcı hayatın mutlak bilince doğru yükselişinin ifadesidir.

Sanat, salt ruhun gelişimi içinde bir aşamadan başka bir şey değildir, ve madde içinde görünüşünden ibarettir. Sanat eserinde bütün karşıtlık, bütün oransızlık silinir, ruh ile maddenin ahengi kurulur. Demek sanatın amacı

salt ruhu duyulur (sensible) biçimler içinde göstermek oluyor. Onun amacı yalnız budur. Hakikatı bize duyulur biçimlerle sunan sanat, ruhun derin ihtiyacına cevap vermekten uzaktır. Ruh, kendi içine çekilmek, hakikatı kendi içtenliği ile temaşa etmek tutkusu içindedir.

Sanat alanının üstünde, sonsuzluğunu açığa vuran din görünür ve sanatın dışarıdan gösterdiği şeyi, derin düşünce (méditation) ile ruhun derinliğine götürür. Felsefeye gelince, onun kendisine özgü konusu, duygu veya duyulur tasarım (représentation sensible) olarak verilen şeyi, soyut biçimde yalnız zekâ ile tasarlamak ve anlamaktır.

I. *Güzel düşünü (idée)sü*

Bu hazırlık evrelerinden sonra Hegel birinci bölümün konusu olan sorunları ele alıyor. İlkin güzel düşünüsünü, güzeli soyut tabiatı içinde inceliyor. Düşüncesini, sistemi ile alışkanlığı olmayanların güçlükle kavrayabileceği metafizik biçimlerden sıyırarak, önceki sayfalarda geçen şu tanımlamaya varmış oluyoruz: Güzel, doğrudur (le vrai), yani özdür (essence), var olan şeylerin tözüdür (substance). Bu, aklın soyut ve arı (pur) tabiatında tasarımladığı doğru değil, duyusal biçimlerle görünen doğrudur. Burada güzel, her şeyin ruhu ve ilkesi olan *idea*'nın duyulara görünmesidir.

Bu tanım, sonunda Eflatun'un *idea*'sına gelip dayanıyor.

Güzel'in nitelikleri nelerdir? 1) Güzel sonsuzdur, başka bir deyişle, görünen ve kendini gösteren tanrısal ilkedir ve onu deyimleyen biçim, onu sınırlayacağı yerde gerçekleştirir ve onunla birleşir. 2) Güzel özgürdür, çünkü gerçek özgürlük, kural veya ölçü yokluğu değildir. Bu, kolayca ve uyumlu olarak kullanılan güç'tür. Duyusal dünyanın varlıklarında, onların yaşam, birlik, uyum ilkesi bakımından bu güç ya bütün engellerden kurtulmuş ya da savaşta zaferi kazanmış olarak her zaman sakin görünür.

Güzelliği temaşa eden seyirci aynı surette kendini özgür hisseder ve sonsuz tabiatının bilincine varır. Varlığının güçleri arasındaki uyumdan çıkan saf bir zevk, tanrısal bir haz alır ki bunun maddî hazlarla hiç bir yakınlığı yoktur ve ruhta arı olmayan, kaba hiç bir şey bırakmaz.

Güzel'in temaşası buna benzer hiç bir istek uyandırmaz; kendi kendine yeter. Ruh, tanrısal mutluluğa benzer bir şey duyar. Yaşamın ve yeryüzündeki varlığın mutsuzluklarına yabancı olan bir alana yükseldiğini hisseder.

Görülüyor ki bu kuram, biraz genişletilirse Eflatun'un kuramı çıkacak. Hegel, sadece ona değinmekle yetiniyor. Burada, aynı za-

manda, Kant'ın elde ettiği sonuçlara da rastlanıyor.

II. *Tabiatta güzel*

Hegel fiziksel dünyada ve kapsadığı varlıklarda görünen güzelin karakterlerine oldukça uzun bir bölüm ayırmıştır. Filozof, konuyu ilkin kendi felsefesi açısından ele alıyor ve *idea* kuramını uyguluyor.

Tabiatta güzel, *idea*'nın ilk görünümüdür, Güzelin art arda gelen dereceleri, yaşamın, varlıklardaki örgütlenmenin gelişimine cevap verir. *Birlik*, türlü derecelerde görünen güzelliğin esas karakteridir. Böylece mineralde güzellik parçaların düzeninden, bu düzende bulunan ve kendini bu birlikte gösteren güçten gelmektedir. Astronomi sistemi bize daha yetkin bir birlik ve daha üstün bir güzellik verir. Bu sistemde cisimler kendilerine özgü varlıklarını koruyarak, genel bir merkeze yani güneşe bağlı olmakla beraber, parçaları özgür olan bir bütün halinde düzenleşir. Bu çeşit güzellik, gökteki cisimlerin hareketlerindeki düzenlilik ile dikkatimizi çeker. Daha gerçek bir birlik örgenleşmiş canlı varlıklarda kendini gösteren birliktir. Burada birlik örgenler arasında karşılıklı bir bağlantı oranından gelmektedir. Öyle ki bu örgenlerin her biri kendi özgür varlığını kaybeder, bir yaşam ilkesi

olarak kendini gösteren bir ideal birliğe yerini verir.

Yaşam tabiatta güzeldir; çünkü tabiat ilk biçimiyle gerçekleşen özdür, güçtür, idea' dır. Bununla birlikte, tabiattaki güzellik daha dıştadır, kendi bilincine sahip değildir; yalnız onu gören ve temaşa eden bir zekâ için güzeldir.

Doğanın varlıklarındaki güzelliği nasıl algılıyoruz? Yaşayan canlı varlıklardaki güzellik ne rastlantı ve kararsız bir harekettir, ne de bu hareketlerin bir amaca basit uygunluğu, parçaların aralarında birbiri ile bağlantılı oluşudur. Bu görüş, tabiat bilginlerinin görüşüdür; güzelden yana değildir. Güzellik, kendisini canlandıran gücü gösteren tüm biçimdir; bir biçimler topluluğunun, özgür hareketlerin açığa vurduğu güçtür; parçaların o gizli uyumunda kendini gösteren iç ahenktir. Burada birlik, kendini yalnız dışarıda gösterir, özellikle duyarlıkla (sensibilité) görünür. Oysa güzellik sırf temaşa konusudur. Çözümleyen, karşılaştıran, parçaların oranını ve amaçlarını kavrayan düşünme konusu değildir.

Bu iç ve görülür birlik, bu uyum ve uygunluk maddeden ayrımlı değildir, onun kendi biçimidir. Özgür bir iç gücün meydana getirdiği billurun ve düzenli biçimlerinin alanı gibi aşağı alanlar da bu biçimdedir. Böyle bir etkinlik (activité) canlı organizmada, çevre çizgilerinde, kol ve bacakların durumlarında,

duyarlığın hareketlerinde ve deyiminde daha yetkin olarak gelişir.

İşte bireysel varlıklardaki güzellik budur. Tabiat, bütünlüğü içinde dikkate alınırsa başka güzellikler de vardır; manzara güzelliği gibi. Artık burada parçaların organik düzeni ve onları canlandıran *yaşam*, söz konusu değildir; burada gözlerimiz önünde dağlar, ağaçlar, nehirler gibi bir nesneler çokluğu vardır. Bu çeşitlilikte bizi hoş veya gösterişli karakteri ile ilgilendiren bir dış birlik görünür. Bu görünüşe, tabiattaki nesnelerin insan ruhunun durumları ile olan gizli andırışı (analogie) ile bizde duygular uyandırma özgürlüğü de eklenir.

Gece sessizliğinin, sessiz bir vadinin durgunluğu, kükreyen sınırsız bir denizin yüce görünüşü, yıldızlı bir gökyüzünün etkileyici büyüklüğü karşısında duygulanma gibi. Bu nesnelerin anlamı kendilerinde değildir, sadece uyardıkları duyguların sembolleridir. Böylece yalnız insana ait olan cesaret, güç, kurnazlık gibi nitelikleri hayvanlara veriyoruz. Fiziksel güzel, ahlâksal güzelin bir yansısıdır.

Kısacası fiziksel güzel, özünde dikkate alınırsa, gizli ilkenin madde içinde gelişen kuvvetinin görünmesidir. Bu kuvvet az çok yetkin olarak birlikte kendini gösterir.

Hegel daha sonra tabiat varlıkları içinde dış yanı veya biçimin güzelliği üzerinde durur.

Dıştan dikkate alınırsa fiziksel güzel, birbiri ardınca düzenlilik (régularité) ve bakışım (symétrie), bir yasaya uygunluk (conformité à une loi), uyum (harmonie), ve nihayet maddenin saflığı ve sadeliği görüntüleriyle kendini belli eder.

1 — Bir biçimin kendine eşit surette tekrarından başka bir şey olmayan düzenlilik en basit biçimdir. Bakışımda da düzen birliğini (uniformité) bozan bir çeşitlilik görünür. Güzelin bu iki biçimi nicelik (quantité) alanına girer, ve matematik güzelliği meydana getirir; örgensel olan ve olmayan cisimlerde, minerallerde bulunurlar. Bitkilerde ise biçimler daha az düzenli ve daha özgür görünür. Hayvanların örgenlenmesinde bu düzenli ve bakışımlı durum canlılar merdiveninin en üst basamağına doğru yükseldikçe, gitgide silinir.

2 — Bir yasaya uygunluk, daha yüksek bir dereceyi gösterir ve daha özgür biçimlere bir geçit vazifesi görür. Burada matematik sertlikten kurtulmaya başlayan daha gerçek ve daha derin bir uyum görünür. Bu, artık niceliğin (quantité) başlıca rolü oynadığı sayıca olan bir orantı değildir; burada farklı terimler arasında bir nitelik oranı hayal meyal görünür. Bir kanun, tümü düzene koyar; ama seyirciye kendini gösteren gizli bir bağ olarak kalır. İşte ressam Hogart'ın güzellik çizgisi olarak ileri sürdüğü yumurtamsı çizgi, özellikle

dalgalı çizgi! Gerçekten, yüksek canlı varlıklarda, organik tabiatın güzel biçimlerini, özellikle insan vücudunun güzel biçimlerini meydana getirir.

3 — Uyum (harmonie), yukardakilere daha bir üstün derecededir, ve onları kapsar; birbirinden özce ayrımlı ve fakat gizli bir uzlaşma ile karşıtlıkları yok edilerek birliğe çevrilmiş bir unsurlar topluluğundan ibarettir. Biçimlerin ve renklerin ahengi, seslerin ve hareketlerin ahengi gibi. Burada farklar ve karşıtlıklar daha belirli olduğu için birlik daha kuvvetli, daha belirgindir. Bununla beraber uyum (harmonie) gerçek birliğe, ruhta bir uyum ilkesi olmakla beraber, henüz ulaşmış değildir. Yalnız uyum, musikide ve raksta olduğu gibi ne ruhu, ne aklı henüz göstermez.

Güzellik, biçimi hesaba katılmazsa, maddenin kendisinde de vardır; o zaman arılığı (pureté) meydana getiren birlikten ve sadelikten ibarettir. Gökyüzünün arılığı, renklerin ve seslerin; bazı maddelerin, değerli taşların, altının ve pırlantanın arılığı gibi. En hoşa giden renkler, arı ve sade olanlardır.

Üstün ve daha ideal bir güzelliğin gerekliliğini anlatmak için tabiatta güzelliği tasvir ettikten sonra Hegel, realitedeki güzelin eksikliklerini belirtiyor. Ulaştığımız en yüksek nokta olan canlıların, yaşamından hareket

ederek bu eksikliğin karakterleri ve nedenleri üzerinde ısrarla duruyor.

Böylece, 1) Hayvanda organizma, bitkidekinden daha yetkin olmakla beraber, gördüğümüz hayatın merkez noktası değildir; topluluğu canlandıran kuvvetin özel merkezi bize gizli kalmaktadır. Kıllarla, kabuklarla, tüylerle, deri ile örtülü dış biçimin çevre çizgilerinden başka bir şey görmüyoruz. 2) İnsan vücudunda daha güzel orantılar ve daha yetkin bir biçim görülür; çünkü onun her noktasında yaşam, duyarlık, renkte, tende, en özgür hareketlerde, en asil durumlarda meydana çıkar. Bununla beraber burada, ayrıntılardaki eksikliklerden başka duyarlık aynı eşitlikte yayılmış görünmüyor. Bazı kısımların hayvansal görevleri vardır, ve bu görevlerini biçimleri ile gösterirler. Bundan başka tabiatta dış nedenlere bağımlı olan bireyler, gerekliliğin ve ihtiyacın baskısı altındadırlar. Bu nedenlerin sürekli etkisi altında, fiziksel varlık, biçimlerinin bütünlüğünü ve güzelliğinin çiçeğini kaybetmek tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenler, onun tam ve düzenli gelişimine ulaşmak olanağını pek seyrek olarak verir. İnsan vücudu, dış etkenlerin buna benzer bir bağımlılığı içindedir. Fiziksel dünyadan sosyal dünyaya geçilirse bu bağımlılık daha açık olarak göze çarpar.

Her yerde eğilimlerin ve çıkarların çeşit-

liliği ve karşıtlığı görülür. Birey, yaşamının ve güzelliğinin bütünlüğünde, özgür bir gücün görünüşünü koruyamaz. Her bireysel varlık sınırlıdır. Yaşamı, mekânın ve zamanın dar çemberi içinde geçip gitmektedir; belirli bir türdendir, tipi bellidir, biçimi kesinleşmiş, gelişiminin şartları saptanmıştır. İnsan vücudunun kendisi, güzellik açısından, ırkların çeşitliliğine bağlı biçimlerin bir ilerleyişini gösterir. Sonra, soydan gelme nitelikler, mizaca, mesleğe, yaşa, cinsiyete bağlı güzellikler gelir. Bütün bu nedenler en arı, en yetkin ilkel tipi bozar, biçimsizleştirir.

Bütün bu eksiklikler, sınırlılık kelimesi ile özetlenebilir. Hayvan yaşamı ve insan yaşamı, idealarını eksik olarak gerçekleştirirler. Ruh, gerçeğin (le réel) sınırları içinde, kendi özgürlüğünün tadını çıkaramadığından daha yüksek bir alanda, *sanat* veya *ideal* alanında kendini tatmin yollarını arar.

III. *Sanatta güzel veya ideal*

Sanatın amacı, ideali göstermektir. Ama ideal nedir? İdeal, gerçek güzelliğe yetkinlik derecesi bakımından üstün olan güzeldir. İdeal, duyulur bir gerçeklikte uyumlu olarak gelişen varlıkların gücü, yaşamı, ruhu, özüdür ki ifadesini ışıldayan bir imgede bulur. İdeal, kendisini örten, bozan aksamalardan ve rastlantılardan sıyrılmış, arınmış olan güzelliktir.

Görülüyor ki sanatta *ideal*, gerçeğin karşıtı değil, aksine arınmış, ideaya uygun hale getirilmiş olan gerçektir. Bir kelime ile ideal, idea ile duyulur biçimin (forme sensible) tam uzlaşmasıdır.

Öte yandan gerçek ideal, aşağı derecelerinde olan yaşam ve daha gelişmemiş bulunan kör kuvvet değildir; aksine kendi bilincine varmış, özgür ve yetilerinden tam olarak yararlanan kuvvettir. Evet gerçek ideal yaşamdır, ama tinsel yaşamdır (vie spirituelle); bir kelime ile tindir (esprit). Tinsel ilkeyi yaşamının ve özgürlüğünün bütünlüğü içinde, yüksek buluşları, derin ve asil duyguları, acıları sevinçleri ile göstermek, işte sanatın gerçek amacı olan gerçek ideal budur.

Kısacası *ideal*, cansız bir soyutlama, soğuk bir genellik değildir. İdeal, sınırlının bağlarından kurtulmuş olan ve kendi özü ile tam uyum halinde gelişen, canlı bireylik biçimi ile görünen tinsel ilkedir.

Şimdi konuya daha bir açıklık vermek için ideal ile gerçeğin (le réel) ilişkileri üzerinde biraz duralım. İdeal ile gerçeğin karşıtlığı, birbirine karşı iki görüşün meydana çıkmasına sebep olmuştur. Kimileri ideali belirsiz bir şey, bireyliği (individualité) olmayan cansız, soyut bir genellik olarak görmüşlerdir. Kimileri de ideali, gerçeğin tam taklidi olarak ileri sürmüşlerdir. Bunların her ikisinde de aynı aşırılık

göze çarpar. Hakikat iki ucun ortasındadır.

İlk önce şunu söyleyelim ki ideal, dışarıda olan önemsiz bir biçim veya görünüş, bayağı bir varlık olabilir. Ama idealin böyle aşağı derecede meydana gelişi, ruhun yaratışı olan realiteyi, sanat taklit edince yapma bir şeye, gerçek olmayan bir şeye dönüştürmesi sonucudur. Bu bir imgedir, bir başkalaşmadır. Ayrıca bu imge, modelinden daha değişmez, gerçek şeylerden daha süreklidir. Devingen ve geçici olanı (çiçek ve gülümseme gibi) durdurmakta, bir anlık olanı sonrasızlaştırmakta sanat tabiatı aşar ve idealleştirir.

Ama sanat burada durmaz. Nesneleri sadece kopya edeceği yerde, onların tabiî biçimlerini koruyarak, öz ve derin karakterini kavrar, anlamlarını genişletir, onlara daha yüksek, daha genel bir anlam verir; çünkü sanat, geneli bireyselde göstererek, o nesnelerin açığa vurdukları ideayı, sonsuz ve değişmez tipi görünür kılmakla yükümlüdür. Bu genellik karakterini soyutluğa dönüştürmeksizin, her yerde gösterir. Bunun içindir ki sanatçı, nesnenin bütün özelliklerini ve rastlantılarını olduğu gibi kopya etmez, yalnız onun ideasına uygun çizgileri verir. Tabiatı model olarak alırsa, onu daha aşar ve idealleştirir. Tabiîlik, gerçeklilik demek kesin taklit değildir; sadece biçimin idea ile uygunluğu-

dur. Bu, ana çizgileri *idea*'yı tabiatta bile ifade edildiğinden daha doğru, daha açık olarak ifade eden daha yetkin bir biçimin yaratılışıdır. *Nesnelerde erkli (énergique), başta gelen, anlatımlı (significatif)* unsuru meydana çıkarmasını bilmek, işte sanatçının yapacağı iş! Demek *ideal*, birçok anlamsız, faydasız, karışık, idea'ya yabancı ve karşı olan şeyleri kapsayan gerçek (le réel) değildir. Burada, tabiîlik kaba anlamını kaybediyor; bu kelime ile, ruhun yüksek deyimini anlamak gerekiyor. İdeal, değişmiş ve yücelmiş olan tabiattır.

Bayağı tabiata gelince, sanat bunu da konu olarak alırsa, tabiat olarak değil, onda doğru, üstün, ilginç, saf ve neşeli şeyler bulunduğu için alır; *genre* resminde, özellikle Hollanda resim sanatında olduğu gibi. Bununla beraber bu tabiat aşağı bir dereceyi tutar; ve büyük sanat kompozisyonlarının yanında yer almaya can atmaz.

Fakat başka konular, daha yüksek ve daha ideal bir tabiat vardır. Sanat en yüksek noktasında ruhun iç güçlerinin gelişimini, büyük tutkularını ve derin duygularını, yüksek yaşamlarını gösterir. Oysa sanatçının, içinde yaşadığı dünyada taklit veya kopya edecek oldukça katıksız, oldukça ideal biçimler bulamadığı apaçık bir gerçektir. Zaten biçim elde edilse bile, o biçime bir deyim (expression) eklemek gerekir. Ayrıca sanatçı tam bir ölçü

içinde, bireyselle genelin, biçimle idealin birleşimini meydana getirmek zorundadır: *idea*'nın, içine gireceği ve her tarafta duyulur (sensible) biçimi canlandıracağı, yaşayan bir ideal yaratmak! İşte sanatçının görevi. Sanatçı bu uyumu bu tam ölçüyü, aynı amaca yönelen bütün kısımların ve bütün ayrıntıların birbirine olan uygunluğunu, bu gerçek dünyanın neresinde bulacaktır? Sanatçının düşünler (idées) ve biçimler arasında mutlu bir seçim yaparak ideali tasarlayıp gerçekleştireceğini söylemek, sanatta kompozisyonun sırrını bilmemek, dehanın kendine özgü ilhamlarla taranan yaratıcılığını anlamazlıktan gelmektir. İlhamın yerine, düşünceye dayanan çalışmayı koymak, soğuk ve cansız eserler vermekten başka bir şeyle sonuçlanmaz.

İKİNCİ BÖLÜM

Sanatın Genel Biçimleri ve Tarihsel Gelişimi

ESTETİK Dersleri'nin birinci bölümü, genel olarak sanatın özü ile ilişkili sorunları içine alıyordu. İkinci bölüm ise çeşitli tarihsel dönemlerde sanatın aldığı başlıca biçimleri gözden geçirir. Bu, sanat tarihinin bir tür felsefesidir. Burada, ayrıntılar üzerinde dur-

madan yalnız temel düşünülerin gelişimini belirtmeğe çalışacağız.

Güzellik ideası veya ideal, üç temel biçimle kendini göstermektedir. Bunlar, sırasıyle *sembolik biçim, klasik biçim,* ve *romantik biçim*dir; tarihin üç büyük dönemini: *Doğu*yu, *Eski Yunanistan*'ı ve *yeni zamanları* temsil ederler.

I. *Sembolik sanat*

Doğuda, daha belirsiz ve çevresiz olan düşünce, kendi gerçek ifadesini arıyor, ama bulamıyor. İnsan ve tabiat olayları karşısında henüz çocukluk döneminde bulunan ve şeylerin gerçek anlamını kavramaya ve kendi kendini anlamaya güçlü olmayan insan zekâsı, ulu fakat karanlık görüşleri ifade etmek için boş çabalarla yorulup tükeniyor. Ruhu ve maddeyi, içeriği ve biçimi uyumlu bir bütün içinde birleştireceği yerde, yüzeysel ve kaba bir yaklaştırmadan ibaret bir sembole varıyor. Sembolik sanattan söz etmeden önce Hegel sembol hakkında genel olarak bazı açıklamalar yapıyor.

Sembol, bir düşünüyü gösteren bir imgedir. Dil işaretlerinden şu noktada ayrılır ki imge ile gösterdiği düşünü arasındaki ilişki, keyfe tabi olmayıp tabiîdir. Söz gelimi aslan cesaretin, daire sonsuzluğun, üçgen teslis'in sembolüdür.

Bununla birlikte sembol, bir düşüncenin tamamını değil, ancak bir parçasını gösterir. Aslan yalnız cesaretin, tilki yalnız kurnazlığın sembolü değildir. Birçok anlamı olan sembol, karışık ve karanlıktır. İki terim ayrı ayrı düşünülüp sonra birbirine yaklaştırılırsa ancak bu çok anlamlılık ortadan kalkar, ve sembol yerini benzeyişe bırakır. İşte bu anlamda sembol, muammalı ve esrarlı karakteri ile, özellikle tarihin bütün bir çağı, doğu sanatı ve harikulâde yaratıları ile ilişkilidir. Doğu kavimleri, sembol olan yapılarıyle, anıtlarıyle düşüncelerini anlatmağa çalışmışlar, ama onları karışık ve karanlık bir biçimde anlatmışlardır. Sembolik sanat, tabiata sanki dalmış olan, mevsimlerle ve kuvvetlerle birlikte yaşayan tabiî ruhun kendi işaretleridir. Ruh; her şeyi içine alır, her şeyden heyecan duyar; ve bir çeşit cezbe içinde kâhinlikte bulunur. Ruh, kendini korkunç ve acılı bir rüya içerisinde ifade eder. Hayvan biçiminin insan biçimine karıştırılması da bunu gösterir. Bu başı boş ilham, Mısır sanatında bir nevi sükûna, hürriyetsiz sükûna, töre ve ölüm dinine kavuşur. Doğu sanatı —İran'ın, Hindistan'ın, Mısır'ın sanatı— gözlerimizin önünde güzelliği ve düzeni canlandıracağı yerde, garip, muazzam, fantastik bir görüntü canlandırmaktadır.

Sanat duygusu, din duygusu ve ilim merakı gibi hayretten doğmuştur. Hiç bir şeye

hayret etmeyen insanın hayvandan farkı mı olur? İnsan maddeden ve maddî ihtiyaçlardan kurtulup tabiat olaylarına şaşakaldı mı, onlarda büyük, esrarlı, gizli bir kuvvet sezdiği andan itibaren, hayvan halinden kurtulur ve evrensel bir gücün uyandırdığı bu duyguya vücut vermek ihtiyacını duyar. Her şey tabiî anlamını kaybederek, zekâ için görünmez gücün imgeleri olur. İşte o zaman sanat doğar. Böylece sanat bu ideayı, aynı zamanda duyulara ve ruha hitap eden, duyusal imgelerle göstermek ihtiyacından doğuyor. Bu ihtiyaç ilk olarak sembolik sanatta tatmin edilmiş oluyor.

II. *Klasik sanat*

Bu sanatın amacı, ideali yani güzelliği meydana getiren iki unsurun, ruh ile maddenin ahengini gerçekleştirmektir. Sembolik sanat boşuna bu amaç uğrunda çalışmıştı; ruhu madde ile ifade etmek isterken de ancak karanlık anıtlar yaratmıştı. Sembolik çağın her eserinde, gerçek kişilik ve özgürlük yokluğu kendini gösterir. Çünkü kişilik ve özgürlük, ruhun kendi kendini açık surette algılamasıyle ancak mümkündür. Güzelliği meydana getiren iki unsurun mükemmel surette ahenkleşmesi için, ilk unsur olan düşününün kendi özünü ve hürlüğünü kavraması gerektir. Bu düşünüye uygun gelen ve kişisel ruhu ifade eden biçim,

ancak insan biçimi olabilir. Ancak insan biçimidir ki ruhu ifadeye elverişlidir. Hür ruhu, bireysel bir biçim içerisinde gösteren *klasik sanat* gerekli olarak *anthropomorphique*'dir, yani insan biçimindedir.

Antropomorfizm bu sanatın özüdür. Yalnız insan biçimi ruhu anlatır. Tanrı bile insan kılığında gösterilmiştir. Doğu sanatında ibadet konusu olan ve sanatın özünü bozan semboller, klasik sanattan ayrılmıştır. Hayvanlar âleminin alçaltılması, politeizmin törenlerinde ve masallarında görüldüğü gibi hayvanların kurban edilmesi, kutsal avlar ve Herakles'e izafe edilen başarılar, bu ilerlemeyi açıkça göstermektedir. Bu görüş Mısırlıların hayvanlar hakkındaki görüşünün tam zıddıdır. Eski Yunan sanatında tabiat, saygıya ve ibadete lâyık olacağı yerde alçaltılıyor. Bu sanatta insan biçimi hâkimdir; hayvanlar ancak kulaklarla, küçük boynuzlarla gösterilmiştir. Yeni tanrılarla eski tanrılar arasındaki ayırım da bu manevî hürlükteki ilerlemeyi açık surette göstermektedir. Yeni tanrılar, içinde bulundukları hayatın huzurundan, sınırlı bir varlığın geleneğinden son derece faydalanan ebedî atletlerdir. Tanrıların hayatı, insan hayatından başka bir şey değildir. Bu büyük değişikliği, yeni tanrıların Uranus, Gea, Gronos, Devler, Titanlar, yüz kollu ve elli başlı Briare gibi eski tanrılar üzerindeki zaferini mitoslar an-

latır. Atlet vücutlu heykeller de bu zaferi ifade eder.

Yeni tanrılarla eski tanrılar arasındaki savaş, *tabiatla ruh arasındaki savaştır.* Bu savaş, dünyanın kanunudur. Sanat, mitoloji gibi sırf fiziksel karışık ve karanlık olan şeyi kendine lâyık görmeyerek atmıştır. Düzensiz bir hayal gücünün bütün yaratıkları, klasik çağı yadırgıyorlar, zekânın ışığı karşısında dağılıyorlar.

Eski Yunan idealinin temeli, ruhla duyusal biçim arasındaki bozulmaz ahenktir, uyuşumdur. Ama bu ahenkte, bu rahatlıkta soğuk ve cansız bir şey var. Klasik sanat, ne tanrısal mahiyetin gerçek yanını anlamış, ne de ruhun derinliklerine kadar inebilmiştir. Varlığın bütün bir yönü, kötülükler, günahlar, felâketler, manevî acılar, iradenin isyanları, vicdan azapları, ruhun üzüntüleri onun için bilinmeyen şeylerdir. Klasik sanat, duyusal güzelliğin (beauté sensible) sınırını geçmez. Ama bu güzelliği erişilmez bir nitelikte gösterir.

III. *Romantik sanat*

Tarihsel evrimi içinde sanatın aldığı son biçim, romantik biçimdir. Romantik kelimesine, bugün olduğu gibi taşkınlık ve kuralsızlık anlamı verilmemelidir. Romantik sanatın da kurallar

ve ilkeleri vardır. Ama ifade ettiği fikir başka olduğundan şartları da başkadır. Burada romantik kelimesiyle sadece *modern* ve *Hıristiyan sanatı* kastolunmaktadır. Bu sanat sembolik sanatın tam zıddıdır. Sembolik sanatta olduğu gibi, romantik sanatta da bir nispetsizlik, bir ölçüsüzlük görülür. Fakat bu defa nispetsizliği doğuran, ruhun karanlık bulunması değil, aksine madde ile ifade olunmayacak kadar derinleşmiş ve kendi bilincine varmış olmasıdır.

Romantik sanatta ruh, madde ile olan ahengini bırakıyor, kendi içine çekiliyor ve gerçek ahengi kendi iç âleminde buluyor. İşte duyuların dünyasında kendisini tatmin edilmiş bulmayan ve kendisine daha yüksek bir ideal arayan ruhun bu gelişimi, romantik sanatın temel ilkesidir. En yetkin şaheserler, artık Hıristiyan sanatçıyı doyuramıyor. Dış biçim, ruh önünde önemini kaybediyor. Yalnız insan çehresi, ruhu yani sonsuz öznelliği gösteriyor. Artık insan vücuduna tapılmıyor. Süsleme sırasına indirilen hayvanlar ve bitkiler; büsbütün gözden düşüyor. İnsan biçiminde gösterilen tanrı bile ruh yararına, en yüksek değer olmaktan çıkıyor.

Gelişiminin en yüksek noktasında sanat, bütün maddesel biçimlerden soyunmağa çalışarak yalnız görünmeyen, katıksız ruhu ifadeye çalışır. «Bu açıdan, klasik sanatla ro-

mantik sanat karşılaştırılırsa denilebilir ki romantik sanatın temel özelliği müzik unsurudur; şiirde lirik söyleyiştir. Plastik sanatlarda da bu karakter bir soluk gibi kendini hissettirir.»

Tarihsel gelişiminde sanatın almış olduğu üç temel biçim işte bunlardır. Eğer Rönesans veya yeni zaman sanatı Hegel'in sisteminde yer almamışsa, bunun sebebi Rönesans sanatının eski Yunan sanatına dönüşten başka bir şey olmamasıdır.

Modern sanata gelince o da, aynı zamanda hem Yunan, hem Hıristiyan sanatından oluşmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Güzel Sanatların Sistemi

Sanat, ruhun madde içinde görünüşüdür demişti Hegel. Fakat sanatın kullandığı araçlar ruhu ifadeye derece derece elverişli olduğundan değişik sanatlar doğmuştur. Bunlar da sırasıyle mimarlık, heykel, resim, musiki ve şiirdir. Mimarlıktan şiire doğru yükseldikçe maddenin hafiflediği, ruhun derinleştiği görülür. Maddesel olandan ruh olana bir yöneliş ve yükseliş görülür.

I. *Mimarlık*

İnsanlıkta ilk doğan sanat mimarlıktır;

ilk mimarî eserler de semboliktir yani birer sembolden başka bir şey değildir. Biçim, ruhu ifade etmekten çok onu müphem bir surette hatırlatır. Fırat sahillerindeki Bélus veya yedi katlı Babil Kulesi, kavimlerin dağılmasından önceki topluluğu canlandıran, ilkel ailelerin çözülüşünü ve daha geniş bir toplumun kuruluşunu toplu bir çalışma ile bildiren birer semboldür.

Aynı suretle dikili taşlar bolluğun sembolü idiler. Memnonlar, bu kocaman heykeller ise güneşi ve tabiat üzerindeki dirimsel (hayatî) etkisini temsil ederler. Herhangi olumlu bir amaçtan yoksun olan bu biçimler her şeyden önce birer semboldür. Bu ilk mimarlıkta her şey sembolik surette vücuda getirilmiştir: Orantılar, uzaklıklar, sütunların sayısı vb. Özellikle Mısırlılar, arıya peteğini yaptıran içgüdüye benzer bir güçle yaşamlarını bu anıtları yaratmağa verdiler. Bu kavim, bütün düşüncelerini bu eserlerle anlatmağa çalıştı. Bu mimarlik eserleri, çözümü gelecek yüzyıllara düşen birer problemdir. Bu mimarlığın amacı sadece sembol olmaktır.

A. *Klasik mimarî*

Tamamıyle zıt bir karakter gösteren klasik mimarîde faydacı (utilitaire) amaç, deyim-

den (expression) ayrıdır. Yapının hedefi apaçık görünür. Yapı ya bir ev, ya barındıran bir yer, ya da bir tapınaktır. Bu mimarlık *ihtiyaca ve sanata aynı zamanda* dayanır. İhtiyaç, düzgün biçimleri, dik açıları, düz yüzeyleri, sütunları meydana getirir. Fakat bu amaç, sadece maddî bir ihtiyacı karşılamaktan ibaret değildir. Yapı aynı zamanda bir düşünceyi, dinsel bir tasarımı da (tasavvur) deyimler. Tapınak tanrının heykelini barındıran bir yerdir. Klasik mimarî, bir amaca uygunluk ilkesine uymakla beraber faydalıdan kurtuluyor ve güzellik kanununa uyuyor. Daha doğrusu *faydalı ve güzel,* mutlu bir biçimde birleşiyor. *Simetri,* uyum (ahenk) ve en sevimli, en zengin ve en değişik örgensel biçimler, süs olarak arşitektüral biçimlere ekleniyor. Klasik mimarî aynı zamanda *hem uygun, hem de güzel mimarîdir.* Bu mimarî bütün sembolden arınmış gibidir.

B. *Romantik mimarî*

Ortaçağdaki Hıristiyan veya romantik mimarîye gelince, iki karşıt mimarlık, doğu ve batı mimarlığı burada birleşiyor. Bu mimarlık, hem bir amaç içindir, hem de son derece deyimli (expressif), ve semboliktir; hem uydu, hem bağımsızdır. Katedral tanrının evidir; dinin ihtiyaçlarına ve âyinlerine

göre biçimlenmiştir. Sivri oklarla nihayet bulan çatı, *ogivale* devam eden sütunların dikey hareketi tabiî ışıktan farklı başka bir ışığın sembolü olan vitraylar, her şey ruhu orada içe dalışlara götürür.

Eski Yunan mimarîsinin dengeli orantısı ve duru aydın çıplaklığı ile Hıristiyan mimarîsinin gölgelere ve renklere boğulmuş kapalı manzarası arasında derin bir ayrılık vardır. Biri ışık ve neşe, öbürü karanlık ve hüzün kaynağıdır. Yunan tapınakları toprakta yatay olarak uzanır, genişler; Hıristiyan katedralleri topraktan yükselir, göklere doğru atılır.

Böylece tarihten alınan ve sanatın toplu gelişimini gösteren *sembolik, klasik, romantik* biçimler, mimarî şekillerinin de bölünmesine ve sınıflandırılmasına yol açmış oluyor.

2. *Heykel*

Mimarîde maddenin boğduğu ruh, heykelcilikte kendi özüne uygun gelen bir tarzda ifadesini buluyor ve maddeden gitgide sıyrılıyor. Sembolik sanatta heykel yapıya bağlı idi. Bitki, hayvan ve insan figürleri, tanrılaştırılan tabiatın kör kuvvetlerini temsil etmekteydiler. Klasik sanatta insan biçimi, kendini canlandıran ruhu tam olarak gös-

teriyor ve gereksiz olan şeylerden kurtuluyor.

Heykel sanatında ruh —portrede olduğu gibi— çehrede toplanmış değildir. Onu bütün vücutta yayılmış olarak görüyoruz; «*Gözleri olmayan heykel bize bütün vücuduyle bakar*». Bu gereklilik çıplak heykele yol açmıştır. Heykelin hiç bir yeri şiddetli duygular ifade etmemelidir. Vücuda ve çehreye akseden eğilimler, tutkular ve buna benzer geçici olaylar bu sanatın dışındadır. Heykelcilik, değişmeyeni, sürekli olanı, özü ifade eder. Klasik heykel derin bir sessizlik, ve huzur içindedir. Bedenle ruh arasında tam bir uyuşum ve anlaşma hüküm sürmektedir.

Romantik heykelcilikte bu uyum bozuluyor. Heykel ruhun sevinci ve acısı, kendinden geçici, pişmanlık, çile, ölüm, öldükten sonra dirilme, mistik derinlik, Tanrısal aşk gibi Hiristiyanlık duygularını derinlemesine bütün şiddetiyle ifade etmek isterken kendi alanını aşıyor; ruhta huzur ve sükûnu, dışarıda biçimlerin ahengini isteyen heykel için, hiç de elverişli konular değildir bunlar.

Gerçek bu iken romantik heykelde insan vücuduna karşı belirli bir küçümseme görülür. Heykelcilik sonsuz öznelliği bütün değişimleriyle ifadeye kalkışırsa ahenk bozulur, vücut ihmal olunur, öznellik mekâna yabancıdır.

Ortaçağda süsleme niteliğine düşmüş

ve kendi alanından ayrılmış olan heykel sanatı, Rönesansın Yunan sanat biçimlerini örnek almasıyle kendi alanına dönmüş oluyor.

3. *Resim*

Resimle, romantik sanatlar serisi başlıyor. Ressamın kullandığı malzeme, heykelcinin ve mimarın kullandığı malzemelere kıyas edilirse daha az maddîdir. Çünkü mimarlık ve heykelcilikte biçimi meydana getiren üç boyut, yerini iki boyutu kaplayan yüzeye bırakıyor. Derinlik renklerle, gölge-ışık oyunlarıyle elde ediliyor.

Maddesel olmayan bir biçimi tinsel (spirituel) bir içeriğin karşılaması tabiîdir. Düşünce, nasıl kendini ifade eden bir biçim isterse, biçim de öylece kendini canlandıran, harekete kavuşturan ilke ister. Artık sanat resimle, plastik maddîliği koruyamıyor, kendi üzerine kapanan ruhu gösteriyor. Bunun içindir ki bu sanatın gerçek alanını Hıristiyan dünyası teşkil etmiş ve ilk resim dinsel olmuştur. Eskiler, heykel sanatını erişilmez bir güzelliğe ulaştırmalarına rağmen resimdeki yetkinliğe varamamışlardır. Çünkü heykelcilik ilkesine o kadar uygun olan eski Yunan idealinin sakin büyüklüğü resme uygun düşemezdi. Resim idealini, ruhun çok derinliklerine inen, bilinmez hazları ve duyguları

kalbin yırtılışlarından sonra veren Hıristiyan dininde bulacaktır. Ruh en büyük mutluluğa kavuşmak için ıstırabın memesinden emmek, Golgotha yokuşuna tırmanmak zorundadır. Eskilerin bilmediği bu mistik derin aşk, Hıristiyanlık idealinin merkezini ve dinsel resmin temelini teşkil eder. Heykelcilik ne kadar payen sanat ise, resim de o kadar Hıristiyanî sanattır.

Heykel sanatı ağır malzemeler kullandığından genel karakterleri gözetir; sükûnu, biçimin gerektirdiği temel çizgileri gösterir. Resim ise, renk, ışık ve gölge gibi maddî olmayan vasıtalar kullandığından ihtirasları, iç çatışmaları, kişisel ve geçici olayları ifadeye daha yatkındır.

Resme özgü ve ideal karakteriyle ona uygun olan unsur, ışık ve gölgedir. Resimden önceki sanatlarda da ışık ve gölge vardı. Fakat bu ışık ve gölge ancak dışarıdan aydınlatabiliyordu; sanat eserinin kendisinden bir parça değildi. Resimde ise ışık ve gölge sanatın yalnız malzemeleri olmayıp, sanatın kendisi tarafından vücuda getirilmiştir, sanatın kendi eseridir. Resim görünen varlığı yıkıyor, onu ruhun yarattığı bir görünüşe çeviriyor. Bu bakımdan uzam'a (étendue) yüz çevirmesi resmin beceriksizliğine verilmemeli. Sunî olarak vücuda getirilen bu görünüş, maddeden sıyrılan ruhun, seyircinin ruhu

ile kaynaşması içindir. Resmin verdiği hazzı uyandıran, onun görünüşü değildir. Haz, ruhun kendi kendisini dış dünyanın biçimlerinde görmesiyle duyduğu contemplatif ilgidedir.

Resim, tabiattaki bütün şeyleri, insan çabasının bütün alanlarını, varlığın bütün özelliklerini kapsar. Heykele girmeyen birçok şey resme girer. Din âlemi, tabiat ve insan hayatının bütün olayları, insan hareketlerinin en kaçıcı, en belirsiz yönleri sanatçının tasarımında yaşar, fırçasında titrer. Ama resim sanatının gerçek ilkesi, özü, ruhun kendisidir. Tabiatı, dış hayatı gösteren tablolara bile gerçek anlamı veren duygudur, ruhun yankılarıdır. Böylece maddeden biraz daha uzaklaşan ruh, musiki ile mekândan ve yer tutan maddeden büsbütün kurtuluyor.

4. *Musiki*

Musikinin amacı, ruhu olduğu gibi, bütün duygu ve coşkunluğu ile, ruhun hareketleri gibi belirmesiyle kaybolması bir olan işaretlerle ifade etmektir. Musikide, biçim aracı olan sesler artık mekândan büsbütün kurtulmuştur. Bu bakımdan musiki görünen, mekâna yerleşik biçimi bıraktığından, daha tinsel olan işitme duygusuna hitap eder. Böylece maddi biçiminden uzaklaşan ses, ru-

hun ve duygunun yankısı olmağa başlar. Musiki sorunu, ruhun en gizli tellerini titretmek ve o titreyen tellerden bütün hareket ve heyecanları devşirmek oluyor.

Musiki duygu sanatıdır. Sesle his arasında öyle sıkı bir kucaklaşma vardır ki birbiriyle kaynaşmış, bir ve aynı şey sanılır. Musiki öbür sanatlarla karşılaştırılırsa en çok mimarlığa yakın görünür. Musiki de mimarî gibi fikirleri müphem ve sembolik bir tarzda ifade eder. Sonra mimarî, tabiatı olduğu gibi kopya etmez; gördüklerini olduğu gibi almaz onları icat eder, geometrik orantılara göre biçimler. Musiki, duygunun ifadesinden ayrı olarak, ölçüyü (mesure), niceliği (kemiyeti), seslerin uygunluğunu tayin eden sayıların yasasını izler. Mimari düzeni, orantıyı, armoniyi biçimlere nasıl sokuyorsa, musikî de öylece seslere düzeni, oranı, armoniyi sokar. Mimarîye sessiz musiki denilmesi bundandır. Bununla birlikte bu benzerliğin yanıbaşında, her iki sanat arasında derin farklar vardır. Çünkü nicelik (kemiyet) ve sayı kanunları her ne kadar onların ortak temellerini meydana getirirse de kullandıkları araçların mahiyeti birbirine karşıttır. Mimarî, ağır maddeyi ve maddenin dış biçimlerini alır; musiki görünmeyen, hareket eden, zamanda geçen sesi, ruh ve hayatla dolu olan işareti kullanır. Görülüyor ki bu iki sanat ruhun, bir-

birinden tamamıyle farklı iki alanına bağlıdır. Mimarlık çok büyük biçimleri, sonrasız hareketsizlikleri ve sembolleri içinde, gözlerimizin önünde yükselttiği halde seslerin akan dünyası kulak aracılığı ile ruha süzülür ve onu sıcak heyecanlarla doldurur. Musikiden en çok uzaklaşan sanat, heykelciliktir.

Resim, ifadenin canlılığı ile musikiye daha çok yaklaşır. Bununla beraber resim de heykel sanatı gibi, tabiatta yer tutan ve görülen biçimleri alır. Bu biçimleri sanatçı icat etmez, onları sadece yapar ve ruhla doldurur. Oysa müzisyen, bir metne bağlı olmakla beraber, ruhun duygularını anlatmağa en elverişli olan kombinezonları icat eder. Kimi zaman konusunu bile unutur ve kendi duygu ve heyecanlarını dile getirir. Bunun içindir ki sanat, ruhu günlük yaşayışın aşağı ihtiyaçlarından ve düşkünlüklerinden kurtarır, onun acılarını hafifletir. Bestecinin uyduğu kanunlar, seslerin kanunudur. Sesler ise düşünlere ve kelimelerin anlamlarına öyle sıkıca bağlı değildir. Musiki konudan bir dereceye kadar kurtulabilirse de, gerçek etkisini göstermek için bir düşünüyü ifade etmek zorundadır. Fakat fikri fikir olarak, genel bilgi olarak değil, duygu olarak ifade eder. Musikinin konusu insanın iç hayatıdır.

Musiki, bütün kişisel duyguları, sevincin, huzurun, coşkunluğun, kendinden geç-

menin (extase), üzüntünün, isyanın bütün derecelerini seslerle dile getirir. Korkulu sıkıntılar, türlü acılar, umutlar, yalvarış yakarışlar, sevgiler musikinin ifade alanına girer. Ama müzisyen bu değişik duyguları içten geldiği gibi tabiî biçimleri ile ifade etmeyecek, bunları armoni ve ritim kanunlarına göre işlenmiş ölçülerle, vezinli seslerle hafifletecek, değiştirecektir. Bu bakımdan bütün güzel sanatlar arasında tabiî duyguların şiddetini yatıştırmaya, ruhta da sakin, ve daha saf bir ortam yaratmaya en elverişli olan bir sanattır. Musiki, ne düşünme gücünün tasarımlarını uyandırır, ne de bilinci dikkati dağıtacak imgelerle doldurur. O sadece duygunun derinliklerinde toplanır. Bu bakımdan musiki öbür sanatlarla karşılaştırılırsa etkisinin öbür sanatların etkisinden tamamıyle başka olduğu anlaşılır. Resim sanatında seyredenle seyredilen birbirinden ayrı, birbirinin karşısında olduğu halde, musikide sesler bizden ayrı olmakla birlikte bu ayrılık, karşımızda duran bir manzaranın hareketsizliğine benzemez. Sesin özelliği, o ana mahsus olmaktır. Böylece musiki, derhal ruhun derinliğine süzülür. Ruh, sakin temaşasındaki özgürlüğü kaybeder, müziğin ifadesiyle sürüklenir gider. İnsan, ruhunun yalnız bir noktasından kavranılmış değildir; bütünüyle havalanmış ve harekete getirilmiştir

Buna, bizi mekanik olarak etkileyen mözürün ve ritmin gücü de eklenirse, musikinin insa nınasıl etkilediği anlaşılmış olur.

Ama ritim ve ahenk ancak melodi ile canlılık kazanır. Büyük kompozisyonların sırrı, ahenkle melodinin bu birliğindedir.

5. *Şiir*

İfade vasıtalarının özelliklerine göre güzel sanatlar dereceleniyordu. Bu sanatların birinci basamağı mimarlıktı; sonuncu basamağı da şiirdir. Mimarîden şiire doğru yükseldikçe, düşüncenin maddî biçimlerden gitgide kurtulduğunu; görülmeyen, maddî olmayan, yer tutmayan işaretle, ruhun ve duygunun yankısı olan sesle ifade olunduğunu görüyoruz. Musikinin önceki sanatlara üstün oluşu, maddeden ve maddî biçimlerden uzaklaşmış bulunmasındandır. Ama musiki duyuların kavradığı biçimleri atmakla belirsizliğe, karanlığa düşmüş oluyordu. Düşünceyi açık olarak söyleyemiyor ve konusunu belirlemek istediği zaman, sözü yani başka bir sanatın aracını yardımına çağırmak zorunda kalıyordu. Gerçekten söz, düşüncenin tam ve hakikî işaretidir. Yalnız dildir ki düşünüşün bütün tasarımlarını, duyguları, ruhun bütün durumlarını ve gelişimlerini bir aksiyon içinde gösterebilir. İfade vasıtası söz

olan sanat, öbür sanatların hepsine üstündür, onları özetler ve geçer. Hiç kuşkusuz, bu sanat şiirdir. Şiir, resim ve musiki sanatlarının üstünlüklerini kendinde toplayan bir sanattır. Resim gibi dışımızda olan şeylerin tablosunu çizer, musiki gibi duyguyu bütün derinliği ve içtenliği ile verir, ona düşüncenin açıklığını ekler. Böylece şiiri öbür sanatlardan kesin olarak ayıran özellik, mutlak ruhu (geist), artık duyulara değil, doğrudan doğruya ruha hitap eden imge (image)lerle ifade etmesidir. Şiir, aydınlığı ve zenginliği ile bütün düşünce dünyasının kavranılmasını mümkün kılan bir dil kullanmaktadır. Resme kıyas edilirse, şiir de görülenleri resim gibi tasvir edebilir; ama görülen biçimlerin açıklığını ve onların bütün ayrıntılarını bir anda ortaya koyamaz; onları ancak art arda tasvir eder. Fakat ruh bu eksikliği hayal gücü ile doldurur. Aslında bu eksiklik yüzündendir ki şiir artık sınırlı kalmamaktadır. Konusunu bütün genişliği ile ve birbiri ardınca gelişiminin bütünlüğü içinde gösterebilir.

Şiir, sesi deyim aracı kullanması bakımından musikiye benzerse de, musikide ses fikirden ayrı hakikî bir işaret değildir; ifade ettiği duygu ile karışmaktadır. Bunun için de ses, araç olarak, amaç olarak ele alınmıştır. Musiki sese ses olarak biçim verir. Bu

bakımdan da ruhtaki düşünceleri ancak müphem olarak kapsar. Ruhun duygularını belirsiz, değişken karakteri ile ifade eder.

Demek ruh, sesi açık ve seçik bir işarete, görevi düşünceyi başkalarına iletmek olan bir işarete çevirmek ihtiyacındadır. Bu işaret şiirdir. Şiirde, ses söz oluyor, anlamı olan sese dönüşüyor. Şiirle musikinin asıl ayrıldığı nokta da işte budur. Sanat, musiki ile görülen biçimi bırakıyor; şiirle doğrudan doğruya duygunun ifadesi olan sesten kurtuluyor. Bütün düşünce, sözün sesleri içinde, yalnız ruha yönelen işaretlerle ifade olunmaktadır. Bu işaretlere biçim veren, sanattır. Ama vezin, ritim, ahenk ancak dış bileşmelerdir; sanatın kendine özgü ögeleri değildir.

O halde şiir düşüncesinin kendi öz ögesi nedir? Hegel'e göre bu öge, bir vesileyle demin hatırlattığımız, maddi olmayan, görünmeyen *imge*'dir, zihinde korunmuş olan şeylerin imgeleridir. İşte şairlerin işleyecekleri gereçler bunlardır. Mimarın taşı, heykelcinin mermeri veya tuncu, ressamın renkleri, müzisyenlerin sesleri işlediği gibi şair de imgeleri işler. Ama bu, ozanca (poétique) düşüncenin ancak biçimidir. O halde bu düşüncenin özü nedir? Öz, bu imgelerin süslediği, daha canlı kıldığı *idea*'lardır.

Burada şiir diğer sanatlardan ancak evrenselliği ile ayrılıyor. Şiirin daha tam olarak

ifade ettiği düşünceler, diğer sanatların açığa vurduğu aynı düşüncelerdir. Şiir eserlerinin esası, genellikle var olan her şeyin özüdür. Bu öz, evrensel ve öncesiz (ezeli) hakikatler, varlıklara can veren yaşama ilkesi, onların uyumunu yaratan yasalardır. Bir kelime ile *doğru, güzel*, onun duyulara vuran imgesidir; bir kelime ile hakikattir.

Maddî ve manevî âlemin bütün nesneleri, tabiatın olayları, tarihte bütün olup bitenler, insan hayatında geçenler şiir alanına girebilirler. Yalnız unutmamalı ki anlamla, doğru, tözel, ideal, sonsuz yönleriyle, fikirleriyle girebilirler; yoksa takıntıları veya bayağı rastlantılarıyle değil. Şiir eserlerinin gerçek temeli budur; biçime yani ruhta bulunan imgeye gelince: Onun da hayal gücünün kanunlarına göre biçimlenmiş olması gerekir. Şiirin, öbür sanatlara özgü bütün vasıtaları kendinde birleştirmesinden, aşmasından evrensel bir sanat olduğu sonucu çıkıyor.

Şiir, sanatın belirli hiç bir biçimine, herhangi özel bir tipine bağlı olmadığı, bütün çağlara uygun düştüğü için de evrenseldir, çünkü her çeşit fikirleri ifade etmeğe, değişik konuları işlemeğe yeteneklidir; yeter ki bunlar hayal gücünün alanına girmeğe elverişli olsun. Güzel sanatların sınıflanmasında uyulan sebep budur; bu sebep dolayısıyle-

dir ki şiir, güzel sanatların son gelişim durağı olarak tepeye konulmuştur.

Şiir türlerinin gelişiminde evrenin üçlü ritmini: *Epik, lirik, dramatik* şiir ritmini tekrar buluyoruz; Hegel'in tez, antitez ve sentez diyalektiği ile gene karşılaşıyoruz. Epik şiir veya epope varlığın kişisel olmayan, kişisel güçlere bağlı bulunmayan yönlerini canlandırır. Epopede kahramanlar, insan tabiatını ve tam olarak ulusal karakteri yansıtan bütün bir halkı, bütün bir uygarlık biçimini temsil eder; epope çelimsiz bir çağın verimidir. Objektif sanatları temsil eden mimarî, heykel ve resim sanatlarına karşılıktır.

Lirik şiir, musikiye karşılık olmaktadır; onda kişilerin iç dünyası, bütün düşünce ve istekleriyle, sevinç ve acılarıyle yaşar.

Şiirin en yetkin türü olan dramatik şiire gelince, onun epik ve lirik şiiri birleştirmek gibi bir üstün özelliği vardır. Epik şiir gibi aksiyonu, birbiri ardınca gelen evrelerinde, kişilerle gösterir. Fakat aksiyonu vücuda getiren, burada kanunlar ve dış realiteler olmayıp, kendi kaderini kendi yaratan kişilerin iradesidir. Dramatik şiir, aksiyonu ve ihtirası birleştiren şiirdir.

Hegel, sisteminde şiiri sona bırakıyorsa, daha önce gözden geçirdiği fikirlerin ve biçimlerin tümünü temsil ettiği içindir. Bu aşamalı yükselişin son durağı olan şiir, aynı za-

manda sanatın erimeğe başladığını ve düşüncenin daha yüksek bir biçime muhtaç olduğunu da bildiriyor.

Gerçekten şiir, güzelin alanı ile dinin ve ilmin alanlarını birleştiren sınır üzerindedir. Sanatın alanını aşan bu yüksek alanlardan ruh, soyut ve katıksız hakikat'ın seyrine dalmak üzere, duyulur (sensible) imgelerden kurtuluyor.

Şimdiye kadar söylediklerimizi şöyle özetleyebiliriz: Sanat, hakikati duyulur bir biçimle bilince ileten şeydir, vasıtadır. Güzel ise düşünün (idée) duyularla görünmesidir. Buradaki güzel deyimi ile sanattaki güzel söz konusudur. Tabiattaki güzel üzerinde durulmağa değmez. Çünkü sanattaki güzelin görevini yapamaz; içeriğe uygun düşen biçimi veremez. Sanattaki güzel, ruhtan (esprit) doğan güzelliktir.

BU DOKTRİNİN ELEŞTİRİSİ

Hegel, sisteminin mantık gereklerine uymak için, sanatın yerini felsefeye bırakıp sessizce geçmişe karışacağını istemeye istemeye kabullenmiştir Çünkü filozofa göre *mutlak ruhun* gelişimi içinde sanatın önemli bir yeri vardır. Ama ruhu, bütün derinliği ve zenginliği ile ifade edemediği de gözden kaçmamaktadır. Yalnız gerçeğin bir bölümü

sanat aracılığı ile ifade edilebilmektedir. Ama sanat, tarihsel aşamaları sonunda, duyulur (sensible) bir biçim (forme) içinde ruhu ifade edemez bir duruma düşecek, ve sonunda felsefe önünde silinip gidecektir. Hegel XIX. ve XX. yüzyıllarının sanat ürünlerini görmüş olsaydı gene böyle mi konuşurdu?

Hegel'in sanat felsefesinde en çok eleştirilen yönlerden biri, güzel sanatları sınıflandırma tarzıdır. Biliyoruz ki Hegel'in sanatları sınıflaması, sisteminin doğal bir sonucudur. Sistemi bakımından çok doğru görünen bu sınıflama, gerçeğe pek uymamaktadır. Gördüğümüz gibi idealist görüşe bağlı kalan filozof, ilkin sanatları *sembolik, klasik* ve *romantik* diye adlandırdığı bölümlere ayırmıştı. Mimarî sembolik, heykelcilik klasik; resim, musiki ve şiir romantik sanatlarda yer alıyordu. Bu sınıflamanın, görme ve işitme duyularına göre yapılan doğal sınıflama ile çelişkiye düştüğü görülüyor. Bir mekân sanatı olan resmin, bir *zaman sanatı* olan musiki veya şiirin yanında işi ne? Öbür yandan, her ikisi de mekân sanatından oldukları halde, romantik resim ile klasik heykel, birbirine karşıt gösterilmiştir.

Sonra bu üçlü sınıflamanın kabulü imkânsız görünüyor. Çünkü eski klasik devirde yalnız heykelciler değil şairler de vardı. Ortaçağda ressamın yanı başında müzisyen-

ler, şairler, mimarlar ve heykelciler de bulunuyordu. Bu bakımdan Hegel'in sanatları bu tarzda sınıflaması, sanat biçimlerinin verimi hakkında açıkladığı doğru görüşlere rağmen, mantığa aykırı düşüyor. Filozof tarih metodunu başarı ile kullanmış, ama aşırılığa düşmekten kendini koruyamamıştır.

Hegel, tabiat güzelliğine, birçok estetikçinin verdiği önemi vermemişse, bunun nedeni sanattaki güzelliğin, tabiatta yankılandığı oranda varolduğu içindir. Bu bakımdan Hegel'i yermek değil övmek gerekir.

Sisteminden gelen bazı olumsuz sonuçlara rağmen, Hegel'in sanat felsefesi başlı başına bir anıttır. Hiç bir filozof, Hiristiyan ruhçuluğu (spiritualisme)nun payen anthropomorphime'le olan karşıtlığını, onun kadar kuvvetle belirtmemiştir. Gotik mimarî hakkındaki görüşleri, antolojilerde yer alacak değerdedir.

Hegel'in, sanatın özerkliği, ahlâkla olan ilişkileri, türlü sanatların konuları üzerine olan görüşleri, sanatın asilliğine yaraşan sayfalardır. Nihayet sanat eseri, bugünkü anlayışımızla, her ne kadar evrensel, mutlak ruhun madde içinde görünüşü değilse de, bir ruh halinin bir biçimle görünüşüdür.

Hegel'in çoğu düşünceleri, yargıları, sisteminden ayrı olarak dikkate alınırsa, hâlâ değerlerinden kaybetmedikleri görülür.

THEODORE JOUFFROY

(1796 1842)

Jouffroy'nın güzel ve güzel duygusu üzerindeki görüşleri *Estetik Dersleri* (Cours d'esthétique)nde toplanmıştır. Jouffroy, profesör bulunduğu Yüksek Öğretmen Okulu'nun lağvedilmesi üzerine buradaki öğretimi de son bulur (1822). Filozof aynı yılın kasım ayından itibaren, ara verilen derslerine küçük bir odada, yirmi yirmi beş genç öğrenci karşısında devam eder. İşte 1843'te, filozofun ölümünden bir yıl sonra yayımlanan ve 40 dersten oluşan bu *Estetik Dersleri*, 1822'de küçük bir odada verilen ve öğrencilerinden M. Delorme tarafından dikkatle tutulan notlardan başka bir şey değildir.

Hippolyte Taine bu eser hakkında şöyle yazıyor: «Bu derslere kıyas edilince, güzel hakkındaki İskoçya ve Fransız yayınları pek sönük kalır. Bir kelime ile söylemek gerekir-

se *Estetik Dersleri,* Hegel'in estetiğinden sonra okunabilecek tek kitaptır.»

Jouffroy ilkin şu iki noktayı belirtiyor: Güzelin her algısında iki öge vardır, dışımızda bir nesne, içimizde nesnenin meydana getirdiği bir olay. Bu olay ise bir yandan hoş bir duyumu, bir hazzı; öbür yandan da anlıksal (intellectuel) bir yargı (jugement)yi kapsamaktadır. Kitabının bir bölümü, güzel şeyin bizde uyandırdığı hazzın niteliği üzerinedir. Daha ilk satırlardan, metafizik bir sistem karşısında değil, psikolojiden esinlenen bir doktrin karşısında bulunduğumuzu anlıyoruz.

Kitaptaki sırayı izleyerek filozofun analizini inceleyelim:

1) Güzel şeyin bizde uyandırdığı hazzın (plaisir) nedeni, onun faydası (utilité) değildir. Fayda güzelin ilkesi olsaydı, onun ölçüsü de olurdu. Bütün faydalı şeylere güzel, faydasız şeylere de çirkin denilirdi; ve çirkin bir şeyin faydalı, güzel bir şeyin de faydasız olmasına imkân bulunmazdı. Faydayı güzelin ilkesi sayan görüşe göre bir şey faydasını yitirdi mi güzelliğini de yitirecek, yeniden faydalı oldu mu güzelleşecektir. O halde bir şeyin güzelliğini anlamak için onun faydasını hesaplamak gerekir. Oysa mesele hiç de böyle değildir. Bir şeyin güzelliğini meydana getiren faktörün, o şeyin faydasını pekaz sağladığı bir gerçektir.

2) Güzel hazzının nedeni, ne yeniliktir, ne de alışkanlık (habitude)tır. Yenilik, hiç kuşkusuz, haz kaynağıdır; merakı tatmin eder; onun verdiği izlenimin seyrine dalar; yeni olan şeyin keşfi insan için bir zaferdir. Fakat güzel, yeni olan değildir, yoksa yeni olduğu zaman merakı da tatmin eden faydalı şey, o zaman yeni gibi güzel olurdu ki bu imkânsızdır. Yenilik, hoş olsun veya olmasın, faydalı veya zararlı, güzel veya çirkin olsun, ilk defa gördüğümüz bütün şeylerin genel bir karakterinden başka bir şey değildir.

Alışkanlığa gelince, zıddı olan yeniliğe karşıdır. Bu bakımdan güzeli, biri yenilikle öbürü alışkanlıkla tanımlayan iki görüşün uzlaştırılması imkânsızdır. Güzel, hem alıştığımız hem yeni bulduğumuz bir şey olamaz.

3) Düzen de (ordre), orantı da (proportion) güzel'in uyandırdığı hazzı açıklamaya yetmez. Ama, faydalı şeyler nasıl varsa, öylece düzen ve orantının, güzellikle temel bir bağlantısı olmaksızın, güzel olan düzenli ve pek orantılı şeyler vardır.

4) Birlik (unité) ve çeşitlilik (variété) de güzelliğin ilkeleri olmaksızın onun şartlarıdırlar. Bunlar güzeli daha iyi belirtmek için basit araçlardır. Bunun kanıtı da, bize çirkin görünen son derece *bir* ve *çeşitli* nesnelerin bulunuşu, öbür yandan da birliği ve çeşitliliği pek bulunmayan başka

nesnelerin de bizi güzel gibi etkilemesidir.

5) Fikirlerin çağrışımı da güzel'in ilkesi değildir. Bununla birlikte sanatçı onu hesaba almak zorundadır.

Jouffroy, çok ilginç bulduğu, sanatta fikirlerin çağrışımı (association des idées)nı eleştirmekle başlar ve bu eleştiriden hareket ederek sembolün incelenmesine geçer, ve sonunda kendi sistemini kurar. Bu estetik sistem iki kavrama dayanmaktadır: *Sembol* ve *Sempati*.

Her nesne (objet), her fikir bir noktaya kadar bir semboldür. Genel olarak sembol, üzerimizde bir izlenim meydana getiren şey anlamına gelmektedir; bu izlenimin devamı da bizde, bazı fikirler uyandırır ki bunlar da farklı başka başka fikirlerin uyanmasına sebep olur. Mademki her şey, görmediğimiz bir şeyin fikrini uyandırıyor bizde, o halde her şey semboldür. Fakat açık semboller olduğu gibi, daha az açık ve anlaşılmaz semboller de vardır. Her varlığın, canlı ve cansız her nesnenin esasında kuvvet ve ruh dediğimiz şey vardır. Sembol, Jouffroy'nın *görülmez* (invisible) dediği bu kuvveti açık veya belirsiz bir tarzda ifade eder. Algıladığımız her şey, kuvvetin sonucu olduğundan, onun ifadesidir. Dünya, kuvveti ifade etmek itibarıyle, ancak sanatçı için bir değerdir. Güzelliğin ilkesini ifade (expression)de

aramak gerekir. Ama madde, kuvveti sarıp kuşatmaktadır; sanatçı, varlıkların (êtres) maddîliği (matérialité) içinde gizli kalan *görünmeyen*'i nasıl kavrayabilir? Sempati ile, yani tabiat analojisi (andırış) ile, diyor Jouffroy. Öyleyse sanatçı, semboller arasındaki kuvvetle kaynaşarak onu ifade edecektir. Biz de sanatçının görünmeyeni ifade ettiği sembolik eserle kaynaşmalıyız. Jouffroy düşüncesini şöyle tamamlıyor: «Estetik heyecanın doğması için, kuvvetin kuvveti anlaması, ruhun ruha rastlaması yetmez; ayrıca ruhun ruhla tabiî işaretlerle mutlak suretle anlaşması, tabiî semboller arasında kuvvetin kuvveti anlaması gerekir; insanı yalnız açıklamak gerekmez; onu ifade etmek de gerekir.» Jouffroy örnek olarak Molière'i veriyor. Çünkü bu sanatçı tutkuları açığa vuran tabiî sembolleri yaşatıyor. Böylece Jouffroy, sanatı kuvvetin sembollerle ifade edilişine dayandırıyor. Bir adamın cimri olduğunu bildirmek mi gerekiyor? Sanatçı: «Bu adam cimridir,» demeyecek; bu, hatibe özgüdür; sanatçı bu adamın cimriliğini bütün özellikleri içinde, bütün alışkanlıkları, bütün gidişi içinde tasvir edecektir

Yenilmez kuvvet, işaretlerle, sembollerle ifade edilirse ancak bize bir estetik heyecan ve haz verir. Oysa iki türlü sembol vardır. Bütün zamanlarda ve bütün mekânlarda, bü-

tün devirlerde bir şey ifade eden sonrasız (ezelî), değişmez semboller vardır ki bunları Avrupalısı gibi Afrikalısı da anlar; sonra bu sembollerin arızî ve itibarî (accidentel et conventionnel) olanları da vardır. Bunlar, şu zamana, bu mekâna aittir ve yalnız bu zaman ve bu mekân içinde anlaşılır. Sanatçı mümkün olduğu kadar bozulmaz semboller seçmek zorundadır; böylece bir yandan sanat eserinde *görünmeyeni* (l'invisible) ifade edecek, öbür yandan da onu anlaşılır ve açık biçimler veya sembollerle, doğru ve tabii deyimlerle ortaya koyup gösterecektir. Sanatın en yüksek tanımlaması şudur: *Sanat,* görünmeyenin tabii biçimlerle ifadesidir.

Görünmeyen'i belli eden güzel, sempati uyandırır; çirkin ise antipati. Yüce, hem sempati hem de karşıt duygular uyandırır. Aynı zamanda hem çeker hem iter. Zarif (le joli) ise karışık olmayan saf bir sevgi uyandırır.

Temel estetik duygu, sempati duygusudur. İnsan ruhu tabiatta gördüklerine sempati duyarak onlarla kaynaştığı için onları yeniden ortaya koymak veya tekrarlamak eğilimindedir. Sempatinin etkisini duymak, deyim (expression)in seyirci üzerinde meydana getirdiği belli başlı estetik etkiyi tekrar duymaktır. Bu estetik duygu şu veya bu ikincil bir duygu (sentiment accessoire) ile karışık olduğuna göre değişir.

Jouffroy'nin düşüncelerini şöyle özetleyebiliriz: Estetik olay, daima farklı iki terimin, nesne (objet) ile özne (sujet)nin uygunluğu sonucudur; nesne, deyim ile özneyi veya seyirciyi etkiler; özne veya seyirci, sempati ile nesnenin etkisinde kalır. İfade, nesnede bir ruh halinin görünüşüdür. Sempati öznede, nesnenin meydana koyduğu bir ruh halinin tekrarıdır. Nesnede bir ruh halinin görünmesi veya ifade edilmesi, estetik güç (pouvoir)tür. Öznede, nesnenin açığa vurduğu bir ruh halinin tekrarı yani sempati, estetik duygudur.

Estetik güç, yanılmaz surette, bir şeyin temaşasına gelen öznede estetik duyguyu meydana getirir, ve işte o zaman özne sempatik veya estetik hazzı duyar.

İyi ama bu sempati hazzını uyandıran nedir? Jouffroy bu hazzın ilk önce madde arasında (biçim veya sembol) *görünmeyen*'in (kuvvet, güç) meydana çıkmasından ileri geldiğini söyleyerek soruyu cevaplandırıyor. Sonra enerji sarfetmeksizin harekette bulunduğumuzdan dolayı; çünkü etkinlik (activité) dışardan sempati ile gelmektedir. Üçüncü olarak da bir halden başka bir hale geçiş, başlangıçtaki halimizden sempatinin bizi içine attığı hale geçiş bizde bu hazzı uyandırıyor.

Jouffroy'nın bütün kitabı boyunca ge-

liştirdiği görüş, sanatı sembollerle ifade edilen *görünmeyen*'e karşı duyduğumuz sempatinin sonucu saymasıdır. Bu düşüncenin yanı başında, birçok ince ve dikkate değer psikolojik gözlemler vardır ki bunları burada tekrarlamanın, hatta özetlemenin imkânı yoktur.

Jouffroy'nın metafizikten kurtulmadığını, kapalı bir sistem kurduğunu kabul etmekle birlikte, bu sistemin ilginç psikolojik verilere dayandığını da söylemek gerekir. Sempati, incelenmesi ve derinleştirilmesi mümkün olan psikolojik bir veridir; aynı surette sanatçıyı zorlayan ifade gerekliliğini de incelemek mümkündür. Sonra, Jouffroy'nın zamanında psikoloji daha emekleme döneminde bulunuyordu. Bu bakımdan onun, estetiği metafizikten çekip çıkararak, kendi öz yolu olan psikolojik yola yöneltme çabası büyük bir başarıdır. Bununla birlikte Jouffroy, estetik olayın mahiyetini pek meydana çıkaramamıştır. Ama estetik olayın, realite karşısındaki insan düşüncesinin bir tepkisinden doğduğunu çok iyi kavramıştır. Sempati kavramı, güzelliğin çıkışını ve özünü açıklamada yetersizdir. Ama Jouffroy bu ve daha başka eleştirilere rağmen estetikte birçok probleme parmağını basmıştır.

Jouffroy, başta büyük eleştirmen Sainte -Beuve olmak üzere, XIX. yüzyılın birçok yazarını etkilemiştir.

HIPPOLYTE TAINE

(1828 1893)

Taine, 1848'de 20 yaşında, büyük bir fikir kaynağı olan ünlü *Ecole Normale Supérieure*'e girdiğinde, Fransa'da estetiğin 150 yılı bulan bir tarihi vardı. Ama Du Bos'nun ve Jouffroy'nın eserleri dışında, sanat sorunları metafizik doktrinler içinde sıkışıp kalmış, kimi zaman da ahlâkın güzellikle olan ilişkisi üzerinde tartışılmıştır. Estetiğin bu cansızlığı sürüp giderken, 1845'de başlayan büyük bir devrim oldu. Bu devrim, Fransız düşüncesinin soyut akıl felsefesinden sıyrılarak deneysel bilim alanına girmesiyle başlar. Bu tarihlerde kimyada, fizikte, astronomide, biyoloji, fizyoloji ve sosyolojide büyük atılımlar görülüyor, yeni bulgular birbirini izliyor, ve bunlardan büyük bir düşünce ve bilim akımı doğuyordu. Ortaçağdaki *din,* Rönesanstaki *sanat,* 17'nci ve 18'nci yüzyıl-

lardaki *akıl* kavramlarının yerini, 19'uncu yüzyılın ikinci yarısında *ilim* kavramı alıyordu.

Manevî olayların da bilimsel olarak açıklanabileceği inanışı gittikçe kuvvetleniyordu. Victor Cousin gibi *mutlak kavramın*ın hayranı olan bir filozof bile Sorbonne Üniversitesi'nin kürsüsünden: «*Evet beyler, bana bir memleketin haritasını, dış biçimini, iklimini, sularını, rüzgârlarını, ve bütün doğal coğrafyasını veriniz, size bu memlekette yaşayan insanın nasıl olacağını ve memleketin tarihinde nasıl bir rol oynayacağını, ve nihayet temsil edeceği fikri şimdiden söylemeyi üzerime alıyorum.*» demekten kendini alamıyor. Böyle bir inanışın sanat alanında etkisiz kalması söz konusu olamazdı.

İşte ilmin ilerleyişiyle başı dönen bir dönemde felsefe eğitimini tamamlayan Taine, insan eserleri arasında en rastlantılı görünen, sebepsiz ve gelişigüzel doğduğuna insanın inanacağı gelen sanat eserinin de, «*esen rüzgâr gibi, belirli şartları ve değişmez yasaları*» olduğuna inanıyor, bunları bulup meydana çıkarmak için çalışıyor.

Taine bu anlayışını ilk önce kapalı olarak *La Fontaine ve Masalları* (1853)'nda; sonra, *Pireneler'e Gezi* (1855)'de; daha sonra da açık ve kesin olarak, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1864)'nin önsözünde ortaya koyar. Ama görüşünün, yalnız edebiyatı değil de

plastik sanatları da içine alarak genişlediğini, onun 26 Ekim 1864'te *Paris Güzel Sanatlar* okulunda, Viollet Le Duc'ün yerine estetik ve sanat tarihi profesörü olarak geçmesi üzerine, 1865'ten 1869'a kadar verdiği derslerde görürüz. Bu dersler, her yıl bir cilt olmak üzre, her biri başka bir ad altında yayımlanmış, sonra bunların özeti, 1881'de, iki ciltte toplanarak *Sanat Felsefesi* adıyle kesin şeklini almıştır.

Taine'in estetik doktrini, kendisi böyle bir ayrıma gitmez görünürse de, bilimsel ve dogmatik olmak üzere iki bölüme ayrılabilir. Filozof bir yandan sanat eserlerini, tabiat olayları gibi birtakım nedenlere bağlar; bir yandan da sanatta güzelliği, nedensellik ilkesinin dışında tutar. Şimdi sırasıyle birbirine karşıt görünen bu iki bölüm üzerinde duralım.

Sanat eserinin bütün tabiî olaylar gibi, değişmeyen nedenleri vardır. Sanat eserini anlamak istiyorsak, onun meydana gelişini hazırlayan şartları bulup açığa çıkarmak gerekir. Bunlar üçtür:

1) İçinde sanat eserinin doğduğu fiziksel ve sosyal çevre,

2) Onu yaratan ırk,

3) Onun yaratılışına tanık olan tarihsel an.

Taine, ilk önce çevrenin etkisini, maddî

ve manévî alanda şu satırlarla ortaya koyar:*

«Güneyde bulunan bir memleketten hareket ederek kuzeye doğru çıkarsanız, bir bölgeye gelince bir çeşit değişik ekinin ve bir çeşit değişik bitkinin başladığını görürsünüz: İlkin sarı sabırotu ve portakal ağacı, biraz daha sonra zeytin ağacı veya üzüm asması, biraz daha uzakta çam ağacı, sonunda liken ve yosun. Her bölgenin kendine öz ekini ve bitkileri vardır; her ikisi de bölgenin başlangıç noktasında başlar ve bölgenin sonunda biter; her ikisi de ona bağlıdırlar. Varlıklarının şartı odur; bulunması veya bulunmamasıyle onların görünmesini veya görünmemesini gerektiren odur. Böyle olunca, bölge bir sıcaklık ve nem derecesi değil de nedir? Değişmeleriyle şu veya bu bitki türünü nasıl meydana getiren fiziksel bir sıcaklık derecesi varsa, öylece değişmeleriyle şu veya bu sanat türünü meydana getiren bir manevî sıcaklık derecesi vardır... *İnsanın fikir ürünleri de, tabiat ürünleri gibi, içinde bulundukları çevre ile açıklanırlar.*»

Görülüyor ki Taine, tabiat ilimlerinin nedensellik (déterminisme) ilkesini güzel sanatlara da uygulamakta ve Hollanda sanatı için: «*Denilebilir ki, bu memlekette su otu, ot hayvanı, hayvan peyniri, yağı ve eti, bunların hepsi birlikte, birayı da eklerseniz, mem-*

**Sanat Felsefesi*, cilt I, s. 9-10

lekette yaşayan insanları meydana getirir.» diyecek kadar aşırılığa kaçacaktır. Böylece bir sanat felsefesi «*ne cezalandırır, ne bağışlar, sadece görür ve açıklar.*»

İkinci faktöre, yani *ırk*'a gelince, bu, «insanın kendisiyle birlikte gün ışığına getirdiği, yaratılıştan ve soyaçekimden gelme, her zaman mizacın ve bedenin belirli ayrımlarına bitişik eğilimlerdir. Bunlar, halklara göre değişirler. Tabiî olarak boğa ve at çeşitleri olduğu gibi, insan çeşitleri de vardır. Kimileri cesur ve akıllı, kimileri de ürkek ve dar kafalıdır. Kimileri üstün buluşlara ve yaratışlara yeteneklidir; kimileri gelişmeleri gecikmiş olan düşüncelerden ve kavramlardan öteye geçmemiştir.»

An (moment) faktörü de «İngiliz Edebiyatı Tarihi»nin *Önsözü*'ne göre şöyle açıklanmaktadır; «İçeriden ve dışarıdan gelen güçler, hep birlikte sanat eserini meydana getirirler; ve bu eserin kendisi de sonraki eserleri meydana getirmeğe yardım eder. Hiç bir sanat eseri boş bir alan üzerinde değil, önceden gelmiş olan eserlerin bıraktığı izler üzerinde yükselir. Bir memlekette, şu veya bu dönem dikkate alındığına göre, izler dolayısıyle onların üzerinde yükselen sanat eserleri de farklı olacaktır.»

Taine, yasasını doğrulamak için tanıt olarak dört tarihsel durumu veriyor: Eski

Yunanistan, Ortaçağ, XVII. yüzyıl, yeni zamanlar. Devamlı tehdit altında bulunan Yunan sitesinin ideali, atlet olarak yetiştirilen askerdir. Vücut yetkinliği ve güzelliği, Yunan heykelinin doğmasına sebep olmuştur. Heykel sanatının başlıca teması, söz konusu Tanrı bile olsa, her zaman budur.

Ortaçağdaki korkunun ve hayal gücünün aşırılığı Katedrali meydana getirmiştir. Kilisenin içi soğuk bir gölgeye boğulmuştur; oraya giren insanların ruhu hüzün doludur ve aradıkları acı düşüncelerdir. XVII. yüzyılda, davranış bilgisi, aristokrat salonlarının ağırbaşlılığı, trajediyi, Versailles bahçelerini ve klasik yazı sanatını meydana getiriyor. Nihayet yeni zamanlarda alevlenen ihtirasların büyüklüğü, yatışmayan arzuların uyandırdığı tedirginlik, kararsız düşünceleri, konusuz ve sınırsız istekleri her sanattan daha iyi dile getiren musikinin meydana çıkmasıyle sonuçlanır.

Taine'in Eski Yunan, İtalyan ve Hollanda sanatı üzerine yazdığı uzun incelemeler, sanatta determinizm fikrinin aynı zamanda aydınlatılması ve doğrulanması içindir.

Şimdi Taine'in estetik sisteminde yer alan dogmatik ve idealist bölüme («Sanat Felsefesi» II. cilt, 5. bölüm) gelelim. Burada kökten bir değişme oluyor, yani gerçekleri gösterme yöntemi (méthode constatative) bı-

rakılarak, *normatif* ve *dogmatik* bir yol tutuluyor. Taine bu bölüme şu sorularla başlıyor: «*Sanat nedir? Özü neden ibarettir?*» Sonra düşüncelerini şöyle sürdürüyor: Dikkat edilirse –diyor–, görülür ki şiir, heykel ve resim dış realiteyi taklit eden sanatlardır. Taklit sorunu üzerinde durulursa, ve taklidin kopyacılık olmadığı gösterilirse yukarıdaki sorulara cevap verilmiş olur.» Taine bu sorun üzerindeki görüşünü şöyle belirtiyor: «*Eğer kesin olarak, aslına tıpatıp uyan taklidin sanatta amaç olduğu sonucuna varılsaydı, taklit en güzel eserleri verirdi. Oysa gerçekte, durum hiç de böyle değildir.* Mulaj, modelin biçimini en küçük ayrıntısına kadar veren usuldür. Bununla beraber iyi bir mulaj, iyi bir heykelin yanına bile konulmaz... Son bir örnek olarak şunu da söyleyelim ki sanatta en yüksek amacın tam ve doğru taklit olduğu muhakkak olsaydı, en mükemmel trajedi, en başarılı komedi hangisi olurdu bilir misiniz? Söyleyelim, cinayet mahkemelerinde geçen davaların tutanakları.

Gerçekten bu stenolarda bütün sözler olduğu gibi bulunmaktadır. Bununla birlikte apaçıktır ki bunlarda kimi zaman tabiî bir insan hali, bir duygu taşkınlığı bulunsa bile, kaba ve yapışkan gang içerisindeki iyi bir maden parçası gibidir. Bu gang, yazara bazı

bilgiler sağlayabilir, fakat kendisi bir sanat eseri değildir.

Belki fotoğraf, mulaj, steno, mekanik araçlardır, makineleri işe karıştırmayalım ve bir insan eserini bir insan eseriyle kıyaslayalım diyenler bulunabilir. Şu halde, modellerine noktası noktasına uygun olan eserleri gözden geçirelim.

Louvre Müzesinde Denner'in bir tablosu vardır. Bu sanatçı büyüteçle çalışır ve portreyi ancak dört yılda bitirirdi. Çehrelerde ne derinin çizgileri, ne elmacıkların mermeri andıran hemen hemen en görülmez renkleri, ne burnun üzerine serpilmiş olan siyah noktalar, ne derinin altında yılan gibi uzanan mikroskobik damarların mavimtrak görünüşü, ne de içinde yakın eşyanın akisleri bulunan gözlerin parlaklığı... hiç bir şey unutulmuş değildir. İnsan bu portre karşısında hayrette kalır ve çerçeveden dışarı çıkmış gibi duran baş karşısında gözlerine inanmaz olur. Böyle bir başarı ve böyle bir sabır hiç görülmemiştir. Ama, sonunda Van Dyk'in geniş bir taslağı, Denner'in portresinden yüz kez daha kuvvetlidir, ve ne resimde, ne de öbür sanatlarda göz aldatıcı eserlere değer verilmez... Tam taklitte bu aşırılığa varmakla, sanatçı zevk değil, tiksinme, çoğu zaman nefret, kimi zaman dehşet uyandırmış olur.

Oysa tam tersine, yüksek İtalyan Röne-

sansı'nın en büyük heykelcisi Michelangelo' nun Floransa'da Medici'lerin kapellasında Juliano ile Lorenzo'nun lahitleri üzerinde karşılıklı olarak uzanmış, kimi uyumak üzere olan, kimi uykuda bulunan o erkeklerde, özellikle o kadınlarda vücut kısımları arasındaki oranlar, gerçek kişilerin oranı değildir. Ne bir İtalyan köyünde, ne bir eğlence yerinde, ne bugün, ne 16'ncı yüzyılda yaşayan ya da yaşamış olan hiç bir kadın o büyük sanatçının gözler önüne serdiği o kâinattan tiksinen, o kocaman gövdeli umutsuz kadın ve erkeklere benzemez. Michelangelo bu örnekleri kendi dehasında, kendi kalbinde bulmuştur.

Görülüyor ki sanatta amaç, realiteyi olduğu gibi yansıtmak değildir. Bununla birlikte sanatçı realitenin bir kısmını taklit etmekten geri kalmaz. Taklidi gereken şey, nesnedeki kısımların, birbiriyle olan karşılıklı ilişkisi ve bağlantısıdır. Sözgelişi, orta boyutta bir kâğıt üzerinde, canlı bir modelin resmini yapmak isteyen bir kimse, şüphesiz o modelin ne rengini, ne de büyüklüğünü meydana getirmeyi düşünmez; sadece o modelin oranlarını, bir kelime ile modelin türlü kısımlarını birbirine bağlayan tümü meydana getirmekle yetinir. Aynı şey, ressam, heykelci ve dram yazarı için de söylenebilir.

Bir edebiyat eserinde de kişilerin ve olay-

ların sadece görünen biçimlerini değil, onların arasındaki bağlantıların, ilintilerin tümünü göstermek gerekir. Ama sanatın özünü anlamak için bu da yetmez. Çünkü büyük sanatçı, birçok örneklerinde görüldüğü gibi gerçekteki bağlantıları derin surette değiştirir. Bunların değiştirilme sebebi nedir? Bu sebep, büyük sanatçının her şeyde bulunan fakat kendisini göstermeyen bir *ana karakteri* (caractère essentiel) görmesi, onu belirtmek istemesidir. Taine'e göre ana karakter öyle bir niteliktir ki bütün öbür nitelikler, değişmez surette ondan çıkarlar. Sözgelişi, aslanın ana karakteri etoburlardan bir hayvan olmasıdır. Onun gerek maddî, gerek manevî özellikleri bu karakterin sonucudur. Bunun gibi, Hollanda'nın ana karakteri de alüvyonlu oluşudur. Bu memleketin yalnız fizik çehresi değil, halkının maddî ve manevî nitelikleri de bu özellikten gelmektedir. *Sanatın amacı, görülen şeylerdeki ana karakteri açığa çıkarmaktan başka bir şey değildir.* Çünkü tabiat bunu tam olarak yapamamaktadır. Bu ana karakter tabiatta ancak başta gelir, oysa sanatta egemen olur. Bunu sağlamak için de sanatçı ana karakter hakkında bir fikir edinir ve onu egemen olarak göstermek üzere, gerçek şeyin kısımları arasındaki oranları değiştirip eserini yaratır. *Böylece, sanatçının düşüncesine göre yaratılan*

eser ideal denilen şeyi ifade eder. Demek oluyor ki dış nesneler, sanatçı onları kendi görüşüne göre değiştirdiği zaman ideal oluyor. Böyle olunca, şu soru ile karşılaşıyoruz: Bütün sanat eserleri, ideali belirteceklerse, yani egemen göstereceklerse, onları nasıl sınıflandıracağız? Değerlerini nasıl sıralayacağız? Başka deyişle, sanat ve edebiyat alanında değerlendirme ölçüsü ne olacaktır?

Taine'e göre ölçüler şunlardır:

1— Sanat eserlerinde açığa vurulan *ana karakterin önem derecesi,*

2— Bu karakterin fayda derecesi,

3— Bir sanat eserindeki bütün unsurların aynı noktada toplanma derecesi (Le degré de convergence des effets).

İlkin ana karakter nedir ve her şeyden önce, iki karakter karşısında isek bunlardan birinin öbürüne göre daha önemli olduğunu nasıl bileceğiz? Taine bu soruyu Fransız bilgini *Jussieu*'nün ortaya koyduğu botanik ile zooloji bilimlerindeki bütün sınıflandırmaları mümkün kılan *Karakterlerin bağımlılığı* ilkesi (Le principe de subordination des caractères)ne dayanarak cevaplandırıyor. Bir bitkide veya bir hayvanda bazı karakterlerin başka karakterlerden daha önemli olduğu anlaşılmıştır; bunlar en az değişken olanlardır. Bu bakımdan güçleri öbürlerinkinden daha büyüktür. Çünkü bunlar kendi-

lerini zayıflatacak veya değiştirecek bütün iç ve dış hallerin saldırışına daha iyi dayanırlar. Bir bitkide boy ve büyüklük, onun yapısından (structure) daha az önemlidir; çünkü içte ikinci derecede bazı karakterler, dışta ikinci derecede bazı şartlar bu kuruluşu, bu yapıyı bozmadan, büyüklüğü ve boyu değiştirirler. Yerde yayılan bezelye ve havaya yükselen akasya, her ikisi de baklagillerdendir; üç ayak yüksekliğindeki bir buğday sapı ile otuz ayak yüksekliğinde olan bambu ise aynı buğdaygillerdendir. Fransa iklimlerinde o kadar küçük olan eğreltiotu, tropiklerde kocaman bir ağaçtır. Aynı suretle omurgalı bir hayvanda memeler, organların sayısından, düzeninden ve kullanılışlarından daha önemlidir.

Taine, bu ilkeyi insana ve eserlerine şöyle uygular: Üç dört yıl süren töreler, fikirler, ruh halleri vardır ki bunlar modanın ve an'ın eserleridir. Altta, otuz, kırk veya elli yıl süren biraz daha sağlam karakterlerden bir tabaka uzanır. Romantik ruhun ifadesi olan «büyük ihtiraslar, karanlık rüyalar içinde yuvarlanan» insan bize ikinci tabakanın örneğini vermektedir. Bunun da altında, karakterleri daha önemli olan tabakalar gelir ki, ortaçağ, Rönesans veya klasik çağ gibi tam bir tarih dönemi boyunca sürüp giderler. Daha derinlere inersek, kendimizi hiç değişmeyen, bozul-

mayan karakterlerin karşısında buluruz. Bunlar Taine'nin *«ilkel granit tabakası»* dediği, milletlerin karakterleridir ki, bu milletler yaşadıkça onlar da yaşar. Bunun da altında insan ırkına özgü, bozulması imkânsız karakterler bulunmaktadır. Bu manevî değerler basamaklanmasına, sanat ve edebiyat basamaklanması, basamak basamak uyar. *Bir eserde belirtilen karakterlerin daha az veya daha çok önemli yani daha az veya daha çok ilkel ve değişmez olduğuna göre o eser daha çok güzeldir.*

Bir veya iki yıl süren, saz şiiri, fars, zamanına göre yazılmış küçük hikâyeler vardır. Ardından, daha sürekli karakterleri belirten ve okuyan kuşaklarca şaheser sayılan eserler gibi. D'urfé'nin *Astrée*'sine, Mlle de Scudéry'nin romanlarına gösterilen ilginin sebebi budur. Sonunda, insanın, değişmez karakterlerini ifade eden eserlerle karşılaşırız. Bunlar da ölümsüz olan şaheserlerdir. Büyük sanat eserleri gibi, bütün büyük edebiyat eserleri de derin ve sürekli bir karakteri açığa vururlar. Bu eserlerin değer dereceleri, belirttikleri karakterlerin derinlik ve sürekliliğine bağlıdır. Yeniçağların iki büyük destanı olan *İlâhî Komedya* ve *Faust*, Avrupa tarihinde iki büyük çağın birer örneğidir. «Biri ortaçağın, hayattan ne anladığını, öbürü yeniçağın hayattan ne anladığını gösterir. Bu eserlerin ikisi de kendi zamanlarında hüküm sürmüş

olan iki düşüncenin varmış olduğu en yüksek doğruyu ifade eder.

Şimdi, sanat ve edebiyat eserlerini derecelendirerek değerlendirmek için, başvurulacak ikinci ölçüte geliyoruz. Bu da, önem derecelerine göre dikkate alınan karakterlerin bu defa *iyilik* ve *fayda derecelerine göre* sınıflandırılmasıdır. Böylece faydalı bir karakteri anlatan eser, zararlı bir karakteri anlatan eserden üstün oluyor. İlk önce gerçekçi ve komik karakterlere rastlanıyor: bunlar Harpagon, Tartuff, Mösyö Homais gibi, sonunda insanı tiksindiren küçülmüş aksak insanlardır. Shakespeare'de veya Balzac'da rastlanan, güçlü ama eksik, dengeden yoksun tipler vardır. Bunlar Hamlet, Romeo, Goriot veya Grandet' dir. Gerçek kahramanlar ise aşama sırasının doruğundadır. Eugenie Grandet gibi.

Karakterin önemi ve faydası, tek bir niteliğin —kuvvetin, yani sanat eserinde içerik (fond) veya konu dediğimiz şeyin— iki yüzüdür. Ama içeriğin (muhteva) bir de biçimi vardır. Bu defa biçim'le ilgili bir üçüncü değerlendirme ölçüsü meydana çıkıyor. Bu da bir sanat eserinde etkilerin yöneşme (convergence) derecesidir. Sanat eserinde karakterlerin egemen olması, tabiatta olduğundan daha çok belirmesi amaç olduğuna göre, eserde bütün unsurların birleşmesi, işbirliği yapması gerekmektedir. Hiç bir unsur boş

durmamalı, dikkati başka bir yöne çekmemelidir. Sözgelişi, bir tabloda, bir heykelde, bir şiirde, bir yapıda, bir senfonide bütün unsurların etkileri, sonunda birleşmelidir. Birleşme, toplanma derecesi, eserin değerini belli eder. Edebiyatta karakterler, durumlar, olaylar, eylem ve üslup, uyuşum halinde olmalıdır. Sanatçı, etki uyandıracak unsurları, eserinde ne kadar bol sayıda meydana çıkarıp bir noktaya yöneltirse, aydınlatmak istediği karakter o nispette ağır basar. Bütün sanat şu iki kelimenin içindedir: «Bir noktada toplayarak göstermek». Taine'nin sanat eserlerini değerlendirmek için ileri sürdüğü ölçüler işte bunlardır.

Şimdi bu doktrinin eleştirisine geçelim. Bir yanda çevreye, *ırka* ve *an*'a dayanan *mutlak bir determinizm;* öbür yanda determinizmle uyuşmayan bilimsel karakterli *bir idealizm,* bu doktrinin iki dayanak noktasını teşkil ediyor. Bu iki tezden, özellikle en sağlamı görünen birincisi, sayısız örneklere, sanat tarihinden çıkarılmış genel görüşlere, birçok devirlerin toplum, coğrafya, ve ekonomi koşulları üzerine yapılmış incelemelere dayandığı halde, yanılgıya düşmekten kendini koruyamamıştır. Taine, sisteminde sanatçının kişiliğini, yaratıcılığını unutmuş görünüyor. Sanki

eser, sanatçının hiç bir girişimi, çabası olmadan kendi kendine meydana gelmektedir. Büyük Fransız eleştirmeni Sainte-Beuve başta olmak üzere birçok eleştirmen, bu görüşe karşı çıkmıştır. Sanatçıyı, içinde yaşadığı çevrenin dışında görmek elbette mümkün değildir. Eğer Rousseau, 18'nci yüzyılda doğacağı yerde 19'uncu yüzyılda doğmuş olsaydı, hiç kuşkusuz, yazacağı eserler, yazdıklarından başka olurdu. Böyle olmakla birlikte insanı ve eserlerini, hal ve şartların kesin bir sonucu saymak da yanlıştır. Niçin büyük sanatçı, aynı çevredeki öbür insanların koşulları içinde yaşadığı halde, pek seyrek olarak görünen bir yaratıktır? *Sanat Felsefesi*'nin savunduğu tez doğru olsaydı, sözgelişi 17'nci yüzyılın, hünerlerin gelişimine iyi hazırlanmış bir şehir olan Anvers'inde bir değil, birçok Rubens'in dizi dizi görülmesi gerekirdi. Oysa Rubens'in açtığı çığırda yürüyenlerin çoğu, bayağı eserlerden başka bir şey vermemişlerdir. İtalyan Rönesansının Roma'sı, Floransa'sı, veya Venedik'inde yaşayanlar aynı manevî ortam içinde bulundukları halde, ancak bir Rafaello, bir Michelangelo, bir Leonardo, bir Tiziano yetişmiştir. Sonra bir Delacroix'nın yanında bir Ingres'in varlığını nasıl açıklayabiliriz? Aynı fikir çevresinde, aynı aile ocağında yetişmiş iki kardeş oldukları halde, niçin Corneille'lerden Thomas değil de yalnız Pierre büyük bir trajedi şairi olmuştur?

Bu bakımdan, büyük sanatçıları sırf çevrelerinin bir ürünü saymak doğru değildir. Çünkü aynı çevrenin etkisi altında milyonlarca insan yaşamaktadır. Büyük sanatçılar sadece çevrelerinin birer ürünü olsalardı, çoğu zaman karşılarına dikilen bir topluluk bulunmaz, eserleri toplumca alkışlanırdı.

Taine'in bu görüşüne A. Hennequin «*Toplum, sanatın ifadesidir*»* tezi ile karşı çıkıyor. *Don Kişot* gibi, *Werther* gibi, *René* gibi büyük roman kahramanlarının toplumda üremeleri, sanatın, çevre üzerindeki etkisini gösterir.

İnsanlık tarihinde yalnız bir dönem değil de, yüzyıllar içinde ayrı dönemler dikkate alınırsa sanatla çevre arasındaki ilişkinin hiç de bir *neden - sonuç* ilişkisi olmadığı daha iyi anlaşılır: Sözgelişi, İsa'dan önce 6'ıncı yüzyıl Yunan heykelleri ile 12'inci yüzyıl romanesk heykelleri; gene İsa'dan önce 5'inci yüzyıl klasik Yunan heykelleri ile 13'üncü yüzyıl gotik heykelleri, ve gene İsa'dan önce 4'üncü yüzyıl Yunan heykelleri ile 14'üncü yüzyıl Hıristiyan heykelleri karşılaştırılırsa, bu dönemlerde sosyal ve siyasal kuruluşlar çok değişik, dinsel inanışlar ve töreler bambaşka olduğu halde, bu dönemlerin sanatlarında karşılıklı olarak bir anlayış yakınlığı, büyük bir biçim benzerliği görülür. Taine'in kuramı doğru olsay-

Critique Scientifique, 3. basım, 1894

dı, bu benzerliğin görülmemesi gerekirdi.

Fiziksel çevrenin yani iklimin sanatçı üzerindeki etkisine gelince, bunu kimse görmemezlikten gelemez. Floransa resminde desenin, Venedik resminde rengin ağır basması, rastlantıya yorulamaz. Taine, bu iki sanat çığırına unutulmaz sayfalar ayırmıştır.

Ama sanat eserinin oluşumunu, tabiat ilimlerinin kanunlarıyle açıklamağa çalışarak basitleştirmek, Taine'in büyük yanılgısı olmuştur.

Sisteminde, sanatın özünü açıklamaya çalışan bölümler de, eleştirilere uğramaktan kurtulamamıştır. Yukarıda gördüğümüz gibi, Taine için: «*Sanat eserinin amacı, gerçek şeylerdeki birtakım ana özelliği (caractére essentiel), daha yetkin, daha açık olarak göstermektir.*» Gene gördüğümüz gibi, sanatçı bu amaçla temel karakter hakkında bir fikir edinir ve o fikre göre gerçek oranları değiştirir. Böylece değişen şey fikre, başka deyişle ideale uygun düşer; yani dışarıdaki şeyler, böylece realiteden ideale geçer. O halde sanatçının yaratıcı çalışması, eşyada bulunan temel karakteri meydana çıkarmaktan başka bir şey olmayacaktır; ve aynı yetenekte olan her sanatçı, gerekli olarak aynı surette davranacak, aynı fikre ve aynı ideale varacaktır. O halde sanatçı, objektif olarak eşyada bulunan temel karakteri, eserinde belirttiği ölçüde başarılıdır.

Taine, eşyadaki karakterleri ilkin daha çok, ya da daha az önemli olduklarına göre dikkate alıyor, sonra da fayda derecelerine göre inceliyor. Kısaca, sanat eserlerinin değerlendirilmesinde dikkate alınması gerekli noktalar, ilkin temel karakterlerin meydana çıkarılması; hangi eserde bu temel karakterin daha önemli olduğunun belirtilmesi; ve hangi eserlerde bu karakterlerin faydalı bulunduğunun, yani bireyin ve toplumun devamına ve gelişimine yararlık derecesi açığa vurulmaktadır. Böylece ikinci bir *aşama sırası* elde edilmiş oluyor. Öyle ise, sanat eserlerinin güzellik dereceleri, ifade ettikleri temel karakterin kuvvetle belirtilmesine, bu temel karakterin fayda derecesine bağlanmış oluyor. Faydalı bir temel karakterin, zararlı bir temel karaktere üstün tutulması da böylece anlaşılıyor.

Ne tuhaftır ki genel felsefesinde, psikolojisinde kuvvetli ve inançlı bir pozitivist olan ve Fransa'da töz (substance=cevher) ve öz (=essence) kavramlarını yok etmeğe çalışanların başında gelenlerden biri olan Taine, estetiğinde ters bir yol tutarak, hücum ettiği Victor Cousin'in ve çömezlerinin metafiziği kadar tözcü olmuştur. Gerçekten *Sanat Felsefesi*'nde: «temel karakter, filozofların eşyanın tözü dedikleri şeydir» sözünü o söylemiştir; aslında Taine'in estetiği Hegel'in estetiğinden gelmektedir ve güzellik hakkındaki

görüşü ruhçu (spiritualiste) Fransız filozoflarının görüşünden hiç de ayrıksı değildir. İlkin şu noktayı belirtelim ki Taine, temel bir ilkeyi tümüyle unutmuş görünüyor. Nesneler ve yaratıklar tek bir açıdan görünmezler, birçok açıdan görünürler. Sanatçı, gördüklerini kendi yaratılışına, eğilimlerine, geçici veya sürekli ruh hallerine, eğitimine göre seçer ve yorumlar. Aynı fiziksel çevrenin, aynı tarihsel dönemin çok farklı sanatçılar yetiştirdiği ancak bu suretle anlaşılır.

Taine, bir şeyin temel karakteri ile ideal'in aynı şey olduğunu söylemekle büyük ölçüde yanılmıştır. Filozofa göre: «Sanatçı bir şeyin parçaları arasındaki oranları değiştirirken o karakter hakkında edindiği fikri göstermek için değiştirir.» İşte kuramın yanlışlığı bu tanımlamada bulunmaktadır. Bir şeyin ana karakteri başka şeydir, sanatçının o şey hakkında edindiği fikir başka şeydir. Taine'in bütün çabası, estetik eleştiriyi, öznellikten kurtarmak, onu değişmez kesin kanunlara dayandırmak idi. Bunun için de sanat eserleri hakkındaki yargılara, ilmin metotlarını uygulamak istemişti. Oysa bir sanat eseri söz konusu olunca kendimizi, değişmez bir konunun baskısından kurtulmuş bir biçim karşısında buluruz. Demin değindiğimiz gibi bir organizmada şu niteliğin bu nitelikten daha önemli ve daha temelli olduğunu doğrulamak mümkündür.

Ama şu eserin şu temel karakteri daha kuvvetle ifade ettiği için, hoşa gitmesi gerektiğini hiç kimseye kabul ettiremezsiniz. Hele, zararlı kişileri yaşatan bir eserin, faydalı kişileri yaşatan bir eserden daha değersiz olduğuna, sözgelişi bir Phédre'in veya Tartuff'ün değerce Andromaque'dan veya Alceste'den daha düşük olduğuna kimseyi inandıramazsınız. Taine, estetiği, bilimsel ilkeler üzerinde kurarak öznellikten kurtarmak isterken, farkında olmadan, o kadar şiddetle savaştığı öznelciliğin, bir yandan dogmacılığın kucağına düşüvermiştir.

Bununla birlikte, metafizik estetiğe şiddetle karşı çıkması ve sanat eseriyle içinde doğduğu çevre arasında bir yakınlık görmesi bakımından, gelişmekte olan estetiğe büyük katkıda bulunmuştur. Bu bakımdan, yanıldığı noktalarına rağmen, bu estetik doktrin, 19' uncu yüzyılın düşünce tarihinde önemli bir yer tutar. Hele Yunan heykeli, İtalyan resmi, Rembrandt ve Rubens üzerine yazdığı sayfalar, değerlerinden bir şey yitirmemişlerdir.

HERBERT SPENCER

(1830 - 1903)

İngiltere'de Derby kentinde doğan Spencer, mühendis olarak yetişmiştir. Klasik bir eğitim görmediğinden, filozoflarla geç ilgilenmişti. Bu arada özellikle faydacı (utilitariste) bir filozof olan Stuart Mill'i ve Alman idealizminin hayranı ve faydacılığın düşmanı olan Carlyle'i (1795 - 1885) dikkatle incelemiştir. Bu sistemler arasında gördüğü karşıtlık ve tutarsızlıklar, küçük bir mirasa kavuşunca, onu «*Economist*» dergisindeki yazı işleri görevinden ayırmış ve bütün zamanını felsefe sorunlarına verme olanağını hazırlamıştır.

Yayımlanmış olan eserleri arasında, özellikle şunlar dikkati çeker: «Psikoloji İlkeleri» (1855), «İlk İlkeler» (1862), «Biyoloji İlkeleri» (1866), «Sosyal Bilimlere Giriş» (1873), «Sosyoloji İlkeleri» (1896), «Ahlâk İlkeleri» (1893), «Devlete Karşı Birey» (1884).

Evrim Felsefesi (philosophie evolutionniste)nin kurucusu olan Herbert Spencer, bu doktrini ile yalnız İngiltere'yi değil bütün Avrupa'yı etkilemiştir. Spencer'in estetik görüşleri özellikle *Principles of Psychology* (1855) adındaki eserinde* açıklanmıştır.

Filozof, haz ve acı duygularının çözümlenmesinden hareket ederek, güzellik hakkındaki kuramını tasarlamıştır. Bu duygu hayatının, haz ve acının nedenleri, çoğu zaman ileri sürüldüğü gibi iradenin ve zekânın sonucu sayılamaz. Spencer'e göre gerçek şudur: «*Haz, en az çaba ile en çok uyarım (excitation) elde etmenin sonucudur.*» Filozof, estetik eylem ile oyun arasındaki benzerlikten hareket ederek ortak bir sonuca varmak istemiştir. Gerçekten *Oyun*, hayvanda olduğu gibi çocukta ve ergende ortak bir eylemdir. Sanat ve oyun, Spencer'e göre, bir kuvvet bolluğundan, bir güç çokluğundan ileri gelmektedir. Bir hayvan, yaşamak için gerekli gücü kullandıktan sonra geriye bir güç artısı kalır ki bu, örgensel fonksiyonlarla ilişkisi olmayan, oyun hareketlerine benzer bir görünüm ile kendini gösterir. Bu güç artışı, yorgunluk olmadıkça sanat alanında güzelliğin algısına, sonra da estetik hazza ve yaratışa götürür.

* Bu eserin *Principes de Psychologie* başlığıyle, Ribot ve Espinas tarafından yapılmış bir fransızca çevirisi vardır (1875).

Oyunla estetik eylemin, maddesel yaşama yararlı olmamak gibi ortak bir özelliği vardır. Düşünme yetilerimiz az çok uzun bir süre dinlendikten sonra hareketlerini gerçek bir eyleme değil de yalancıktan (simulée) bir eyleme çevirebilir. Spencer bu konudaki düşüncelerini şöyle belirtiyor: «Tırnakları ve kasları, her gün yapılan hareketlerle avı yakalayacak hale getirilen, ama şimdi sürdüğü hayatı buna hemen hemen imkân vermeyen kedi, vücudunun bu kısımlarını kullanmak isteğini duyar; patiklerini açtığı, tırnaklarını çıkararak sandalyenin hasırını veya bir ağacın kabuğunu tırmaladığı, böylece isteğini yerine getirdiği görülür.»

Görevsiz kalan örgenlerin bu amaçsız hareketi, duygu ile birleştiği zaman, oyun olur. «Oyun, aynı suretle enerjilerin sunî olarak kullanılmasıdır ki tabiî kullanışlar olmadığı zaman bu güçler kendilerini harcamağa eğilimli olurlar ve gerçek eylemler yerine yalancıktan eylemlerle kendilerini sıkıntıdan kurtulmuş hissederler.»

«Küçük kediler bir top ardından koşarlar, onu patikleriyle yuvarlarlar, yakalarlar, pusuya yatarak sırtlarını kabartırlar, sonra topun üzerine sıçrarlar. Bu oyun, av peşinde koşmanın bir yansıması, yıkıcı içgüdülerin tatmini yerine geçen imgesel bir tatmin değil midir?»

İnsanlar için de böyledir. Çocuk oyunları, bebek oyunu, evcilik oyunu, asker oyunu birer komedidir. Ama birikmiş güçlerin yaşam için gereksiz olarak kullanılmasından doğan duyumların hepsinde, zorunlu olarak estetik özellik bulunmaz. Yaşam koşullarından ayrılabilmek özgüiüğü (propriété) bu estetik karakter için gerekli koşullardan biridir.

Spencer, tad alma ve koku alma duyularının bize estetik duyumlar verebileceğini kesin olarak reddetmez: «Tad alma duyumlarına, hafif de olsa bir dereceye kadar estetik bir karakter verebiliriz; ama bu duyumun çok hoşuna giden şeylere, kelimenin gerçek anlamıyle güzel denemez.» Spencer bunun sebebini, tad alma hazlarının, hayata gerekli olan, bu bakımdan da faydalı bulunan yeme ve içme görevinden ayrılmamasında bulmaktadır.

Kokulara gelince: «Bunlar, yaşama yarayan fonksiyonlardan daha çok ayrılabildiklerinden, kendi kendileri için aranılır hazlar olmuşlardır. Onlarda bir dereceye kadar estetik bir nitelik bulmamız bundandır. Nefis bir koku, ayrı bir türden estetik bir heyecan vermese de, gene ona yaklaşık bir şey meydana getirmektedir. Bir çiçeği koklarken, hoş bir duyumdan başka, müphem bir ikinci haz da fark olunabilir.»

Renk duyumları yaşama fonksiyonların-

dan daha ayrı olduklarından, estetik unsur tam olarak görünür. Sesler için de böyledir. Yaşamın gerekliliklerinden ayrılabilme özgülüğü, bir duyumun estetik bir karakter alması için aranılan şartlardan biridir.

Spencer, estetik duyumda, fikirlerin çağrışımına büyük bir rol tanıdıktan sonra, estetik duyumların bir aşama sırasını düzenliyor: En aşağı derecede hoş kokuların, sonra güzel renklerin, güzel seslerin verdiği basit duyusal hazlar; daha yukarıda seslerin ve renklerin ahenginden doğan izlenimler; hemen bunların üstünde, az çok karmaşık biçimlerin, ışık ve gölgelerin algılarından ayrılmayan hoş izlenimler gelir. Daha yukarıda doğrudan doğruya estetik duygular gelir ki, bunlarda düşünce unsurları ağır basar. Estetik duygunun en tam biçimi: duyumun, algının ve heyecanın verdiği üç türlü haz, bunların karşılığı olan yetiler hep birlikte çalıştıkları zaman elde edilir.

Spencer, sonunda şu yargıya varıyor: «Estetik heyecanlar ve duygular, öbür heyecan ve duygulardan özce farklı değildir. Onların özelliği sadece yetilerimizin farklı uyarım (excitation) tarzlarından ileri gelmektedir. Bu yetiler başka tarzda uyarımlanırsa, başka bilinç davranışları meydana gelir. Aynı güçler eylem halindedir, tek fark bilincin durumundadır.»

Spencer, *Faydalı ve Güzel* (1852) adındaki kitabında* bu ilkelerden hareket ederek, güzellik sorununa ilginç yeni görüşler getirmiştir. Filozof, güzel ile faydalı arasındaki ilişkileri inkâr etmez; ama zaman içinde birlikte olmadıklarını söyler. Bu görüşe destek olarak da ortaçağ şatolarını gösterir: «Derebeylik baronları ve onların ortakçıları için söz konusu olan güvenliktir; kaleler için bir yerin veya bir üslubun seçiminde gözönünde bulundurulan, tek değilse bile, başlıca amaç bu idi. Bir barınak olarak yapılmış bir yapı, şimdi katıksız bir süs olmuştur.» Bu tezde, «faydalı bir şey faydasını kaybedince güzelleşir» görüşü ileri sürülmektedir.

Bu görüşü mutlak olarak kabul etmeğe imkân yoktur. Ama güzel bir şeyin aynı zamanda faydalı oluşu, onun güzelliğini kavramaya engel olabilir deniliyorsa, bu görüş bir dereceye kadar doğrudur.

Mimarîde üslupların çıkışlarını da araştıran Spencer, Yunan ve Roma üslubundaki simetrik yapıların, modellerini insan ve hayvanların vücut dengesinden almış olabileceği düşüncesindedir. Gotik mimarîye ise modellik eden bitki dünyasıdır. Gotik yapılar, dalları birbirine dolanan ağaçlarla büyük bir benzerlik

* Bu eser fransızcaya, «L'Utile et le beau» başlığı altında Burdeau tarafından çevrilmiştir. («in Essais de Morale, de Science et d'esthétique», 1879)

göstermektedir. Bu konudaki görüşlerini şöyle tamamlıyor Spencer: «İnsanlar, kendilerine gerekli olan biçimleri seçerken, farkında olmaksızın, kendilerini kuşatan biçimlerden esinlenmişlerdir. Düz çatılı simetrik mimarî, doğuda geniş ovalardaki hayvan sürülerinin ortasında yaşayarak ekmeğini çobanlıkla kazanan boylarda doğmuşsa, bunun sebebi belki de yatay çizgileri görme alışkanlığının, yapıcılara yol göstermiş olmasıdır.»

Biraz fanteziye kaçan bu görüşte gerçek payı yok değildir. Eksiği, tek yönlü oluşudur. Mimarî üslupların doğuşunu tek bir nedene bağlamak doğru değildir. Tabiatın yanında dinlerin, törelerin, ekonomik ve estetik etkenlerin de etkilerini dikkate almak gerekir.

Spencer, güzellik sorunlarına ilişkin incelemelerini, karşıtlığı (contraste), her türlü güzelliğin gerekli bir unsuru sayarak, sözlerini şöyle bitirir: «Estetik bir etki elde etmek için, ışıkla gölgeyi, parlak renklerle karanlık renkleri engebeli bir yüzeyle bir düzlemde yan yana koymak gerekir. Musikide *forte*'leri belirtmek için *piano*'lar gerektir; bir bütün içindeki parçalar iç içe girmelidir ve görkemli ezgiler sürekli olarak tekrar edilmemelidir Dramda karakter, sahne, duygu ve üslup karşıtlıkları istiyoruz. Düz yazıda belagatli bir parça, bu parçaya kıyasla ağırbaşlı bir tonla bitme-

lidir; şiirde durum elverirse, vezin değişmesi büyük etki uyandırır.

Spencer'in bu karşıtlık kuralı pek mutlak görünüyor. Gerçi Rembrant bu kuraldan eşsiz sonuçlar elde etmiş, insan ruhunun en gizli köşelerini aydınlatabilmiştir. Ama aynı şeyi Bottiçelli için, Beethoven'in «ay ışığı sonatı» için söyleyebilir miyiz? Bu sanatın andantesi, bağdaşık (homogène) bir sükûnet örneğidir.

Spencer'in en çok eleştiriye açık olan yanı, sanatı bir artıgücün belli bir amaç olmaksızın gelişigüzel harcanmasında, boşalmasında görmesi, sanatı *oyuna dönüştürmesi*dir. Sıkıntılar ve yoksulluklar içinde fiziksel gücü kalmamış sanatçıların yarattıkları eserler karşısında bu görüşü savunmağa hiç bir surette imkân yoktur. Yalnız, Spencer'in Schiller'den aldığı ve *Psikolojinin İlkeleri*'nde geliştirdiği oyunla sanat arasındaki *çıkarsızlık* benzerliği bir gerçeği yansıtmaktadır. Bu görüşe katılmamak elden gelmez.

Öbür yandan Spencer, insan yaşamında, uygarlik ilerledikçe daha büyük bir güç tasarruf edileceğinden, sanatın da genişleyerek ilerleyeceği sonucuna varıyor. Filozofa göre bu güç tasarruf iki yolla: ya doğrudan doğruya insan vücudunun daha sağlıklı olmasıyle, ya da dolaylı olarak her türlü mekanik ve sosyal uygulamaların yetkinleşmesiyle sağlanır.

Spencer, psikolojik ve sosyolojik türlü

olaylara sebep olan bugünkü mekanik endüstriyi görmüş olsaydı, aynı görüşte direnir mi idi, bilemeyiz!

Spencer'in *estetik eğitim* üzerindeki görüşüne gelince, sanatın boş *zamanları* doldurduğunu, duyarlığımızın ve beğenimizin istediğini verdiğini söyleyerek bu eğitimi küçümsemezse de, sanatın eğitimde başta gelen bir etken olmadığını da eklemektedir.

Bütün bunlara rağmen, estetik tarihinde Spencer'in sanat ve güzellik sorunlarına bilimsel bir yön verme çabalarını unutmamak ve ona hak ettiği değeri vermek gerekir.

JEAN-MARIE GUYAU

(1854 1888)

Spinoza 45'inde, Pascal 39'unda ölmüştü. Guyau bu iki devle boy ölçüşecek durumda olmamakla beraber, eserini tamamlamak için onlar kadar bile yaşamadı, 33 yaşında öldü.

Guyau 1854'de Laval'de doğdu. Sonraları zamanın ünlü filozoflarından Alfred Fouillée ile evlenen annesi seçkin bir kadındı ve G. Bruno takma adıyle, dünyaca bilinen eğitim kitapları yazmıştı. Guyau'nun gerçek hocası, eserlerinin tanıtıcısı üvey babası olmuştu. Daha 19 yaşında iken *Çıkarcıl Ahlâk* (La Morale utilitaire) üzerine yazdığı bir inceleme, Bilim Akademisi'nin ödülünü kazanmıştı. Ertesi yıl Paris'te Condorcet Lisesi'ne felsefe öğretmeni olarak atandı. Fakat sarsılmış olan sağlığı onu, iklimi daha yumuşak olan Biarritz'de, daha sonra da Nice'de yaşamaya zorladı. Guyau bu sarsılmış sağlığına rağmen,

yukarıda adını verdiğimiz ilk incelemeden sonra, 1878'de *La Morale d'Epicure* (Epikür'un Ahlâk anlayışı), 1879'da *La Morale Anglaise Contemporaine* (Çağdaş İngiliz Ahlâkı) adındaki kitaplarını yayımladı. Bu eserleri 1884'de *Çağdaş Estetik Sorunları* (Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine), 1885'de ise en sağlam eserlerinden biri olan l'Es*quisse d'une morale sans Obligation ni Sanction* (yükümsüz ve yaptırımsız bir ahlâk denemesi) adlı kitap izledi. Ölürken, aşağı yukarı tamamlanmış durumda üç eser bırakıyordu. Fouillée tarafından yayımlanan bu üç eser şunlardır: *L'art au Point de vue Sociologique* (Sosyolojik Açıdan Sanat, 1889), *Education et hérédité* (Eğitim ve Soyaçekim), *La Genèse de l'idee du Temps* (Zaman Düşünüsünün Oluşu). Aynı zamanda duygun yaratılışta bir şair olan Guyau'nun *Vers d'un Philosophe* (1881) adında bir de şiir kitabı vardır. Biz, burada Guyau'nun sadece estetik üzerine olan görüşleri üzerinde duracağız.

Filozof güzellik ve sanat üzerindeki düşüncelerini psikolojik açıdan *Çağdaş Estetik Sorunları*'nda; sosyolojik açıdan da *Sosyolojik Açıdan Sanat*'ta geliştirmiştir.

Pek kısa süren yaşamının başında olduğu gibi sonunda da onun kafasından çıkmayan sorunlar, sanatın mahiyeti ve rolü üzerine olmuştur. Bu dönemde hemen hemen genel

olarak benimsenmiş bulunan kuram, bildiğiniz gibi, sanatı ve güzeli yetilerimizin bir oyununa, sonunda da bir tür özneciliğe (dilettantisme) dönüştürüyordu. Sanatın ağırbaşlı ve yaşam için gerekli karakterine inanmış olan Guyau ise, her şeyden önce bu kuramın haklı olup olmadığı, haklı ise hangi noktaya kadar haklı olduğu sorununa eğilmiştir. Bunun yanında, eğer sanat oyundan başka bir şey değilse, bilime göre çok aşağı derecede olacağı ve gelecekte sanatın kaybolup olmayacağı da bir soru olarak belirmektedir. Nihayet Guyau, sanatçıların, sanatı katıksız bir biçim sorununa çevirerek alçalttıklarına da dikkati çeker. Resimde yalnız fırça sürüşüyle, şiirde yalnız zengin uyakla övünenleri uyarır. Kısacası, sanatın mahiyeti nedir? Tek ilkesi, hayal gücünün oyununda mıdır? Bilim ve modern endüstri ile tehdit edilen sanatın geleceği nedir?

İşte Guyau'nun, cevaplarını aradığı sorular! Bunlara *Çağdaş Estetik Sorunları*'nda cevap vermeğe çalışmaktadır. Kitabın önsözünde Guyau'nun vitalist görüşü şöyle özetlenmektedir: «Bize göre sanatın ilkesi, yaşamın kendisindedir. Sanatta yaşamın ağırbaşlılığı vardır. Bütün kitabımızın konusu, sanatın ağırbaşlı karakterini kurmaktır... Sanatın en yüksek amacı, kısaca söylemek gerekirse, insan kalbine heyecan vermektir; insan kalbi de yaşamın merkezi olduğundan sanat, insanın maddî

ve manevî varlığına karışmak zorundadır.»

Guyau böylece «sanatın dirimsel fonksiyonlara bağlı olmadığı» görüşünün tam karşısındadır; böylece bizi güzel ile faydalı'nın ilişkileri üzerine olan eski soruna götürmektedir. Gerçekten, yaşama yararlı olan şey güzel olamaz mı?

Guyau, güzel ile faydalı, yararlı arasında bir karşıtlık olmadığını göstermek için mimarîden örnekler veriyor: «Bir yapının, diyor, hoşumuza gitmesi için, amacına uygun görünmesi ve düşüncemiz için, türlü kısımlarının düzenini haklı göstermesi gerekir. Taşkın bir incelikle süslenmiş olan ve fakat insanın rahatını sağlayacak her şeyden yoksun görünen, pencereleri küçük, kapıları dar, merdivenleri dimdik bir ev, estetik bir anlamsızlık olarak bizi sıkacak, rahatsız edecektir.» Böylece fayda, Guyau'ya göre, güzelliğin düşmanı değil dostu olarak görünüyor.

Oysa, faydalı şey güzel olamaz diyen kimse ortaya çıkmamıştır. Güzel, faydadan gelmez denilmiştir. Faydalı şeylerin yalnız faydaları dolayısıyle güzel olduklarını ispatlamak ise, Guyau'ya düşerdi; bunu da yapmamıştır.

Guyau'da *yaşam,* güzel'in ve sanatın özüdür. Onun *oyuna, fiction*'a karşı çıkışı bundandır. «Fiction, diyor, iddia ettikleri gibi hiç de güzel'in zorunlu şartlarından biri değildir.» Filozof, düşüncesini desteklemek için

şu örneği de veriyor: «Demek Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı, Palma Vecchio'nun Ste. Barbe'ı, değerlerinden kaybetmeden canlanamayacaklar! Sanatçının en yüksek dileği, gerçekleşmez ideali, eserine can vermek değilmiş, biçim vermek yerine yaratmak değilmiş gibi.»

Görüldüğü gibi, Guyau'nun eserindeki *leitmotif*, yaşamdır. Böyle olunca, yaşam ciddî bir şey olduğu için, sanat da ciddî bir şeydir, oyuna karşıdır. Bu düşüncesini doğrulamak için Guyau, güzel'i duyularda arıyordu: «Spencer ve Grant Allen, estetik adını genel olarak yaşamı ilgilendirmeyen, *işitme* ve *görme* duyumlarına vermişlerdir. Biz ise öyle sanıyoruz ki, hangisi olursa olsun hoş duyumlar, iğrenç çağrışımlara bağlı değillerse, bilinçte bir yoğunluk, bir yankı uyandırırlar.»

Çağdaş ESTETİK Sorunları'nda Guyau'nun kesin düşüncesi, hoş duyumu ile estetik haz arasında bir nitelik ayrımı değil, sadece bir nicelik, bir derece ayrımı görmüş olması ve her ikisini özdeş saymasıdır. Oysa söz götürmez bir gerçektir ki duyumların estetik bir nitelik alması için düşünceleri ve duyguları uyandırması, her üçü arasında bir dengenin kurulması ile ancak mümkün olacaktır.

Çağdaş ESTETİK Sorunları olgunlaşma-

mış bir gençlik eseri idi; aksamaları çoktu. Estetik üzerine ikinci kitabı olan *Sosyolojik Açıdan Sanat*'ta ise aynı düşünceleri daha olgunlaşmış, daha zenginleşmiş olarak görürüz. Gerçi Guyau: «Güzellik duygusu'nun daha yoğun ve daha *uyumlu* bir yaşamın doğrudan doğruya verdiği bir haz» olduğunu burada da söyler, yaşam kavramı sisteminin değişmez temeli olarak kalır. Ama bu kavram burada sosyal bir karakter almıştır. Guyau bu yeniliği açık olarak: «Sanatın en yüksek amacı, sosyal karakterde estetik bir heyecan uyandırmaktır» sözüyle belirtir. Bu sosyal terimi üzerinde biraz duralım. Genel olarak *sosyal* deyimi, sanatla olan ilişkisinde şu üç ayrı anlama gelmektedir: 1) Sanat sosyaldir, çünkü sosyal bir yaşamın sonucu, bir ürünüdür. Yani asıl yaratıcı sanatçı değil, onun aracılığı ile kendini gösteren toplumdur. Taine'nin düşüncesi bu idi. Guyau bunu çok yetersiz bulur. 2) Sanat sosyaldir, çünkü sonuç olarak bütün insanlarda aynı heyecanı uyandırmakla onları birbirine daha yaklaştırır. Bu düşünce Guyau'da arada bir görülür. Ama kitabının birliğini sağlayan bu değildir. 3) Sanat sosyaldir, çünkü yasası ve özü *sempati*'dir. Sanat bizi sanatçı ile, işlediği konularla, yarattığı tiplerle bir araya getirerek, yaşamımızı daha geniş ve daha evrensel bir yaşama katarak büyütür. İşte Guyau'nun ku-

ramı budur: «Kısacası, sanat heyecanı bizim yaşamamıza benzeyen ve sanatçı tarafından bizimkine yaklaştırılan bir yaşamın verdiği sosyal heyecandır... bir sanat eserine karşı duyduğumuz *yakınlık*, sanatçı ve eserdeki kişiler arasında kurulan bir ortaşımın (association) sonucudur. Böylece sanat, toplumun bütün varlıklarına, hayal gücünün yarattığı düşsü (fiction) varlıklara bile, duygu yoluyle genişlemesidir. Demek, sanat heyecanı temelinde sosyaldir ve sonucu da kişisel yaşamı daha geniş ve evrensel bir yaşamla kaynaştırarak genişletmektir.» Gerçek sanatçı, temaşa eden kimse değil, seven ve sevgisini başkalarına ileten kimsedir. Onun görevi sempati uyandırmaktır. «Sosyal dayanışma ve evrensel sempati bize, estetik heyecanın en yüksek ilkesi olarak görünüyor.»

Guyau, cansız varlıklarda, sözgelişi manzarada bile bu düşünüyü doğrulamağa çalışır. Bir manzarayı anlamak ve sevmek için onunla kaynaşmak, onu kendimize uydurmak, yani manzarayı insan duygularıyle doldurmak gerektiğini söyler. Amiel'in «manzara bir ruh halidir» sözünü, Guyau «manzara bir ruhlar halidir» diyerek tamamlar. Guyau, sosyal nitelikte bulduğu sanatın tanımlamasından hareket ederek o kadar tartışma konusu olan sanatta realizm ve idealizm sorununu çözümlemeğe çalışıyor: «Gördüğümüz gibi yaşam,

güzelliğin tek ilkesi ve gerçek ölçüsü» olunca bütün sanat eserleri *yaşadıkları oranda* güzel dirler. Bu anlamda sanat, realizm doğrultusunda olacaktır. Ama şu da var ki realiteyi yansıtmak için *görmek* yetersizdir; her halde sanatçının zorunlu olarak özgün bir görüşü vardır: «Önemli olan, kişisel görüş noktasıdır; burada dış dünya görülür. Şunu da söylemek gereklidir ki herkesin kendisinde taşıdığı *görünmeyen*, *görünen*'e karışır.» Böyle olunca idealizm üstünlüğünü yeniden kazanır.

Sanatın ahlâk ve toplumla ilişkili rolüne gelince, Guyau'nun düşüncesi şudur: «Her şey kesin olarak, sanatçının bize *sempatik* göstermek için, seçeceği toplum tipine bağlı olacaktır. Öyle edebiyat eserleri vardır ki amaçları, görüşmek bile istemeyeceğimiz tipleri, dengesizleri, delileri, nevropatları, suçluları sempatik göstererek bizimle kaynaştırmaktır. Toplumu yok etmeğe yönelmiş olan bu tipleri, kişisel veya toplumsal yaşam adına yargılamak hakkımızdır.» Sanat, toplumunu seçmek, bunu da estetiğin ve *etik*'in ortak çıkarları için yapmak zorundadır.

Guyau, *sanatta deha* sorununu da şöyle ele alıyor; «Deha, diyor, ancak yeni dünya ve bir canlı varlıklar dünyası yaratmakla kendini tatmin edebilen, sempatinin ve toplumculluğun (socialbilité) olağanüstü yoğunlukta başka bir biçimidir. Deha, her gerçek sevgi

gibi, yaşam yaratışına yönelmiş olan sevmek gücüdür.» Görülüyor ki deha, Guyau'ya göre, türlü sosyal varlıklarla kaynaşan büyük bir istidattır.

İşte Guyau'nun ikinci kitabından çıkan sonuçlar. Burada da birinci kitaptaki ana düşünceyi buluyoruz: Her şey yaşamdır; yalnız yaşam, burada sosyal yaşam olmuştur. Görülüyor ki sanatın ilkesi ve amacı budur.

Ama toplumda yaşam olmayan ne var? Din mi yaşam değildir, ahlâk mı yaşam değildir? Böylece yaşamı dinin de, ahlâkın da ilkesi olarak görmesi, Guyau'yu büyük bir yanılgıya düşürmüştür. Sanat eserinde yalnız *içerik* üzerinde durması, *biçimi* dikkate almaması da, filozofu sanatın gerçek tanımlamasından uzaklaştırmıştır.

Guyau, her şeyi yaşamla açıklama tutkusu yüzünden, estetik alanda duyuların eşitliğini, her türlü duyunun estetik bir karakter olabileceğini de savunur ki bunun gerçekle hiç bir ilişkisi yoktur. Sonra ne demek «sanat eserleri yaşadıkları oranda güzeldirler» sözü? Bu söze uyulursa, insana hüzün veren hiç bir eser güzel sayılmayacak, yani bütün romantik eserleri sepete atacaksınız. Laclos'nun *Tehlikeli İlişkiler*'i de, birtakım ahlâk yoksunu kadınların serüvenlerini anlattığı için hiç bir değer taşımayacak! Olmaz böyle şey! Guyau'yu bu görüşleri benimsemeye götüren neden, hastalı-

ğı dolayısıyle yaşama aşırı bağlılığı olmuştur. Bununla birlikte filozofun her iki kitabı, özellikle ayrıntılarında birçok ilginç psikolojik gözlemlerle doludur. Bunlar Guyau'nun, bilime dayanan bir filozof olmaktan çok, şair bir filozof olduğunu açıkça gösterir.

BENEDETTO CROCE

(1866 - 1952)

Croce, çağdaş İtalyan felsefesinin ve estetiğinin en başta gelen temsilcisidir. Felsefe, mantık, estetik, tarih, eleştiri, edebiyat tarihi, sanat tarihi ve folklor gibi çeşitli alanlarda yazdığı eserler yüzü aşkındır. Dev kişiliğiyle, yalnız kendisini tutanları değil, düşmanlarını bile etkilemiştir. Croce'nin hayatı, düşüncelerinin tarihidir. 1866 yılında Napoli'de doğmuştu. Gördüğü eğitimde, gelecekteki Croce'yi sezdiren hiç bir şey yoktu. İlk öğrenimini bir papaz okulunda yapmış, orta öğrenimini de zamanın tek layik kurumu olan Napoli lisesinde tamamlamıştır. Croce'nin çocukluğundaki toplumsal ortama bakılırsa onun koyu bir Katolik, belki de Katolik bir romancı olması beklenirdi. Ne var ki insan denilen yaratığın, düşünce ve eylemlerine hükmeden yalnız dış durumlar ve koşullar değildir. Belirgin

amaçlara yönelmiş eylemler ve telkinler, kimi kişilerde hiç beklenmedik sonuçlar verebilir. Çünkü çoğu zaman bireydeki ruh etkinliği toplumsal yasalara bağlı değildir. Yalnız kendi yasalarına uymaktadır. Croce'nin gördüğü Hıristiyan eğitime ve yaşadığı Katolik aile çevresine karşılık, lisedeyken geçirdiği Hıristiyan dininin gerçekliğinden kuşku bunalımı bunun açık bir tanımıdır. Bu yoğun bunalım de herhangi bir telkinin değil, vaktinden önce gelişen bir eleştiri bilincinin sonucudur.

Croce'nin çocukluğunda göze en çok çarpan bir yönü kitap okuma eğilimidir. Bu eğilimin gelişimine annesi yardımcı olmuştur. Küçük Benedetto, annesi ile birlikte kitapçılara nasıl yüreği çarpa çarpa gittiğini, biraz sonra koltuğunda yeni kitaplarla nasıl eve koştuğunu, bir özlem havası içinde ilerde anlatacaktır. Böylece çocuk, annesinin ergenliğinde okuduğu bütün romanları elden geçirmiştir. Ama bu eğitici anne, çocuğunun yalnız kitaplarla yetinmesini yeterli bulmaz. Sanatla da ilgilenmesi için ona Napoli'nin eski anıtlarını ve müzelerdeki sanat eserlerini tanıtmaya da çalışır. Croce'nin estetiğe yönelmesini hazırlayan etkenlerden biri, ilerde dört elle sarılacağı felsefe olmuşsa, biri de hiç kuşkusuz, bu felsefeyi besleyen tarih, sanat ve edebiyat olmuştur. Croce, daha lise sıralarındayken, edebiyat alanına girmiş, yazar olarak ilk ba-

şarısını elde etmiştir. Çok okuyor, o zamanlarda çok sayıda yayımlanan küçük edebiyat dergilerine denemeler, incelemeler yetiştiriyordu. İşte, bu sıralarda, edebiyat eleştirmeni Francesco De Sanctis'in eserleri ile tanışır. Eleştiriyi, kaybettiği ciddîliğe kavuşturan bu eşsiz edebiyat adamı, sonraları ustalarından biri olacak ve öğrenci, 1885'de yıldızı sönmeye başlayan ustasına bütün parlaklığını sonraları yeniden kazandıracaktır.

İşte Croce'nin edebiyata ve düşünceye açıldığı, kendisini aradığı bu dönemde, aile hayatı temelinden yıkılır: 1883 yılında Casamicciola depreminde ana ve babasını, biricik kızkardeşini kaybeder. Kendisi de yaralı olarak, yıkıntılar altından güçlükle kurtulur. Dayısı Silvio Spaventa, onu, kardeşiyle birlikte Roma'ya çağırarak, koruyuculuğunu üzerine alır. Roma'daki hayat, Napoli'dekinden çok başkadır. Spaventa'nın evi milletvekillerinin, profesörlerin, gazetecilerin uğrağı bir yerdir. Orada, politikadan, hukuktan, bilimden, her şeyden söz edilirdi. Yepyeni bir havaydı bu, Croce için. Bununla birlikte, bu hava, bir iç huzuru getirmedi. Yaşadığı acı olaylar, cılız yaradılışı, ne olduğu, ne olacağı hakkında açıklığa varamaması, yaşamanın amaçları ve anlamı üzerindeki kararsızlığı ve gençliğe özgü daha başka kaygılar, devasız görünen bir karamsarlık, onu olduğundan daha yaşlı

gösteriyordu. Çok acı çekmişti. Hayatına son vermek düşüncesine kapıldığı anlar bile oldu.

Roma Üniversitesi'nde hukuk derslerini pek ilgi duymadan izlemeye başladı. Sınavlara girmeyi de düşünmedi. Bütün günlerini kitaplıklarda geçirmeyi, dağınık da olsa, sonu gelmeyen araştırmalar yapmayı her şeye üstün tutuyordu. Bununla birlikte, kültürü giderek genişliyordu. Roma'ya gelişinin ikinci yılında, Spaventa'larda sık sık gördüğü ve güzel konuşmasına hayran kaldığı Antonio Labriola'nın derslerini izlemeye başladı. Croce, bu derslerin, kaybettiği dinsel inanışının yerini nasıl aldığını, hayat ve amaçlarını kapsayan yeni bir inanışa olan ihtiyacı nasıl karşıladığını ve kendisini sarmaya başlayan maddeci, duyumcu ve çağrışımcı kuramlara karşı nasıl koruduğunu, *Contributo alla critica di me stesso* (Kendimin Eleştirisine Katkı)da sonraları anlatacaktır. Labriola'nın, Hegel'e karşı olan Etika'sı, kendisini tekrar ideal'e, varlığın karşıtı olan ödev-varlık ideali'ne kavuşturmada büyük bir yardımcı oldu.

İşte bu andadır ki, haz ve ödev, arılık ve arı olmayışlık kavramları, katıksız ahlâk düşünüşünün çekiciliği ile uyanan eylemler, ruhsal çağırışım ile, tutkusal içtepilerle, görünüşte ahlâk etkileri meydana getiren eylemler üzerinde düşünmeye başladı. Bu karşıtlığın deneyini kendi üzerinde yaptı. Kısa-

cası, sonraları *Filosofia della Pratica*'ya kuramsal olarak koyduğu kendi deneyleridir.

Gerçekten bu fikir alışverişi, Croce'yi bir doktrine bağlamaktan çok, onu, felsefe ile uğraşmaya yöneltti. Bunu istemeden yapıyordu. Kendisinde felsefeye karşı hiç bir eğilim görmeyen Croce, felsefe sorunlarına daima dolaylı yollardan gidecektir. Hayatı kötümser bir gözle görüyordu. Edebiyatla, tarihle uğraşması, sadece bir şeyler yapmak, ahlâk ödevlerini yerine getirmek içindi.

1886'da Napoli'ye kalıcı olarak dönen Croce, Roma'da sık sık gittiği siyasal çevreleri tamamıyle bıraktı ve «kitaplık müdürlerinin, arşivcilerin, bilgisi derinlerin, meraklıların ve daha başka iyi, yaşlı, olgun insanların, çok düşünme alışkanlığı olmayan insanların meydana getirdiği bir topluluğa» girdi. 1886'dan 1892'ye kadar, kendisini yalnız kaynak bilgilere verir. Napoli ile ilgili tarih denemelerini bu dönemde yayınlar. Şüphesiz ki bu inceleme ve araştırma dönemi, Roma'dakinden daha düzenlidir. Ona sıkı bir disiplin veren, sonraları değerlendirdiği bu çalışmalardan şüphesiz faydalandı. Öte yandan, geçmişin bazı görünüşleri hakkında, derinleşmiş bilgiler de elde etmişti. Ama, kendisinin de söylediği gibi, onda şiire karşı bir doymazlık uyanmıştı. İtalya'da, geleceğin çok kültürlü bir bilgini olarak selâmlana-

cağı sırada, bu tutumundan vazgeçer ve daha çok, kendisini aramağa karar verir. İşte, o zaman, İtalya'nın ulusal tarihi üzerinde yeni bir esere başlayan Croce, bu tarihin, siyasal olaylara ışık tutan bir kronik değil, İtalya'da Rönesans'tan zamanımıza kadar, duyguların ve düşüncelerin bir tarihi olmasını istiyordu. İstemediği halde, varlığından ayrılmayan filozof, gene de ağır basıyordu. Croce'nin evriminde kesin bir adım atılmak üzereydi. Yeni bir inceleme konusu, onu, tarihin ve bilimin tabiatı üzerine düşünmeye itti. Bu amaçla, felsefe ve tarih metodu üzerine İtalyanca ve Almanca yazılmış birçok kitap okudu. Ve ilk defa, Vico'nun *Scienza Nuova*'sı (Yeni Bilim) hakkında bilgi edindi. Bu yeni inceleme, tarih sorunu'nu, De Sanctis'i okuduğu zamandan beri, bir an olsun unutmadığı sanat sorununa bağlamaya sürükledi. Böylece, felsefe, bir ahlâk sorunu olarak değil, bir sanat sorunu olarak yeniden ona hükmetmeye başladı. Yeni araştırmaları, çözümünü de getirdiği bir inceleme ile sonuçlandı: *Storia ridotta sotto il concetto dell'arte* (Sanat Kavramına İndirgenen Tarih). Bu incelemeyi, eskiden beri yüreğinde taşıdığı bir duygunun boşalması gibi, bir coşkunluk ve kolaylıkla yazmıştı. Felsefe kurgularının kendisini duyurduğunu daha ilk defa anlıyordu. Bununla birlikte gene de filozof ol-

mayı düşünmüyordu. İstediği tek şey, başlamış olduğu tarih eserini tamamlamaktı. Bu arada, edebiyat eleştirisinde yöntem ve eleştirinin İtalya'da varlık koşulları üzerine yazdığı küçük kitap, Croce'nin kendisini felsefeye vereceğini henüz pek göstermiyordu.

1895'de *Labriola*'nın, tarihi maddeci bir gözle gören bir eserini bastırmak ve Croce'nin fikrini almak üzere Napoli'ye gelişi, Croce'nin düşüncesinde birçok felsefe sorunlarını uyandırdı, böylece o, sosyalizmde insanları yeniden oluşturmak, kalkındırmak yolunu görür gibi olmuştu, ama bu tutku uzun sürmedi. Kendisinin de dediği gibi, onda bir politikacı yeteneği yoktu; o bir düşünce adamıydı. 1895 1900 arasında bir dizi denemede, Marksçı kavramları eleştirdi. Bunları, sonradan birleştirerek, *Materialismo storico ed economia marxistica* (Tarihsel maddecilik ve Marksçı ekonomi) adıyle bir ciltte toplayarak yayınladı. İnsan sorunları üzerindeki deneyleri zenginleşiyor ve incelemelerinde felsefe, gitgide kesinleşen yerini alıyordu. Ama felsefe sorunlarını, ileri sürülen kuramlara bir çeşit tepki olarak ele alıyordu. Labriola'nın sonuca bağladığı bazı düşüncelerini eleştirmesi, onu, Roma Üniversitesi'ndeki eski hocasından ayırdı, sonraları benimsediği özgür duruma yaklaştırdı. İşte bu

sırada, filozof *Gentile* ile başladığı mektuplaşma onu kesin olarak felsefeye bağladı. Gerçekten, Gentile ile ilişkileri Croce'yi sanat üzerindeki düşüncelerine ve onlara bir biçim vermeye tekrar yöneltiyordu. Böylece, 1898'de estetik ve estetik tarihi üzerine bir kitap hazırlamak arzusu kendisinde uyandı. Bununla birlikte başlamış olduğu, tarih ve ekonomi üzerindeki çalışmaları, bu tasarının gerçekleşmesini iki yıl geciktirdi. Nihayet, 1900 yılında Napoli Pontaniana Akademisi'nde okuduğu ve uzun çalışmaların verimi olan, ünlü estetik kitabını 1902'de *Estetica, come scienza dell'espressione e linguistica generale* («İfade bilimi ve genel dilbilim olarak Estetik») adıyle yayınladı. Buna bir de estetiğin tarihi üzerine bir bölüm eklemişti.

Estetica, Croce'nin gerçekten felsefi olan ilk kitabıdır. Bu kitaptan başlamak üzere, Croce yalnız kendi sanat felsefesini değil, genel felsefesinin de ilkelerine sahip olmuş denilebilir. Zamanla, esaslı bir değişiklik yapmadan bunları geliştirerek tamamlayacaktır. Böylece, kendisinin de söylediği gibi, estetiği, gelecekteki çalışmaların bir tür programı olmuştu.

Croce, 1902'de kuramlarını tarihe ve edebiyat eleştirisine uygulamak ve böylece onları doğrulamak üzere «Critica» adıyle bir ede-

biyat, tarih ve felsefe dergisi çıkarmaya başlamıştır. Yardımda bulunması için, Gentile'yi çağırmış, felsefe bölümünü de onun yönetimine bırakmıştı. Bu işbirliği, siyasal düşünce ayrılığı yüzünden aralarının açıldığı ana kadar tam 30 yıl aralıksız sürmüştür. Ondan sonra, dergiyi Croce tek başına, ölümüne kadar yönetti.*

Croce'nin felsefeye yönelişini, dinsel

*Croce'nin bellibaşlı eserleri şunlardır: 1. «Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale» (İfade bilimi ve genel dilbilim olarak estetik), 2. «Problemi di Estetica» (Estetik Sorunları), 3. «La Filosofia di Giambattista Vico» (G. Vico'nun Felsefesi). 4. «Saggio sullo Hegel» (Hegel üzerine deneme). 5. «Materialismo storico ed economie Markistica» (Tarihsel maddecilik ve Marksçı ekonomi). 6. «Nuovi Saggi di Estetica» (*Breviario di Estetica* da bu eserde yer almaktadır) (Yeni Estetik yazıları), 7. «La Poesia» (Şiir), 8. «Logica come scienza del concetto puro» (Katıksız kavram bilim olarak Mantık), 9. «Teoria storia della storiografia» (Tarihbilim kuram ve tarihi), 10. «Il carattere della filosofia moderna» (Modern felsefenin özelliği), 11. «La letteratura della nuova Italia» (Yeni İtalya'nın edebiyatı), 12. «La poesia di Dante» (Dante'nin Şiiri), 13. Poesia e non poesia» (şiir ve şiirdışı), 14. Poesia popolare e poesia d'arte» (Halk şiiri ve sanat şiiri), 15. «Poesia antica e moderna» (Antik ve modern şiir), 16. «Letture di poeti» (Şairler üzerine).

inancını yitirmesine bağlayanlar olmuştur. Genel olarak, inancın yitirilmesinden doğan endişe, felsefe ve sanat kaynağıdır. Croce, çocukluğunun değerler sistemine yüz çevirmekle, hayatta inançsız, yapayalnız, yönsüz kaldı. Önünde açılan uçurumun korkusu içinde, endişe ve işkenceden kurtulamadığı bu durumda, hocası Labriola'nın Roma Üniversitesi'nde öğrettiği ilkeleri az çok benimsemişti. Ama, o, yaradılışından gelen bir eğilimle, yalnız tarihle uğraşmak istediği halde, başka sorunlara da ilgisiz kalamıyordu. Çözümünü bulamadığı sorunlar arasında birlik kuramıyordu. 1901 yılına kadar olan evrimi, denilebilir ki, bu birliğin araştırılması ve gerçekleştirilmesi çabasıyle geçmiştir. Ahlâk ve din sorunlarıyle birlikte, Croce'nin dikkatini ilk çeken sanat sorunları oldu. Ama sanat üzerinde filozofça değil de, eleştirmen olarak düşünüyordu. Pek genç yaşta edebiyatı denemişti. İlk okuduğu ve etkisinde kaldığı eserler ise De Sanctis'in eleştirileriydi. Özellikle onun şu sözleri Croce'ye ışık tutuyordu: «Sanat, mantık ve düşünce ürünü değildir, tam tersine, bir kendiliğinden oluş, katıksız, düşsel bir biçimdir.» Bununla birlikte, bu görüşün nedenleri Croce için pek karanlıktaydı. De Sanctis'in ileri sürdüğü nedenler de yetersizdi. Büyük eleştirmen sanatta yaratıcılığı *sui generis* (kendine özgü)

bir yetiye bağlıyordu. Sanat, insan etkinliklerinin hiç biriyle karışmayan özgür bir etkinliktir. Bu etkinlik ancak özel bir yetiyle, biçimler üreten hayal gücü ile ilişkilidir. Zaten, edebiyat eleştirmeni olan De Sanctis, estetik görüşünü hiç bir zaman sistemleştirmemiş, eleştiri ve tarih yazılarına serpiştirmişti. Sanatın özgürlüğünü, özelliğini, ayrı bir dünya olduğunu, kendi kendine yettiğini, Croce'ye De Sanctis'in sanatçı sezgisi benimsetmişti. İtalyan filozofunun bütün çabası, bu sezgiyi bir felsefe gerçeğine çevirmek için yeterli kanıtlarla desteklemek olmuştur. Sonraları, *Contributo*'da bu çaba ile ilişkili olarak şunları yazacaktır: «Uzun zaman, üzerinde durduğum genel sorun, De Sanctis'in düşüncelerini farklı bir bireşim içinde toplamak ve açıklamak sorunu olarak özetlenebilir. Gerçekten, De Sanctis'te belirsiz kalan noktaları belirtmek, ondan sonra ortaya konulmuş olan bütün felsefe sorunlarını birbirine sıkıca ve sistemli bir uygunluk içinde bağlamak istiyordum. Böylece ona, ancak bazı yazarlar hakkında bazı denemeler yazdırtan bir felsefeyi, bütünüyle meydana koymaya çalışıyordum. Böyle bir eser için de araç veya maya, ilkin tek tek ve soyut olarak düşünmüş olduğum sanat kavramını tam olarak, bütün ilişkilerinde düşünmek olabilirdi. Böylece bu kavram, De Sanctis'te bul-

muş olduğum tarzdan daha başka ve daha eksiksiz olarak yavaş yavaş biçimlendi.»

Başka konularla uğraşırken bile, bir an olsun sanat sorunları üzerinde düşünmekten kendini alamayan Croce, özellikle Alman filozoflarını ve estetikçilerini çok okudu. Hocası Labriola ile ders aralarında estetik sorunları üzerinde tartıştığı oluyordu. Hegel'in estetiğiyle tanışıklığının bu sıralarda olması mümkündür. Ama o zamanlar düşüncesinin ahlâk sorunlarına takılmış olması yüzünden, Hegel üzerinde durmağa pek vakit bulamamıştı. Hegel'in sanat felsefesi, sonraları da, De Sanctis'in estetik alanda idea kuramına hayranlığına rağmen, Croce'yi hiç de ilgilendirmeyecektir.

Onun doktrinine değer kazandıran baş niteliği, her şeyden önce olayların gözlemine dayanmasıdır. Onun her filozofta pek bulunmayan özelliği, gerçekliğin bütün karmaşıklığını anlamada gösterdiği yetenektir; karmaşık olayları basitleştirmeye çalışırken, gerçeği bozmamakta gösterdiği ustalıktır. Tarih alanındaki araştırmaları sırasında, incelediği olayların insanla ilişkili yönlerini görmesidir; onları gerçek özü içerisinde anlamağa ve tümü içinde yakalamağa çalışmasıdır. Croce'ye göre, belli bir dönemin incelenmesi ancak doğrudan doğruya olaylar, meydana gelen ve bir daha gelmeyecek olan düşünce

ve ahlâk olayları ele alınırsa ancak tamamlanmış olacaktır. Bu da gösteriyor ki, matematik gibi kesin yasaları olmayan tarih, ilim değildir, olmayacaktır da. Böylece tekil ile ilişkili olan tarih, sanat sorunu ile birlikte ortaya konulmuş oluyor. Tarih, kavramları oluşturmak yerine, özel olayları anlatmayı amaç edindiğinden, sanata yaklaşmakta, ama gene de onunla karışmamaktadır. Çünkü tarihin anlattıkları gerçekten olmuştur, Aristo'nun yaptığı ayrıma uyarak denilebilir ki, sanat olabilir'in tasarımı, tarih ise gerçekten olup biten şeylerin tasarımıdır.

Croce'ye, araştırmalarında rehberlik eden başka bir düşünür de *Giambattista Vico* olmuştur. Vico, memleketi olan İtalya ve İtalya dışında değeri bilinmemiş bir filozoftur. İlk defa ünlü Fransız tarihçisi Jules Michelet, eserlerinin en önemlilerinden derlediklerini Fransızcaya çevirerek yayımladı. Kişiliğini gün ışığına kavuşturdu. İtalya'da ise, ilk olarak De Sanctis onun değerini belirtti. Sonra da Croce, Vico'nun adını büyük ölçüde duyurdu. Bu filozofun adını memleketinde bile duyurmamış olmasına şaşmamak gerekir. Çağına göre çok ilerde, özgün, kimi zaman derin, çoğu zaman devrimci olan düşünceleri karışık düşünceler içinde öylesine kayboluyordu ki, garip görünüşleri ile tarih-

çileri yıldırmıyor da değildi. Bununla birlikte bu 18'nci yüzyıl filozofunun, bu yüzyıl sonunda ve daha sonraki yüzyılda bazı düşünceleri birer gerçek olarak kabul edilmiştir. Vico'nun, hayat ve düşünce tarihini yazmış olan Croce, onun için «tohum halindeki 19'ncu yüzyıl» der. Vico'nun en önemli eseri olan *Scienza Nuova*'nın (Yeni Bilim) yorumları çoktur. İtalyan filozofunun ileri sürdüğü bu yeni bilim nedir? Onu yorumlayan tarihçilere göre, bu yeni bilim tarih felsefesidir, dil felsefesidir, sanat felsefesidir.

Vico'daki temel fikir; aynı ilkelerin bütün milletleri evrimlediği ve bütün milletlerde ortak bir tabiatın sonucu olan aynı karakterlerin bulunduğu, benzer olayların göründüğüdür. Bu ortak tabiat, bir kez meydana çıkarılınca, insana değgin şeylerin bütün sırrı çözülmüş, böylece tarih aşılmış, yerini tarih felsefesine bırakmış oluyor. Bu alanda ise Vico'nun çok derin görüşleri vardır. Napoli'li filozof insan tarihinin değişmez yasalarını, deneyüstü (transcendant) hiç bir ilkeye başvurmaksızın, insansal araçlarla bulmak istiyordu. Bütün milletlerin tarihi birdir: hepsi sırasıyle, aynı özellikleri taşıyan, aynı karakteri olan aynı dönemlerden geçerler. İnsanlığın tarihi gerçekten sınırsız bir ilerleyiş değildir; tam tersine, bir gidip-gelmeyi, yani bir ilerlemeyi bir gerilemeyi içeren tam

dönemlerdir. Her millet, evriminde; hukuk biçimleri, yönetim biçimleri ve dilleri ile birbirinden ayrılan şu üç çağdan geçer: Bunlar da sırasıyle; a) tanrı korkusuna dayanan tanrısal bir hukuk düzeni, teokratik bir yönetim, hiyeroglifler veya kutsal harflerle saptanmış sessiz bir dil olarak nitelenen tanrılar çağı. b) din ile hafifletilmiş bir kahramanlık ve kuvvet hukuku; asiller yönetimi ve sembolik bir dille kendini gösteren kahramanlar çağı. c) akla dayanan kanunların yürürlüğe girdiği insan hukuku, monarşik (kral, hakların dağıtımında eşitliğin güvencesi olduğu için) veya demokratik yönetim. Harfleri halk tarafından kabul edilen grafik dilin göründüğü insanların çağı.

Burada, Vico'nun değişik çağlardaki hukuk ve yönetim biçimleri üzerinde durmak konumuz dışındadır. Croce'nin estetik doktrini ile ilişkili olduğu oranda Vico ile ilgilenmekteyiz; özellikle dil üzerindeki düşünceleri bakımından. Vico'ya göre toplumların evrimi, insan tabiatının evrimine uygun düşmektedir; uygarlık dönemlerine göre yalnız toplumsal kurumlar değil, insanın psikolojik yetileri de ayrımlaşıyor. Tarihin ilk çağlarında yaşamış olan insanlar bugünkü gibi değillerdi. İlkel insanların psikolojisi, uygar insanların psikolojisine hiç de benzemiyordu. Bu insanların eylemlerine rehberlik eden,

yalnız hayal güçleri idi. Akıl yokluğu, ilk insanların tabiî olarak şair olmalarına sebep olmuştur. «Bilgisizlik hayranlığın anasıdır; çocuklara benzeyen ilk insanlar, hiç bir şeyi bilmedikleri için her şeye derinden hayran oluyorlardı.» İşte, insan türünün çocukluğunu teşkil eden bu ilk insanlar, her şeyi kendi hayallerine göre yaratıyorlardı. Böylece şiir, insan tabiatının özel bir durumundan, akıl yürütmenin güçsüzlüğü yüzünden doğmuştur. «Hayalgücünün göründüğü yerde akıl yoktur. Bunun tersi de o kadar doğrudur.» Şu var ki, şiir yalnız tasarım tarzı olarak değil, dil biçimi olarak da doğuyor. Gerçekten Vico, sözlü veya yazılı olarak anlatılacak şey ile, ifade arasında bir ayrım yapmıyordu. Aynı şekilde, her çağ için bir özel hukuk ve yönetim biçimi olduğu gibi, toplumların evrimine veya insan tabiatının gelişimine ya da insanların anlatmak istedikleri şeye uyan özel bir dil türü de vardır. Çünkü dil, insanların birbirleriyle anlaşmak ihtiyacından doğmuştur. İnsanların ilk dili tamamıyle imgesel olup, başlangıçta sessizdi. Kullandıkları işaretler, çoğu zaman, tanrılaştırılan şeylerin kendileriydi. İnsanlar bunları parmakla göstererek aralarında anlaşıyorlardı. Sonra, daha karmaşık, ama daima insanların o zamanlar tek yetisi olan hayal gücünden çıkmış bir dil yavaş yavaş oluştu. Soyutlama gücünden

yoksun olan ilk insanlar, maddî varlıklara, kendi duyduklarına benzeyen duygular ve tutkular yüklediler. Daha sonraları, soyutlama yetisi gelişince aynı şeyleri belli etmek için ilkin daha küçük işaretler buldular; daha da sonra, bunların yerini tamamıyle soyut işaretler aldı. Ama bu işaretlerde asıllarının izleri kaldı. İnsan, konuştuğu dil hangisi olursa olsun, gördüğü şeyleri vücudunun unsurlarıyle adlandırarak, mecazı yarattı. Böylece, doruk sözcüğü *baş*tan, delik *ağız*dan, bıçkı veya tarak *diş*lerden, bir dağ boğazı, *boğaz*dan doğdu. Sonra, insan gene tabiatı gereği, giderek geliştikçe başka mecazlar görüldü. Bunlar, yazarların icadı olmayıp, şiir çağlarında bütün milletlerin düşüncelerini ifade etmek için başlangıçta kullandıkları zorunlu biçimlerdir. Vico, ilkel diller üzerindeki bu gözlemlerden hareket ederek, ilkel insanlarda şiirin tabiî dil olduğu, akıl veya düşünce ile meydana gelen düzyazıdan önce doğduğu sonucuna varıyor. Böylece şiir ve tüm sanatlar, düşüncenin ilk halidir, bilginin ilk biçimidir. Vico, bu bilginin mahiyeti hakkında bir açıklığa sahip olmamakla beraber, sorun'un önemini anlamıştı. Ama bu bilgiyi, kavramların bir çeşit üreticisi sanmıştı. Oysa karışık olarak sezdiği bu bilgi, De Sanctis'in dediği gibi, sadece özel'in, ayrışık olan'ın sezgisidir. Bu bilgiden başlayarak, a-

kıl yetisi kavramları oluşturacaktır. Sanatın bilgi olduğunu Croce'ye Vico telkin etmiş olabilir. Ama 18'nci yüzyıl filozofu tarafından şiire verilmiş olan önem, Croce'nin kendi düşüncelerinin de sonucudur. Bu görüşleri özetleyelim: Bilginin iki biçimi vardır. Bilgi ya sezgiye ya da mantığa dayanır. Bireysel'in bilgisi, ya da evrensel'in bilgisi; benzersiz şeylerin bilgisi, ya da ilişkilerinin bilgisi vardır. Bilgi ya imgeler üretir, ya da kavramlar.

İşte *Estetica*'nın ilk önerileri: Sanat ve felsefe sorunlarını çözümlemek için Croce tarafından tasarlanan ve bütün felsefesinin taslağı olan temel öneriler bunlardır. Demek ki sezgiden gelme bilgi, kavrama veya mantığa dayanan bilgiden kesin olarak bağımsızdır. Bu iki bilgi biçimi birbirinden mutlak surette ayrıdır. Bununla birlikte aralarında bazı ilişkiler de bulunmaktadır. Birincisi ikincisinden ayrı ise de, ikincisi birincisi karşısında öyle değildir.

«Kavramla edinilen bilgi nedir? Şeyler arasındaki ilişkilerin bilgisidir. Şeyler de sezgidirler. Sezgiler olmaksızın kavramlar olanaklı değildir». Croce, böylece sezgisel bilgi ile kavramsal bilgi arasında bir derece farkı buluyor. Sezgisel bilgi, Croce için, sanatın kendisinden başka bir şey değildir. Sezgi, aynı zamanda ifadedir. Şiir sezgiye,

düzyazı kavrama dayanır. Sezgi kavramı üzerinde biraz daha durarak, onun gerçek tabiatına ve oynadığı role daha bir açıklık vermeye çalışalım. De Sanctis'ten ve Croce' den beri bilinen sezginin benzersiz şeylerin bilgisi olduğu ve sanatla karıştığı idi. Sezginin ve sanatın özdeşliği bir kez ortaya konulunca, sanatın bağımsızlığı kendiliğinden ispat edilmiş olur; çünkü, sezgisel bilginin temel karakteri zihnin diğer etkinlik biçimlerinden bağımsız olarak gelişmektir. Ama gerçekte bu sezgi nedir? Sezgi niçin bir etkinliktir? Neden dolayı bilgidir?

Sezgi, Croce'nin felsefesinde, aşağı yukarı konuşulan dildeki anlamında, yani hiç de akılsal olmayan bir bilgi biçiminde kullanılmaktadır. Croce'ye göre: «Günlük yaşamda, sık sık sezgisel bilgiye başvurulur. Bazı gerçeklerin tanımlanamayacağı, kıyas yoluyle ispat edilemeyeceği, onları sezgiyle öğrenmek gerektiği söylenir. Politikacı, soyut düşünen bir kimseyi, olguların canlı sezgisinden yoksun olduğu için kınar. Eğitimci, her şeyden önce, öğrencide sezgi yetisini geliştirmenin gerekliliği üstünde durur. Eleştirmen, bir sanat eseri karşısında, kuramları ve soyutlamaları bir yana bırakıp, onu, doğrudan doğruya sezgiyle yargıladığı için övülür. İşadamı, aklı kullanmaktan çok, sezgilerle yaşadığını açıkça söyler.»

Demek oluyor ki, sezgisel bilgi, insanı, mutlak'a ulaştıracak üstün türden bir bilgi değildir. Tam tersine, her insanda bulunan bir geçer-akça bilgidir. Sezgisel bilgi, madde ile zihni, doğrudan doğruya ilişkiye sokan içsel bir etkinliktir. Zihnin, madde hakkında edindiği ilk bilgilerdir. Madde, bilgi için olduğu gibi, içsel etkinlik için de kaçınılmaz bir unsurdur. Ama, madde, idealizmin postulatına uygun olarak hakkında edinebildiğimiz bilginin dışında hiç bir şey değildir. Madde, ruhun biçimini almadıkça, kavrayışımızın dışındadır. Madde ve biçim, biri ötekisinin karşısında bulunan, biri öbüründen ayrı iki şey değildir. Biçimi olmayan madde bir hiçtir. Ama, maddesiz bir biçim de bir şey değildir.

Croce'nin, önemli bir tezi de, sezgiyle ifadeyi bir tutuşudur. Gerçekte, Croce'nin estetiği aynı zamanda bir dil felsefesidir. Nitekim, kitabının adı da bunu gösterir: *İfade bilimi ve genel dilbilim olarak estetik*. Croce de üstadı Vico gibi, dilin gerçek tabiatını sezmişti. Dili, ne mantığın ne de özgür iradenin ürünü saymaya imkân olmadığını çok iyi anlamıştı. Vico'ya göre «dil tabiî olarak doğar.» Nitekim, insanların ilk dili sessiz veya sembolik bir dildir. Başkasına iletilmek istenilen düşünceler, birtakım işaretlerle yapılırdı ve hemen hemen bütün kelimeler

«her şeyin tabiî niteliklerine göre» oluştuğu ve bütün milletlerde bütün dillerdeki içeriğin büyük kısmı metafordan (istiare) meydana geldiği için, eklemli diller de bu ilk dilden geliyordu. Böylece denilebilir ki ilkel insanların bu ilk sessiz dilinden doğan kelimeler, konuşulan ilk dillerde farklılıklar gösteriyorsa, bunu düşünülmüş, taşınılmış bir uzlaşmaya değil, ilkel insanların değişik iklimlerde yaşamış olmalarına, ayrı yaratılışlara ve ayrı törelere sahip olmalarına bağlamak doğru olur. Yalnız, eklemli dilin değil, yazının da kaynağı tabiîdir. Yazı, başlangıçta ya nesneleri temsil eden işaretlerden ya da bazı fikirleri sembolik olarak ifade edişten meydana gelmiştir. «Hiyeroglifler, büyük fikirlerinin esrarını gizlemek isteyen filozofların buluşu değil, bütün ilk kavimlerde ortak ve tabiî olan zorunluluktur.» Yalnız alfabe sırasınca olan yazılar, insanlar arasındaki özgür bir uyuşmanın sonucu sayılabilir.

Vico gibi düşünen Croce'ye göre, dil, iki zamanda doğmuştur: Birinci zamanda dil sessizdir, yani sırf işaretlerden, el kol haraketlerinden oluşmuştur; küçük çocukların dili gibi. İkinci zamanda, o ilk işaretlerden gelen ve iletilmesi gereken şeylerle veya fikirlerle doğrudan doğruya ilişkili kelimelerle oluşan eklemli dil olur. Bu iki anı, Croce tek'e dönüştürüyor. Ama, Vico gibi,

o da, kelimenin şey'e ve düşünü'ye tamamıyle uyduğunu ve zihinde onlarla birlikte kendiliğinden doğduğunu kabul ediyor. Şu sözler de bu görüşü, daha bir açıklığa kavuşturmaktadır: «Sakatlanmamış ve ölmemiş olan tam ve canlı kelime, içimizden veya yüksek sesle söylediğimiz, konuştuğumuz zaman kullandığımız kelimedir. Kelime ise daha o zaman bir edebiyat biçimidir. İsterseniz buna aşağı-biçim deyiniz, böyle de olsa gene biçimdir. Bir hücrenin o halinde bile canlı varlık olduğu gibi.»

Bir dil, insanlar tarafından bir anlaşmaya uyularak bir kere yaratılmış ve kuralları kesinleşmiş katı, değişmez bir şey değildir. Bir dil, ifade ettiği düşünceler veya duygular gibi canlıdır. Halkın ve hatta bireyin psikolojisiyle evrimlenir, değişir. Dil, tarihin bir anına özgü yaratış değildir, anlatacağı içeriklerin her birine tam uyan sürekli yaratıştır. Croce, insanın, kendi düşüncesini başkalarına iletmek için dili bir araç olarak kurduğunu ve düşüncenin ilkin insan zihninde *dilsiz* doğduğunu, dilin pratik bir hareketle düşünceye sonradan eklendiğini ileri sürenlere şiddetle karşı çıkar. Böylece, sorun, gerçek çözümünü bulduğu felsefe planına götürülmüş oluyor. Dilin, topluluklarda fayda ve kolaylık sağladığı için doğduğunu ileri sürmek, düşüncenin her türlü ifadeden

ayrı olarak varolabileceğini kabul etmek demektir. Oysa, hemen anlatılmayan bir düşünü veya duyguyu tasarlamak mümkün değildir. Croce, eleştirisini şu sonuca bağlıyor: «Geometrik bir figürü beyaz bir kâğıt veya kara tahta üzerine hemen çizecek kadar, onun imgesine sahip değilsek, onun gerçek sezgisine nasıl sahip olabiliriz? Bir memleketin, sözgelimi Sicilya'nın çevre çizgisini bütün girinti ve çıkıntılarıyle çizmek durumunda değilsek, onun hakkında gerçek bir sezgimiz olamaz!»

Croce için «her sezgi aynı zamanda ifadedir». İkisi arasında görülen fark bir kuruntudan başka bir şey değildir. Ve bu duygu gerçekliğin yanlış bir görüşüne dayanmaktadır. İlk önce belirtilmesi gereken şey, ifade söz konusu olduğu zaman, yalnız sözlü ifade düşünülmektedir. Oysa, başka ifadeler de vardır: Eğer şairin ifadesi sözlüyse, ressamınki renkli ve çizgili (pitturale), müzisyenin ifadesi de seslidir. Sanatçının kullandığı araç ne olursa olsun, hiç bir sezgide ifade olmamasına imkân yoktur. Çünkü, ifade sezginin ayrılmaz bir parçasıdır. Ama, sezginin veya düşüncenin ifade ile özdeşliğini kabul etmemeye sebep olarak da insanın kimi zaman kendisinde ifadesini bulamayan birçok fikirler olduğu, ya da ressamın bütün sezgilerine rağmen, bu sanatların tek-

niğini bilmedikleri için, onları anlatamadığı ileri sürülmektedir. Oysa, insanın fikirlerini ifade aracından yoksun olduğunu söylemek, hiç bir fikre sahip olmadığını söylemekle birdir. Şöyle ki, Raffaello'nun tekniğine sahip olmak, onun sanatı ile boy ölçüşür durumda olmak değildir. Büyük bir ressam, tekniğinden dolayı büyük ressam değildir. Aynı zamanda ifade olan sezgisinden dolayı büyüktür. Eğer herkes Raffaello olamıyorsa, yalnız teknik yokluğundan değil, özellikle, sezgi yokluğundandır. Kısacası, aynı zamanda ifade olmayan sezgi yoktur. Sanatçının ilkin eseri hakkında bir içgörüşe sahip olduğu ve bu görüşe tam karşılık bir biçim aradığı sanısına kapılmamalı. Gerçek şudur ki, sanatçı, bu içgörüşü oluşturmaya çalışmakta ve bu görüş oluşurken aynı zamanda ifade de kendisini bulmaktadır.

Bu görüşü Croce şöyle özetler: «İfadeden yoksun bir duygunun, bedensiz bir ruhtan farkı yoktur.» Böylece, sezgi ve ifadenin birbirinden ayrılamayacağı, tek ve aynı şey olduğu anlaşılıyor. Sanat bilimi ve dil bilimi, yani estetik ve dilbilim ayrı iki bilim olmayıp, bir ve aynı şeydir... Croce'ye göre genel dilbilim ile uğraşan kimse, gerçekte estetik sorunlar ile de uğraşmaktadır. Bunun aksi de doğrudur. Dil felsefesi ile sanat felsefesi aynı şeydir.

Böyle olunca, estetik olgunun içerik mi, biçim mi sorusu da anlamsızlaşır. Gerçek estetik olgu aynı zamanda her ikisidir. Daha doğrusu, içerik kavramı ile ifadenin oluşturduğu izlenimler amaçlanıyorsa, bu olgu sadece biçimdir. Biçim ve ifade tek bir bütündür. Gerçekten, sanat eseri başka türlü düşünülmez. Her zaman yapıldığı gibi, onları birbirinden ayırmak, yok etmekle birdir. Tıpkı canlı bir vücudu, kalp, beyin, kaslar gibi parçalara ayırmak, onu kadavraya çevirmek demektir. Böylece bütün dilbilim sorunları, estetik sorunlara uygun düşmekte, onlara özdeş olmaktadır. Estetik; sezgilerin, bütün sezgilerin bilimidir. Estetik, aynı zamanda ifadelerin bilimidir. Dilbilimi estetikle birleştirmektedir, çünkü dil ifadedir.

Croce'nin bu anlayışında, tabiatta güzellik diye bir şey yoktur. Tabiat güzelliği denilen şey, çoğu zaman kırda hissedilen fiziksel bir rahatlık izleniminden başka bir şey değildir. Bu izlenim ise, estetik olguya tamamıyle yabancıdır.

Croce'nin sanat eleştirisi üzerine olan görüşü de estetiğe dayanır. Bir sanat eserine güzel demek, onun sezgi ve ifade ile güzel olduğunu söylemektir. Ama bir sanat eseri karşısında, onu yaratan sanatçının açısında bulunursak, o eseri vareden sezgi-ifade'yi bulmuş, yani yaratıcı eylemi kendi hesabı-

mıza tekrar yaşamış oluruz. Çünkü, güzelliği tanımak, onu meydana getirmek gibi bir şeydir. Eleştirmen, ifadenin estetik olgusunu, kendi içinde, bir sanatçı gibi meydana getirdiği zaman, kendine göre bir yaratıcıdır. Kısacası, eleştirmen küçük, sanatçı ise büyük bir dehadır. Birincisi, belli bir yüksekliğe ulaşmak için, öbürünün desteğine muhtaç olacaktır. Ama, birinin ve ötekinin tabiatı birdir. Dante hakkında bir yargı verebilmek için onun yüksekliğine ulaşmak zorundayız. Elbette biz Dante değiliz, Dante ise biz değildir. Ama temaşa anında ruhumuz onunki ile birleşir, bir ve aynı şey olur. Bu özdeşlikte, küçük ruhlarımız büyük ruhlarla birleşerek büyümek olanağı bulmaktadır. Güzel terimi çoğu zaman yapıldığı gibi bilimsel bir gerçekliği, bir ahlâk eylemini, fiziksel bir hazzı belirtmek için değil, sırf estetik anlamda ancak başarılı ifadeye veya estetik değere uygulanabilir. Demek, güzellik «başarılı ifade, daha doğrusu kısaca *ifade* olarak tanımlanabilir; çünkü ifade başarılı değilse zaten ifade değildir.» Çirkin'e gelince, onu, «başarısız ifade» olarak dikkate almak gerekir. Başarısız ifade ise, çeşitli unsurların bir bireşim içerisinde birleşmemiş olmasıdır. Genel olarak, yalnız bazı bölümleri güzel olan bir sanat eserine, az veya çok başarısız denilmektedir. Oysa, bölünmez bir

bütün olan bir sanat eserine böyle bir şey söylenemez. Mükemmel bir eserin güzelliği derecelere katlanmaz. Güzel olan, toptan güzeldir. Güzellikte, dereceler ancak estetik bireşimin tamamlanmadığı kusurlu eserlere uygun gelebilir. Gerçekten güzel olan, tam olarak başarılmış, varlığının en yüksek derecesinde bulunan ifadede bulunur. «İfade ve güzellik iki ayrı kavram değildir, bir ve aynı şeydir. Güzelliği ifade, ifadeyi güzellik kelimesiyle karşılamakta hiç bir sakınca yoktur.» (Breviario, s. 55)

BU DOKTRİNİN ELEŞTİRİSİ

Özerklik yalnız estetiğinin değil, felsefesinin de hareket noktasıdır. Croce'ye göre, sanat, bütün unsurlarını hayattan, hayatın bütün görünümlerinden alır, ama onun bu düşüncesindeki asıl değer, bu unsurlar bir kez sanata girince, o zamana kadar içinde bulundukları etkinliğin yasalarına uymayı bırakıp, sanat yaratılarının yasalarına uymak zorunluğunu görmüş olmasıdır. Pek az filozof veya estetikçi, onun kadar sanatın özerkliği ile ilgilenmiştir. Croce'nin doktrininde önemli olan bir nokta da, özerklikten ayrılmayan sezgi kuramıdır. Eğer sanatın sezgisel etkinlikle bir ve aynı şey olduğu meydana çıkarsa, özerkliği de ispat edilmiş olur.

Croce doktrininin asıl güçlüğü, bu aynı oluştan gelmektedir. Nitekim, bunun farkına varan filozof, sezgi kavramını, yani estetik olguyu *Breviario*'da daha iyi tanımlamaya çalışmıştır.

«Kuşkusuz, sanat semboldür, ama neyin sembolü? Sezgi, ancak ona can veren, onunla tek bir vücut oluşturan bir yaşam ilkesine sahip olduğu zaman, karışık imgeler yığını olmayıp, gerçekten sanat niteliği taşır. Ama nedir bu ilke?

Sezgiye tutarlık ve birlik veren şey *duygudur*. Sezgi, bir duyguyu biçimlendirdiği için gerçek bir sezgidir. O, yalnız duygudan doğar, onun üstünde yükselebilir. Sanata, sembolün tüy gibi hafifliğini kazandıran düşünce değil, duygudur. Destan ya da lirik şiir, dram ya da lirik şiir, bütün bunlar, bölünmez olan'ın kalıpçı nitelikteki ayrımlarıdır. *Sanat her zaman liriktir.* Katıksız sanat eserlerinde hayran kaldığımız şey, bir ruh durumunun eriştiği yetkin düşlem (fantastik) biçimdir. Biz buna, sanat eserinin canı, birliği, sımsıkılığı, doluluğu diyoruz. Yetkinleşmemiş, ya da yapmacık olan sanat eserlerinde sevmediğimiz şey ise, bir ya da birden çok ruh durumunun birliğe kavuşmayan çatışmasıdır; onların katmanlaşması ya da karmakarışıklığıdır. Demek ki, *sanat nitelikli sezgi, her zaman lirik sezgidir. Lirik sözcüğü, burada, bir sıfat ya da sezginin tam-*

*layam değildir, sezgiye eşanlamdadır.»**

Sanatın bilgi olması mümkündür; bununla birlikte, bilgi, genel olarak, onun temel karakteri değildir. Bu bakımdan, sanatı genellikle bilginin vazgeçilmez bir aşaması olarak görmek güçtür. Croce'nin dediği gibi şeyleri kavramla tanımadan önce, onları estetikçe yaşamak gerekli midir? Bunu kabul etmek, sanatın sınırları olmadığını, her yerde bulunduğunu kabul etmek demektir. Bu noktada da, Croce'ye katılmak güçtür. Sanatın fazla olarak belli bir ölçüde bilgi olduğu kabul olunabilir. Gerçekte, sanat bilgi oldu mu, sanat olmaktan çıkar. Şüphesiz bir roman insan psikolojisi hakkında, bilimsel kitapların çoğundan daha çok şey öğretebilir. İyi bir romanda psikolog, sanatçıdan ayrılmaz. Böylece, romancı güçlü ise, bizi hemen hemen daima, insan varlığının derinliklerine götürür. Bununla birlikte, bu bilgi, psikologun bilgisinden zerre kadar farklı değildir. Burada, Croce'nin anladığı gibi sezgisel bilgi söz konusu değildir.

Şimdi Croce'nin, sanatı ayrılsıl, benzersiz şeylerin yaradılışı olarak gören tezi üzerinde duralım. Sezgisel etkinlik, hiç bir estetik gerçekliği olmayan izlenimleri alır ve onları benzersiz bir şeye can veren bireşim

* *Breviario di Estetica.*

içinde kaynaştırır. Böylece, ruhumuzun gerçekleştirdiği bu şey'in, estetik planda bir varlığı olur. Bu şey canlıdır, ama hayal gücünün hayatıyle canlıdır. Bu şey gerçek midir? Değil midir? Bu sorunun gereği bile yoktur, çünkü bu şey, estetik bireşim olarak elbette gerçektir. Önemi olan da zaten budur.

«Sanatı sezgi olarak tanımlamakla, onun kavramsal bilgi niteliğine sahip olduğu da inkâr edilmiş olur. Kavramsal bilgi, en katıksız biçimi olan felsefede, her zaman gerçekçidir, çünkü gerçeksizliğe karşı gerçekliği belirlemek amacını güder. Oysa sezgi, gerçeklikle gerçeksizlik arasında herhangi bir ayrımlaşma olmaması demektir, salt imge değeri içinde imge demektir, imgenin katıksız idealliği demektir. Evrensel'le bir bağlantı olmadan, imgede kişiselliğin var olmayacağını ileri sürmek de boşunadır, çünkü, burada, evrenselin, Tanrı'nın ruhu olarak her yerde var olduğu ve her şeye can verdiği inkâr edilmiyor. *Belirtilmek istenen şey, salt sezgi olarak sezgide, evrenselin mantıksal olarak düşünülmüş ve apaçık olmadığıdır.*»*

Dante'nin dünyasında yaşayan kişiler, sanat planında kaldıkça, bu dünya, İlâhî Komedya şairinin yaşamış olduğu dünyaya uyuyor mu uymuyor mu sorusunun gereği

* *y.a.g.e.*

yoktur. Böyle olunca da sezginin gerçek veya tarihsel bir nesneye uyup uymamasının bir önemi olamaz.

Biçim ve içerik sezgide birbirinden ayrı olamaz. Croce, bu nokta üzerinde ısrarla durmuştur. Ondan önce de sanatta bu sorun üzerinde durulmuştur. Ama ancak Croce iledir ki bu sorun kesin olarak açıklığa kavuşmuş bulunmaktadır.

«İçerik ve biçimin, sanatta iyice ayırt edilmeleri gerekir. Fakat içerik ve biçim, ayrı ayrı alınarak, sanatsal olarak nitelenemezler, çünkü yalnız onların ilişkisi, önsel (apriori) bireşim demek olan yalnız onların somut ve canlı birliği sanatsaldır. Ve sanat; sezgide, duygu ve imgeden oluşan, bir «önsel estetik bireşim»dir. İmgesiz duygu kördür; duygusuz imge boştur. Duygu ve imge, sanatsal ruh için, estetik bireşimin dışında yoktur. Elbette ruhun öteki alanlarında, çeşitli biçimlerde bir varlığa sahip olacaklardır. O zaman, duygu; seven ve nefret eden, isteyen ve tiksinen ruhun pratik görünümü olacaktır ve imge, sanatın cansız bir kalıntısı; vakit öldürme garipliklerinin ve hayal gücü rüzgârının tutsaklığı altında kuru bir yaprak olacaktır. Bu nedenle, sanatı, içerik ya da biçim olarak göstermenin bir farkı olmayacak. Yeterki, içerik deyince, içeriğin biçimlendirildiği; biçim deyince, biçimin doldurulduğu

ğu; duygu deyince, duygunun imgelendiği; imge deyince, imgenin duyulduğu anlaşılsın.»*

Söyleyecek çok şeyi olduğu halde, onları söylemek için uygun kelimeler bulamadığını ifade eden sanatçı düşünülemez. Gerçek olan, böyle bir sanatçının yaratma gücünden yoksun olduğudur.

Croce'ye karşı çıkanlar der ki: eğer estetik yargı sezginin varlığını kabul etmekten ibaretse, sanat eserleri arasında bir derecelendirme imkânsızlaşacaktır. Filozof, bu itirazı, şöyle karşılıyor: Gerçekten, başarılı sanat eserleri, yani şaheserler arasında bir aşama sırası düzenlemek olanaksızdır. Chardin'in bir natürmortu, Sistina Cappella'sı freskolarının yanında yer alabilir. Sorun, her sanatçının elindeki unsurlarla, sanat eseri niteliğinde olan bireşimler yaratıp yaratmamasıdır. Hiç kuşkusuz, Michelangelo'nun freskolarına, Chardin'in natürmortlarından daha çok önem verilmemesini insan hoş karşılamaz. Ama Croce, böyle bir aşama sırasını kabul etmemekte haksız mı? Genel olarak Michelangelo'nun eserini Chardin'inkine üstün tutmamız, sanata yabancı nedenlerden dolayıdır. Birincinin eserinde daha çok insan ve insanlık vardır. Bu değerlendirmede, dikkat, içeriğe yönelmiştir. Bu tutum-

* *y.a.g.e.*

la, estetik düzeyde değil hayat düzeyindeyiz. Croce bu görüşünü birçok örnekler vererek geliştirmiştir. Gerçekten sırf estetik düzeyde kalırsak, bütün *başarılı* eserlerin aynı değerde olması gerekir, birini öbürüne üstün tutmamız mümkün değildir, bütün şaheserler değerce birbirine eşittir. Şu da var ki, şaheserlere adım başına rastlanmaz. İnsanların sanat alanında meydana koydukları ürünlerin çoğu, estetik varlıklarına ancak bir yönden kavuşurlar. Bu çeşit eserleri, her zaman birini öbüründen az çok daha kusursuz diye karşılarız. Croce'de sezginin bireyselleştirme olduğunu söylemiştik. Bugün bu terim daha çok estetik *transpozisyon* deyimi ile karşılanmaktadır. Filozofun sezgi kuramı, gerçekte estetik etkinliğin yalnız poetik diye nitelenen birinci anını tasvir eder. İşte, onun asıl eleştiriye uğrayan yönü de budur. Bu an ise, sanat eserini meydana getirecek olan unsurların yeni bireşiminde bulunmaktadır. Sezgisel etkinliğin sonucu olan estetik bireşim Croce'ye göre daha sezgi halindeyken *tamamlanmış* bir sanat eseridir. Bu noktada, filozofun düşüncesini paylaşmak gerçekten zordur. Bugünkü psikoloji araştırmalarına göre, sanat eserinin yaratılışı iki âni kapsamaktadır. İlkin, sanat eserine girecek unsurların bireyselleşmesi veya transpozisyonudur ki, gerçekte bu olay daha o anda

bir bireşimdir. Bu, Croce'nin dediği benzersiz şeylerin yaratılışı olan poetik andır. Ama, bir de yaratılışın ikinci anı vardır ki, bu da sanat eserinin yapılışıdır. Bu da bir bireşimdir. Ama daha geniş bir bireşim. Bu ikinci zaman, Croce'nin estetik dışı sayarak, pratik etkinliğe attığı şeyi içine alır. İç ifadeyi dış ifadeden ayırmak, teknik sorunu, eserin maddî kuruluşunu, estetik etkinlikten atmak, bize imkânsız görünüyor. Çünkü, sanat eserinin bu maddî ve teknik yanı, estetik etkinliğin ayrılmaz parçasıdır. Çoğu zaman, bu maddî gerçekleştirme süresince, sezgide bazı değişmeler olur. Büyük ressamların taslakları, büyük yazarların müsveddeleri bize bu gerçeği göstermektedir. Michelangelo'nun Musa'sını yapmak için Carrara dağlarında günler ve haftalarca, sezgisine uygun mermeri uzun uzadıya araması da, kullandığı maddenin estetik gerçekleşme sürecinden ayrılmayacağını göstermez mi?

Kısacası, deneyüstücü (transcendentalist) filozoflara ve pozitivistlere karşı bir düşünceyle hareket eden Croce, estetiğe büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Bir insan etkinliği olan sanatı öbür insan etkinlikleriyle birlikte incelemek, her birinin özelliklerini belirtmek, sanatla ilişkisiz görünen bazı toplum bilimlerinden, özellikle dilbilim ve tarih üzerindeki çalışmalardan yararlanarak

sanat ilkelerini saptamağa ve sanat eserinin ne olduğunu anlatmağa çalışmıştır. Dil ile sanat, kelime ile sanat eseri üzerindeki görüşleri, bir yandan dilbilimcilerine, bir yandan da estetikçilere yeni ufuklar açacak niteliktedir. Birçok yönden, Croce, birçok ülkede, özellikle kendi ülkesinde büyük ölçüde etkili olmuştur. *Estetica,* yayımlandığı tarihten başlayarak, gençlik ve sanatçılar üzerindeki etkisi ile, Croce'yi ünlü şair-filozof Carducci'nin rakibi durumuna getirmiştir. Her büyük insanın başına geldiği gibi, onun da hayranları ve düşmanları olmuştur. Ölümüne kadar aralıksız övülmüş, aralıksız yerilmiştir. Ama ona karşı olan yazarlardan hiç birini Croce'den sözetmediği söylenemez.

Edebiyat ve sanat alanlarında hiç bir sorun yoktur ki, onunla ilişkili olmaksızın ele alınmış olsun. Estetik veya sadece eleştiri üzerinde çalışmak isteyen kimse, daima onun görüşleriyle karşılaşacaktır; ya benimseyecek, ya itecektir. Çoğu zaman felsefeye yabancı olan nedenlerle ona karşı yöneltilen hücumlar bile, felsefesinin, özellikle estetiğinin sürekli etkisini koruduğunu göstermektedir.

Zamanımızın ahlâktan estetiğe, mantıktan ekonomiye kadar, çeşitli alanlarda başlıca sorunlarına yeni çözümler, yeni gelişme olanakları getiren Croce, hiç kuşkusuz benzerine öyle her zaman rastlanmayan soylu bir düşünürdür.

CHARLES LALO

(1877 1953)

Sorbonne'da estetik ve sanat bilimi kürsüsünü yöneten Victor Basch ölünce, yerine geçen Lalo, Fransa'da sosyolojik estetiğin en önde gelen temsilcisidir. «Bilimsel Bir Musiki Estetiği Taslağı» (Esquisse d'une esthétique musical scientifique)ile «Çağdaş Deneysel Estetik» (Esthétique expérimentale contemporaine) adındaki tezlerini 1908'de yayınlayınca dikkatleri derhal üstünde toplamıştı. Lalo'nun ölümüne kadar felsefede bağlı kaldığı pozitivizm, estetiğinin dayanağı kalmıştır. Böylece bu iki kitapta beliren görüş «Estetik Duygular» (Les sentiments esthétiques-1910) ve «Estetiğe Giriş» (Introduction â l'Esthétique-1912) adları ile yayınladığı kitaplarda daha da kuvvetlenir. Bu görüş, son elli yıllık Fransız estetik tarihinde çok etkili olmuştur.

Pozitif estetik için temel olgu, bilimsel olgu, sanat eseridir. Güzellik de, sanat eserleri karşısında, yalnız bizlerde doğar. Güzellik, eserin kendisinde değil de, dinleyici veya seyircide bulunursa, değişmeyen güzellik yani mutlak güzellik sözkonusu olamaz. Çünkü «Güzellik ideali, varlığının koşullarına veya zorunlu ilişkilerine daima bağlı bulunduğundan, onlarla birlikte değişir.» Bu noktadan hareket eden Lalo'ya göre, estetikte ana sorun, *değer* sorunudur; değer ise toplumsaldır. Değer kavramı, bir yararlılık bilgisine bağlıdır. Öyle değerler vardır ki, bir veya birçok kişi için ancak, geçerlidir. Oysa başkaları daha geniş bir toplumca böyle kabul olunur. Bir ailenin büyüğünden kalma bir ağızlık veya tespih, o aile çocukları için büyük bir değer taşıdığı halde, yabancılar için hiç bir şey değildir. Buna karşılık, bir sancağın topluma maledilmiş bir değeri vardır. İşte, bir sanat eserinin güzelliği de, kişisel değil, toplumsal bir değer niteliği taşır. Bu demektir ki, bir sanat eseri, bir topluluk, bir halk tarafından kabul olunduğu, beğenildiği zaman güzeldir ancak. Bütün güzellik halkın, bu onamasında bulunmaktadır. «Bir yazar,» diyor Lalo, «eserine gönül vermekte yalnızsa ve yalnızlığı içinde bu eserin başkaları için hayranlığa değmediğini söylerse, kişisel bir zevk alır, ama kişisel kaldıkça, bu

zevke estetik adı verilemez.» Lalo, bu görüşünü şöyle özetler: «Değer olmaksızın, sanat yoktur. Toplumsal olmayan değer de olamaz.» Bir sanat eserine toplumsal niteliğini, dolayısıyle de değerini veren, zorunluluktur, toplumsal düzenden gelen otoritedir. Bununladır ki eserin güzelliği, kendisini bir topluluğa kabul ettirir. Bir sanat eserinin güzel olup olmadığını öğrenmek mi istiyorsunuz? Çağdaşları yoklayınız, içinde o eserin meydana çıktığı topluluğun görüşünü alınız: Topluluğun beğenmesi ya da beğenmemesi, güzelliğin ölçüsü olacaktır. Michelangelo'nun veya Rodin'in eserleri, onaylayan veya alkışlayan halkın yargısı ile güzeldirler. Lalo, bundan şu ikinci sonunca varıyor: Estetik değer ündür, hayranlıktır. Bu görüşe göre, her sanat, değerlerini saptayan bir halk topluluğunu gerektirir. Demek oluyor ki halk, sanat eserini güzel olduğu için alkışlamıyor, tam tersine alkışladığı için güzel buluyor.

Böylece buna benzer ilkelerle sanat felsefesinin sırf gözleme dayanan bir bilime dönüştüğü, kollektif değer biçmelerini gerektiren koşullar üzerinde bir soruşturma olduğu anlaşılıyor. Bu yönden, sanat felsefesiyle sosyolojik ahlâk arasında bir ayrım yoktur. Sosyolojik ayrım anlayışını savunanlar ahlâkı, töreler bilimine dönüştürürler. Çün-

kü insan eylemlerinin ahlâklılığı başka türden toplumsal bir değerdir ve sanat eserlerine güzelliği kazandıran aynı yöntemlerle topluma maledilmiştir. Kollektif bilinçten gelen yargıya göre, bir eylem ya iyidir ya kötüdür. Biçimsiz çocukları öldürmenin veya yaşlı kötürümleri yok etmenin iyi veya kötü bir eylem olup olmadığını öğrenmek için, sosyal toplulukların bilincini yoklamak yeter: İspartalılar, bu çeşit öldürmeleri ideallerine uygun olarak, bilgeliğin amacı sayarlardı. Sert Yunan şehirlerinde bu eylemler, normaldi, yani ahlâka uygundu. Bugün ise, iğrenti veriyor ve uygar denilen toplulukların ortak yargısı böylesine korkunç cinayeti işleyenleri şiddetle cezalandırıyor. O halde, yirmi yüzyıl önce ahlâka uygun görülen, bugün ona aykırı görünüyor. Aynı şekilde, eski Yunanlılar devrinde, güzel olan, bugün artık güzelliğini kaybediyor. Böyle olunca insan eylemlerinin ahlâka uyup uymadığına ve insan elinden çıkan şeylerin güzel olup olmadığına karar vermek için, toplumun başvurduğu kural, ürünü bulunduğu toplumlarla birlikte değişir. Bu kural, insanın davranışı sözkonusu ise, *ideal;* sanat eseri sözkonusu ise, *teknik* diye anılır.

İdeal gibi sanatların tekniği de toplumlarla birlikte, onlara uyarak değişir. ***Estetik bilinç*** —deyim, Lalo'nundur—, kendi eğilim-

lerini ve beğenilerini, güzelliğin yasası yapar. Fidias'ın çağdaşları, heykelciden insan vücudunun simetrisini ve plastik düzenliliğini belirtmesini istiyorlardı. En şiddetli kas hareketleri bile, Myrro'nun disk atan atletinde görüldüğü gibi, biçimlerin güzelliğini bozmamalıydı. Bu eser güzeldir, çünkü zamanın kesin toplumsal buyruklarına uymaktadır. Sanat alanında toplumca beğenme, töre alanında olduğu gibi, sanat eserleri karşısındaki davranışı da düzenler. Lalo buna, estetiğin normatif yanı diyor. Çünkü az çok önemli bir topluluğun onamasında, karşı konulmaması gereken müeyyideler vardır. Nitekim, yaşama alışkanlıklarına ve zamanın ahlâk düşüncelerine, tehlikeyi göze almadan karşı çıkılamaz. Şeref, ün, başarı yahut tam tersine başarısızlık, unutulup gitme, gülünç olma, estetik bilincin olumlu ve olumsuz baskı araçlarıdır. Toplumsal baskı her şey olduğundan, dün güzel olmayanın bugün güzel olmasına, veya bugün güzel olanın yarın güzel sayılmamasına; her yeni sanat biçiminin, alışkanlıkları tedirgin ettiği için, key-'e bağlı görünmesine ve her eski sanat biçiminin de gelen kuşaklarca kullanım dışı bir giysi gibi bir kenara atılmasına şaşmamalı.

Böylece, şu sonuca varılıyor ki, somut ve normal estetik olgu, «yerleşmiş teknik-

lere* saygı ve bunların dışında kalan her şeyi horgörmedir. Yenilikler güzel değildirler, güzelleşirler; bir ideal olarak kendilerini kabul ettirmeden önce, onu yapanlar dışında herkes tarafından çirkin sayılırlar.» Yenilikler yaşamakta olan tekniklere karşı olduğu nedenle asla güzel değilse, buna karşılık, bu yenilikler güç kazanır kazanmaz, güzel oluyorlarsa, sanat güzelliğinin değişmez bir yanı yoktur. Bu güzellik, görecelik içindedir. İlk bakışta çok inandırıcı görünen bir yargıdır bu. Gerçekten Gotik üslup Rönesans'ta çirkin sayılmıştı. Bu üsluba Gotik adı verilmesi de bu gerçeği gösterir. Barok üslup için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Lalo'nun savunduğu bu teze göre, değerini koruyan sanat eseri yoktur. Yani ancak toplumsal onaylama ile değer alan bir sanat eseri, yeni bir biçimin topluma maledildiği gün gözden düşüp gidecektir. Başka bir deyişle, sanat ese-

* Burada, Lalo, «teknik» kelimesini, akademilerde, ve konservatuvarlarda öğretilen kurallar anlamına kullanmamaktadır. Herkes bilir ki bu kuralların sıkı uygulanmasından hiç bir sanat eseri çıkmaz. Uyaklı ve ölçülü, duraklı, düzgün dizeler yapmak başka, şiir yaratmak başkadır. Burada, «teknik», herkesçe yürütülen işçilikten apayrı bir şeydir ve yalnız bir tek insana özgüdür. Yuvarlak bir çizgi, Raffaello'nun üslubunu ve desenlerini belli eder. Sarmal bir hareket, Michelangelo'nun figürlerinde ve kompozisyonlarında göze çarpar. Teknik'te duyum, deyim ve biçim tek bir şeydir.

rinin değeri, borsadaki hisse senetleri gibi yükselip alçalacaktır.

İşte, ana çizgileriyle, Lalo'nun sanat ve güzellik hakkındaki görüşleri.

BU DOKTRİNİN ELEŞTİRİSİ

Lalo'nun dedikleri, düşündüğü gibi olsaydı, geçmişin sanat eserleri ancak arkeolojik bir ilgi uyandırırdı, insanlık kültürünün estetik değerden yoksun belgeleri olarak müzelerde saklanır ve bugünün kuşakları, ne Fidias'ın heykellerinden ne de Leonardo'nun resimlerinden zevk alırdı. Şöyle bir çevremize bakalım. Gerçek sanat eserlerinin değeri dünden bugüne değişti mi? Yüzyıllar boyunca değerlerini koruyan sanat eserleri yok mu? Yalnız bir Shakespeare'i veya bir Racine'i hatırlamak, kanımızca yeter de artar. Ayrıca, sanat dışı etkenlerle unutulan, yani değerden düşen veya düşürülen bazı sanat eserlerinin bir süre sonra bütün değerlerini yeniden aldığı çok görülmüştür. Çağımız insanlarının eski sanat eserlerini bir arada toplayan sergilere gösterdikleri ilginin uyandıracağı karşıçıkışları sezmiş olmalı ki, Lalo, bu ilgiyi bir kuruntuya bağlıyor: «Tabiî bir kuruntu,» diyor, «değişken ve az çok kişisel bir değere değişmez ve salt bir değer verdiriyor. Bundan dolayı, geçmiş tekniklerde hayran ol-

duğumuz şeyler, bu tekniklerin yaşadığı zamanlarda bile, bize bugün onlara verdiğimiz aynı değişmez değeri daima korumuş gibi geliyor. Oysa, kuşkusuz, bazı bakımlardan, bazı sanatlar için bir gerileme çağı olan bir dönemde, gerilemelerin birçoğu gibi son derece eklektik olan bir dönemde yaşıyoruz. Biraz tarihe gösterilen çok haklı bir sevgi, biraz da özgün kişiliklerin yokluğu yüzünden. İşte, bunun içindir ki, yanyana, Gotik bir mobilya ile 15'nci Louis üslubundaki bir salonu; bir Fransız bahçesi ile bir İngiliz veya Çin parkını; modern üslup evlerimizin yanında bir opera havasını veya bir senfoninin adagio'sunu, bir Hint pagot'unu, bir Yunan tapınağını, bir Gotik katedrali, bir Rönesans sarayını pekâlâ beğeniyoruz; ve bu çeşitli sanat biçimlerini yaşatmış olan kuşakların her birine özgü zevkin, kendi zevkimizden daha kararlı ve daha tekelci olduğunu yeterince düşünmüyoruz.»

Ama gerçek bu mu? Eski şaheserlere hayran kaldığımız zaman, hiç de aldandığımızı sanmıyoruz. Duygularımız, böyle bir açıklamaya karşıdır. Yalnız gerileme dönemlerinde değil, yükselme çağlarında dahi, geçmişin büyük eserleri hayranlıkla karşılanmıştır. Lalo'nun estetik görüşü doğru olsaydı, geçmişe karıştığı için aynı değerde olmayan bütün sanat eserleri arasında bir derecelen-

dirme yapılmaması gerekirdi. Oysa, bugün hiç bir eleştirmen bir Mallarmé ile François Coppée'yi bir tutmaz. Wagner'in musikisi Paris'te ıslıklandığı zaman değerce daha aşağı veya bugün alkışlandığı zaman daha mı yüksek bulunmaktadır? Bir sanat eserinin değeri, oyların sayısına mı, yoksa niteliğine mi dayanır? Değeri belirten sayı ise, genel oyun kullanılması nelere malolmaz? Tam tersine, değeri oluşturan nitelik ise, tek bir oy yetmez mi?

Lalo, duygucu Alman *Einfühlung*'cularını, sanatta tekniklerin değerini dikkate almadıkları için kusurlu bulmakla, kendi görüşüne de karşı olduğunu unutmuş görünüyor. Çünkü kendisi de sanat güzelliğini, seyircinin ya da dinleyicinin bilincinde aramaktadır. Böylece toplumsal nesnelliğinden ayrılmak istemeyen Lalo, öznelliğin derinliğine kayıvermiştir.

Gerçek şudur ki, sanat eserinde insanların bilincine bağlı olmayan bir *şey* vardır. Bu *şey* de bütün insanları, belki de bütün kültür çevrelerinin bilincindeki, hatta bilinçaltındaki bir *şeye* uygun düşmektedir. Öznedeki ve nesnedeki bu *şeylerin* birbirine cevap vermesidir ki güzelliği ve güzellik duygusunu meydana getirir. Birkaç yıllık bir sanat eğitiminden sonra, Doğu ulusları, Batı musikisini anlayıp zevk alıyor, aynı za-

manda hem Bethoven'den hem Itri'den hoşlanıyor. Niçin mi? Çünkü, bazı sanat eserleri içdünyalarımızda derin yankılar uyandırıyor. Çünkü bütün şaheserlerde bulunan *bir şeyler,* bütün insanlardaki *bir şeyleri* titreştiriyor. Eflâtun'dan beri birçok filozof bu *şeyi* aramaya koyuldu. Birçok görüş ortaya atıldı. Bunlardan hangisine kesin olarak doğru, tam denilebildi? Bilim, bu *şeyi,* bir gün açıklayabilecek mi? Lalo'nun cevabı olumsuz görünüyor. Ama felsefe, sürekli çalışmaların verdiği, daima tazelenen ümitlerle yeniden yola koyuluyor ve aradığımı buldum demek için sabırsızlanıyor...

Bu estetik doktrinin en ilginç sonuçlarından biri de, güzelliğin yalnız sanat eserlerine özgü sayılması ve tabiatta var sayılan güzelliğin bir kuruntu olmasıdır. Sanat eseri hiç bir zaman tabiatın tekrarı veya devamı değildir. Her ikisinin ilişkileri sanıldığından çok karmaşıktır. Lalo'ya göre, sanatın, sanatçı ve toplum hayatında beş görevi vardır: 1) Sanat eseri çoğu zaman düşünceyi başka bir alana çevirme hareketidir, bir oyundur, bir lükstür, görevi, gerçek hayatı bir süre unutturmak için mümkün olduğu kadar bizimkinden farklı düşsel bir dünyaya bizi götürmektir. 2) Sanat bir kurtuluş, bir arınma da olabilir. Aristo buna tutkulardan arınma, catharsis demişti. Sanat eseri vicdan azabını ifade ederek,

sanatçıyı ve bizleri, onun eziciliğinden kurtarır. İçini dökenlerin Hıristiyanlarda günah çıkaranların hafifledikleri gibi. Bazı aşıların bağışıklık sağladığı gibi. Goethe, kaçınılması imkânsız bir tutku nöbetinden ve canına kıyma korkusundan, *Werther*'i yazarak kurtulduğunu anlatır. 3) Bazı gerçekçi sanatçılar ise, hayatı olduğu gibi tekrarlamak, onu bir ikinci defa yaşamak ve yaşatmak yolunu tutmuşlardır. Bu durumda, sanat, o güzel geçen hayatın bir kez daha yaşanması oluyor. 4) Buna karşılık, idealistler, sanatçı her şeyi daha güzel, daha yetkin olarak göstermezse, başarılı eserler veremeyeceğine inanmaktadırlar. 5) Öyle sanatçılar da vardır ki, tabiî bir görev gibi eserlerini verirler. Goncourt kardeşler gibi *sanat için sanat* çığırında olanlar, böyle yaratmaktadırlar. Bu sanatçı tipinin en saf örneği Mozart gibi birçok büyük müzisyende görülür.

Kısaca söylemek gerekirse, zamandan ve çevreden kaçış, arınma, arttırma, idealleştirme, özelleştirilmiş teknik... İşte sanatla hayat arasındaki, birbirinden farklı başlıca ilişkiler. Bu beş görev, hiç kuşkusuz, her sanatçıda ve her amatörde sürekli olarak birbirine karışmaktadır.

Sanatın kişisel ve toplumsal hayat karşısındaki durumu, tabiat karşısındaki durumu gibidir. Yani kişisel ve toplumsal hayatın, olduğu gibi eserde yansıması nasıl bir sanat

eseri veremiyorsa, tabiattan bir köşenin olduğu gibi kopya edilmesi de güzel bir sanat eseri veremiyor. Çünkü tabiat estetik dışıdır. Yani ne güzeldir ne çirkindir. Sanat eserine güzelliğini veren tabiattan ve hayattan alınmış unsurların, sanatçıya göre bir düzene girmesidir. Burada Lalo, tabiat duygusu ile, tabiatın güzellik duygusu arasında bir ayrım yapmaktadır. Tabiat duygusunun estetikle hiç bir ilişkisi yoktur. Bu, sadece hoş bir duygudur ve çoğuzaman bir rahatlık duygusu ile karışmaktadır. Oysa tabiatın güzellik duygusu, tam tersine, kuvvetle belirtilmiş bir düzenin algısına dayanır. Bu düzen tabiatta yoktur. Oysa, sanatta bir duygulanmanın sonucu olarak gerçekleşen bu düzen kuvvetle belirtilmiştir. Bundan dolayıdır ki Lalo, bir manzaranın veya bir yaratığın güzelliğini kabul etmez. Bir manzarada bir güzellik bulduğumuz olursa, bu manzarayı bir sanat eseri ile birleştirdiğimiz, kaynaştırdığımız içindir. Bir manzara karşısında ağzımızdan çıkan «İşte Corot! Sanki Cézanne'ın fırçasından çıkmış!» gibi sözler, bu görüşü doğrulamaz mı? Uzaklara gitmeye ne gerek var. Sanat görgülerini eski berber dükkânlarının duvarlarına asılı, renkleri birbirine akmış, kötü baskılı, Kâğıthane veya Göksu resimlerinden almış, bir tabiat parçası karşısında, basit ve bilgisiz insanların bile: «*Ne güzel! Resim gibi!*» dediklerini çok işit-

mişizdir. Tabiatın sanatta ifadesini bulduktan sonra estetik bir güzellik aldığı inkâr edilmez bir gerçektir. İnsanlar romantik olduktan sonradır ki dağlar ve göller güzelleşmiştir. Bunlar, Yunan, Latin ve Fransız klasikleri için hiç de güzel değildir.

Başlangıçta, nesnel olma kaygısıyle güzelliği sosyoloji adına tam öznelliğe dönüştüren Lalo, sonraki eserlerinde, özellikle önceki eserlerinin bir sentezi olan *Estetik* adlı kitabında, sanat güzelliğinin nesnel unsurlarını dikkate alarak şöyle der: «Sanatçı ancak öznel olarak, nesnel bir oran içinde ahenkli olan şeylere hayran olur. Bir asonans'taki güzellik ve bir disonans'taki çirkinlik, bize ve bizim kişisel yapımıza bağlı olduğu kadar, biz de onlara bağlıyız.» Çünkü, maddî ve manevî olarak bizi duygulandıran onlardır. Yalnız ahenk, soyut biçime götürür: yalnız ifade, olanaksızdır. İkisinin birliğidir ki sanat eserine güzelliğini kazandırır. Bir sanat eserinden zevk almak için, onu kendi hayatımıza katmak, nesnel veriyi bütün nesnel görünüşleriyle birlikte kişisel gözleme göre anlamak ve duymak gerekir. Tam öznellik gerçek bir sanat zevki uyandırmaz.

Sanat zevkinin duyulması için, öznel hayaletme, eserin nesnel temasına uyarak genişlemeli ve konunun sınırları içinde kalmalıdır, Unutmamalı ki, sanat eseri biçim ve içeriktir.

zaten sanat eserinin göreceliği de bu durumdan ileri gelmektedir. Çünkü insanlar aynı kültür ve eğitim düzeyinde olmadıklarından, sanat eserindeki ifadeyi aynı biçimde yorumlayamazlar. Yalnız şu var ki, bu görecelik, Lalo'nun ilk eserlerinde ifade ettiği gibi, saltık değildir. Çünkü, yığının beğenmediği eserleri tutan aydınlar her zaman olmuş ve her zaman haklı çıkmışlardır.

Charles Lalo, zamanla, sisteminin sivri ve aşırı yönlerini hafifletmiş ve sanatı tabiatın taklidi sayan ve yüzyıllarca tartışma konusu olan bir soruna, en isabetli çözümü getirmiştir. Toplum, doğrudan doğruya sanatta güzelliği açıklayamaz elbette, ama toplumun sanatçıya konularını verdiği, bunların da sanatçıda yaratışa yol açtığı için bilimsel estetiği sosyolojiden ayırmak olanaksızdır. Lalo, bir sanat toplumbilimcisi olmakla birlikte, başta Taine olmak üzere, birçokları gibi, sanatçıda yaratıcılığı görmezlikten gelmemiştir. Bugün onun açtığı çığırda yürüyenler eksik değildir.

BİBLİYOGRAFYA

Genel nitelikte eserler:

Bayer (Raymond), *Histoire de l'esthétique*, Paris, 1961

Bosanquet (Bernard), *A History of aesthetic*, London, 1934

Croce (Benedetto), *Estetica*, trad. frs. H. Bigot, (II. *Histoire de l'Esthetique*), Paris, 1904

Gilbert (Katharine) and Kuhn (Helmut), *A History of Esthetics*, Indiana University Press, 1953

Levêque (Charles), *La Science du Beau*, t. II, Paris, 1872

Mustoxidi (T. M.) *Histoire de l'Esthétique Française*, Paris, 1920

Eflatun:

Hippias Majeur (trad. frs.) Alfred Croisset, Paris, 1936

Phaidros (çev. H. Akverdi), İst. 1943

Şölen (çev. A. Erhat - S. Eyüboğlu), İst. 1958

Timaios (çev. E. Güney - L. Ay), İst. 1943

Perls (Hugo), *L'art et la Beauté vus par Platon*, Paris, 1938

Schull (Pierre - Maxime), *Platon et l'Art de son Temps*, Paris, 1933

Tunalı (İsmail), *Grek Estetiği* (Platon, Aristoteles, Plotinos), İst. 1963

Aristo:

Poetika (çev. İ. Tunalı) İst. 1963

Politika (çev. N. Berkes), İst. 196..

Métaphysique (trad. et commentaire, Tricot) Paris, 1953

Bénard (Charles), *L'Esthétique d'Aristote*, Paris, 1880
Svoboda (K.) *L'Esthétique d'Aristote*, Paris, 1927

Plotinos :
Ennéades (trad. frs. Emile Bréhier) 6 vol. Paris, 1924 - 1936
Krakowsky (Edouard) *L'Esthétique de Plotin*, Paris, 1929

Augustinos :
Les Confessions, trad. Paul Janet, 1919
Bruyne (Edgar de), *L'Esthétique du Moyen-Age*, Louvain, 1947
Chapman (Emmanuel), *St.Augustine's Philosophy of Beauty*, New York 1929
Svoboda (K.), *L'Esthétique de Saint-Augustin et ses Sources*, Paris, 1927

San Tommaso :
Maritain (Jacques), *Art et Scolastique*, Paris, 1947
Wulf (Maurice de), *Etudes Historiques sur L'Esthétiques de st. Thomas d'Aquin*, Louvdin, 1896

Croussaz (Jean-Pierre de) :
Traité du Beau, Amesterdam, 1724

Du Bos (Jean-Baptiste) :
Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique, Paris, 1770
Brunscvicg (M.), L'abbé Du Bos, rénovateur de la critique au 18e siècle, Toulouse, 1904

Hutcheson (Francis) :
An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, 4th. éd. London, 1738
Cousin (Victor) Philosophie écossaise, (leçons 2 et 3) Paris, 1872

Kant (Immanuel) :
Critique du Jugement, trad. J. Gibelin, 1928

Observations sur le sentiment du Beau et du sublime, trad. R. Kempf, Paris, 1953
Barni (Jules), *Examen de la Critique du Jugement*, Paris, 1850
Basch (Victor), *Essai Critique sur l'Esthétique de Kant*, 2e éd. Paris, 1927

Schiller (Friedrich):
Letters sur l'éducation esthétique de l'homme, trad. Robert Leroux Paris, 1943
Esthétique, trad. Régnier, Paris, 1880
Montargis, *L'esthétique de Schiller*, Paris, 1890

Hegel:
Esthétique, 3 vol. trad. S. Jankélévitch, Paris, 1944
Basch (Victor), *L'esthétique de Hegel* (in Essais d'esthétique, de Philosophie et de littérature, Paris, 1934)
Bénard (Charles), *Hegel, Philosophie de l'Art*, essai analytique et critique, Paris, 1852
George (Waldemar) *Présence de l'esthétique de Hegel*, Paris, 1967
Teyssédre (Bernard), *l'esthétique de Hegel*, Paris, 1963

Jouffroy (Théodore):
Cours d'esthétique, 2e éd. Paris, 1883.
Taine (H.), *Les philosophes Classiques du XIXe siecle*, 9e éd. Paris 1905

Taine (Hippolyte):
Philosophie de l'art, 22' éd. 2 vol. Paris, 1917
Histoire de la littérature anglaise, tome I, Paris, 1863
Hennequin, (A.) *La Critique scientifique*, 3e éd. 1894
Reymond (Marcel), *L'esthétique de Mr. Taine*, Paris, 1893

Spencer (Herbert):
Principes de Psychologie, trad. Ribot et Espinas, Paris, 1875

L'Utile et le Beau (in Essais de Morale, descience et d'esthétique), trad. fr. Burdeau, Paris, 1879

Guyau (Jean-Marie):

Les problemes de l'esthétique contemporaine, 11e éd. Paris, 1925

L'art au point de vue sociologique, 15e éd. Paris, 1930

Fouillée (Alfred), La morale, l'art et la religion d'après Guyau, 3e éd. Paris, 1910

Croce (Benedetto):

Esthétique, trad. frs, Henry Bigot, Paris, 1904

Bréviaire d'esthétique, trad. G. Bourgin, Paris, 1923

La Poésie, trd. frs. Paris 1957

Lameere (Jean), *L'esthétique de Benedetto Croce*, Paris, 1936

Lalo (Charles):

Les sentiments esthétiques, Paris, 1909

Introduction à l'esthétique, Paris, 1912

L'art et la vie sociale, Paris, 1921

L'art et la Morale, Paris, 1922

Nations d'esthétique, 2e éd. 1927 (B. Toprak tarafından Türkçeye çevrilmiştir)

L'expression de la vie dans l'art, Paris, 1933

L'art loin de la vie, Paris, 1939

L'art près de la vie, Paris, 1942

Les grandes évasions esthétiques, Paris, 1947

L'économie des passions, Paris, 1947

La Revue d'esthétique, (Hommage à Charles Lalo) Tome VI, 1953

estetik alanında en yetkili kişinin beklenen eseri

«Filozoflar olayların çokluğunu birkac kavramda toplamanın gerekliliğini duydukları zaman doğru' nun ve iyi'nin yanında Güzel'e de büyük bir yer ayırdılar. Sanatın nasıl bir geçmişi varsa, sanat ve güzellik üzerinde düşünüşün de öylece uzak bir geçmişi vardır. Sanatın değişmelerini nasıl sanat tarihinden öğreniyorsak, güzellik ve sanat üzerindeki düşünüşün de ne gibi evrelerden geçtiğini estetik tarihinden öğrenmekteyiz. Bugünün estetik sorunlarını iyice anlamak için, bu alanda yapılan çabaların, kazanılan başarıların tarihini öğrenmekliğimiz gerekmektedir.»

BİLGİ BASIMEVİ - ANKARA, 1972

15 LIRA