

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Afşar Timuçin

ESTETİK BAKIŞ

2. BASKI

Estetik 2



ESTETİK BAKIŞ

Estetik Bakış

AFŞAR TİMUÇİN

ISBN: 978-975-286-168-7

© 0107-34-006815 Bulut Yayınları 2012

Birinci Baskı: Bulut Yayınları 2005

İkinci Baskı: Bulut Yayınları Haziran 2013

Kapak ve Ofset Hazırlık: Bulut Yayınları

Baskı: Barış Matbaacılık

Davutpaşa Caddesi Güven Sanayi Sitesi C Blok Kat: 2 No: 291

Topkapı-İstanbul

Tel: 0212 674 82 28 **Faks:** 0212 674 85 29

Sertifika No:12037

Bulut Yayın Dağıtım Tic. ve San. Ltd. Şti.

Osmanağa Mah. Yoğurtçu Parkı Caddesi. No: 64/2

34714 Kadıköy-İstanbul

Tel: (0 216) 330 59 24 - 414 21 75 **Faks:** 0216 330 30 59

E-Mail: bulutyayinlari@bulutyayin.com

bulutyayinlari@gmail.com

Ücretsiz PDF-Kitap Arşivi - <https://rante.org>

www.bulutyayin.com

İçindekiler

<i>Estetik Bakış ya da Genç Sanatçının Sorunu / 5</i>
<i>Edebiyat Bilgisi / 13</i>
<i>Sanat Adına Felsefeden Ne Bekliyoruz? / 21</i>
<i>Felsefesiz Sanat / 29</i>
<i>Felsefenin Dili Sanatın Dili / 45</i>
<i>Estetikte Fizik mi Metafizik mi? / 53</i>
<i>Gerçeklikten Simgeye / 61</i>
<i>Sanatta Gerçekçiliğin Anlamı / 69</i>
<i>Gülmenin Mantığı ve Felsefesi / 79</i>
<i>Sanata Yansıyan İdeoloji / 89</i>
<i>Şiirin Anlamı ve Şiirde Duygucu Eğilimler / 97</i>
<i>Sanat Eğitiminin Temel Sorunu / 109</i>
<i>Kendi Üzerine Düşünen İnsan / 115</i>
<i>Sanatta Gerçekçi Bakış / 121</i>
<i>Sanat ve Toplum / 131</i>
<i>Yaşamak ve Sanat Yapmak / 139</i>
<i>Oyun ve Sanat / 149</i>
<i>Sanatçının Sorumluluğu / 157</i>
<i>Romanda İnsan Gerçeği / 165</i>
<i>Şiirde Devrim Yapan Bir Platon'cu:</i>
<i>Charles Baudelaire / 171</i>
<i>Verlaine ya da Bir Şairin Bitmeyen Acıları / 181</i>
<i>Ademin Oyunu'ndan Tartuffe'e ya da</i>
<i>Molière'i Besleyen Kaynak / 191</i>
<i>Antoine De Saint-Exupery'de Sorumluluk Duygusu / 201</i>
<i>Sanatta Yenilikçilik ve Debussy Örneği / 207</i>

ESTETİK BAKIŞ YA DA GENÇ SANATÇININ SORUNU

Sanat öğretilir mi? Örneğin şiir öğretilir mi mimarlık öğretilir mi roman öğretilir mi? Şiirin okulu yoktur. Mimarlığın okulu var ama. Müziğin de okulu var. Şiirin okulu yok diyoruz ama üniversitelerde edebiyat öğretimi yapan bölümler genç insanlara şiirin bilgisini iyi kötü vermiyor mu? Oralarda insanlar en azından dünyanın büyük şairleriyle şöyle ayaküstü de olsa bir tanışma olanağı bulmuyorlar mı? Müzik okuluna giren bir genç oradan birkaç yıl içinde bir şeyler çalarak çıkmıyor mu en azından? Demek ki sanat öğretilir. Ne olursa olsun sanatın öğretilileceği konusunda derin kuşkularımız vardır. Okullar sanat öğretmekten çok sanatın temel bilgisini ya da teknik bilgisini verebilirler, insanı sanatla şöyle bir tanıştıracırlar. Bu yüzden genç insanlar bu okullardan gerçekte birer sanatçı olarak değil de birer sanatçı adayı olarak çıkarlar. “*Sanatçı olunmaz sanatçı doğulur*” diye aptalca bir söz vardır. Sanatla ilgisi olmayanların ikide bir söyledikleri bir sözdür bu. İnsan sanatçı doğuyorsa okula ustaya öğretmene gerek var mı! Sanat yapmak adına avaz avaz bağırarak bir takım sözde şarkıcılar doğuştan sanatçı ya da en azından doğuştan yetenekli sanatçı adayları olduklarına inanırlar. Oysa yeteneklerimizi dünyayla ilişkilerimiz içinde kazanıyoruz ve nasıl kazandığımızı da bilmiyoruz. Doğa kişiyi anasının karnında sanatçı yapacak kadar iyilikçi değildir. Bilinçlenme olgusu alttan alta sessiz sessiz gerçekleşen bir olgudur.

Sanırım genç şaire yapılabilecek en büyük kötülük ona nasıl şiir yazması gerektiğini öğretmeye kalkmaktır. Genç şairin şiirlerini düzelten insanlara raslarsınız. Genç şairin kendine yapabileceği en büyük kötülük şiir konusundaki öğütlere kulak asmak olabilir. Genç şairin kimsenin bilgisine kimsenin görüşüne kimsenin görgüsüne başvurmadan burnunun doğrusuna gitmesi gerektiğini söylemek istemiyoruz. Olur mu hiç! Sanatçı her şeyden önce gözünü kulağını açmayı, bakmayı ve dinlemeyi bilen kişidir. Benim söylemek istediğim, şairin önünde sonunda kendi estetiğinin kurallarını kendi araştırmalarıyla kendi deneyleriyle elde edebileceğidir. Estetiğin genel bilgileri hepimizindir ama *herkesin estetiği kendine* formülü de elbet son derece geçerli bir formüldür. Bu yüzden kesin bir biçimde belirlenmiş kurallarla sanat yapılamayacağı doğrudur. Sanatçı sanatı için kurallar koyan ve koyduğu kuralları aşmak için elinden geleni yapan kişidir.

Kuralcılık sanatta tehlikelidir. Sanat kuralla da olmaz kuralsız da olmaz. Sanatçı kendi koyduğu kurallarla yıkışan adamdır. Ayrıca sanatta kural koymak kolay iş değildir. *“Her zaman karanlık ve ölümsü bir şeyler barındıran kuralların üstüne çıkmak gerekir”* der D. Dodart. Der ki: *“Evrensel olarak geçerli kurallar koymak zordur, kuralların her zaman ayrık durumları vardır, denebilir ki onların tümü birçok bakımdan boştur, bunu ortaya koymak her zaman kolay olmasa da.”* Ona göre *“Kendinde eşsiz kurallar vardır, gene de bunlar az kullanılırlar. Çünkü onlar bulanık bir fikir ortaya koyarlar. Böylece her şey her kişinin kendi görüşüne ve anlayışına göre onları uygulamasına bağlıdır.”* Sanatçının kendi sanatıyla ilgili sezgilere ya da duyarlıklara ulaşması kurallar aramasından daha doğrudur. *“Duygu ya da beğeni denilen bu fikir ya da bu canlı izlenim dünyanın tüm kurallarından daha değişik bir biçimde inceliklidir. O kitaplarda hiç mi hiç belirtilmeyen yanlışları ve güzellikleri görünür kılar. Bizi kuralların üzerine çıkaran budur.”* Sanatçı sanatını kendiyle savaşıarak geliştirir. Gelişme her şeyden önce insanın kendiyle yıkışmasını gerektirir. Bir takım sanat akımlarının öncüleri öncesel bir takım kurallar ortaya koyabilirler ama *gene de en başarılı yapıtlar bu kuralların dışında*

gelişen yapıtlardır. Bir akıma bağlı sanatçıların en başarılıları o akımın *bildiri*'sine enaz uyan kişiler oldular.

Her sanatçı kendi kurallarını sanatını yaparken ortaya koyar. Bu onun biraz da sanattan ne anladığıyla ya da ne beklediğiyle ilgilidir. Biraz da özgün olma kaygısıyla ilgilidir. *"Seçkin şairler çoktandır şiir ülkesinin en çiçekli topraklarını bölüştüler. Ben daha başka bir şey yapacağım."* Böyle diyordu Baudelaire. Sanatçının dünyası ayrı olana apayrı olana eğilimlidir. Filozof olsun sanatçı olsun yaratıcının dünyası sıradan kişilerin dünyasından daha çelişkili daha sorunlu daha içinden çıkılmaz ve elbette kolay kolay anlaşmaz bir dünyadır. Tolstoy'un eşi bir tanıdığına şöyle demiştir: *"Lev Nikolayeviç'le kırk sekiz yıl yaşadım, onun kim olduğunu anlamış değilim."* Bu biraz da sanatçının bencil değil de benci oluşundan gelir. Her gerçek sanatçı bir gerçek Narkissos'dur. Sartre Baudelaire'i anlatırken şöyle der: *"Baudelaire'in kökel tutumu eğilmiş bir adamın tutumudur. Kendi üzerine eğilmiş, Narkissos gibi."* Her ne olursa olsun ne hazır bir kuraldan sanata ulaşılabilir ne de sanattan şaşmaz bir kurala ulaşılabilir. Koyduğumuz kurallar bir süre sonra ister istemez aştığımız kurallar olacaktır, aşmamız gereken kurallar olacaktır. Sanatçı için belirgin ya da evrensel kurallar olmadığı gibi sanat yapıtlarından doğrudan doğruya çıkarılacak ve yeni yapıtların oluşturulmasında *olduğu gibi* kullanılacak şaşmaz kurallar da yoktur. Bir sanat yapıtında kurallar *yaratma süreçleri içinde* oluşur ve gelişirler. Bu kurallar yapıtın özellikleri olarak kendilerini gösterirler. Bir yapıtı yapıt kılan kurallar bir başka yapıt için geçerli olmayabilir ya da olmayacaktır. Her anlatılan için bir anlatma biçimi gerekecektir. Yapıt için tam anlamında kesinleşmiş kural sözkonusu değildir. Kural sanatta daha çok görü'yle ilgilidir, görmenin koşullarıyla ilgilidir. Kural elbette vardır. Sanatçı yapıtını bir hiç'den yola çıkarak gerçekleştirebilir mi? Her yapıt sanatçının açık ya da örtülü bir biçimde kendisiyle ya da tüm bilinç koşullarıyla tartışa tartışa ortaya koyduğu kuralların belirleyiciliğinde oluşur. Ancak bu kuralları hukukun kuralları ya da daha kullanışlı bir deyimle hukukun yasaları gibi düşünmemek ve benzer durumlara uygulamaya kalkmamak gerekir.

Örneğin genç şair yazacağı şiirler için köklü bir takım dayanakların, yol gösterici bir takım formüllerin olması gerektiğini bilir. Bunlar hazır dayanaklar değildir, birinden ödünç alınacak cinsten, çarşıda satılan cinsten şeyler değildir. Genç şairin bilinci henüz böylesi bir donanım ile yüklü değildir, henüz böyle bir donanımı sağlamaya da uygun değildir. O durumda genç şair kuralların bir yerde bulunması gerektiği duygusuna ya da inancına kapılır. Birileri, bilen birileri bu yolda bana yön verebilir, şunu şöyle yapma böyle yap diyebilir, diye düşünür. Gerçekte genç şair haklıdır, böyle birileri her zaman vardır. Şiirini düzeltecek birilerinin olmasını ister o. Özellikle her anlamda emekli sanatçılar her an kurallar koymaya, böyle yaparsan şiir olur şöyle yaparsan şiir olmaz demeye yatkındırlar. Birilerine yol göstermek bilgeliğin şanındandır diye düşünmek de doğru olabilir, bu da bir düşünme biçimidir. Sanat yolunda çokça ilerleyememiş, ilerlerken bir yerlerde duralamış, bir yerlerde kendine ya da başka bir şeye yenilmiş eski sanatçılar ya da sanatçı eskileri yeni sanatçıları yönlendirmede pek istekli olsalar da pek verimli olamazlar. Onların genç sanatçılara zarar verdiğini de söyleyebiliriz. Bu neye benzer? Bisiklete binmeyi öğrenen birinin bisikletini “aman çocuk düşmesin” kaygısıyla tutmaya benzer. Siz bisikleti tutarsanız o denge deneyimleri yapamaz ki. Bisiklete binmeyi düşse kalka öğreniriz. Şiir yazmayı öğrenmek de düşse kalka olacaktır. Falanca usta şair şöyle söylemişti, bir de onun dediği gibi yapayım duygusu verimsiz bir duygudur. Genç şair kendini bu edilginliğe bıraktığı zaman sanatını henüz bulamadan yitirmeye mahkum duruma girmiştir. Sanatçı yeni biçimler bulmada yeni bileşimler oluşturmada en büyük desteğin kendi deneyimlerinden geleceğini bilmek zorundadır. Sanırım bütün sanatlar hatta yaşama sanatı bile insanın kendi deneyimlerini gereksinir daha çok. Bizden öncekilerin deneyimleri kendi deneyimlerimiz çerçevesinde önemlidir. Belli bir bilgi birikimimiz yoksa bizden öncekilerin yaşamış olduğu deneylerden, bu arada bizden öncekilerin yazmış olduğu kitaplardan yararlanamayız. En büyük ustaların yapıtlarını barındıran müzelere boş kafayla girmek sanatçı olma yolunda insana hiçbir şey getirmeyecektir.

“Hiçbir büyük kendini bir çırpıda kuramaz” diyen Stoa filozofu haklıdır. Yaşamın kumaşı yavaş yavaş örülür. Bu örülme işi çok zaman kendiliğinden edimlerle gerçekleşir. Sanatta kendiliğindenlik bilimdekinden ve felsefedekinden daha belirgindir. Hiçbir alanda, sanat alanında da bir başka alanda da kendimizi bir çırpıda kuramayız. Sanatla ilgili deneyimlere bütün bir ömrü ayırmak gerekir. Sanatçının işi başkalarının işine benzemez. Çok kişinin işi akşam biter ve sabah yeniden başlar. Bir banka memuru bir kuyumcu bir ayakkabıcı bir bakkal işinden çıktığı zaman özgürdür. Bütün gün çalışmış yorulmuştur, artık istediğini yapabilir: akraba ziyaretine gidebilir, bir birahanenin kuytu bir köşesine çöküp ufak ufak demlenebilir, gönlünce bir sinemaya dalıp rahat koltuklarda hafifçe kestirebilir. Kültür adamının düşünce dünyası gün yirmi dört saat çalışır. Genel olarak belli saatlerde çalışılır kalan zamanda dinlenilir. Bunu yapmaya hakkı daha doğrusu vakti olmayan üç kişi vardır: bilim adamı, sanatçı ve filozof. Bu kişiler uğraşlarının sorunlarını kesintisiz yaşarlar. Bilimsel düzeyde de sanatsal düzeyde de felsefi düzeyde de en temel sorun bütün zamanlar için adanmışlık sorunudur. Her insana bol bol yeten vakit bu üç insana yetmez gibidir. Vakit ne Balzac’a ne Flaubert’e ne Beethoven’e yetmiştir ne de benzer başka birine. Beethoven kendisini insanlarla ilişki kurmayı sevmeyen kibirli biri olarak görenlere kibirli falan olmadığını yalnızca bir takım birlikteliklere vakit bulamadığını söyler.

Vakit şaire şiir yazmak için değil şiir deneyimleri yapmak için, şiir düşünmek için, şiirin ne olup ne olmadığını tartışmak için gereklidir. Daha temelde insan nedir sorusunu karşılamak için gereklidir. Şiir yazmak için gereken vakit ne kadar olabilir ki! Şiiri düşünmek şiiri yaşamak şiiri arayıp bulmak şiiri kurmak önemlidir, şiir yazmak nasıl olsa olur. Bir şairin beş yüz şiiri varsa bunlar olsa olsa beş yüz ya da dokuz yüz saatte yazılmışlardır. Şiirimizle ilgili enine boyuna deneyimlerimiz olmuşsa, şiirin ne olduğunu sanatın ne olduğunu insanın ne olduğunu uzun uzun araştırmışsak, bu araştırmalarımızdan kendimize uygun bakış açılarını derlemişsek, kendimize uygun yaratma kurallarını çıkarmışsak şiir yazmak iş

değildir. İş olmaz olur mu elbette iştir ama en azından bütün zamanı alacak bir iş değildir. Bu yüzden şair en başta donanımlı olmaya özen göstermelidir. Şiir yazmak bir sonuçtur, insan her zaman şiir düşünür ama her zaman şiir yazmaz. Her zaman şiir yazsaydık, şiirin ne olup ne olmadığını düşünmeden şiir yazsaydık sanatımızın güçlü temellerini oluşturmazdık, o zaman sanatımız güdük kalırdı ve başkalarının bizim sanatımıza ulaşması olanaksız olurdu. Karanlık bir anlayış da olsa bir yanıyla beceriksizliği belirleyen bir durumdur. Sanatçının işi yaşamı aydınlatmaktır. André Maurois'ın dediği gibi *"Sanat yaşam olamaz, yaşamın bir sunumu olabilir."* Gerçek sanatçı bir yaşam araştırmacısıdır. Şöyle diyordu George Sand: *"Ölümlerimiz yok artık, bizim yaşamla. Ne mezarın hiçliğine inanıyoruz ne de zorla el etek çekmenin getireceği kurtuluşa. Yaşam iyi olsun istiyoruz, çünkü onun verimli olmasını istiyoruz."* Marcel Proust da şöyle der: *"Gerçek yaşam yani bulunmuş ve aydınlatılmış yaşam, kısacası gerçek olarak yaşanmış tek yaşam her an tüm insanlarda ve sanatçıda içkindir. Ama tüm insanlar onu göremezler çünkü onu aydınlatmaya çalışmazlar."* İyi düşünülmemiş sanat yetersizliklerle sakatlanmış olduğu için başkalarına ulaşmakta güçlükleri olan sanattır. Sanat bilinçlerin ortaklığı çerçevesinde bir işletilebilirliği, bunun için de bir düşünce açıklığını gerektirir. F.Robert'in pek güzel söylediği gibi *"Yalnızca yorumlamalarla açıklığa kavuşan ve yorumlamalarla tadına varılan yapıtları kendi yazgılarına bırakmak: insancı okuyucunun bakış açısı budur. Haklıdır, çünkü her kültürün temeli hiçbir yorumu gerektirmeden hiçbir bilgece durum belirlemelerini gerektirmeden doğrudan doğruya insanı yakalayan ve her zaman etkin olan metinlerin bütününden oluşur."*

Demek ki sanatçı başka sanatçıların sanatlarından yararlanmayı önemsemekle birlikte kendi kurallarını kendi deneyimlerinden çıkaracaktır. Onun sanatı kendi yaşam koşullarından ve dolayısıyla kendi bilinç koşullarından damıtılmış olacaktır. Onun önünde başkalarının kuralları başkalarının deneyimleri vardır, kendisinininkiyle örtüşmeyen başka kurallar başka deneyimler vardır, onun bu kurallardan bu deneyimlerden kendi öngörülerini çerçe-

vesinde yararlanması gerekir. Bu yararlanma her zaman olumlu anlamda yararlanma olmayabilir, olumsuz anlamda yararlanma da önemlidir. Sanatçı da herkes gibi bilincini evetlerle olduğu kadar hayırlarla kurar. *Ben olsam böyle yazmazdım* duygusuna ulaşmak da önemlidir. Kötü örnekler yaşamda olduğu gibi sanatta da bizi iyiye ve güzele yöneltmekte belli bir itici güç oluşturabilirler. Etkilenmek önemlidir, onun gibi yapmak çerçevesinde olmaktan çok onun gibi yapmamak çerçevesinde önemlidir. Evet, herkesin bucak bucak kaçır görüldüğü ama bir türlü kaçamadığı etkilenme olgusu sanatta çok önemlidir. Genç sanatçılar etkilenmekten korkarlar ya da korkar görünürler, korkularını sık sık ortaya koyarlar. Oysa etkilenmek hem bir haktır hem de bir ödevdir ya da zorunluluktur. En azından kendinin olanı bulana kadar başkasının deneyimlerini yardıma çağırmak gerekecektir. Bunda aşağılanası bir durum yoktur. İnsan kendinin olanı ancak başkalarının deneyimleri içinde anlayabilir ve bulabilir. Birinden şiirin kurallarını öğrenmek değil ama birinin şiirinden şiirin kurallarını sezmek önemlidir. Bir şair yalnız öbür şairlerin yapıtlarından değil öbür sanatlarda ürün vermiş çeşitli sanatçıların yapıtlarından da yararlanacaktır. Bir şair için bir Aragon elbette büyük bir kaynaktır ama bir Beethoven de çok büyük bir kaynaktır. Beethoven müzikte en verimli olabileceği gençlik yıllarında uzun uzun edebiyat öğrenimi görmüştü. İşte buradaki duyarlığı iyi anlamak gerekir.

Etkilenmekle öykünmeyi birbirine karıştırmamalıyız. Etkilenmek ne ölçüde haksı ya da hatta bir kaçınılmazlıksa öykünmek o ölçüde yasadışıdır. Gerçekte böyle midir? Genç insanların kişiliklerini oluştururken birilerini özellikle saygı ve sevgi duydukları birilerini öykündüklerini biliyoruz. Öykünme kişilik oluşturmada sağlam dayanaklardan biridir. Başkası gibi davranmak diye tanımlayabileceğimiz öykünme yeni yetişmekte olan kişinin yaşamında bir aşama koşulunu belirler. Örnek almak ve örnek olmak eğitimin vazgeçilmez temel koşullarındandır. Eğitimciler bize öykünmenin eğitim alanında yadsınamaz bir ağırlık taşıdığını bildirirler. İnsan önce başkaları gibi olur sonra kendisi olur. Yeni yetme şair adayı istese de istemese de birilerinin şiirini öykünecektir. Bir za-

man sonra öykününeden etkilenmeye doğru bir geçiş olur. Zamanla etkilenmenin de gücü azalır. Kendi sanatçı kişiliğini oluşturan şair özgün olanı yakaladıkça sevinçli olacaktır. Şair için en büyük heyecan benzersizi yakaladığı yerde kendini gösterir. Sanatçı kişiliğini oluşturmamış şairler ressamlar müzikçiler başkalarının yarattıklarından derme çatma bileşimler kurmaya çalışırken mutsuzdurlar. Kendi kurallarını koymayı becerememiş ve kendi kurallarıyla yıkışmayı göze alamamış bir şair başıbozuk bir yönelim içinde bugün onun yarın öbürünün arkasına takılıp giderken acılı bir görünüm ortaya koyacaktır.

EDEBİYAT BİLGİSİ

Edebiyat tarihi sanat tarihinin bir parçasıdır. Sanat tarihi düşünce tarihinin bir parçasıdır. Düşünce tarihi genel tarihin bir parçasıdır. Edebiyat bir sanattır, böyle olmakla bir düşünme biçimidir. Yalnız bilim ve felsefe düşünmez, sanat da düşünür. Bilim başka türlü düşünür felsefe başka türlü düşünür sanat başka türlü düşünür. Gerçekte bu alanlar hep birlikte düşünürler, yaşamı ya da insanı düşünürler. Edebiyat da öbür sanatlar gibidir: yalnız haz vermekle kalmaz aynı zamanda düşündürür. Öbür sanatlar gibi edebiyat da insanı bağlamadan düşündürür yani ille böyle düşünceksin demeden, onun özgürlüğünü kısıtlamaya kalkmadan düşündürür. Bilimde ve felsefede çerçeveleri iyi çizilmiş düşünceler vardır, tüm sanatlarda bu arada edebiyatta düşünmek bir konuda ya da birkaç konuda özgür bir biçimde tartışmaya girmek anlamına gelir. Bilim adamı belli bir düşünceyi önerir, filozofun da önerdiği belli bir düşünce vardır, sanatın alanında böylesi belirleyici tutumlara yer yoktur. *“Ben ortaya bir şey attım, sen onun üzerine düşün istersen”* der edebiyat adamı. *“İstersen de düşünme, senin bileceğin iş!”* Sanat aynı zamanda bir hazlar alanıysa düşünceyi dışlayarak bir şiirin bir romanın bir müzik parçasının hazzına ulaşmak olası değildir.

Düşüncenin gelişimini kavrayabilmek için tek tek edebiyat yapıtlarını incelemenin ötesine geçmek, edebiyat tarihine de başvurmak, edebiyat üzerine ya da edebiyatlar üzerine enine boyuna

düşünmüş insanların görüşlerinden de yararlanmak gerekir. Bizim tarih dediğimiz şey ayrı ayrı tarihlerden oluşuyor. Bütün tarihler bir araya gelerek genel tarihi oluşturuyor. Bu ayrı ayrı tarihlerin ötesinde, onlardan ayrı onlardan kopuk bir tarih yoktur. Tarih, tarihlerin birbirine kavuştuğu yerdir. Biz genellikle tarih denilince siyasal tarihi anlıyoruz, olayların tarihini anlıyoruz, toplumların ilişkilerinden doğan yapı değişikliklerinin öyküsünü anlıyoruz. Siyasal tarih de tarihin bir parçasıdır. Ama tarih siyasal tarihten daha çok bir şeydir. Tarih siyasal tarihi de içeren bir tarihler demetidir. Tarih dediğimiz zaman tüm tarihlerden oluşan o uçsuz bucaksız alan anlaşılmalıdır. Böylesi bir tarih konu olarak belirlenmesi, enine boyuna incelenmesi, kendiyle ilgili yöntemler geliştirilmesi olanaksız bir alan olacaktır. Genel tarih bir tasarımdan başka bir şey değildir. Genel tarih bütün tarihlerin ortak bilincidir. Ancak o öylesine kaygan öylesine uçucudur ki onu ancak şu ya da bu görünümüyle bilinç yansımalarında sezebiliriz. Bu yüzden ilgilimiz o bütünsel tarihten çok tarihlere ya da birkaç tarihin bir araya getirilmesiyle oluşan tarih demetlerine yöneliyor. Edebiyatın tarihiyle ilgilenirken toplumbilimin tarihine de yöneliyoruz, bu arada belki de kimyanın tarihinden uzakta kalıyoruz.

Tek bir tarih insan etkinliklerinin yalnızca bir yüzünü açınlayan bir alandır. Böylesi bir alanda sınırlanırsak tarih bilincine ulaşma yolunda eksikli kalırız. *“Ben yalnızca felsefenin tarihini bilirim başka tarihlerden anlamam”* diyen kişinin düştüğü kısırlığı düşünün. Bilgiyi dar alanlara sığdıramazsınız. Yalnızca felsefe tarihinden anlayan adamın hiçbir şeyden anlamadığını söylersek aşırıya kaçmış mı oluruz? Her ne olursa olsun aralarında bir bütün oluştururcasına birbirine yakın duran tarihleri bir bütün olarak ele almak zorunludur. Örneğin edebiyatın tarihini müziğin tarihinden ayrı düşünmek korkunç bir soyutlamanın dar çemberlerine düşmek demektir. Kimyanın tarihi bize doğa bilimleri üzerinde bilinçlenmek açısından önemli bir çıkış noktası oluşturur. Ancak doğa bilimlerinin anlamına varmak isteyen kişi gene de kimyanın tarihinde sınırlanıp kalmak istemeyecektir. Kimyanın tarihi her şeyden önce kimyayı bir bilim olarak kavramak açısından önem-

lidir. Ancak kimya öbür doğa bilimleriyle birlikte kimyadır, onun tarihi de sıkı sıkıya öbür doğa bilimlerinin tarihine bağlı olacaktır. Kimyanın tarihini iyice kavrayabilmek için daha bütünlüklü bir alana yönelmek ve doğa bilimleri tarihini incelemek gerekir. Birbirine sıkı bağlarla bağlı olan edebiyat tarihini ve felsefe tarihini de düşünce tarihi bütününde görmek gerekir. Düşünce tarihi deyince daha çok sanatın felsefenin ve insan bilimlerinin tarihi anlaşılmalıdır. Nasıl kimyanın tarihi ya da fiziğin gökbilimin fizyolojinin tarihi doğa bilimleri tarihinde bütünleşiyorsa edebiyatın (daha genel anlamda sanatın) ve felsefenin tarihleri de aralarında güçlü bir birlik oluştururken insan bilimlerinin tarihiyle bütünleşirler. Kısacası bizim tarihin ta kendisi saydığımız siyasal tarih de içinde tüm tarihler birbirlerinden duvarlarla ayrılmayan, aralarında geçiş yerleri olan bütünlüklerdir. Düşünce tarihi sanat tarihinin de felsefe tarihinin de evidir. Sanat tarihi felsefe tarihiyle bir birlik oluştururken başka tarihlerle de bağ kurmak isteyecektir. O zaman o toplumbilimin ruhbilimin kazıbilimin daha başka bilimlerin tarihlerinden yararlanmayı öngörecektir.

Peki bu başka alanlara açılma telaşı nereden geliyor? Felsefe tarihini edebiyat tarihinden, edebiyat tarihini felsefe tarihinden bağımsız olarak kavramak, kavramaya çalışmak bizi yanılgılara düşürebilir, açmazlarla karşı karşıya bırakabilir. Özellikle ulusal bütünlüklerin belirleyici bir güç olarak kendini ortaya koyduğu, kültürlerin ulusallık özellikleriyle öne çıktığı Yeniçağ'da örneğin edebiyattan ayrı bir felsefe ve felsefeden ayrı bir edebiyat düşünmek olanaksızdır. Elbette bu iki alan birbirine özdeş iki alan diye düşünülmemelidir. Ancak onları birbirinden koparmamız için de bir neden yoktur. Yöntemleri başka başka da olsa, felsefe ve sanat, özel olarak da felsefe ve edebiyat birer *insan araştırması* alanı olmakla aynı çabanın içindedirler. Onların işi insana kendini daha iyi kavraması için olanaklar sağlamaktır. Edebiyatın felsefeleştiği, felsefenin edebiyatlaştığı, birini öbüründen ayırmanın bilgiyi sakatlamak anlamına gelebileceği bir çağda yaşıyoruz. Özellikle XIX.yüzyıl bu bütünlüklü kavrayışın geliştiği bir yüzyıl oldu. Ancak insanlık XV. ve XVI.yüzyıllardan başlayarak böylesi

bir bütünleşmenin temellerini atmaya doğru gitti. XVII.yüzyılım klasik yapıtları felsefeleşmiş bir edebiyatın varlığına tanıklık ederler. XVIII.yüzyılda fransız aydınlanması edebiyata felsefeyi getirirken felsefeye de edebi bir görünüm kazandırdı. Yalnız edebiyat değil tüm sanatlar kendilerini felsefi bir derinlikte ortaya koymaya yöneldiler.

Edebiyatın ne olup ne olmadığı sorununu işte bu bağlamda tartışmak gerekiyor. Edebiyat adamları genellikle edebiyatın ne olup ne olmadığı konusunu tartışmadan edebiyata yöneliyorlar. Bu da onları ne yaptığını bilmemek gibi bir sorunla karşı karşıya getiriyor. Gerçek edebiyat yapıtlarıyla gerçek olmayan edebiyat yapıtlarını birbirinden ayırmanın belki iyice zorlaştığı bu yüzyılda gerçek edebiyat yapıtı için belirleyici özellik onun ne adına varolduğu sorusunu sormakla belirlenebilecektir. Örneğin bir romancı bize ya da kendine “*Bu romanı neden yazdın?*” sorusunun karşılığını verebiliyorsa işler yolunda demektir. Bunu söylemekle sanatı zorunlu olarak ideolojik bir yükümlenme içine koymak istediğimiz düşünülmesin. Sanatın insanlara yol göstermek ya da onları adam etmek için yapılması gerektiğine inanan kişiler sanatın dışındaki kişilerdir. Ama bir sanat yapıtının gücü ya da anlamı estetik yetkinliğiyle birlikte o yetkinliğe kapı açan düşünce yükünden giderek belirlenecektir. Öte yandan Chateaubriand gibi biz de iyi’yle güzel’i birbirinden kesin biçimde koparmanın doğru olmadığını söyleyebiliriz. Chateaubriand’ın dediği gibi, güzele duyarsız kalan kişi erdemi anlayamayacaktır. Düşünen bir edebiyat ürünüyle düşünmeyen ya da düşünür gibi yapan bir edebiyat ürününü birbirinden ayırmak gerekir. Her sanat yapıtı gibi bir edebiyat yapıtı da estetiğiyle ve düşünce yüküyle kendini ortaya koyar. Bir yapıtta düşünsel yanla estetik yan birbirinin tümleyeni olarak belirir. Düşünsellikten-duygusallıktan ayrı bir estetik, estetikten ayrı bir düşünsellik-duygusallık elbette sözkonusu olamaz. Estetik biçimlerde dışlaşan şey düşüncelerimizdir duygularımızdır, her estetik bu düşünsel-duygusal özü dışlaştırabildiği ölçüde estetiktir. Bu yüzden edebiyat yapıtları tıpkı felsefe yapıtları gibi bize insanı açınlayan yapıtlardır.

Bir çağın bir dönemin bir yerin bir ortamın bir bölgenin insanını felsefe yapıtlarından giderek de edebiyat yapıtlarından giderek de kavrayabiliriz. Edebiyat yapıtları felsefenin yapamadığı bir şeyi yapıp bize somut insanı gösterirler. Felsefe bireyi siler ya da onun tanıdığı tek birey filozofun kendisidir. Edebiyat tek tek bireyler vardır, herbiri ayrı kişisel özellikler gösteren bireyler vardır. Bu özelliklerin arasından, bu canlı yaşam görünümlerinden giderek biz bir toplumun ruhuna ulaşırız. Edebiyat bize genel olanı özel örneklerden giderek açıklar. Felsefe yapıtları insanı salt düşünsellik düzeyinde kavrarlar. Onlar insan duygusallığına ne kadar önem verseler de bu duygusallığı tüm özellikleriyle açık etme olanağına ulaşmış değildirler. Felsefe duygusallaştığı ölçüde felsefe olmaktan çıkar ve sanata yaklaşır. Sanat özelde belirlenir, öznel nesnele giden yolları açar, bir kişinin bir kişiliğin varlığında bir toplumun özelliklerini gösterebilir. Oysa salt öznelikten kalkan bir felsefenin tekbenciliğe düşmesi, böylece nesnel bilgiye ulaşmak isterken yarı yolda kalması hatta başladığı yerde bitmesi doğaldır. Edebiyata iyiden iyiye yaklaşmış, özneli tek araştırma alanı durumuna getirmiş felsefi bakış açılarının öznel bağımlı olan sanat yapıtlarından beklediğimiz insan bilgisinin onda birini bile bize veremediği görülür. Sanatta da felsefede de önemli olan insanın en geniş nesnel bilgisine ulaşmaktır. İnsanı en öznel düzeyde ele alan sanat yapıtları bile bize tüm insanla ilgili bir özelliği açık edebildiği zaman önemli olmaktadır. Biz bir sanat yapıtında sanatçının kendisini değil bizi de içine alan bütün insanı bulmak isteriz. Sanatçı hangi yöntemi kullanıyor olursa olsun bize önünde sonunda bütün insanı göstermekle yükümlüdür. Bize bütün insanı göstermeyen bir sanatçıya bizim göstereceğimiz ilgi uydurma bir ilgi olacaktır. Zamanında ses getirmiş, umulmadık yankılar uyandırmış sanat yapıtlarının kısa zamanda okunmaz olması, yüzüne bakılmaz olması, görülmez ya da dinlenmez olması içindeki insan gerecinin zayıflığıyla ilgilidir. Sanatçı benim için ne zaman önemlidir? Bana beni gösterebildiği kadar önemlidir, daha geniş anlamda bize bizi yani insana insanı gösterebildiği zaman önemlidir.

Düşünce felsefede ve bilimde en yetkin anlatımını bulur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Felsefe her zaman yaşamı bütünsel bir bakış içinde tam tamına kökten kavrama eğilimindedir. Bilimler insanı parçalayarak ele alırlar, daha doğrusu kendi açılarından ele alırlar. Her bilim kendi konusu ve yöntemleri çerçevesinde bilgi üretmekle yükümlü duyar kendini. Felsefe insanı geçmişiyile şimdisiyle ve geleceğiyle bir bütün olarak açıklamaya yönelir. Tek bir felsefe bu amacı yerine getiremese bile felsefeler hep birlikte bu amacı yerine getirirler. Bir felsefe bir dönemi açıklamaya yetmez, bir dönemi hep birlikte değişik açılardan açıklayan ayrı ayrı felsefeler vardır. Diyelim Descartes çağını en köklü ve en geniş biçimde açıklayan bir filozoftur, ama Descartes diye biri olmasaydı Rönesans'la başlayıp XVII. yüzyıla kavuşan felsefe ve bilim düşüncesi, Rönesans'la başlayıp XVII.yüzyıla kavuşan kuşkucu deneyci yöntemci mekanikçi bakış bir başka filozofta ya da başka filozoflarda nasıl olsa açıklığa kavuşacaktı. Her felsefe insanlığın bir ürünüdür. Nitekim Descartes çağında bir düşünce yalnızı değildir, ondan otuz yıl kadar önce doğmuş olan Bacon, Descartes'ın bakış açısına tam karşıt bir bilgi anlayışı içinde yeni düşünceyi açıklamak açısından Descartes'ın söylediklerine çok yakın şeyler söylemişti. XVII.yüzyılı anlamak isteyenler öncelikle Bacon'a Descartes'a Leibniz'e ve Spinoza'ya başvurmak zorundadırlar. Ancak XVII.yüzyıl Molière'siz Shakespeare'siz Corneille'siz Racine'siz de anlaşılamaz.

Biz akılsızca ya da tembelliğimizden o kapıları kapamış da olsak edebiyat alanından felsefe alanına açılan sayısız düşünce kapıları vardır. Edebiyat adamı Montaigne dünün birikimlerini yarına taşıırken filozof Descartes'a çok şey bırakmış gibidir. Edebiyatçı Montaigne'i besleyen kaynak özellikle eskiçağ filozofları kaynağıydı. Şimdi çıkarabiliyorsanız çıkarın bakalım Montaigne'i düşünce tarihinden. Pyrrhon'un olumsuz kuşkuculuğunu olumlu kuşkuculuğa dönüştüren, ahlakta ve bilgide Stoa filozoflarının usçuluğuna bel bağlayan, bu arada Epikuros'un hazcı ahlakına iyiden iyiye yaklaşan Montaigne başta Descartes olmak üzere tüm ardıllarına Eskiçağ'ın düşünce dünyasından bir şeyler sunmuş gibidir. La Rochefoucauld'yu ve Vauvenargues'ı edebiyatın alanına bırakıp çıkarsanız XVII. ve XVIII. yüzyılların ahlak düşüncesi

düpedüz eksikli kalır. Kaldı ki Montaigne basit bir taşıyıcı ya da aktarıcı değildir, sıradan bir seçmeci de değildir, tam anlamında bir yenilikçidir. En büyük yenilikçiler geçmişin değerlerini en güzel özümlemiş kişiler arasından çıkıyor. Yine de bir çağı doğru olarak kavrayabilmek için yalnızca filozoflara başvurmak yetmeyecektir. XVII.yüzyılı kökten kavramak isteyecek bir kişi Descartes kadar Molière'i de düşünecektir. Birinde açınan salt düşünsellik, öbüründe açınan tüm yaşamsal özellikleri içinde duygu ve düşünce dünyasıdır.

Bu yüzden düzmece edebiyat yapıtları gerçek edebiyat yapıtlarından içeriklerinin yeterince insani olmayışıyla ayrılırlar diyebiliriz. Düzmece edebiyat yapıtlarında karşımıza çıkan şey insanın özüyle ilgili bir duygu-düşünce bütünü değildir, insanla ilgili olan ya da insanla ilgili görünen temelsiz köksüz tutarsız görüntülerdir. Düzmece edebiyat yapıtları çarpıcı görünmek adına doğrudan doğruya gerçekliği çarpıtmakla işe başlarlar, zaten onları oluşturan bilinç gerçekliğin güçlü yansılarını ortaya koyabilecek yeterlikte değildir. Bu görüntüler bizi insana ulaştırmakta eksik kalır, insan üzerinde yanılgılara düşmemizi, insanla ilgili yanlış bilgiler edinmemizi getirir. Bilmemek kötüdür, yanlış bilmek kötüünün de kötüsüdür. Bu yüzden gerçek anlamda edebiyat ürünü sayamayacağımız yapıtlar karşısında son derece uyanık olmamız gerekir. Hiçbir edebiyat yapıtı ben gerçek anlamda sanat değeri taşımıyorum demez, yani bu eksikliğini ortaya koyacak belirtileri açık açık göstermez, en azından göstermek istemez. Göstermediği gibi onu gerçek anlamda edebiyat ürünü saymamızı gerektirecek düzmece gerekçelerle ya da yapay özelliklerle de yüklüdür. Bir doğa tanıtlaması bir iki temelsiz duygusalılık birkaç düşünce kırıntısı onu bize iyi balımadığımız zaman tam anlamında bir edebiyat ürünü olarak göstermeye yetecektir.

Edebiyat eleştirmenine işte bu anlamda ya da bu noktada gereksinim vardır. Edebiyat eleştirmeni çok zaman sanıldığı gibi bir lüksü değil bir gereksinimi karşılamaktadır. Burada elbette şu ya da bu yoldan şu ya da bu nedenle edebiyat alanına girmeyi başarmış ve orada şu ya da bu amaçla kalem oynatan ve adı böy-

lece eleştirmene çıkmış olan donanımsız ya da nasipsiz kişilerden sözetmek istemiyoruz. Gerçek edebiyat eleştirmeni her şeyden önce iyi bir tarihçidir, iyi bir felsefe ve sanat tarihçisidir. Gerçek edebiyat eleştirmeni kendi bilinç koşullarının oluşumu çerçevesinde felsefenin ve sanatın değişik oluşumlarını, özellikle dönüşüm noktalarındaki yani eklem yerlerindeki oluşumlarını çok iyi kavramış kişidir. Ortaçağ'dan Yeniçağ'a hangi koşullarda geçildiğini bilmeyen kişiye siz edebiyat eleştirmeni diyebilir misiniz? Yeteneği kendinden sanatçılar gibi bilgisi kendinden eleştirmeciler vardır, onların herhangi bir edebiyat yapıtına ya da edebiyat yapıtları toplamına eleştirici bir tutumla yönelmeleri bizi o yapıt ya da o yapıtlar üzerine bilinçlendirmeye yetmeyecektir. İyi bir eleştirmeci gibi yetkin bir sanatçı da, yetkin bir sanatçı gibi güçlü bir izleyici de insanın geçmişini, özellikle insanın düşünsel geçmişini doğru olarak ve az çok ayrıntılı bir biçimde kavramış kimsedir. İnsanı doğru olarak kavrayabilmek için tarihe yerleşmek gerekir. Bunun böyle olmadığı yerde edebiyat alanı tüketimiyle de üretimiyle de bir gelişigüzellikler alanı olmaktan kurtulamaz.

SANAT ADINA FELSEFEDEN NE BEKLİYORUZ?

Genel olarak felsefeden ne iyilik bekliyorsak sanat için de felsefeden aynı iyiliği bekleyebiliriz. Cicero "*Felsefe ruhun gerçek hekimliğidir*" diyordu. Felsefenin iyileştirici bir özelliği varsa onu sanat için de bir iyileştirici olarak düşünebiliriz. Gerçekte felsefeden ne beklediğimiz sorusu önemli bir sorudur. Şu karmaşık ilişkiler dünyasında insanların ondan çok şey beklemediklerini söylemek karamsarlığa düşmek midir? Felsefeden ne beklediğimiz felsefenin ne olduğuna bağlıdır, felsefenin ne olduğu da felsefeden ne beklediğimize bağlıdır. Felsefeyi şöyle ya da böyle kılan biziz, bizi de şöyle ya da böyle kılan felsefedir. İnsan olacağını ya düşünme düşünme olur ya da düşünür gibi yaparak yani kendini yaşamın akışına bırakarak olur. İnsanlar dünyanın her yerinde kendilerini yaman bir akışa kaygısızca bırakmış görünüyorlar, o durumda felsefeden beklenen ne olabilir ki! Felsefe yapmak yaşama ve ölüme direnmektir. Yaşama ve ölüme direnmek adına düşünceye yönelmektir. Yaşamın kendini aşması için çıkış yolları aramaktır. Asıl amaç insanı küçüklüklerinden kurtarmak ve daha mutlu ve daha güçlü bir insanlığın oluşumuna katkıda bulunmaktır. Bazı şeyleri olmak için düşünmeye gerek yoktur, yaşamın akışı içinde iyi kötü bir yerlere varmak olasıdır. Yaşamın akışı içinde oluşan insanla düşüncenin oluşturduğu insan birbirine pek benzemeyecektir. I.yüzyılda yaşamış olan köle filozof Epiktetos "*Felsefenin oluşturduğu insan*"dan söz ederek şöyle diyordu: "*Dünyayı düzene*

koymak istiyoruz. Dostum, önce kendini düzene koy, sonra göster insana felsefenin oluşturduğu insanı. Onlarla yemek yerken, onlarla gezinirken, onları kendi örneğine göre yetiştir.”

Eskiçağ filozoflarının pekçoğunda rasladığımız örnek olma fikri bize felsefenin oluşturduğu insanı, bilge kişiyi düşündürür. Kendini felsefeyle kurmak, felsefeyle oluşturmak, felsefeyle varetmek ve felsefeyle aşmak yalnızca bir yükümlülük değil aynı zamanda bir haz konusudur. Yeniyile eskinin kavuşma noktasında, XVI.yüzyılda Michel de Montaigne, felsefi hazzı felsefi yararlar bir tutarak şöyle diyordu: “ *Pek tatlı bir hekimimiz var. Öbürlerinin hazzı iyileşmeden sonra duyulur, bu hem haz verir hem iyileştirir.*” Felsefe ussal düşüncenin en ince noktasında kendini gösterir, bununla birlikte kim ne derse desin o bir gönül işidir. Felsefeyi acı ilaç içer gibi yapanlar felsefeden gerekli yararı sağlayamazlar. Sevinçle düşünebilmek, sevinç içinde düşünme düşünme kendini varetmek önemlidir. Felsefeyi bizim için vazgeçilmez kılan onun hem yararlı hem haz verici oluşudur. Tıpkı sanat gibi bilim gibi felsefe de haz verir. Felsefenin bilimin ve sanatın verdiği haz hazların en büyüğü ve en soylusudur. Yüce bir amacı öngörüyor olmakla felsefi haz insanı yüceyle yüzyüze getirir. Yalnız bilimin ve felsefenin ya da bir başka deyişle ussal düşüncenin insan ruhunda yarattığı heyecanı sanattakiyle karıştırmamak gerekir. Sanatta duyduğumuz haz salt düşünselliğın hazzı değildir: sanatın verdiği haz nesnelde kalmaz, öznelliğın derinlerine işler. Felsefenin verdiği haz bir matematik sorununu çözen matematikçinin duyduğu haza benzer. Felsefede ve matematikte her şey ussallık düzeyinde heyecanları devindirir. Sanat düşüncenin olduğu kadar duygunun alanıdır. Sanatsal arayış bilimde ve felsefede olduğu gibi salt ussallık düzeyinde kalmaz.

Bu iki yönlü etkililik, hem yararlı hem haz verici oluş felsefenin zorunlu koşuludur, bize bir alçakgönüllülükle birlikte bir sakınlıklığı duyurur. Felsefenin alanı hem alabildiğine yürekli olmayı hem de alabildiğine sakınlık olmayı gerektirir. M.Ö. VI.yüzyılda Pythagoras, tam bir alakgönüllülüğ içinde kendisine *sophos* (bilge) yerine *philosophos* (bilgisever) demişti. Felsefede *philos*’la yani “dost”la *sophia* yani “bilgelik” en yetkin insan örneği

oluşturmak üzere yan yana gelir. Bilgiyi sevmek bilmek değildir, bilmekten daha başka ve daha önemli bir şeydir. Bilen insan sona varmış insandır, bir bilgi deposudur, bilgisever insan sürekli bir arayış içindedir. Felsefe yapmak hiçbir kesin sonu öngörmeyecek biçimde düşünmeye açılmaktır. Platon'un diyaloglarında Sokrates her zaman sona doğru sabırla ilerler, ama hiçbir zaman bize alın kullanın diye bir son bildirmez. Öyleyse Pythagoras'ın kendisine *sophos*'u yani "bilge"yi çok görmesi bir alçakgönüllülük belirtisi olduğu kadar bir gerçekçilik savıdır. Sokrates'in "*Tek bir şey biliyorum, o da hiçbir şey bilmediğimdir*" sözü bir alçakgönüllülük belirtisi olmaktan çok bir doğru arayışının anlatımıdır. Bütün bunlar bize elbette filozofun doğruyu öngörmediğini düşündürmemelidir. Önemli olan doğruyu bulmak kadar doğrunun peşinde olmaktır: her bulduğumuz doğru bizi yeni bir arayışın eşiğine bırakacaktır.

Sanatçının felsefeden öğreneceği temel bilgi kesinliklerin insan yaşamını açıklamakta eksik kalışı olamaz mı? İnsan yaşamı kesinlikler kadar kayganlıkların alanıdır. Bilim kesinlikleri amaçlıyor, kesinliğe ulaşamadığı yerde tedirgin oluyor. Bilim için varsayım bir atlama taşıdır, hiçbir bilim adamı uzun süre varsayımda oyalanmayı düşünmez. Felsefe ve sanat zorunlu bir alçakgönüllülükle insanla ilgili bir takım bilgiler ortaya koyarken daha başka olasılıklar da olabileceği gerçeğini elbette gözardı etmezler. Louis de Bonald "*Söz nasıl insanın anlatımıysa edebiyat da toplumun anlatımıdır*" der. Toplum ya da genel olarak insan her zaman kaygan bir yapı ortaya koyar. Gökbilimin ya da kimyanın kesinliklerini sanatın alanında da felsefenin alanında da bulamazsınız. Ancak felsefe bu kayganlığın doğru açıklamasına yönelir. Sanat için böyle bir açıklamaya yönelmek söz konusu değildir. Bu çerçevede sanatçının dünyasını besleyecek en büyük kaynak düşünce kaynağıdır ya da daha belirgin bir deyişle felsefe kaynağıdır. Sanatçı yaşamın temel anlamını felsefede ya da felsefeyle kavrayacaktır. Bir bilim adamı gözüyle sanata baktığımız zaman onda bizi son derece rahatsız edici bir ele avuca sığmazlıkla karşılaşırız. Kimileri sanatı ve felsefeyi bir tür bilim saydılar. Bu yanılgı noktasında sanat çokbilmişliklerle felsefe de kesinlikli bilgilere yönelme istemiyle

donandı. Emile Zola'nın şu sözleri sanat açısından korkunçtur: *"Amacımız çok belirgindir: olguların belirlenim düzenini tanımak ve bu olgulara egemen olmak."* Oysa Zola kültür açısından çokça donanımlı değildir, sanatı bilime indirgemek ister ama bunun doğru olup olmadığını tartışacak gücü de yoktur. Turgenyeve bir mektubunda şöyle der: *"Zola'nın en büyük şanssızlığı Shakespeare'i hiç okumamış olmasıdır."* Ele avuca sığmaz nitelikleriyle öne çıkan yaşamı bir belirlenimci kafasıyla kavramaya çalışmak sonuçsuz bir girişimde bulunmaktan başka bir şey midir? Gerçekte ele avuca sığmaz olan sanat değil onun yansıttığı yaşamdır. Yaşamın ele gelen yanı ele gelmeyen yanından daha azdır.

İnsanoğlu bütünsel bilginin peşindedir, Descartes gibi bizler de insan bilgisinin bir bütün olduğunu biliyoruz, ancak kişi bütünsel bilgiye ulaştığına inandığı anda gerçeklikle bağını koparır. Bilgiye bütünsel bir bakışla bakmak başka şeydir, bütün bir bilgiyi edinmeye kalkmak başka şeydir. Her şeyi bilmek hiçbir şey bilmemektir. Bilgileriyle övünen insanlar bilgisiz insanlardır. Bilgisever kişi aramaktan yılmayan kişidir, doğruya ulaşma yolunda yanlışla düşmekten korkmayan kişidir. Doğruyu arayacak yerde durmadan birilerinin yanlışını bulup çıkarmaya çalışan insanlar bilgisevmez insanlardır. XIX.yüzyılın ünlü filozofu John-Stuart Mill pek anlamlı bir biçimde insanların yanlışla özgürlüğünden söz etmiştir. Uçsuz bucaksız bir dünyada, bilinenin bilinmeyenden çok daha küçük olduğu bir dünyada doğrular ancak yanlışların içinden sökülüp alınacaktır. İşte bu yüzden felsefe sözkonusu olduğunda bilmek değil bilgiye yönelmek, bilgi edinme yolunda araştırmacı olmak önemlidir. Bilgili bir falcı bilgili bir büyücü bilgili bir tefeci elbette usta insandır. Bilgili bir felsefe adamı kendinde hiçbir anlam taşımaz. Felsefede edinilmiş bilgi ancak bize yeni arayışlar için çıkış noktaları sağlayabildiği ölçüde bir değer taşır.

Bu yüzden felsefe yapmak başka şeydir felsefe bilmek başka şeydir. Felsefe bilmek boşuna bilgi biriktirmektir. Gerçekte felsefe bilinen bir şey değil yapılan bir şeydir. Felsefe canlı bilgidir, yaratıcı bilgidir. Hem kurucu hem dağıtıcı bilgidir. Felsefe yapmak bir tutarlılıkla düşündürmektir, bir düzen içinde bir dizge içinde

düşün:nektir. Felsefede yaşam dile gelir. Felsefe yaşamın belli bir açıdan görülmesi ve gösterilmesidir. Felsefe yaşamın ne üstünde ne altında ne ortasındadır. Felsefe yaşamdadır. Felsefe yaşama göre, yaşamın koşullarına göre yapılır. Felsefe yaşamın içinden süzülür ya da sağılır. Felsefe yaşamın içinden akar ve yine yaşama yayılır. Felsefe yaşamı aşmaz ve öncelemez. Felsefe yaşamı izleyerek onu aydınlatmaya çalışır. Bu yüzden eskiler *primum vivere deinde philosophari* yani önce yaşamak sonra felsefe yapmak demişlerdir. Felsefeyi yaşamdan damıtan bilgisever onu yaşam için en değerli aydınlatıcı olarak yaşama yöneltir.

Bu yüzden felsefe adamları felsefe öğretmekle değil felsefe yaptırmakla yükümlüdürler. Bu da felsefeci için, özellikle felsefeye yeni başlayan için korkunç bir sabır gerektirir. Ezberlenmiş felsefi bilgiler, belenmiş felsefe dizgeleri belleği bozmaktan başka işe yaramaz. Belletme kolaylığı yüzyılımızda tüm eğitim alanlarından kovulmuştur, ama felsefe başından beri böyle bir kolaylığa düşmemiştir. Amaç nedir? İnsanları, gerçekten düşünmek isteyen insanları insan üzerine dünya üzerine, insanın geçmişi şimdisi geleceği üzerine, insanlığın temel sorunları üzerine, bellibaşlı insanlık durumları üzerine düşündürmektir. Aydınlanma ya da bilgilenme yalnızca düşünmeyle olasıdır. Düşünmenin dışında aydınlanma ya da bilgilenme olasılığı yoktur. Bu düşünme çabasında ne yalnızca merak ya da haz ne de yalnızca yarar söz konusu olacaktır. Bilindiği gibi eskiler felsefenin meraktan doğduğuna inanıyorlardı, yeniler özellikle felsefenin yararı üzerinde durdular. Oysa felsefenin ruhsal temelini de yaşamsal temelini de gözden uzak tutmamak ve merakın yanına yararı ve yararın yanına merakı koymak gerekir. Buna göre felsefe tüm arayıcılığı içinde dünyayla bir hesaplaşma anlamı taşır. Felsefe en geniş çerçeveli düşünce olmakla dünyayla bütünleşme anlamına gelir. Her durumda felsefe dünyayla bir dokunuşmadır, sonsuz bir genişlikte ve sonsuz bir özgürlükte dünyaya ulaşmadır ya da dünyayla buluşmadır. Felsefe kendimizi ve başkalarını, içimizi ve dışımızı, özümüzü ve dünyayı bir bütün olarak kavramının en etkin yoludur. Felsefe bize dünyayı görebilme gücü sağlar, buna göre kendimizi anlayabilme

gücü kazandırır. Felsefe yapmak dünyaya tam bir dinginlikte yerleşmek ve onu tüm incelikleriyle gözlemlemektir. Felsefe yapmak dünyadaki yerimizi bir daha ele almaktır, dünyayla ilişkimizi bir daha bir daha bir daha gözden geçirmektir. Felsefesiz insan dünyayla arasında önceden belirlenmiş bir ilişkinin olduğuna, olması gerektiğine inanır. Felsefe adamı dünyayla ilişkilerini kendine göre düzenler. Felsefe yapmak her şeyden önce yaşamda insan istemine öncelik tanımaktır.

Bütün bunlar bize sanatın ya da sanatçının herkes gibi ya da herkesten çok felsefeye yakın olması gerektiğini düşündürüyor. Herkes gibi sanatçı da sanatını belli bir düzeyin üzerine çıkarabilmek için düşünce tarihinin temel bilgilerini edinmiş olarak insanı tartışmakla yükümlü duyacaktır kendini. Sanat yapmak da bir çeşit felsefe yapmaktır. Yaşamı düşünüp tartışan herkes felsefe yapmaktadır. Bu elbette sanatçının filozof olması ve sanatın gide gide felsefeye dönüşmesi anlamına gelmez. Sanat yapıyorum diye felsefe yapmaya kalktığımız zaman kendimizi düpedüz gülünç ederiz. Romancı romanında felsefe yapmaz, ama onun kahramanlarından biri felsefe yapma konusunda tutkulu olabilir. Romancıyı bağlamaz bu. Kahramanların romancıya benzediği olur, benzemediği de olur. Turgenyev'e göre bir romancı kahramanlarından geride durmalıdır, onların önüne çıkmamalıdır, kahramanlarıyla göbek bağım kesmelidir. Aynı Turgenyev felsefeniz nedir diye sorana tepki gösterecektir. O bir filozof değildir. Bir ara felsefe profesörü olmayı düşünmüş olsa da filozofluklarla işi yoktur. André Maurois Turgenyev'le ilgili yapıtında şöyle der: *"Bir gün bir kadın Turgenyev'e bir mektup yazdı, oğlu Turgenyev'in felsefesi üzerine bir ödev hazırlayacaktı. Bu yönde bazı öneriler bekliyordu. Turgenyev'in canı sıkıldı. Bir felsefesi olduğuna inanmıyordu. Bir sanatçının her şeyden önce bir gözlemci olduğunu düşünüyordu."* Turgenyev felsefesinin özetini isteyen kadına şu yanıtı verir: *"Kısaca şunu söyleyeceğim, ben her şeyden önce yalnızca insan varlığının canlı yüzüyle ilgilenen bir gerçekçiyim. Doğaüstüyle ilgili her şeye ilgisizim: mutlak şeylere ve dizgelere inanmıyorum. Dünyada her şeyden çok özgürlüğü seviyorum ve hep söylediğim gibi büyüklüğe*

karşı duyarlıyım. İnsanla ilgili her şey bana yakın. Slavcılık ya da benzer bütün kaba inançlar bana yabancı.”

Bizim felsefeden beklediğimiz insanla ilgili tüm sorunları tam bir açıklık içinde, eksiksiz bir özgürlükte tartışma rahatlığıdır. Sanatçının felsefeden beklediği de bu. Felsefe tüm önyargıların atıldığı yerde, tüm dış belirleyici güçlerin unutulduğu yerde başlar. Felsefe bilinçli bireyin kendini evrenselde doğrulamasını sağlar. Felsefe ödün kaldırmaz, ödünle felsefe yapılamaz. Filozof hiçbir dış belirleyici gücün etkisinde kalmadan görüş üreten adamdır. Öyleyse felsefeden beklediğimiz ilk şey hiçbir ahlak sorunu ortaya koymayacak biçimde, tam bir bağımsızlıkta özgür birey olarak belirlenmenin yollarını aramaktır. Felsefenin doğruları her yerde ve her zaman ahlakın koruyuculuğu altındadır. Felsefe bilmek ancak ve ancak dürüstlük içinde olasıdır. İnsanın kavuşabileceği mutlak özgürlüğe yönelebilen tek bilgi alanı felsefedir. Kendini her türlü olumsuz koşullanma içinde özgür duyabilen kişiye filozof denir. Ancak dünya karşısında tam bir özgürlük duygusu içindeyse felsefe yapabiliriz. Sanatçı da kendi bilinç koşulları çerçevesinde mutlak özgürlüğü arar, buna göre yaratma gücünü felsefenin olanaklarıyla elde eder. Yetkin bilinç oluşturmak felsefenin dışında olası değildir. Bu yüzden sanat yapmak bir başka anlamda felsefe yapmaktır.

FELSEFESİZ SANAT

Felsefe korkusunu yalnız kültürle çokça ilgisi olmayanlar değil kültürün değişik alanlarında iş görenler de yaşıyor. Felsefenin korkunçluğu bizim onunla ilgili önyargılarımızdan geliyor demek işi bir yüzüyle görmek olur. Bu korku felsefe alanında kalem oynatanların bulanıklıklarından da geliyor. İnsanlar genellikle felsefeyi çok ayrı bir etkinlik alanı olarak hatta kendini bilen kişiyle pek de ilgisi olmayan ve olmaması gereken bir gariplikler ortamı olarak düşünüyorlar. Onu neredeyse kültürün dışına çıkarmak istiyorlar, onu yaşamın her alanında dışladığımız gibi sanat alanında da dışlayalım demek istiyorlar. O garip bir varlıktı, ne işe yaradığı da pek belli değildi. Gençlerin şu sorularıyla sık sık karşılaşmışızdır: *“Felsefeyle ve edebiyatla ilgileniyorsunuz, bu ikisi birbiriyle çelişen birbirini kovan şeyler değil mi?”* Değil dediğimde pek inandıramamışımdır genç insanları. Bununla birlikte bu toplumda felsefenin her gün biraz daha önem kazandığını söylemek yanlış olmaz. Hızla değişen yaşam koşulları insanlara düşünmenin önemini duyururken onların felsefeye ilgilerini artırdı. Evet insanlar özellikle şu son zamanlarda felsefenin önemini kavramaya başladılar, düşünülmeyen bir yaşamın gelişigüzel bir yaşam olacağını gördüler, bu çerçevede edebiyatın felsefesiz ve hatta felsefenin edebiyatsız olamayacağını da azçok sezdiler. Yaşam iyiden iyiye karmaşıklaştığı zaman insan gerçek anlamda düşünmeye başlar, bu düşünce onu felsefenin alanına yani köklü düşüncenin alanına götürür.

Yanılmıyorsam aydın okurların felsefeye olan ilgisi sanatla uğraşanların felsefeye olan ilgisini çok çok aşıyor. Şairiyle romancıyla ressamıyla müzikçisiyle tiyatrocusuyla koca bir sanat alanı felsefeye büyük ölçüde ilgisiz kalırken okur düzeyinde pekçok aydın kişi sağlıklı bir felsefenin yararına inanmış olarak yaşamında köklü düşüncenin koşullarını geçerli kılmaya çalışıyor. Sanat adamlarının konuşmaları genelde onların felsefeye ne ölçüde uzak durduğunu gösteriyor. Bakıyorsunuz bir ressam ya da şair sanat üzerine ya da kendi sanatı üzerine radyoda ya da televizyonda öyle sözler söylüyor ki şaşkına dönüyorsunuz ve bu adam bu kadar eksik bilinçle nasıl sanat yapar diye kendi kendinize soruyorsunuz. Düşüncenin eksik kaldığı yer sanatın yetersiz olduğu yerdir. Düşünmek yetmez, iyi düşünmek gerekir. Duygulanmak yetmez, duygularını iyi dile getirebilmek gerekir. Şairler yüksek düzeyde duygulanan kişiler değildir, iyi düşündükleri ve şairce düşündükleri için, ressamlar iyi düşündükleri ve ressamca düşündükleri için duygularını ve düşüncelerini başkalarına yansıtmayı iyi bilen kişilerdir. Felsefeden kopmuş insan sanatın alanında da başka bir alanda da çok sorunlu birey değil midir?

Düşünmekte olduğunu hatta iyi düşünmekte olduğunu düşünür kimileri. Daha çok da düşünce yoksunları böyle düşünür. Düşünmek düşünmektir. İnsan akşam eve giderken etmek almayı da düşünebilir bir insanlık sorununu da düşünebilir. Gündelik düşüncenin pencereleri dardır, onlardan bütün bir insanı göremezsiniz. O pencerelerden kendi mahallenizi bile doğru dürüst göremezsiniz. Felsefenin pencerelerinden bütün bir insan bütün bir insanlık görünür. Düşünürken ülke koşullarının ya da bölge koşullarının dışına geçemediğiniz zaman, bütün bir dünya genişliğinde düşünemediğiniz zaman, kendinizi bütün bir insanlığın doğal bir parçası olarak göremediğiniz zaman felsefe yapmanız olanaksız olur. Felsefe yapmak bütün insanı düşünmek ya da tartışmaktır, insanı evrensel düzeyde konu edinmektir. Felsefenin pencereleri ne kadar genişse doğru dürüst sanatın pencereleri de o kadar geniştir. Sözü kullandığı için edebiyat felsefeye öbür sanatlardan daha yakın görünür. Oysa yalnız edebiyat değil bütün sanat

alanları dünyayı ya da insanı geniş pencerelerden gözlemlemek zorundadır. Ortamına yani köyüne mahallesine kentine bölgesine sıkışıp kalmış hatta ülkesine sıkışıp kalmış sanatçı sanatın yüce amaçlarını gerçekleştiremeyecektir. Sanat insanı duygusal-düşünsel çerçevede bir bütün olarak alır ve onu evrensel koşullarda yani bütün bir dünyanın koşullarında ele geçirmeye çalışır.

XVII.yüzyılın klasik sanatçıları için *evrensel gerçekçiler* deyimini kullanışımız oldukça anlamlıdır. Klasiklikle duyguculuk insana bakış açısından tam bir karşıtlık oluşturur. Paul van Tieghem'in dediği gibi *"Klasik anlayış özelden genele yönelmek ister, duygucu anlayış genelden özele yönelmek ister."* Baudelaire duyguculuğu övüyordu ama onun duyguculuğu duyguculukları aşan bir duyguculuk oldu. Şöyle diyordu: *"Bana göre duyguculuk güzelin en yakın en etkin anlatımıdır."* Oysa J. Rivière şöyle söyler: *"Duyguculuk yalnızca vakti geçmiş bir sanat değildir, o gerçekte aşağı bir sanattır, edebiyat tarihinde bir tür ucubedir."* Duygucu sanatçı tek insanın varlığını abartır. Duygucunun dikkati iç yaşam açısından büyüğü ele geçirmeye adanmıştır. Oysa sanatta ve her şeyde her şeyin insan boyunda olması beklenir. Victor Hugo şöyle diyordu: *"Büyüğün zararları vardır. Büyük saftır ama can sıkıcıdır. Fırtına sizi suladığını sanır ama sizi boğar. Yıldız sizi aydınlattığını sanır, gözümüzü kamaştırır, bazen de kör eder. Nil verim sağlar ama taşar. Çok hiç de iyi değildir: uçurumda durmak zordur, sonsuz da kalınası değildir."* Felsefenin yeniden baş yeri aldığı bir yaşam düzeninde klasik edebiyatın öncüleri insanı ancak ve ancak felsefi bir genişlikte ele geçirebildikleri zaman gerçek anlamda bir edebiyat etkinliği gerçekleştirmiş olacaklarını biliyorlardı, bu yüzden tek'de genel'i ya da hatta bütün'ü ortaya çıkarmaya çalıştılar, özeldi ya da öznelde evrenseli göstermeye çalıştılar. Onlar herhangi bir cimri'yi anlatmak isterken gerçekte cimri'yi yani tüm cimrileri anlatmak istediler. Bir klasik yazar bir korkağın kişiliğinde tüm korkakları ve hatta tüm korkaklıkları açık etmeye çalışır. Klasik yazarların kalıcılıkları da buna dayanıyor, buradan geliyor. Bugün Shakespeare'in Hamlet'i ya da Molière'in cimrisi yalnızca XVII.yüzyıl İngiltere'siyle ya da Fransa'sıyla ilgili

olsaydı bizi ilgilendirir miydi? *Hamlet*'de ihaneti, *Kral Lear*'de hırsı tanımasaydık Shakespeare'i çoktan defterden silmiş olmaz mıydık? *Madame Bovary* duygularımızın aşırı atılımlarında bizi nerelere kadar sürükleyebileceğini gösterdi. *Karamazov kardeşler* 'le insanın korkunç gizlerini tanıdık. Çehov gözlerimizin önünde durup da göremediklerimizi bize anlattı.

Güçlü gelişim dönemleri ya da atılım dönemleri sanatı yaşamda üst bir yere yerleştirirken felsefeyi de onun yanına koyar. Platon'un İdea'lar düzeninde en üstte İyi, Güzel, Doğru üçlüsünün bulunması oldukça anlamlıdır. "İyi" ahlakla ilgili kaygılarımızı, "güzel" üst düzey hazlarla ilgili duyarlıklarımızı, "doğru" bilimde ve felsefede anlatımını bulan gerçeklikle ilgili öngörülerimizi karşılar. Yunan düşünce dünyasına baktığımızda felsefeye verilen önemin aynı ağırlıkta edebiyata da hatta öbür sanatlara da verilmiş olduğunu görürüz. Orada bir Sokrates bir Platon bir Aristoteles varsa, bir Sophokles bir Aristophanes bir Euripides de vardır. Yaşam birilerinde kavramsal bir düzeyde yansıtılırsa öbürlerinde duygudüşünce düzeyinde yansıtılır. Sanatın bu arada edebiyatın bilime ve felsefeye göre sanki daha şanslı oluşu ya da en azından genel olarak insana daha yakın duruşu onun insanı bölüp parçalamadan ele alabilmesinden gelir, bir de soyutu somutta ele geçirme isteminden gelir. Bilim insanı soyutlar parçalar, yalnızca bir yönüyle ele alır. Ruhbilimde ruhsal açıdan insan, toplumbilimde toplumsal açıdan insan, tarihte tarihsel açıdan insan vardır. Oysa bir şiirde bir oyunda bir romanda her açıdan somut insanla karşılaşırız, canlı insanla yüzyüze geliriz. Felsefe insanı bütünü içinde ele alır ama onu zorunlu olarak kavram araştırmasına indirger. Bilimde de felsefede de elbet zorunlu bir soyutlamacılık sözkonusudur. Sanat olmasaydı, yalnızca bilim ve felsefe olsaydı biz geçmiş yaşamları doğru olarak kavramakta oldukça eksik kalacaktık.

Evet bütün atılım dönemlerinde ya da gelişim dönemlerinde bilim felsefe ve sanatın birbirine yaklaştığını, birbiriyle etkileştiğini görüyoruz. Geçmiş zamanlarda da böyle oldu bu, yüzyılımızda da böyle oldu. Sanatın gelişimi felsefenin gelişimini haber verdi, felsefenin gelişimi sanatın gelişimini sağladı. XVII.yüzyılın dü-

şünce ve sanat gelişimlerini kavramaya çalışırken geçmişin verimli üretimlerini göremezsek, IX.yüzyıl başlarındaki Karolenjler Rönesansı'nın atılımlarını, destanların özellikle *Chanson de Roland*'ın etkin gücünü göremezsek, Villehardouin'in tarihçiliğini, *Le roman de Renard*'ın manzum anlatılarındaki ince ruhsallığı, misterlerle mirakllerin inanca yönelik yorumlarını göremezsek yargılarımız havada kalacaktır. Özellikle XX.yüzyılın başlarında filozoflarla sanat adamları, sanat adamlarıyla bilim adamları, bilim adamlarıyla filozoflar sıkı bir biçimde işbirliği yaptılar hatta sıkı dostluklar kurdular. Bu bütün bir düşünce dünyasında gelişimin bir belirtisiydi. Dünyaya bir ya da birkaç açıdan değil birçok açıdan ya da bütün açılardan bakmak istemek sanatçının da filozofun da bilim adamının da başlıca çabası olacaktı. Filozof sanatçıya kavramsal düzeyde insanı tanıtırken sanatçı filozofa etiyle kemiğiyle yaşayan somut insanı gösterecekti. Felsefenin etkin bir biçimde yaşama geçirilemediği ülkelerde sanatın en büyük sıkıntısı gerçek bir yolgöstericiden yoksun bulunmasıdır. Özellikle sanatın düşünceye götürüldüğü estetik dediğimiz bilim ya da bilgi alanı olmadığı zaman sanatçı bütün çabasını el yordamıyla ya da gönül yordamıyla gerçekleştirmek isteyecektir.

Bilinçsiz sanatçı, bir başka deyişle ne yaptığını iyi bilmeyen sanatçı her zaman bir şeyleri bir şeylere denk getirme telaşı içindedir. Şiir yazmaya çalışır roman yazmaya çalışır. Kendisine neden böyle bir işe kalktığını sorduğunuzda belki de öfkelenenecektir. Yapmak istediği işin fikir yapısını kafasında oluşturmamıştır. Gerçek sanatçı bir *insan araştırmacısı* olduğunu bilir, bunun yoğun bilincine ulaşmıştır, bu yüzden neredeyse bir bilim adamı titizliğiyle ve duyarlılığıyla dünyaya ya da insana yönelir. Onun amacı öylesine şiir yazmak ya da roman yazmak değildir, şiirde ya da romanda insanı ele geçirmektir. Mahallenin delisi günde on altı tane şiir yazıyorsa bunu elbette kendi anlayışı içinde *şair olmak* için yapıyordur. Gerçek şair *şair olmaya* değil de insanı şiirin koşulları içinde ele geçirmeye çalışır. Bilinçli sanatçıdan *benim sanatım bambaşka bir sanattır* ya da *benim uğraştığım sanat öbürlerine benzemez* gibilerden aptalca sözler işitmezsiniz. O kendi sanatını gerçekle-

tirirken öbür sanat alanlarında uğraş veren benzerlerinden yalnızca ve yalnızca yöntem açısından ayrıldığını iyi bilir. Hangi sanatla uğraşıyor olursak olalım biz bir insan araştırmacısıyızdır. Ancak ressamın kullandığı anlatım yöntemleriyle şairin kullandığı anlatım yöntemleri birbirinden ayrı olacaktır. Çünkü her şeyden önce onların kullandıkları gereçler ayrıdır, biri sözü kullanırken öbürü rengi ve biçimi kullanmaktadır. Yine de bir sanattan öbürüne çok yumuşak geçişler vardır ve hiçbir sanatçı bir başka alanda iş gören bir sanatçının etkinliklerine ilgisiz kalamaz. Bir şair bir ressamın dünyaya nasıl yöneldiğini bilmek ister, bir romancının bir sinemacıdan anlatım olanakları çerçevesinde öğreneceği çok şey vardır.

Toplumların gelişim dönemlerinde ya da atılım dönemlerinde toplumsal karmaşıklığa koşut olarak ya da toplumsal karmaşıklık gereği düşünce gelişirken edebiyat da belli bir serpilme içine girer. Bazen felsefeyle edebiyat ya da daha genel olarak sanat birbirlerine yaklaşırlar, bazen de ayrı ayrı etkinlik alanları oluşturarak birbirlerine yabancı değil ama uzak düşerler. Örneğin XV. ve XVI. yüzyıllarda bir edebiyat ve felsefe bütünleşmesi yaşandı. Rönesans aydınları felsefi düşüncenin iyiden iyiye zayıf düşmüş olduğu bir ortamda felsefenin yükünü, genel ve köklü düşüncenin yükünü edebiyata yüklediler. Böylece bir yandan roman ve şiir yeni gelişim koşulları kazanırken *deneme* adlı bir tür ortaya çıktı, sonra sonra edebi-felsefi çalışmaların genel adı olacak olan deneme türü edebiyatla felsefenin bütünleşmesine tanıklık ediyordu. Ondaki felsefe bir dizgesel arayış olmaktan çok genel bir bakış biçimiydi ama gene de insanı evrensel koşullarda ele alıyor, onu en temel ya da en genel sorunlarıyla irdeliyordu. Bu yeni tür bir yandan da eski dönemlerin, Eskiçağ'daki aydınlık arayışların izlerini taşıyordu. Montaigne deneme türünü kurup geliştirirken her şeyden önce ben'inden giderek insani yetilerin ya da daha doğrusu insandaki doğal yatkınlıkların köklü araştırmasına yöneliyordu. Deneme denilen şey gerçekte yaşam deneylerinin bir anlatımıydı. Bilgeliği araştıran deha onun evrensel köklerini kendi varlığının koşullarından giderek ortaya koymaya çabalıyordu.

Bu benzeri olmayan tür böylesi bir bakış biçiminden, benzeri

olmayan bir bakış biçiminden doğmuştur. XVI.yüzyıldan sonra yaşamın gelişen koşulları içinde felsefeyle edebiyat birbirlerinden iyiden iyiye uzaklaştı, tek bir türe sığışmaktan bıkmış gibiydi ikisi de. Evet edebiyatla felsefenin ortaklığı son bulmaya doğru gidiyordu. XVII. yüzyılın büyük dizgesel felsefeleri artık edebiyatın epeyce uzağındaydılar ama onu tanımıyor değillerdi. Descartes yazdıklarının bir roman gibi kolay okunmasını istiyordu ama yazdıklarının romanla bir ilgisi yoktu. Felsefemiz dizgesel anlamda köklü bir felsefeyse onu edebiyata yaraşır bir dille yazabiliriz ama yaptığımız şey gene de edebiyat değildir. Bergson'a bakmayın, Bergson o güzelim diliyle felsefe yapmak adma daha çok edebiyat yapmıştır. XVIII.yüzyılda düşünce dizgesel düşünce düzeyinden, bir başka deyişle üst düzeyde felsefe olma koşullarından ayrılıp yaşamın somut sorunlarını tartışmaya yönelince yine edebiyata yaklaşma yolunu tuttu. Bu tam anlamında bir denge noktasıdır. Aydınlanma düşünürleri edebiyatçıdan çok filozof, filozoftan çok edebiyatçıydılar. Felsefelerini edebiyata sarıp sundular, zaten bir dizge oluşturabilecek genişlikte ve derinlikte bir felsefeleri yoktu, bununla birlikte felsefe belki ilk olarak tam anlamında siyasallaşıyor, kitleleri ilgilendirecek bir yükümlülük, yepyeni bir özellik kazanıyordu.

Dünyanın her yerinde her dönemde bazı sanat adamlarının özellikle yazı sanatçısı olan edebiyat adamlarından bir bölümünün felsefeye özel bir yakınlıkları olmuştur. Bu da düşünceye ağırlık veren sanatçı için zorunlu bir koşuldur. Hayyam bir filozof-şairdir. Fuzuli de öyledir. Bruegel bir filozof-ressamdır. Örnekleri iyice çoğaltabiliriz. Fuzuli'nin şiirini yakından tanıyanlar onun filozofça bir bakış açısına sahip olduğunu bilirler. "*Hüsnün oldukça füzun ışk ehli artuk zar olur / Hüsn her mikdar olursa ışk ol mikdar olur*" diyen bir şairin filozof olduğunu söylemek yanlış mı olur? Bu bir yana Fuzuli'nin *Leyla ile Mecmun*'unun özellikle başlangıç bölümlerinde insanla ve dünyayla ilgili nice felsefi yorumla karşılaşırız. Bunun dışında Fuzuli'nin doğrudan doğruya felsefi görüşler ortaya koyan nesirleri olduğunu biliyoruz. Bir arkadaşım Ankara'daki bir akademik toplantı sırasında Fuzuli'nin bir felsefe

metninden söz etmişti. Daha sonra sağolsun bu metnin fotokopisini bana yolladı. Kitabın adı: *Matla ül itikad fı marifatil-mabdai val-maad*. Bilmiyorum, edebiyatla ilgilenenler Fuzulî'nin bu yapıtını okumuşlar mıdır? *Matla*'da *Kainatın mebdai* gibi *İnsanın mahiyeti* gibi *Güzellik ve çirkinlik* gibi bölümler var. Şair bu yapıtında örneğin insanı şöyle tanımlıyor: “Çünkü irade ile hareket etme bakımından diğer hayvanlarla ortak olup, onlardan marangozluk, ziraat ve benzerleri gibi akla dayanan faaliyetlerle ayrılır. Demek ki insanlar, akli meselelerde tedbir ve tasarruf yetkisine sahip olmakla diğer hayvanlardan üstündürler...”

Sorun kişinin hem sanat hem felsefe alanında etkin olması sorunu değil, sorun bir sanat yapıtında felsefenin ne ölçüde ve ne biçimde etkin olabildiği ya da olması gerektiği sorunudur. Yoksa sanatla ilgilenen bir kişinin felsefeyle de ilgilenmesi olmayacak iş değildir. Her gerçek sanat yapıtı, doğru dürüst her sanat yapıtı alttan alta sezilen, belki ilk bakışta görünmeyen ama yetkin bir görü'ye kendini önünde sonunda açan bir felsefi derinlik taşır ve böyle bir derinliği olmayan bir sanat yapıtının ne ölçüde sanat yapıtı sayılabileceği de ayrıca düşünülmelidir. Gerçekte felsefeye yalnızca felsefede ya da sanatta değil yaşamın her kesiminde, insanın bulunduğu her yerde raslarız. Tüm kültür alanları felsefenin gümr ışığıyla aydınlatılır, aydınlatılabilir, bu yüzden yalnız sanatın değil bilimlerin de felsefeye büyük gereksinimi vardır. Felsefe kültür alanlarından herbirine her şeyden önce kendi temellerini tartışma olanağı sağlar. Bu çerçevede felsefe sanata *zorunlu bir öge* olarak katılacaktır. Bu da sanatçının dünya görüşüyle, bakış açısıyla, insan ve evrenle ilgili sorulara verdiği yanıtların özellikleriyle belirgindir. İnsanın ne olup ne olmadığını kavramsal düzeyde tartışmaya yönelmemiş, bu yönelimde bazı ustalıklar ya da alışkanlıklar kazanmamış bir bilinç sanatsal yaratıda çok şeyi yordamla yaklaşımlarla kaba sezgiyle sağlamaya çalışacaktır.

Her sanatçının yetkin bir sanatsal görüye ulaşması böylece ancak ve ancak felsefenin yol göstericiliğinde gerçekleşecektir. Yetkin bir sanatsal görüye ulaşmak bir ölçüde yaşam deneyleriyle kazanılmış olan *yatkınlıklar*la ilgiliyse bir ölçüde de bilgiyle ilgili-

dir. Sanatçı uzun sanatsal deneyimlerin de katıldığı bilinçlenmeler sonucu kazanmış olduğu öngörüsüyle dünyaya yönelir, bu çerçevede onun öngörüsünde yalnızca kabasaba teknik alışkanlıklar değil bilincin temel duygusal-düşünsel öğeleri de belirleyici olur, bu duygusal-düşünsel öğeler felsefi bir tutarlılıkta anlaşılabilirdiği ve açıklanabilirdiği zaman gerçek etkinliklerini ortaya koyabileceklerdir. Bunun en kaba anlatımı sanatçının ne yaptığını ve ne yapması gerektiğini iyi bilen, bunun inceliklerini tartışmış ve tartışmakta olan bir birey olmasıdır. Sanatçının bilinci sanata göre özel olarak gelişmiş bir bilinçtir, şairin dünyaya şair olarak, müzikçinin müzikçi olarak bakması bundandır. Sanatçının algıları da sanatsal alışkanlıklar çerçevesinde gelişir. Şair bir fikir, bir duygu-düşünce bütününe önce duyup sonra şiire dönüştüren adam olmaktan çok şairce yaşayan ve söyleyeceklerini şairce dile getiren kişidir. Bu şairce bakış aynı zamanda temelden kavrayıcı olmakla, buna göre bütünleştirici olmakla filozofça bir bakıştır. Zaten yalnızca gerçek sanatçı değil her gerçek aydın insan filozofça bir bakışa ulaşmış olacaktır.

Bilgiyi abartmamak gerekir. Rönesans aydınlarının bilgi açlığını ve bilgiye yönelişte ölçsüz tutumlarını biliyoruz. O dönemler insanın büyük ölçüde yitirmiş olduğu kültür belleğini yeniden kazanmak için eski kaynaklara tutkuyla eğildiği dönemler oldu. Bu yüzden örneğin Rabelais'nin eğitim anlayışını ondan kırk yaş kadar küçük olan Montaigne'in sürdürmediğini görüyoruz. Rabelais'nin Gargantua'sı iriyarı oğlu Pantagruel'e yazdığı mektupta ondan her türlü bilgiyi belleğine almasını ister: Pantagruel yunanca ıbranice kaldece latince öğrenmelidir; babası gibi yapıp birçok yazarın kitabını okumalıdır: *"İşte bu yüzden oğlum gençliğini bilgi ve erdem yolunda iyi kullanmanı istiyorum."* Mektuptaki öneriler ilginçtir: *"Dilleri tam anlamında öğrenmeni bekliyor ve istiyorum."* Babanın istekleri o kadarla kalmaz. Oğlu kozmografi (gökbilim ve coğrafya) de öğrenmelidir. Özgür bilimleri de öğrenmelidir yani geometri aritmetik müzik de öğrenmelidir. Hukuk da öğrenmelidir. Felsefe de öğrenmelidir. Özellikle dikkatini doğal olguları öğrenmeye vermelidir. *"Balıkların tanımadığın ne bir*

deniz ne bir ırmak ne bir çeşme kalmalıdır.” Bu kadar mı? Dahası var: “Gökteki bütün kuşları, ormanlardaki bütün ağaçları, ağaççıkları ve çalıları, yeryüzünün bütün otlarını, derinliklerin bağrında gizli tüm madenleri, Doğu’nun ve Güney’in tüm değerli taşlarını öğren, bunların hiçbirisi sana uzak kalmasın. Yunanca arapça ve latince tıp kitaplarını özenle oku...” Ve bu böylece sürüp gider... Pantagruel’in Panurge’le karşılaşması da ilginçtir. Panurge Pantagruel ve arkadaşlarına önce almanca bir şeyler söyler. Sonra ıbranice-arapça karışığı uydurma bir dille konuşur. İtalyancaya geçer. İskoç dilinden bir şeyler anlatır. Sonra gene olmayan bir dilden bir şeyler konuşur. Hollandaca ıspanyolca danimarkaca ıbranice yunanca. Sonra bilinmeyen bir başka dil. En sonunda latince. Pantagruel ona fransızca bilip bilmediğini sorar. Fransızcanın ana dili olduğunu söyler o da. Bu bir bilgi oburluğudur. Rabelais bize alabildiğine öğrenmeyi ve alabildiğine gülmeyi öğütler gibidir.

Sanatın iki kaynağından biri bilgiyse öbürü heyecandır. Gökteki bütün kuşları tanıyamasak da insan olmanın koşullarını ya da gizlerini bir ölçüde de olsa tanıyabiliriz. Kimileri sanattan basit heyecanların dışında bir şey beklemezler, onların sanata yönelişlerinde yaratma açısından da izleme açısından da bir derinlik aramak boşunadır. Basit dünyaları ucuz dokundurmacılarla uyarmanın sanatla bir ilişkisi yok elbette. Sanatla vakit geçirmeye hazır olanlar ya da sanatla vakit geçirmeyi iş edinmiş olanlar sanatı bir köklü bilgiler alanı olarak görmezler. Onların böylesi bir bilgiye gereksinimleri yoktur, onların bilincinde böylesi bir bilginin yeri de yoktur. Onlar insanı yani kendilerini de merak etmezler. Onlar gerçek anlamda hiçbir şeyi merak etmezler. Oysa gerçek sanat yapıtları bizi felsefi bir derinlikte ele geçirerek bizi bize gösterirler, dünyamızı yorumlarlar, bizi dünyanın derin bilincine ulaşmakta istekli kılalılar ve bize böylesi bir yönelişin atılımlarını kazandırırılar. Ancak sanattaki felsefeyle felsefedeki felsefeyi birbiriyle karıştırmak gibi bir yanılsa düşmekten kendimizi korumamız gerekir. Felsefedeki felsefe kavramsal felsefedir, kavram kavram düşünen felsefedir, herbir kavramın hesabını vere vere ilerleyen felsefedir. Sanattaki felsefe kavramlar temelinden uzak kalmaksızın bizi bir bütünde

yakalayan felsefedir, bu yüzden sanattaki felsefede sezgisel yönelim birinci planda belirleyicidir. Bir müzik parçasını dinlerken karşı karşıya kaldığımız düşünsellik bir felsefe metnini okurken karşı karşıya kaldığımız düşünsellikten çok ayrıdır.

Bir sanatçının felsefesini ortaya koyuş biçimi sanatın anlatım koşullarıyla belirgindir. Bu anlatım en etkin biçimlerinde simgesel anlatımdır. Simge bize estetik hazzı ve düşünsel derinliği bir arada sunar. Estetik öge yoğun anlamlar yüklü olmakla bir haz ögesidir. Anlam simgede billurlaşmıştır ya da biz simgeden geçerek anlamaya yöneliriz. İyi kurulmuş simge anlamaya yönelmekte kolaylıklar sağlar. Ama anlam iyiden iyiye ya da çırılçıplak ortada değildir. Her yapıt bizden yorum bekler ya da canlandırılmayı bekler. Sanat yapıtı niteliklerden kurulmuştur ya da niteliklerle örülmüştür, sanatsal felsefe işte bu nitelikler arasında yansır, bu nitelikler arasında sezilir. Sanatın felsefesi anlamlar olarak yüzümüze çarpar. Bütünsel bir felsefi yorumdur bu, doğrudan doğruya sanatçının düşünce dünyasına bağlıdır, sanatçının dünya görüşüyle ilgilidir. Sanatçı açıkça felsefe yapmaz ya da açıkça felsefe yapan bir yapıta sanat yapıtı demek güçtür. Nietzsche'nin edebiyata yaklaşan felsefe metinleri gerçekte felsefe metinleridir, edebi bir incelikle örülmüş olsalar da. Edebiyatta duygu-düşünce bütünlüğü birinci koşul olarak karşımıza çıkar. Onda her nesnellik belli bir öznellik temelinde gerçekleşir ya da belirginleşir. Bir edebiyat metninde öznelliklerden giderek bütün bir dünyaya kavuşabilirsiniz. Yapıt bizi nesnelliğe öznellikler çerçevesinde ya da öznelliklerden geçirerek ulaştırır. Her nesnel, sanatta dışlaşmak için bir özneli gereksinir. Bu yüzden estetikle ilgisi olmayanlar –yazık ki bunlar arasında sanatçılar ya da sanatçı olduğunu söyleyenler de vardır- bir sanat yapıtının düşünsellikle ilgili olmadığını söyleyip çıkarlar. Müzikte düşünce falan yoktur yalnızca izlenimler vardır diyen müzikçilerle karşılaşabilirsiniz. Sanatın bir bütün olduğunu öğrenmeden, tiyatro öbür sanatlara benzemeyen bambaşka bir sanattır görüşünü ileri süren insanlarla yüzyüze gelirsiniz. Estetik kavrayışı olmayan ya da iyiden iyiye dar olan bir sanatçı estetik nesne üretme işini raslantılara bırakmıştır. Yaşadığımız dünya raslantıların çok da verimli

olmadığını bize öğretmiştir.

Derinliksiz sanat ya da felsefeden yoksun sanat, kendi felsefesini yani kendi bakış biçimini oluşturmamış sanat yalınkat bir sanattır. Biz bir sanat yapıtında düşünen bir adam bulmak isteriz, oradan giderek düşünülmüş bir dünya bulmak isteriz. Derinleri olmayan ya da dibi görünen bir sanat yapıtını şöyle bir iki lokmada ya da bir iki bakışta tüketirsiniz. Hiç de içaçıcı bir buluşma değildir bu. Böylesi bir yapıtta fikir'in açılımı son derece karmaşık ve düzensizdir (fikir varsa), çok zaman gerçeklikle ilişkili değildir. Gerçek sanat yapıtı gerçekliği yansıtırken sıradan sanat yapıtı ya da düzeysiz sanat yapıtı bir avuç kaba düşünselliği ve sığ duygusallığı yansıtır. Derinliksiz sanat evrensele ulaşmamış sanattır, evrenselde insanı bulup çıkarmaya, insan sorunlarını evrensel boyutlarda irdelemeye yatkın olmayan sanattır. Sanatçının bilinci yeterli ya da yetkin değilse, sanata uyarlanmış değilse, dünyaya şairce ressamca mimarca bakmaya alışkın değilse ortaya çıkacak sanat yapıtları estetik yetersizlikle oluşmuş oldukları kadar düşünsel tutarsızlıkla koşullanmış olacaklardır. Buna karşılık her gerçek sanat yapıtı bir küçükevren olarak etiyle kemiğiyle bütün bir insan dünyasını duygusal ve düşünsel derinlikte kavrayacaktır.

Felsefedeki edebiyata gelince, o her zaman edebiyattaki felsefe kadar belirgin ve belirleyici değildir. Ancak filozofun ben yalnız görüşlerimi anlatmakla yükümlüyüm, bunları bir sanatçı inceliğiyle anlatmak zorunda değilim gibilerden bir fikre saplanması onu bir düşünce adamı olarak söylediklerini iyi söyleyemeyen biri yapıp çıkacaktır. Gelişigüzel doğranmış bir salatayla özenle yapılmış bir salata aynı tadı vermez. Edebiyatta, iyi edebiyatta, doğru edebiyatta, sağlıklı edebiyatta ya da kısaca cahil işi olmayan edebiyatta her zaman felsefi bir tutarlılık felsefi bir derinlik olacaktır. Yetkin edebiyat yapıtı bizi *bir insan*'dan *bütün insan*'a açacaktır; o bizim acılarımızı sevinçlerimizi tedirginliklerimizi takıntılarımızı dirençlerimizi kökten açıklayacaktır. Buna karşılık felsefedeki edebiyat ya filozofun Bergson ve Nietzsche örneklerinde görüleceği gibi düşüncesini büyük ölçüde öznelliğe dayandırdığı ya da yaklaştırdığı koşullarda gerçekleşiyor ya da daha açık daha aydınlık daha

belirgin bir dil kurma ve genel olarak *güzel anlatma* çabasında yoğunlaşıyor. Gerçekte filozoflar iyi ya da uygun bir felsefe dili oluşturmakta çok da istekli görünmüyorlar hatta belki de felsefe *edebiyatmış gibi algılanmasın* diye, belki de kişi anlatımında takılıp derine inmekten geri durmasın diye kuru bir dil kullanıyorlar. Felsefe denilince usumuza genellikle kötü bir dil derme çatma bir anlatım geliyor, balıkyağı gibi kötü kokan ve balıkyağı gibi yararlı (bazen de yararsız) bir metin geliyor.

Bu durum biraz da zamanın koşullarına göre değişik görünüm-ler alıyor elbette. Fransız dilinin henüz tam olarak olgunlaşmadığı dönemlerde Montaigne'in dili sorunlarla dolu oldu. Descartes bile Montaigne'den bir yüzyıl sonra her şeyi kolay anlatmak isterken bugün için yer yer çok anlatımcı yer yer de kolay kolay sökülemez ya da çözülemez bir dille yazdı yazdıklarını. Jean-Jacques Rousseau'nun dili çok derine inmeyen bir dil olsa da pek kolay bir dil değildir, su gibi içilecek bir dil değildir. Bizim çok daha kolay anlayacağımız metinler daha çok XIX.yüzyıldan sonra yazılmaya başlanmıştır. Bu yüzyılda Auguste Comte son derece açık ve anlaşılır bir felsefe geliştirirken uzun uzun cümleler kurdu, çok yerde anlatımı tehlikeye düşürdü. Varoluşçular genellikle bir edebiyatçı kıvraklığı bir edebiyatçı yumuşaklığı gösterdiler ama onların bazı-ları zaten edebiyat adamıydı, bununla birlikte varoluşçu felsefenin felsefe dili edebiyat diline karşıt bir biçimde hiçbir zaman kolay anlaşılır bir dil olmadı. Dudaklardan adı düşmeyen Hegel belki kendisinin bile anlayamadığı bir anlatım tuttururken neredeyse bir bilmece-dil kullandı. Ondan önce Kant, Leibniz'den kalma bir ölçüde kapalı bir ölçüde açık anlatma geleneğini bulandırmış, yoğun ve ağdalı bir anlatım biçimi tutturmuştu. O kocaman *Salt usun eleştirisi* 'ni kavrayabilmek için aylarınızı vermek zorunda-sınız. Ancak azçok felsefe bilen ve felsefeye dili dönen bir kişi onun söylemek istediklerini çok rahat bir biçimde küçücük bir kitapta anlatabilir.

Felsefenin genelde kolay kolay aşılamayacak gibi görünen büyük yanıışı kötü ve kabasaba anlatım olanaklarıyla derinlikli fikirler üretme tutkusudur. Düşünceye gönül vermiş insanların

çoğu filozofun o çok özel görünümüler altında billurlaşan anlatım özelliklerinden korkuya kapılmıştır. Öte yandan sağlıklı bir zihnin ürettiği bir bilgiyi sağlıklı bir başka zihnin hiçbir önkoşul sözkonusu olmadan alabileceğini düşünmek biraz abartılı bile olsa hiç de yanlış olmasa gerek. Bu böyleyken felsefeler kuran kimseler felsefeyi özel bir alan, bazı özel kişilere özgü bir alan kılmak istercesine çetrefil diller kullanıyorlar, onunla yetinmeyip düzmece diyebileceğimiz sorunlar ortaya atıyorlar. Yine de çok genel bir bakışla baktığımız zaman, özellikle öznellikte boğulup kalmış olmayan felsefelerin iyiden iyiye kapalı ve karanlık olmamaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bu biraz da yetenek işidir: bir filozofta felsefi yatkınlıkla edebi yatkınlığın birbiriyle bir bütün oluşturmurcasına bir araya gelmesi kolay iş değildir. Eski zamanlarda Herakleitos'a *Karanlık* adını yakıştıran bakış, elbette ondaki bazı simgesel özellikleri çözmekte eksik kaldığı için böyle bir terimi öne çıkarıyordu. Ancak Nietzsche'ci bir dille söylersek Herakleitos ağzının her kulağa göre olmadığı ya da olmaması gerektiği düşüncesini belli ki her zaman korumuştur ve o geçmiş yüzyıllarda her zaman insanlar onu anlamakta sanki biraz da önyargılı bir biçimde güçlük çekmişlerdi. Ayrıcalı bir etkinlik elbette ayrı bir dili gerekli kılacaktı.

Aradan yirmi beş yüzyıl geçti, karanlıklıkta Herakleitos'a taş çıkartacak filozoflar yetişiyor. Ne olursa olsun aydınlanmamış insan kitlelerinin çok kalın bir tabaka oluşturduğu zamanlar geride kaldığına göre bugünün filozofu artık insanla rahat ilişkiler kurabilecek bir anlatım düzeni ortaya koymalıdır. Ancak bu dileğimizin kısa erimde gerçekleşebilir olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü besbelli kurulu düzenler apaçık bir dille insan sorunlarını irdeleyen etkin ve yaygın felsefelerin kurulmasını istemiyor. Bugünün şu ya da bu yolla ünlü olmuş ama belki de filozof bile demilemeyecek bazı akademik filozofları özel çetrefil diller oluşturmakta geçmişteki benzerlerinden hiç de geri kalmıyorlar. İnsanları aydınlatmaya yaramayan ama sahibine çeşitli iyilikler getirebilen bu tür felsefeler dar çevre etkinlikleri olmaktan öteye geçemiyorlar. Bu bize göre bugünkü felsefenin sefaletini açıklayan acıklı bir durumdur,

başka bir şey değildir. Yine de felsefede edebi nitelikli olmasa da özel kavrama çabaları gerektirmeyen üretimler hiç de az değil. Bugünün filozofu kafası iyice karışmış bir dünyada yaşarken genel insana ulaşmakta eksik kalsa da yarının felsefesi insana çoğunluğa kalabalıklara daha çok açılacak. İnsandan korkmayan bir felsefe önünde sonunda oluşacak, böyle bir felsefenin oluşması için elimizden geleni yapmalıyız. Gelecekle ilgili umutları nereden mi çıkarıyorum? Felsefenin ve sanatın her gün biraz daha tabana doğru yayılmasından, “taban” fikrini silercesine genel insana açılmasından.

FELSEFENİN DİLİ SANATIN DİLİ

Dil toplumsal yaşamın harcıdır. Dil olmasaydı bireylerarası ilişki de olmayacaktı, buna göre toplumsal yaşam da olmayacaktı, dolayısıyla bilinç gelişmeyecekti ve kişileşmiş birey de olmayacaktı. İnsan bireyi yiyen içen çoğalan, bundan öte pek bir şey yapmayan bir türün üyesi olarak kalacaktı. Sözü uzatmadan dil olmasaydı insan öbür hayvanlar gibi bir hayvan olacaktı demek daha doğru değil mi? Kişilerin ortaklaşması olmadan insan toplumu da olmaz. Harç olmasa tuğla işe yaramaz çünkü tuğla üst üste konulmak için değil birbirine tutuşturulmak için vardır. Her birey kendini en bağımsız duyduğu zamanda bile topluma sayısız bağlarla bağlıdır. Bunu bize Auguste Comte üstüne basa basa anlattı. Sırtınızdaki ceket, sigaranızı yaktığınız çakmak, yediğiniz yemek ve daha pek çok şey size insanın toplumsal anlamda ne gibi bir karşılıklı bağımlılık içinde olduğunu gösterecektir. Öyle olmasaydı insan sorumlu bir varlık olamazdı. İnsan bu yüzden, bu indirgenemez toplumsal yaşam yüzünden her zaman başkalarından sorumlu olacaktır. Her kişi insanlığın vazgeçilemez bir parçasıdır. Ben bir bütünün parçasıysam bütünden her zaman sorumluyumdur.

Dil düşüncenin bir sonucudur. İnsan olmak öncelikle bilinçli bir varlık olmaktır. Düşünce önce gelir. Dil düşünceyi izler ve düşünceye göre kurulur. Bilinç ne kadarsa dil o kadardır. Bilinç sürekli dönüştükçe dil de ona göre değişime uğrar. *“Diller deniz gibidirler, durmadan dalgalanırlar”* der Victor Hugo. Dil düşünceden koptuğu zaman görevlik üretmeye başlar. Vaktiyle Yedi

Bilgeler'den Khilon "*Dikkat et, dilin düşünceni aşmasın!*" demiş ve belli ki ileri geri konuşmanın sakatlığını belirtmek istemiştir. Yoksa nasıl insan çağını aşamazsa dil de düşünceyi aşamaz, düşüncenin önüne geçemez. Dil bir toplumun ortak ürünüdür. Onu sıradan insanlar oluşturur. Dil sürekli bir oluşum durumundadır. Yaşam dönüştükçe bilinç de dönüşür, dolayısıyla dil de dönüşür. Dil buna göre simitçilerin ayakkabıcıların bekçilerin bakkalların ürettiği bir iletişim olanağıdır. Tabanda oluşmuş olan dil bir bakıma ham dildir ama yoğun anlamda anlatım olanakları taşır. Bu ham dili felsefe adamlarının iyileri, sanat adamlarının ve özellikle edebiyat adamlarının iyileri hatta bilim adamlarının iyileri geliştirir. Onlar dile üst düzeyde anlatım olanakları kazandırır. Dili bozanlar da dilin tadına varamamış olanlardır. Dil konusunda gelişigüzel davrananlar dili yalnızca basit bir *gereksinimleri karşılama aracı* olarak gören kimselerdir, gündelik bilinçle dünyayı kendi yararlarına döndürmekten başka düşünmeyen kimselerdir, kültür düzeyi açısından tabanda da tavanda da olmayan, ortada yer alan kimselerdir.

Dil bizi birbirimize bağlar, daha doğrusu bizim birbirimize bağlanmamıza yardım eder. Biz zorunlu olarak birbirimizle varız. İnsan toplumsal yaşama zorunludur, dil bu zorunluluğun ürünü olarak ya da sonucu olarak varolmuştur. Bizi birbirimize bağlayan da bir çırpıda göremediğimiz ilişkilerdir. Dil bu ilişkileri inceleyemez, bu ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkar. Dil bizim birbirimize bağlılığımızı güçlendirir. İlişkilerimiz karmaşık olduğu zaman dilimiz de karmaşık olacaktır. İlişkilerimiz kargaşık olduğu zaman dilimiz de kargaşık olacaktır. Tuğlayla harcı bütünleştiren tasarımdır, yapı için öngörülmüş düzendir. İnsan ve dil toplumsal yaşamın gerekleri çerçevesinde bütünlüğe kavuşurlar. Dilin özelliklerini tümüyle yaşam biçimlerinde ve ona bağlı olarak gelişen bilinçlerin koşullarında aramak gerekir. Mimar öyle öngörmeseydi, mühendis bu öngörünün gereklerini yerine getirmeseydi tuğlalar bu biçimde bir araya getirilemeyecekti. Evet insanı dille bütünleştiren tek şey yaşam biçimleridir. Dillerin ruhsal-düşünsel özelliklerini kavrayabilmek için yaşam biçimlerini gözlemlemek gerekir. Öyleyse dil bir

araçtan başka bir şey değildir. Aristoteles gibi, tuğlanın yapı için, dilin toplumsal yaşam için madde olduğunu söyleyebiliriz. Biçim her zaman yaşamın kendisidir, dili biçimleyen odur. Aristoteles'çi bir dille söyleyecek olursak dil yaşamın maddesidir.

Felsefenin dili de sanatın dili de anadilin toprağında büyür ve gelişir. Filozof da sanatçı da yalnızca bir anadilin değil aynı zamanda bir anatoprağın insanıdır. Dostoyevski'yi vareden Rusya toprağıdır. Flaubert alabildiğine fransız, Shakespeare sonuna kadar ingilizdir. Locke fransız aydınlanmacılarını bir ingiliz düşünürü olarak etkilemiştir. Kendimiz olmayı beceremediğimiz zaman başkasına ulaşmamız olası değildir. Eksik bilinçlerin bencil yapısını bu çerçevede aramak yanlış olmaz. *"Turgenyev Fransa'da yaşıyor olsa da yapıtının gerecini yalnızca Rusya anılarında arıyordu"* der André Maurois. Toprağından dünyaya açılmak, şimdi'den geçmişin birikimlerine ulaşmak kültür adamının temel çabasıdır. André Gide Dostoyevski üzerine yazdığı çok önemli yapıtında onun Strakov'a yazdığı mektuptan şu sözleri aktarır: *"Ah Nikola Nikolayeviç, yabancı bir ülkede yaşamak benim için dayanılmaz bir şey, bunu size kolay kolay anlatamam. (..) Çalışmam ve yapıtlarım için Rusya'ya gereksinimim var."* Bununla birlikte gerçek filozof ve gerçek sanatçı dünya kültürüne yönelen insandır. Gene aynı kitaptan Dostoyevski'nin hapisshanedeyken kardeşine yazdığı bir mektuplardan şu satırları okuyalım: *"Bana Kuran'ı, Kant'ı (Salt usun eleştirisi), Hegel'i, özellikle onun felsefe tarihini gönder. Geleceğim bütün bu kitaplara bağlı."* *"Bana gazete gönderme, avrupalı tarihçilerin kitaplarını gönder. İktisatçıların kitaplarını. Kilise babalarının. Olabildiğince eski zamanların: Herodotos, Thukydides, Tacitus, Plimus, Flavius, Plutarkhos, Diotoros vb. Bunların fransızca çevirilerini. Sonra Kuran gönder, bir de almanca sözlük. Elbet tümünü bir defada gönderemezsin, gönderebildiğin kadar gönder. Ayrıca Pissaren'in Fizik'ini gönder bana ve bir fizyoloji incelemesi gönder, hangisi olursa olsun, iyi bir rusçasını bulamazsan fransızca olsun. Bunları en ucuz yayınlar arasından al gönder. Hepsi birden olmaz, yavaş yavaş, birer birer."*

Dilin önemini abartanlar onun bir araçtan başka bir şey ol-

madığım görmezden gelirler, onu kutsallaştırarak gerçek işlevinin dışına çıkarırlar. Dil bir araçtır ama çok önemli bir araçtır. İnsanları birbirine bağlayan çok önemli bir bağıdır. Gariptir, dili kutsallaştıranların, tapınılacak nesne durumuna getirenlerin çoğu onu kötü kullanan kimselerdir. Onlar gelişigüzel kullandıkları ve sağlam bir iletişim aracına dönüştüremedikleri dilin önemini iyiden iyiye abartırlar. Bir şeye saygınız varsa onu kutsallaştırmazsınız, yalnızca yaşamdaki yerini ve işlevini belirtirsiniz. Kutsallaştırdığınız şey sizin olmayan, sizden çıkmış olan şeydir, ayaklarını yerden kesip göklere uçurduğunuz şeydir. Gerçekçi olmak her şeye kendi yerini vermekle başlar. Dil araçtır, benim başkalarına bağlanmamı sağlayan bir araçtır. Dil olmasaydı bireyler birbirleriyle alışverişe giremeyeceklerdi. Bireylerin iletişim kuramadığı yerde bilinç etkinliği oluşmaz. Bu da bize dilin ne kadar önemli bir araç olduğunu gösterir. Dil öznelerarası ilişkinin tek koşuludur. Onun kullanımı doğrudan doğruya onu kullanan toplumun ve onu kullanan kişinin bilinç koşullarına bağlıdır. Dil bilincin bilinç dilin belirleyicidir. Buna göre bilinç dille gelişir, dil de bilinçle gelişir. Dilin üstünde bilinç, bilincin üstünde yaşam vardır.

Ben karşımdaki kişiyle konuşurken ortak bir bilinç alanı oluştururum. Bu alan benim değildir, onun da değildir, ikimizindir. Bu alanın oluşumunda yalnız benim bilinç koşullarım belirleyici değildir onun bilinç koşulları da belirleyicidir. Bu yüzden bilinç koşulları birbirine pek uymayan kişiler iletişimemezler, buna göre ortak bir bilinç alanı oluşturamazlar. Gerçekte bu iletişimde etkin olan dilin kendisi değil düşüncenin kendisidir. Dil düşüncenin yuvasıdır. Düşünce dilde somutlaşır, ete kemiğe bürünür, böylece somutlaşırken özgün yapısını yitirir, dışsallaşmak, herkes için olmak adına kalıplanır. Bu yüzden her dilsel anlatım zorunlu olarak bir yapaylığı kendinde barındırır. Düşünce özgün ve içten, dil genel ve yapaydır. O zaten kendiliğinden gerçekleşmiş bir sözleşmenin ürünüdür. Düşünce derinleştikçe hele öznele yöneldikçe dile uyarlanmakta güçlük çeker. Dil özelden çok geneli sever, bir yer gelir özeli anlatması için kendi dışına çıkması gerekir hatta kendi kurallarıyla tersleşmesi gerekir. Özel şeyler ancak özel bir

dille anlatılırlar, anlatılabilirler. Örneğin, “seni seviyorum” sözü bir durumu bildirir ama bir duygusallığı bütün boyutlarıyla ortaya koymaz. Bu koşullarda dilin düşünceyi açıklayamadığı yani düşünceden koptuğu olur. Düşünceden kopmuş söz boş bir kaptır, bir kabuktur, yanıltıcı bir birimdir, özü olmayan yani gerçekliği karşılamayan bir ses yığınıdır.

Dilin ne olup olmadığını anlamak için onu salt kendi olarak değil düşünceyle ilişkisi açısından ele almak gerekiyor. Elbette dilsel oluşumları yapıları içinde ele alıp bilinç koşullarının tümüyle dışımda da inceleyebiliriz. Dilbilimcilerin yaptığı da zaten genellikle bu anlamda yapısal araştırmalardır. Ancak dili işlevselliği içinde ele alıp değerlendirmek istiyorsak onu düşünceden koparmamız gerekir. Bu açıdan ele aldığımızda dil bizi özünde hemen kavramlar dünyasına açar. Dilci için değil de düşünür için dil arkasında canlı kavramların söyleştiği bir anlatım dizgesidir, o durumda kavramların dünyasını gözlemek dili anlamak için bir zorunluluktur. Dural bir yapı gösteren dilin arkasında kaynaşan şey tüm öznelliğiyle ve tüm nesnelliğiyle düşüncedir. Düşünce açısından dil incelemesi önünde sonunda bizi kavramlar araştırmasına bağlayacaktır. Bu çerçevede hemen şunu söyleyebiliriz: sözcük bağlı olduğu kavramı simgeleyen bir belirticidir. Çünkü sözcük yalnızca işarettir, basit bir sözsel şemadır, doğrudan doğruya göstermez, yalnızca belirtir. Belirleyenle belirlenen arasında uzaklıklar vardır, gidermek için binbir çaba gösterdiğimiz uzaklıklar vardır. Sözcüklerimiz ortaktır geneldir, böyle olmakla kişiliksizdir. Buna karşılık bu sözcüklerin karşılamaya çalıştığı kavramlar yoğun bilgi birimleridir, herbiri nesnel özellikleriyle olduğu kadar öznel özellikleriyle vardır. Sözcüğün kayganlığı bağlı olduğu kavramın kayganlığındandır, sözcük kendinde kaygan değildir. Her kavram her kişinin bilincinde az çok değişik içeriklerle kurulmuştur. En genel en somut en belirgin kavramlar bile bilinçlerde tekbiçim yapılar ya da çok belirgin bütünlükler ortaya koymazlar. Benim bilincimdeki “çiçek” kavramı bir başka kişinin bilincindeki “çiçek” kavramıyla çakışmayacaktır, hele o kişi benim gibi bir öğretmen değil de bir çiçekçiye.

Dilin güçlükleri işte burada başlar. Bu demektir ki düşünceyi iletmek ya da düşünce düzeyinde iletişim kurmak düşünmek kadar hatta düşünmekten çok daha zor bir iştir. Ancak bu noktada hemen şunu söylememiz gerekir: dil düşüncenin açılımı olmakla bize düşüncenin şematik bir örneğini sunar, buna göre kavramlararası ilişki biçimsel olarak doğrudan doğruya dile yansır ya da dilde karşılığını bulur. Neyi düşünüyorsak yaklaşık ölçülerde onu konuşuruz. Demek ki düşünceyle dil arasında biçimsel bir koşutluk ya da bakımsımlılık tam bir örtüşme biçiminde olmasa da vardır, uyuşmazlığın bir nedeni de her bilinçte ayrı koşullarda oluşmuş olan kavramların bilinçlerarası bir tekbiçimliliğe ulaşmamış olmasıdır. Bu da yanlış belirlemelerin dışında düşünce yaşamının zenginliğini oluşturur. Gerçekte hiçbir bilinç öbürüne denk düşmez, nesnel özellikleriyle de tam olarak denk düşmez öznel özellikleriyle de tam olarak denk düşmez. Kavramlar zaman zaman dünya görüşümüzün ya da felsefemizin renklerine boyanır, yaşam deneylerimizden duygusal yükler taşır. Bu yüzden eksiksiz bir dilsel iletişim olanaksızdır. Düşünce dediğimiz şey yaşamın bir yansıması olduğuna göre, ayrı dil ortamlarında iyi gelişmiş bilinçlerin alışverişi, dil engeli aşıldığında, aynı dili konuşan kötü gelişmiş bilinçlerin alışverişinden daha verimli daha sağlıklı olacaktır.

Şu ilkeyi hemen belirleyebiliriz: kavramsız sözcük boştur, sözcüksüz kavram yani dilde karşılığı olmayan kavram henüz bir imgeden başka bir şey değildir. Yani bir kavram kavramlar arasındaki yerini alırken dilde bir sözcüğe bağlanarak alır, bir başka deyişle dil dizgesinde kendine bir yer edinir. Sözcüksüz kavram olsa olsa henüz olgunlaşmamış kavramdır yani kavram değildir. Her kavram dilde anlatımını bularak yasallaşır. Sözcüğe bürünmemiş kavram henüz bir kavram adayıdır ya da taslağıdır. Onun kavram olabilmesi için iyiden iyiye dolgunlaşması, kendine uygun bir sözcükle adlandırılması gerekir. Dilde yalnız kavramların belli adları vardır, onların dışında ne anılar ne ilkörmekler ne izlenimler ne imgeler tek bir adla anılabilirler ya da tek bir sözcüğe bağlanabilirler. Bir anıyı ancak birçok sözcükle anlatırız ya da anlatığımızı sanırız. Karşımızdaki kişi kendisine anlattığımız anıyı

gözünde canlandıramaz bile. O yüzden belki de onu özel bir dille anlatmamız gerekecektir.

Kavramlar zihnimizde bir sıradüzenine göre bir işlem-kaplam ilişkisi içinde yer alırlar. Platon'un bize tanıtladığı İdea'lar dünyasının görünümüne benzer bir görünümdür bu. Gerçekte Platon zihnimizin kavramsal dünyasını alıp ta göklere kadar götürmüştü. En başta ya da en temelde, en altta ya da en üstte – uzayda olduğu gibi burada da altta olmakla üstte olmak arasında bir ayrım yoktur – temel kavramlar yer alırlar ki bunlar elbette felsefenin kavramlarıdır ya da daha doğrusu felsefenin konusu olan yaşamın temel kavramlarıdır. Bu kavramların içerikleri soyut olmakla birlikte oldukça belirgindir. Hepimizin çok iyi bildiğimiz gibi felsefe yaşamın temelini tartışır, en geneli ele alır, bir başka deyişle yaşamın gerçeklerini evrensel uzanımlarıyla konu edinir. Felsefedeki insan buradaki ve şimdideki insan değil her yerin ve her zamanın insanıdır. En evrensel kavramlar en azından üzerinde rahatça konuşup tartışabildiğimiz kavramlardır. Bu çerçevede felsefe dili en genel düşüncenin dili olmakla en soyut dildir. Sanatın dili de soyutlamalar yaparak yaşamı somut koşullarda açıklamaya yönelen düşüncenin dilidir. Yaşamı doğru olarak kavrayabilmek için temeldeki bilgiyi sağlam bir biçimde almış olmak gerekir, bunun için de gerçeğe uyarlı ve anlatım açısından yetkin bir dil oluşturmak gerekir. Felsefenin dili de sanatın dili de öylesine yetkindir ki en soyut konuları tartışırken bile en somut gerçekliğe kadar tüm yaşama açıklıklar getirir. Felsefenin soyut olması onun ayağının yerden kesik olması anlamına gelmez, tersine tüm yaşam gerçeğini en temelde tartışabilme gerekliliğinden gelir.

Yaşam en karmaşık görüldüğü yerde bile yetkin bir bilinçte her türlü kavrayışa açık yalın bir görünüm ortaya koyar. Bir karışıklık varsa bu her şeyden önce bilincin sorunudur, onun kargaşıklığıyla ilgilidir. Yetkin bilinç karmaşıktır ama kargaşık değildir. Bilinç kargaşık olmamalıdır. Buna göre dilin de karmaşık olması ama kargaşık olmaması gerekir. Bir çetrefillik söz konusuysa, bir kavranılamazlık varsa bunu yaşamın özünde değil doğrudan doğruya yaşamın bir yansıması olan bilincin kendinde aramak gerekir.

Yaşamın her koşulunda bilincin tutarlı olması beklenir. Kargaşık bir bilincin doğru düşünebilmesi, verimli bir düşünce etkinliği ortaya koyabilmesi olası değildir, buna göre gerçek anlamda sanat yapması gerçek anlamda felsefe yapması olası değildir, sanat ve felsefe yapması olası olmadığı için de yaşamla ilgili yetkin bir açıklama gelişmiş bir yorum ortaya koyması olası değildir. Hiçbir düşünce yaşamdan daha karmaşık olmamalıdır. Düşünce yaşamı yalınlaştırmak içindir, yalınlaştırarak dönüştürmek içindir. Yaşamın karmaşıklığında ya da kargaşıklığında yitip gitmiş bir bilincin düşünmek adına ve böylece dünyayı dönüştürmek adına yapabileceği çok bir şey yoktur.

Bugün etkin olan dillerin henüz olmadığı ya da iyi gelişmediği koşullarda yani daha açık söylersek ulusal dillerin kuruluş aşamasında yalın düşünceyi apaçık bir biçimde anlatma olasılıkları henüz oluşmamıştı. Bu yüzden sanat ve felsefe kısa bir süre için de olsa yetkin anlatıma uyarlanmakta güçlük çekti. Örneğin Montaigne'in dili pek işlek bir dil değildi, örneğin Descartes'ın usçu düşüncesi çok kolay kavranabilir bir düşünce olmakla birlikte XVII.yüzyıl fransızcasının özellikleri içinde okuyucuya, daha çok da bugünün okuyucusuna bazı zorluklar çıkarır. Ancak yaşamı yalın bir biçimde kavrayan bilinç dünyanın pekçok yerinde zaman içinde kendine en uygun anlatım olanaklarını oluşturmuştur. Bugün bizim dilimiz de içinde dünyanın bütün büyük dilleri bir felsefi düşünceyi ya da sanata götürülebilecek bir duygu-düşünce bütününü bir başkasına aktarmakta büyük güçlüklerle uğramayacaktır. Buna karşılık dünyanın her yerinde kargaşık bilinçlerin dili de kargaşık olacaktır. Bu durumdan ne yaşamı ne felsefeyi ve sanatı sorumlu tutabiliriz. Yaşama iyi uyarlanmamış bilinçlerin sağlıklı biçimde felsefe ve sanat yapma şansı yoktur. Felsefe zihin sağlığının baş koşuludur, ancak onun kötü oluşturulmuş bilinçler için şifa olabileceğini düşünmek yanlıştır. Evet felsefenin dili yaşamın dilidir. Sanatın dili de. Ayakları yerden yani yaşamdan kesik bir bilincin yapacağı felsefe de sanat da elbette insanüstü bir üretim olacaktır.

ESTETİKTE FİZİK Mİ METAFİZİK Mİ?

Her fiziğin bir metafiziği her metafiziğin bir fiziği olmalı. Ne gerçeğe dayanmayan düş vardır ne de düşe dayanmayan gerçek. Ayaklarımız toprağa değdiği yerde göklerin derinliklerine doğru kanat çırpırız ve en büyük yükseklerde özlediğimiz tek yer bu topraktır. Bu ikilem bizim insan dünyamızın zorunlu yasası gibidir, diyalektik dediğimiz ucubeyi güzel güzel besleyen de bu olmalı. Kimileri topraktan kimileri göklerden yana görünürler. Bu bir kişilik sorunudur. Gerçekte kimse toprağından da göklerinden de vazgeçemez. Düş kuramayacak kadar gerçekçi olanlar gerçek aptallardır. Onlar bastığı toprağı görmeyen düşünün karşıtı ve ikizidirler. Gerçek gerçekçi şöyle düşünecektir: iyi ki buradayım ve iyi ki düşlerim var. Ne fiziğin karşısında metafizik önceliklidir ne de metafiziğin karşısında fizik önceliklidir. Sorun tasarlayarak yaşamayı ve yaşayarak tasarlamayı bilmek ya da bilmemek sorunudur. Metafizikten insanın doğaüstüyle ilgili evrensel kurgularını anlayanlar bir yana, her gerçek düşünür zorunlu olarak metafizikçidir. Fiziğiniz varsa metafiziğiniz de olacaktır. Düş kurmayı bilmeyen yaşamı yeniden yaratmayı da bilmez.

Metafizik sözü çoğumuzu ürkütüyor. Çünkü kimileri temelsiz kurgularına metafizik adını vermişlerdir. Kendimizi rahatlatmak için uydurduğumuz yalanlar bizim metafiziğimiz olabilir mi? Metafizik çoğumuza *olmayanın bilgisi* gibi görünüyor. Ayağı yere basmayan her bilgiyi, gerçekliğe uymayan her bilgiyi, yani bilgi değeri taşımayan her bilgiyi metafizik diye nitelendiriyoruz. Kimileri

tam bir donmuşluk içinde yalanlar dünyasında yaşarken kimileri de yalansız yaşamak adına tam bir donmuşluk içinde şimdiye ve buraya bağlanıyor. O zaman bakıyorsanız fizikle ilgisi olmayanlar bile, gerçekliğe iyiden iyiye sırtını dönmüşler bile, gerçekliği kavrayabilme yolunda belli bir bilgi donanımı olmayanlar bile ikide bir bir şeyleri metafizik diye aşağılayıp çıkıveriyorlar. Uydurma gerçekçilerin metafizik karşısında fiziği savunur görünmeleri göz yaşartıcı bir gülünçlüğü ortaya koymuyor mu? Bugün elbet metafiziğin yüzyıllar boyu yıpranmış anlamlarına arka çıkamayız, doğrulanamaz bilgiler metafiziğine geç kalmış bir filozof gibi rahat bakamayız. Ama metafiziğin yeni anlamına dört elle sarılmamız gerekiyor. Tasarlamakla yalan söylemek arasındaki ince ayrımı görebilmek gerekir. Kendini yalanlarla rahatlatmaya çalışmak mı yoksa aramanın zahmetine katlanarak olasılıkların içinden bir olabirli yakalayıp onu insanlık adına gerçekleştirmeye yönelmek mi?

Bilimde varsayımların felsefede öngörülerin sanatta esini oluşturan duyarlığın arayan insan gerçeğiyle ilgili olduğu kesindir. Bu da her şeyden önce ayağımızın toprağa basması demektir. İnsanoğlu zihnini tutan kökel sorunlardan kurtulmak için kurgusal bir bilgi dünyası oluşturabilir ya da bu yolda gerçekleştirilmiş tasarımlara gönül rahatlığıyla katılabilir. Kendimizi kandırmak adına değil de daha güzel bir dünya yaratmak adına düş kurabilmek önemlidir. Bilgi edinme yolunda deneyin ne kadar önemli olduğunu biliyoruz. Ama bu önem kurgunun öngörünün düşün önemini, olasılıkları gören yaratıcı bakışın önemini yokedemiyor. Her alanda olduğu gibi estetikte de böyle bu. Güzel de sonunda doğaüstünden kurtulup dünyaya indi. Onu bundan böyle aşkın bir dünyada hiç değişmeden bekleyen bir Güzel İdea'sında arayacak değiliz. Onu artık doğrudan doğruya yapıtın kendinde arıyoruz. Kendine kapalı, dünyadan kopuk, sanatsal yaratıya sırtını dönmüş bir güzel araştırması artık yararsızdır. Kant'ın çağdaşı Baumgarten "*estetik bir bilimdir*" dediği zaman elbet bir lüksü yadsıyordu ve sanatın yararlı bilgisini ya da sanat için yararlı bilgiyi öngörüyordu. Böylesi bir bilgi de ancak deneyle ilgili olabilirdi. Estetikte yüzyılların tek metafizik kalıtı karşılıksız bir güzel araştırması

oldu, bu çok uzun süre içinde estetikçilerle sanatçılar birbirlerini pek anlamadılar. Her konuda yetkili filozof estetiğin de sorumluluklarını yüklenmişti. Eskinin "güzel" araştırmacısı elinin altında yaratılardan oluşmuş uçsuz bucaksız bir laboratuvar bulunduğunu görmedi, göremedi. Filozoftaşını bulmaya çalışan simyacının çabasına benziyordu eski estetikçinin çabası: güzel'in ne olduğunu bir kere güzelce saptadık mı onu etkin kılmak çok kolay olacaktı.

Estetik bir bilim olma yoluna gireli beri onda her zaman **iki** eğilim varolmuştur: metafizikçi bakış daha çok kurama yatkın olurken fizikçi bakış neredeyse kuramdan kaçarak somut verilere dayanmaya çalışmıştır. Aklı başında estetikçiler deneyle kuramın bir bütün oluşturduğunu gördüler. Ne kuram adına deneyden vazgeçilebilirdi ne de deneyde sınırlanıp kurama sırt çevrilebilirdi. Düşünce alanında uçlar her zaman rahattır ve güvenlidir ama her zaman doğruyu sözvermez. Burada elbette ikili bir güçlük yok değildir: uygulamaya çokça yöneldiğimizde kuram sıkıntıya düşer, kurama çokça yöneldiğimizde uygulama boynunu büküverir. Önemli olan da zaten ikisini bir arada götürebilmektir. Birinden birini seçmek başsız gövdeye ya da gövdesiz başa katlanmak anlamına gelir. Uygulamadan uzak kuram salt metafizik olur, böyle bir kuramcılığı benimsemek yüzyılların metafizikçi çabasına geri dönmek olur. Kuramdan uzak uygulama da ilkesiz temelsiz tutarsız bir bilimsellik adına yola çıkıp güzeli, yaratılmış güzellikler dünyasını boş gözlerle izlemeye yönelmekten başka bir anlam taşımaz. Yeni estetik bir bilim ya da bilimsel savları olan bir bilgi alanı olmakla kendi yöntemlerini geliştirirken her bilim gibi ya da bilimsel savları olan her bilgi alanı gibi felsefenin tümleyici ve doğrulayıcı bakışından yararlanmak zorundadır. Evet artık felsefenin yöntemleriyle estetik yapamayız ama felsefenin ışığından yararlanmayan bir estetik de her zaman teknik düzeyde bir takım özellikleri saptamaktan öteye geçemeyecektir.

Estetikte aşağı ve yukarı ayrımı yapıldı. Bu tutum estetiğin bilimselleşmesini izleyen zamanlarda ortaya çıktı. Böylesi bir ayrım doğrudan doğruya *gene eski zamanlarda olduğu gibi kuramda boğulursak ne yaparız* korkusundan kaynaklanıyordu. Fechner'in

koyduğu, çoğumuzun kurtuluş gibi gördüğümüz *aşağı estetiğı* ve *yukarı estetiğı* ayrımı estetiğın alanını ikiye böldü. Korku hiçbir sorunu çözmez, bu sorunu da çözemedi. Bize göre Fechner'in ayrımı Platon'un düşünölür dünya ve duyulur dünya ayrımını andırıyor, bütönlüğü kurma adına parçalılığı yasallaştırıyor. Bu parçalılık estetiğı bilimsellik yolunda engel çıkaracak bir parçalılıktır, çünkü kuramı uygulamasından yani başı gövdesinden ayrılmış bir bilgi alanı bilim olamaz. Bilimde önemli olan bütöncü bakıştır, kuramda uygulamayı uygulamada kuramı görebilmektir. Kaldı ki Fechner aşağı estetiğine yani uygulamalı estetiğı birinci yeri verir, estetik araştırmada uygulamanın yani laboratuvarın önemini belirlerken yukarılara pek çıkılmamasını önerir. Yukarılarda bizi kötü hava koşulları beklemektedir, sisli ve boğucu bir metafizik beklemektedir. İlk bakışta çok çekici göröñür bu. Bu ilk bakışta gerçekeçiliğın zaferidir. Oysa gerçekeçi bakış çekicinin dinginliğinde değıl kuşkunun tedirginliğinde gerçekeleşir ve sezgisel ilk doğırlarla iş gören pekçok gerçekeçi kaba bir düşüçüden başka bir şey değıldir. Kimilerine göre aşağı estetiğinde sınırlanıldığında metafizikten uzaklaşılacak, gerçeke kaynağı, yaşama, sanat yapıtlarının alanına, yaratıcının dünyasına bağılanılacaktır. Buna göre artık metafiziğın kısır döngüsünden kurtulunmuştur, buna göre artık yüzyılların büyük yanılığı bitmiştir.

Oysa bu noktada büyük bir yanılığı başlamaktadır. Gözden uzak tutulmaması gereken nokta insanın metafizikten kaçıyorum derken en genel bakış biçiminden tasarlayıcı araştırmadan hatta varsayımdan ve öngöröden kaçabileceğıdir, deneyin alanında iş görüyorum derken yalnızca bir takım biçimlerin karşılaştırmasında sınırlanarak bazı ortak yapı özelliklerini saptamaktan öteye geçememe tehlikesine düşölebileceğıdir. Metafizikten kaçıp deneye gitmek çok zaman içten kaçıp eğlenmeye gitmek gibidir. O noktada büyük bir açmaza düşölebilir, bu açmaz doğı bilimlerinde bilimsel çalışmayı teknolojinin buyruğına, insan bilimlerinde de bilimsel çalışmayı siyasetin kullanımına verip çıkmak kolaylığıdır. Gerçeke bilimsel sonuçlar zorunlu olarak teknolojik ve siyasal uzanımlıdır, ancak bilimler zorunlu olarak teknolojik ya da siyasal

yönelimli değildir. Bilimsel olan ancak dolayısıyla teknolojik ve dolayısıyla siyasaldır. Buluşları uçağın geliştirilmesine yarayan bilim adamıyla uçak fabrikasında yeni bir model geliştirmeye çalışan bilim adamı aynı kişi olamaz. Bilim adamının günlük siyasetin sıcak kanatları altına sığınırken gösterdiği gözyaşartıcı özverili deneyci atılganlığı, gerçekten bilimsel bir ağırlık sözkonusuysa, bir harcanmışlığın anlatımından başka bir şey değildir ve arı suyla hamur yoğurmak gibi bir savurganlıktır.

Dünyayla ilişkimizi sınırlamadan, dört duvarın kimileri için çok sıkıcı havasmda mutlu olmayı öğrenmeden bilim felsefe ve sanat yapmak olası değildir. Metafizik ya da daha doğrusu metafiziğimiz (her kişinin kendine özgü bir metafiziği olmalıdır) bu dört duvar yalnızlığının verimi olacaktır. Eski metafizik bizim dünyaya tam olarak yerleşemediğimiz, dünyada çok kötü yabancılık çektiğimiz, dünyayı belli bir korkuyla gözlemlediğimiz zamanların bilgisidir, yeni metafizikse bir dünyalı olarak, dünya bilgisiyle donanmış olarak dünyaya kuşbakışı bakabildiğimiz bu zamanların en genel tasarımı ve elbette değişken öngörüsü olacaktır. Bizim metafizikten kopuşumuz estetikte ve her alanda hem bir mutluluk hem bir mutsuzluk oldu: doğruluğu kanıtlanamayandan ya da doğru olmayandan kurtulalım derken en genel araştırmanın uzağına düştük. Varsayımsal düşünceye, doğrulanmayı bekleyen düşünceye, belli ilkelere göre ortaya konulmuş olan ve uygulamada karşılığını arayan düşünceye düpedüz yüz çevirdik. Metafiziğimiz bir yanıyla iğretidir, belki doğru bilgiye dönüşüp işini bitirecektir belki yokolup gidecektir ya da dönüşerek varlığını sürdürecektir. Ama o bilimsel felsefi ve sanatsal düşüncenin özünü oluşturur. Kimilerinin kuram diye önemsemediği şeyi hor göremeyiz ve kuramla uygulamayı bir bütün saymak zorundayız. Claude Bernard şöyle diyordu: *“Kuram usun ve deneysel eleştirinin denetiminden geçerek doğrulanmış düşüncedir. Bir kuram iyi bir kuram olarak kalmak için bilimin ilerlemeleriyle değişmek, doğrulamaya ve ortaya çıkan yeni olguların eleştirisine sıkı sıkıya uymak zorundadır. Bir kuram yetkin diye belirleniyorsa, onu bilimsel deneyle doğrulamak gerekmiyorsa, o zaman o kuram öğreti olur.”* Dene-

yin çeldiği hiçbir Şeye sahip çıkamayız, bu tamam, ama deneyi ngrmmemizi sağlayacak her düŐününce ileride rttlecek de olsa bugün önemlidir. Kaldı ki bugünün doğruları zorunlu olarak yarının doğruları değildir.

Her bilimde ya da her bilgi alanında kişisel ögeyi de içinde taşıyan yaratıcı bakış çok önemlidir. Yaratıcılık sözkonusu olduğunda bazen düşler gerçeklerden çok daha önemli, çok daha kurucu, buna göre çok daha gerçek ya da gerçekçi olur. Gerçekliği dlleleyen, onu geliŐtiren, onda yeniyi bulup çıkaran, onda yeni gerçeklikler yaratan düştür. Bilimlerde ya da bilgi alanlarında toplu bakış yaratıcı düşüncenin ya da yaratıcı düşün kaynağıdır. İyi bir dŐ gerçek bir öngörüdür. Metafizik dediğimiz tartıŐmalı toplu bakış da sağlam veriler üzerine kurulduğu zaman bir öngörüler bütünü olur. Deney her zaman sınırlı bir geniŐlikle, dar aıllarla ilgilidir. Tasarım deneye sığmaz, deney tasarımı tamamlar. İnsan deney düzeyindeki dar bakış aıllarını ancak bütünsel düşüncede evrensel konumuna yerleŐtirebilir. Ancak yanlış yapmaktan korkmayan düşünce doğrulara ulaşabilir ve yaşamı üretici ya da doğurgan kılabilir.

Öyleyse estetik için kesin usçu ya da kesin deneyci bir tutum sözkonusu değildir, buna göre estetiği yukarı estetiği ve aşağı estetiği diye ikiye ayırmak ve onu sürekli olarak aŐađıya çekmeye çalışmak da doğru değildir. Bugün aşağı estetiğinden ayrılmayan, onun verileriyle kurulmuş bir yukarı estetiğinden sözedebiliriz. Ama en doğrusu estetiği bu tür bölmelerin paralamaların dışında tutmaktır. Estetikte deneyin ikinci plana atılması değildir bu, tersine deneyin en büyük genişlikte geçerli kılınmasıdır. Estetik bir bilim de olsa bir bilgi alanı olarak da kalsa onun her zaman güçlü bir metafiziği olacaktır, olmalıdır. Gerçekte her köklü düşüncenin bir metafiziği vardır ve olmalıdır. Metafiziği olmayan düşünce ancak teknisyenleri ilgilendiren bir düşünce olabilir. İnsanın dünyadan aldığını dünyaya daha yetkin bir biçimde katmak üzere iŐleyebileceđi bir alan her zaman olacaktır, bu da metafiziğin alanıdır. Sanatın toplumbilime, toplumbilimin budunbilime, budunbilimin budunbilgisine, halkbilimin tarihe, hepsinin birbirine karışığı alan bu özel metafiziklerin alanıdır. Her düşünce alanının nc yanı

arayan yanı öngören yanı özellikle yöntem sorunlarını, konuyla yöntem ilişkilerini, buna bağlı olarak yepyeni amaçları ortaya koymaya çalışan yanı metafizîğidir. Aranmış bulunmuş ortaya konulmuş ve son bir doğrulamayı ya da binde bir olasılıkla bir yoksanmayı bekleyen şeyler bilgi için çok önemlidir ama onun yeni aşamaları için yeterli değildir. Metafizik canlı arayıştır, bazen kağıtlara bile geçirilmemiş arayıştır. Metafizik etkin düşüncedir, saçmalamaktan korkmayan düşüncedir, sürekli değişen tasarılar dizisidir. Metafizîğin bir ölçüde topraktan uzaklaşmak olduğu, ayakları yerden kesmek olduğu doğrudur, ancak bu uzaklaşma gerçekliğı iyi gözlemleyebilmek için zorunludur. Dünün estetikçisi güzel nedir soruna takılıp kalmıştı, bugünün estetikçisi bu soruyu yasaklamakla bir yerlere varamaz. Yasaklarla dünyanın daha iyi olabileceğini düşünmek aptalların ortak yanlışıdır. Önemli olan, yanıtların temelini oluşturacak sağlam verilerin bulunmasıdır. Bu da deneysel çabayla ussal çabanın ortaklığında elde edilebilir. Sorulardan kaçmak olmaz, soruları doğru koymak gerekir. Günümüzün estetikçisi güzel nedir sorusunu güzelin temel nitelikleri nedir ve güzel hangi koşullarda gerçekleşir sorusuna indirgeyecektir. Günümüzün estetikçisi güzeli araştırırken onu biraz da güzelin ruhbilimi nedir sorusu çerçevesinde araştıracaktır. Ne olursa olsun tüm verilerin en üst düzeyde tartışıldığı, ya yanlışa düşersek korkusuna önem vermeden tartışıldığı bir bakış açısına her zaman gereksinimimiz vardır.

GERÇEKLİKTEN SİMGEYE

Simge nedir sorusu sanat sözkonusu olduğunda özenle yanıtlanması gereken bir sorudur. Ne gariptir ki sanatlarında zorunlu bir anlatım koşulu olarak simgeyi kullanan sanatçılar bile onun ne olup ne olmadığı konusunda enine boyuna düşünmüş görünmüyorlar. Özellikle şairler imgeden sözederler. Ne var ki onlar simgenin de bir tür imge olduğunu düşünmedikleri gibi imge nedir sorusunu da açık biçimde yanıtlamaktan kaçınırlar. Sanatçının sanata özellikle de kendi sanatına bir estetikçi titizliğiyle yönelmesinde sayısız yararlar vardır. Ne yaptığını bilmekle ya da yaptığını bile bile yapmakla gelişigüzel yapmak arasındaki ayrım küçümsenir bir ayrım değildir. Gerçekte yaratma ediminin iyiden iyiye düşünülmüş olduğunu söylemek aşırıya kaçmak olur. Yaratma edimi sanatsal çerçevede ustalaşmış bir bilincin kendiliğinden etkinliğiyle gerçekleşir büyük ölçüde. Sanatçı yaratmaya girerirken sonu belli olmayan bir işe yönelmiştir, sonucun ne olacağı önceden belli değildir. *“Zaman zaman pek yeni pek eksiksiz pek özgün şeyler yakaladığım olmuştur”* der Dostoyevski.

İmge nedir ve simge nedir sorularını yanıtlamak pek de zor olmasa gerek. İki çeşit imgeden söz etmek olasıdır. Birinci çeşit imge bilginin hammaddesidir, bilgi edinme serüveni onunla başlar. O bilgide ilksel ögedir. İkinci çeşit imge bilincin ürünüdür ya da daha özel bir deyişle imgelemin ürünüdür. Bilinç tasarlayıcı etkinliğiyle gerçeklikte karşılığı olan ve olmayan biçimler üretebilir: bir baobap ağacı düşünebiliriz, bir dik üçgen düşünebiliriz,

yedi kuyruklu sekiz gözlü yeşil bir canavar da düşünebiliriz. Bilinç bu üretimlerini kendinde organik bir bütünlük olarak barındırdığı çeşitli öğelerden yaptığı soyutlamalarla ve bileşimlerle sağlar. Bu imge oluşturunca zihinsel güç basit imgeler kadar karmaşık imgeler de üretebilir. Bu ikinci çeşit imge üretme gücü imgenin karmaşık biçimlerini sanatsal anlatım adına üretir daha çok. Bu karmaşık sanatsal imgeyi simge diye adlandırabiliriz. Birinci çeşit imge bilgi edinme serüveninin en başında duyu izlenimleriyle kurulur. Duyumsal imge adını verebileceğimiz bu imge düşüncemizin ilksel ögesidir, biz ona dayanarak somut ya da soyut nesnelerin kavramlarını oluştururuz. İkinci çeşit imge, düşünsel imge ya da yalnızca simge bir çeşit üst bilgidir, bir bakıma bilginin bilgisidir, kavramlara ve zihnin daha başka öğelerine göre kurulur. Simge sanatsal anlatımın özünü oluşturur. Duyumsal imge duyu verilerinin ilksel algısıyla, onların bir bütünde bir araya getirilmesiyle, bütünselliği içinde görülmesiyle oluşur. Zihin birleştirici gücünü ilkin duyu verilerini birleştirerek gösterir. Önümden hızla bir kuş geçer, karşımda birden bir ışık parlar ve duyumsal imge oluşur. Duyumsal imge basittir, tek duyumdan ya da birkaç duyumdan gelir, ancak onun görselliği öncesel gibidir. Duyumsal imge izlenimlerle kurulmuştur. Duyumsal imge üstalgı düzeyinde bir ya da birkaç duyudan gelecek verilerle zenginleşmeye açıktır. Bir algının bilincine ulaştığımızda üstalgı oluşur. Bir sesi duyarım, bu algıdır. Bu falancanın sesidir dediğimde üstalgı gerçekleşmiş olur. Üstalgı algısal ögenin bilinç alanına ya da bilincin merkezine girmesiyle oluşur.

Demek ki algı ilksel biçimlerinde basit algıdır, henüz üstalgıya geçilmemiştir. Üstalgı anlığın bu ilksel veriyi onaylamasıyla başlar. Anlık üstalgı noktasında bu ilksel veriyi bu hammaddeyi işler, onu dener, sınavdan geçirir, onu daha önce edinilmiş kavramlara vurur. Anlık üstalgı düzeyinde bu ilksel veriyi ussallaştırır: üstalgıda bu ilksel veri ya hiçlenir ya özümленir yani ya dışlanır ya içeri alınır. Bu falancanın sesidir dediğimde yeni bir bilgiye yönelmiş olmam. Bu kimin sesi olabilir dediğim zaman elde etmek istediğim yanıt bilincin etkin gücüyle sağlanacaktır. Demek ki algı bir alışılmışla

ilgiliyse bilinç açısından zorunlu bir ilgisizlik oluşur. Edinilmiş bilgilere dayanarak bilincim bu yeni duyumsal verinin yeni bir şey olmadığını bildirdiği zaman araştırmacı bilinç etkinliğine gereksinimim kalmaz. Bu bir hiçlemedir, böyle olmakla bir doğrulama ya da saptama edimidir. Önümden geçen kuş kırlangıçtır, saptar ve bitiririm. Buna karşılık yeniye yönelişle ilgili özümlemede duyusal veri varolan bilgilere eklenecek, varolan bilgileri geliştirecek biçimde hatta yeni bilgi oluşturacak biçimde bilince gönderilir. Bu durumda bu veri ya bazı kavramları zenginleştirecek biçimde, örneğin “kuş”, “kırlangıç”, “uçuş”, “dönüş” kavramlarını zenginleştirecek biçimde ya da başka bir kavram oluşturacak biçimde, örneğin yeni bir kuş kavramı oluşturacak biçimde bilince doğru açılacaktır. Hiçleme de özümlemeye geçiş de üstalgıda tamamlanır. Hiçlenen verinin hiçbir geçerliliği kalmamıştır, özümlenecek veri doğrudan bilince yani kavramlara ulaştırılır. Böylece bilgi edinmede öncelikli işlem tamamlanmış olur.

Demek ki imge bir kavrama bağlanmadığı ya da başlıbaşına bir kavram oluşturacak biçimde bilince yerleşmediği sürece tam anlamında ham gereçtir. Onun yazgısı silinip gitmektir. Düşünülmemiş bir şey bilginin gereci olamaz, bilinçle bütünleşemez, bilinçte kaldığı sürece de iğretidir ya da yabancıdır. Özümlemememiş yalnızca ezberlenmiş bilgiler de öyledir. Duyumsal verinin bilgi niteliği kazanması ancak özel olarak düşünülmesiyle, kavram düzeyine çıkmasıyla olabilir. Algı düzeyinden bilgi düzeyine geçiş yalmdan karmaşığa geçiştir. Duyumsal veri bilinci aydınlatmak üzere bilince katılmaya çalışırken bilinç duyumsal veriyi yargılayarak kendine alır ve işler: onu çeşitli kavramlarla, onların etkin ilişkileriyle ya da etkileşimleriyle işler. Kavramların oluşumunu ya da ilişkilerini sağlayan tek etkin güç anlıktır. Bilinç en genel görünümünde kavramlardan ve onları sağlayan anlıktan oluşur. Kavramlardan bağımsız bir bilinç yoktur. Anlıktan bağımsız bir bilinç de yoktur. Anlıktan kurtulmuş bilinç uyku durumundadır, uyanmak için anlığın etkin gücünü gereksinir. Böylece bir duyuyu verisinin başına gelenler bize kavramların oluşmasıyla ilgili sonsuz serüvenin özelliklerini duyurmaya yeter. Kavram bilince

yerleşmiş bir ilksel imgenin ya da taslağın sürekli olarak duyu verileriyle zenginleşebilen ve öbür kavramlarca değişikliğe uğratılabilen gelişmiş bir biçimdir. Kavramın doğruluğu ya da nesnesine uyarlılığı duyu organlarının sağlıklılığıyla, duyu verilerinin sağlamlığıyla, bilinç ortamının ya da öbür kavramlar düzeninin duruluğu ve dolgunluğuyla, her şeyden önce de anlığın etkin gücüyle belirgindir. Böylece dış gereçle ve iç etkinlikle birer birer ve yavaş yavaş oluşan kavramlar bilinç bütününe gittikçe genişleyen bir ufuk çerçevesinde oluştururken her an değişmeye açık dururlar. Kavramın dönüşümü sürekli bilinçlenmenin bir koşuludur, zihin bu bilinçlenme süreçleri boyunca hem kendi bilincine hem dış dünyanın bilincine varır.

Kendi bilincimizden bağımsız genel ya da mutlak bir bilinç yoktur, pay alacağımız ortak bir bilinç yoktur. Bilinçlenmemize temel olacak ortak bir dünya vardır ama mutlak bir ortak bilinç yoktur. Ortak bilinç bilinçlerin ortak edimi olarak bir tasarımdan başka bir şey değildir. Başka bir deyişle kendi bilincimizden ayrı aşkın bir dış dünya bilinci yoktur, dış dünya bilincimizin veri alanıdır. Bilinç, türümüzün olanakları çerçevesinde dış dünyanın kendimizce kendimiz için oluşturulmuş bir görünümüdür ve bizi de kapsayacak biçimde son derece geniş çerçevelidir. Öyleyse bir şeyin bilincine varmak kendi bilincine varmaktır, kendi bilincine varmak da bir şeyin bilincine varmaktır. Kendi bilincine varmak bir şeyin bilincine varmak olduğuna göre salt kendinin bilinci diye bir şey yoktur, salt dış dünyanın bilinci diye bir şey de yoktur. Bilgi her zaman gerçekliğin bilgisidir, gerçeklik bir bütündür, kavramların penceresinden parça parça görünür ve ben kavramını da içine alacak biçimde her şeyi sarar. Her zaman kendimde dış dünyayı bulan ben dış dünyada da kendimi bulurum. Bilinçlenme süreklidir, öznenin dünyayla her dokunuşmasında ve kendine her yönelişinde gerçekleşir. Bilinç her yöneliminde yeniden dağılır ve yeniden kurulur. Gelişen bir bilinç öncelikle sürekli dönüşen kavramlar demektir. Bu dönüşüm her şeyden önce dünyamızın dönüşümüyle ve bizim bu dünyaya ve kendimize yönelişimizle ilgilidir. Her an yenilenen bir dünyanın dönüşmesi bilincin gelişmesi için yetmez,

bilincin gelişmesi aynı zamanda anlığın bu dönüşen dünyaya ve daha önce ondan yola çıkarak edinilmiş olan kavramlara etkin bir biçimde yönelmesiyle olur. Anlığın kavramlara yönelmesi dış dünya verilerinin de katılmasıyla kavramların dönüşümünü getirirken fikirlere yönelişi de getirir. Kavramlar arasında gezinen anlık fikir üretmeye yönelir. Fikirler kavramlarla oluşturulmuş, kavramların karşı karşıya getirilmesiyle oluşturulmuş, kavramlar arasında olumlu ve olumsuz bağların kurulmasıyla oluşturulmuş genel bilgilerdir. Her fikir bağımsız bir bilgi birimi oluşturmasıyla kavramı andırır. Ancak fikir kavram gibi tek bir varlıkla sınırlı değildir, bir kavramlar bileşimidir.

Fikirlerimiz kavramlarımızı aydınlatır ya da parlatır. Fikirler kendi gereçleri ya da yapı taşları olan kavramları böylece daha belirgin kılarlar. Demek ki kavramların dolgunluğu dış dünyadan alınan yeni izlenimlerin zenginliğine ve kavramların başka kavramlarla aydınlatılmasına bağlı olduğu kadar fikirlerin kavramlar üzerindeki geliştirici gücüne de bağlıdır. Fikir bilincin en yetkin etkinliğidir, bilginin son amacıdır, anlığın yargılar oluşturarak kavramlar arasında bağlantı kurmasıyla oluşur. Simgeler üretmek de gerçekte fikir üretmektir, bir fikri açınlayacak, açıklanması zor bir fikri dışlaştıracak bileşimi üretmektir. Her yargı basit düzeyde de olsa bir fikir ortaya koyar. Fikrin güçlülüğü karmaşıklığından gelmez, kapsamlı bir gerçekliği açıklama yatkınlığından gelir. Tumturaklı sözler çok zaman boş sözlerdir. Simgeler de anlatımcı olmak adına karmaşık bir yapı ortaya koysalar da karanlık yapılar değillerdir. Gerçek sanatçı yapıtında simgelerin düşünselliğe ve duygusallığa engel çıkaracağı koşulları oluşturmaktan kaçınan kişidir. Simgeler anlamla aramıza girecek yerde anlamı bize ulaştıran birimler olmalıdırlar. Kavramlar tek bir yargıda ya da değişik yargılarda bir araya gelerek bir fikir oluştururlar ya da bir fikir bileşiği oluştururlar. Yargı kavramlarla fikir yargılarla kurulur. *Serçe bir kuştur* yargısında iki kavramın, aralarında işlem-kaplam ilişkisi bulunan serçe ve kuş kavramlarının karşılaştırılmasıyla bir fikre ulaşılmıştır. *Deve bir kuş* değildir yargısında da olumsuz anlamda aynı şey yapılmıştır. Fikirlerin olumlu içerikleri de olum-

suz içerikleri de olabilir. Her fikir bu örneklerde görüldüğü gibi anlığın biçimsel etkisiyle ya da biçimleyici gücüyle kurulmuş bir kavramlar bileşiğidir.

Demek ki bilinç her kişide zorunlu biçimde dış dünya kaynağına bağlı olarak, ancak kişinin bu kaynağın da belirleyiciliğinde oluşan eğilimleri çerçevesinde gelişir. Sözkonusu eğilimi belirleyen bilincin oluşmuş özellikleridir. Demek ki bilinç kendini dış dünyadan gelen verilerin özelliklerine ve bu verilerin belirleyiciliğinde oluşmuş kendi özelliklerine göre kurar. Bilinç tek bir gerçekliğin kafalardaki kopyalarından ya da tıpkıbasımlarından kurulu değildir, o insanın gerçeklik karşısında aldığı tutumların, gösterdiği eğilimlerin özelliklerine göre özgül bir biçimde kurulur, buna göre her kişinin bilinci gerçekliğin ayrı bir yorumunu getirir ve gerçekliğin değişik bir görünümünü yansıtır. Bilinç ne eşsizdir ne tıpkıdır, özel özellikleri olan bir geneldir. Bilincin çok çeşitli renkleri vardır ama mucizeleri yoktur. Deha iyi işlenmiş bir bilinçtir. Anlığımız kavramlara dayanarak yalnızca fikirleri üretmekle kalmaz aynı zamanda fikirlere dayanarak simgeler üretir. Düşünsel imgeler diyebileceğimiz simgeler yalnız sözle dışlaştırılmaz, başka yollarla da dışlaştırılabilir. Simge-sözler olduğu gibi, simge-sesler, simge-biçimler, simge-davranışlar vardır. Buna göre değişik sanatsal anlatımlar sözkonusudur. Gündelik yaşamı kolaylaştıran basit simgeleri bir yana bırakırsak, örneğin adaleti simgeleyen teraziye ya da yolda karşımıza çıkan sağa dönülmez levhasını bir yana bırakırsak simge yetkin imgedir, yoğun bir biçimde, kendisinden beklenilmeyecek genişlikte fikirler barındırır. Buna göre sanatçı az gereçle yoğun anlatımlara ulaşır. Her sanat yapıtı bizi dünyaya açan bir anlamlar bütünüdür. Küçük bir simgeye koca bir fikir bileşimi rahatça sığdırılabilir, buna göre simgesel anlatım en güçlü ya da en etkin anlatımdır diyebiliriz. Simge üretimi sanatsal üretimin temelini oluşturur. Simge yoğun bir anlam taşıyıcıdır. Simge elbette sanat için tek anlatım yolu değildir, ancak en yetkin anlatım yoludur, sanatın temel ögesidir. Simge yaşamda benzeri ya da aslı olmayan özel bir yapıdır, yapaydır, ancak fikirlerden giderek yapıldığı için yaşamın gerçekliklerine uyar, bundan ötürü yaşamı

etkin biçimde açıklamaya yarar. Simge bileşimseldir, ayrıştırıldığı zaman fikirlere ayrılır.

Puhu kuşu, Anka kuşu, Tuba ağacı, Herakles, Sisypheos, Prometheus birer simgedir. Prometheus insani güçlülüğü, Sisypheos direnişi anlatır. Anka kuşu kırmızı renkli erkek bir kuştur, güzel seslidir, altın sarısı uzun tüyleri vardır. Beyaz halkalı boynu çok uzundur. Yüzü insan yüzüdür. Görüldüğü gibi pekçok kavramın bir araya getirilmesiyle kurulmuştur: onda insan kavramından erkek kavramından uzun kavramından güzel kavramından bir şeyler vardır. İnsanoğlu bu simgeyi yazgının ya da tanrısal gücün insana sağlayabileceği iyilikleri hatta beklenmedik iyilikleri anlatmak üzere kurmuştur. Sanat özellikle XIX.yüzyıldan bu yana yoğun bir biçimde simgesel anlatıma yönelmiştir. Buna göre sanat bundan böyle etkin ve dolaylı anlatımı seçmiştir. Fikrin dolaysız anlatımı sanatsal olmayan yargılarla kurulur. Fikrin dolaysız anlatımı daha çok onun bilimsel ya da felsefi anlatımıdır, bir de gündelik anlatımıdır. Fikrin dolaylı anlatımı simgeyle kurulur. Simge özel bir biçime götürülmüş bir imgedir. Simge dolaylı ama güçlü anlatıcıdır, özellikle sanatta geçerlidir. Simge düşünülmüş imgedir, silme anlamla doludur, neredeyse boyundan büyük yükler taşır. Chagall'da sık sık karşımıza çıkan balıklar ve kemanlar, Baudelaire'de "yolculuk" ya da "ötelere", Rimbaud'da "sarhoş gemi", Verlaine'de "durgun gök" birer yetkin simgedir. Bir sanat yapıtı genelde birçok simgeden oluşur. Bir simgeyi ya da bir simgeler bütünü kavrayabilmek onu oluşturan fikirleri ayrıştırabilmekle olasıdır. İyi bir sanat izleyicisi iyi bir simge okuyucusudur.

SANATTA GERÇEKÇİLİĞİN ANLAMI

Her sanat yapıtı yaratıcısını örtülü bir biçimde kendinde taşır. Yapıtta gördüğümüz dünya öncelikle sanatçının dünyasıdır, daha geniş çerçevede bütün bir dünyadır. Yaratırken kendimizi ne kadar geriye çekersek çekelim yapıtımızda bütün bir dünyaya katılırız ve tüm bireyler gibi sorunlu bir birey olarak *dünyanın içinde bir dünya* olma durumumuzu tartışırız. Sanatçı yapıtında kendini anlatmaktan haklı olarak çekinse de bir insan olarak görünmekten korkmaz, tersine çok zaman bunu karşı konulmaz bir sevinçle ister de. Sanatçı bencil değil ama benci'dir, bir sergilemeci gibidir, kendini sergilemekten korkmaz. Gene de onun amacı insanı araştırmaktır, kendini anlatmak değildir. Ne olursa olsun yaratmak biraz da kendini anlatmaktır, ne duyduğunu ne düşündüğünü insana nasıl baktığını dünyayı nasıl gördüğünü söylemektir. Onun gözü dün ve bugünde olduğu kadar hatta ondan daha çok gelecektedir. Gerçek yaratıcı verilmiş olandan önünde durup durandan geçmişin bir başka örneği gibi görünenden çok, olmayan ama olabilecek olanla ilgilenir. Onun işi gözlemlemekten çok tasarlamaktır ya da gözlemlerken tasarlamaktır. Gerçek sanatçı olasının peşindedir. Gerçek yaratma doğal olanın aşıldığı yerde başlar. André Gide "*Sanat ve doğa yeryüzünde karşıtlık içindedir*" der. Ona göre "*Doğaya gerçek aönüş ögelere yani ölüme kesin dönüştür.*"

Sanatçıdan izler taşımayan, yaratıcısı yok gibi duran yapıtlar doğalcı yapıtlardır, onlarda kaba bir biçimde dünya vardır. Dünyanın çeşitli görüntüleriye önemli olan, bizim dünyayı nasıl

anladığımız önemli değilse, doğalcı sanattan iyisi yoktur. Ancak, belli bir açıdan bakılmamış bir dünya gerçekte görülmemiş bir dünyadır. Sanatçı ancak gördüğünü gösterebilir. Dünya önemlidir ama onun görülme biçimi de önemlidir. Bu yüzden doğalcı anlayış çok zaman insan araştırması olma ülküsünün gerçekleşmediği verimsiz bir çabada kendini tüketir ve dünyayı eksik ya da yanlış algımlarken bir sakatlanmışlık anlamı taşır. Doğalcı biraz da ne yapması gerektiğini bilmeyen kişidir. Emile Zola sanatçının olguları tanımakla ve onlara egemen olmakla yükümlü olduğunu söylerken tüylerimizi diken diken etmez mi? Doğalcılığın gerçekçiliğe doğru aşıldığı yerde bütün boyutlarıyla insan vardır toplum vardır dünya vardır. *“İmgelem öykünür, yaratıcı olan eleştirici zihindir”* der André Gide. Ona göre *“Sanat yapıtı istemli yapıttır. Sanat yapıtı ussal yapıttır. Çünkü o yeterliliğini, amacını ve yetkin nedenini kendinde bulmak durumundadır. O bir bütün oluşturarak kendini ayrı tutmak, uzamın ve zamanın dışındaymış gibi doygun ve doyurucu bir uyuma yerleşmek zorundadır.”*

Sanatçı yarattığı nesneye her şeyden önce bir birey olarak, dünyadaki insanlardan biri olarak katılır. Birey olmak bir insan olmaktan çok insanlardan biri olmaktır. Sanatçı dünyadan soyutlanmış birey değildir, belki biraz sıkıntılı bir bireydir. Filozof olsun sanatçı olsun, yaratıcının dünyası oldukça çelişkili, iyiden iyiye sorunlu, açmazlarla dolu ve elbette bir bakışta anlaşılmaz olan bir dünyadır. Sanatçının çelişkileri sorunları açmazları hepimizde ortak değil midir? Romancı kahramanını sever, onu kendinin olduğu için değil insanlığın belirleyici bir örneği olduğu için sever. André Maurois Turgenyev’le ilgili olarak şunları söyler: *“O Bazarov’u seviyordu. Onun ölümünün öyküsünü anlatıp bitirince başını öte yana çevirmişti, yoksa gözyaşları elyazmalarını ıslatacaktı. ‘Sanat üzerine görüşleri dışında onun tüm görüşlerini paylaşıyorum’ diyordu.”* Yaratma süreçleri biraz da kendinden çıkma süreçleridir. André Gide der ki: *“Gerçek sanatçı yarattığı zamanlar yarı yarıya kendi bilincinden uzakta gibidir. O kim olduğunu da tam olarak bilmez. O kendini ancak yapıtında, yapıtıyla, yapıtından sonra tanıyabilir. Dostoyevski hiçbir zaman kendini aramadı, o kendini*

çılginca yapıtına verdi. Kitaplarındaki kişiliklerde yitip gitti. İşte bu yüzden o kişiliklerin herbirinde onu buluruz.” Örneğin Budala’nın Prens Mışkin’inde bir “budala” görünümü altında Dostoyevski’nin dünyasını buluruz. Prens Mışkin romanın başlarında bir başkasından duyduğu bir idam olayını anlatır. Bu doğrudan doğruya Dostoyevski’nin başından geçenlerle ilgilidir. Yaşamında son dakikaların tadını çıkarmaya çalışan idam mahkumu “Bu düşünce sonunda öyle bir duyguya dönüştü ki bir an önce kurşuna dizilmeyi istedim” der. Prens Mışkin daha sonra Fransa’da gördüğü bir idam olayını anlatır: mahkumun giyotine giderken son dakikalarında yaşadıklarını gözlemlemiştir.

Sanatçı da filozof da yapayalnız insandır, koyu bir yalnızlığın insanıdır. *“Düşün ki atılmış bir taş gibi yalnızım, düşün ki özyapım her zaman karanlık hastalıklı heyecanlı oldu... Ben haksız olduğuna inanan ilk kişiyim.”* Böyle diyordu Dostoyevski. Descartes bir yalnızdı Spinoza bir yalnızdı Leibniz bir yalnızdı Baudelaire bir yalnızdı Çehov bir yalnızdı... Bu yalnızlık biraz da özgür olma istemiyle ilgilidir. Descartes dünyadadır, dünyada bir meraklıdır. Kendi deyişiyle *“bu dünyada oynanan komedilerde oyuncudan çok izleyici olmak ister”*. Bir yerde durmaz hep yer değiştirir. José Cabanis’in deyişiyle *“Bağımsızlığının ve dinginliğinin üzerine hiçbir şey koymak istemez. Bir kentte tanınınca çabucak ‘esenliğini koruyabileceği’ bir sığınma yeri arar. Paris’de öyle bir gizlenir ki onu ancak raslantıyla bulabilirler. Kırsal alanda bile çok tanıyanı olduğunu söyler. Bu yüzden yaşamını Hollanda’da kaçak sürdürmektedir.”* Hollanda’da adresini gizler, çok az kişiyle bağlantısı vardır. Mektaplarına genellikle bulunmadığı kentlerin adını yazar. Oysa o düşüncede bir çağı başlatan adamdır. José Cabanis der ki: *“Descartes’a kadar Batı’da felsefe eğitimi vardı, felsefi araştırma yoktu: Aristoteles ve Aziz Tommaso her şeyi söylemişlerdi. Dural felsefi düşünce Descartes’la devinime geçti: öğrenilen bir dizge olmaktan çıktı, bir amaç bir çaba bir fetih olmaya doğru gitti.”*

Filozofun ya da sanatçının yalnızlığı kaçışa kadar uzayan bir yalnızlıktır. Baudelaire durmadan bir başka yerleri özlüyor, bunu bir yolculuk düşü olarak ortaya koyuyordu. Yakınları bu yüzden

onu yolculuğa göndermek istediler. *Yolculuk* şiiri onun özlediği yolculuğun bir başka tür yolculuk olduğunu pek güzel ortaya koyar. Baudelaire şimdide ve burada olmayan bir şeyleri özler, nerede değilse orada iyi olacakmış gibidir. Belki de Sartre'ın belirlediği gibi şairin özlediği şey çocukluğun mutlak güvencesidir. Sartre Baudelaire'le ilgili olarak şöyle yazar: *"Yolculuğa çağrılar çıkardı, başka yerlere gitmekten sözetti, bilinmedik ülkeler düşledi, ama Honfleur'e gitmek için yola çıkmadan önce altı ay kendiyi tartıştı ve yaptığı tek yolculuk ona işkence gibi geldi."* Yaratmanın kökeninde bu yalnızlık ya da bu aç olma durumu vardır. Dünyayı özellikli bir gözle göremezseniz onda ancak nesnelerden ve eylemlerden oluşmuş bir karmaşık bütünlük bulursunuz. Sartre'ın pek güzel belirlediği gibi Baudelaire insani olanı eylemle değil yaratmayla açıklayacaktır: *"Eylem bir belirlenimciliği gerektirir, etkin gücünü sonuçlar ve nedenler zincirine katar, doğaya egemen olmak için doğaya başeğer, körlemesine derlediği ilkelere uyar ve geçerliliğini hiçbir zaman sorun etmez. Eylem adamı kendini araçlar üzerine sorgular, hiçbir zaman sonuçlar üzerine sorgulamaz. Kimse Baudelaire kadar eylemden uzaklaşmış değildir."* Baudelaire sayıklarcasına söylenir: *"Neresi olursa olsun, neresi olursa olsun, bu dünyanın dışında olsun da."*

Sanatçı da filozof da bireyselliğini en geniş toplumsallıkta ya da evrensellikte yaşayan kişidir. Onun yalnızlığı kendine kapalı bir dünyanın çok özel yanılısımlarıyla örgülenmiş bir kopuşun ürünü değildir. Kopuş da olasıdır, ama bunun sürekli ve mutlak bir kopuş olması düşünülemez. Bu biraz da acıya karşı dirençli olmanın bir koşuludur. Bu yüzden bireysellik bireycilik arasında kesin bir ayrılık söz konusudur. Bireyci düşünce ya da sanat bireyi tek başına bir varlık olarak ele alır. Bu bir soyutlamadır, kötü bir soyutlamadır, çünkü tek başına bir varlık olmak insan için olası değildir. İnsanın kendini yalnız duyduğu, tam tamına kimsesiz biri olarak algıladığı durumlar vardır. Bu durumlar yapıtın gerçekleştirilmesinde sanatçıya engel çıkarmayan durumlardır. Düşünür de sanatçı da koyu bir yalnızlık içinde bile olsa sonunda insanlığın bir parçasıdır ve kendini böyle algılamak durumundadır. Yaratıcı

da izleyen de toplumsaldır: her birey ancak başkalarıyla ilişkileri içinde anlaşılabilir. Toplumsallık sanatın zorunlu bir yüzüdür, vazgeçilmez bir ögesidir. Dünya görüşümüz ne olursa olsun kendimizi toplumsal bir varlık olarak algılamıyorsak sanatımız açmazlarla dolu olacaktır. Bu yüzden duygucu sanatçı *yalıtık tek*'e olan eğilimiyle pekçok durumda hastalıklı görünümler ortaya koyan bir bakışın insanıdır. Böyle olmakla bireyselliği ve insancılığın her çeşidini aşarak bireyciliğe yönelir. Kaba gerçekçiliğin ya da doğalcılığın dar açılarına çok benzeyen dar açıları vardır duyguculuğun.

Hem herkes gibi dünyada olmak hem de yapayalnız olmak yaratıcı kültür adamına acı getirmez mi? Pekçok yaratıcı yaratıcılığı yüzünden acı çekti. Rousseau bu acıyı derinden derine yaşayanlardandır. *"Hiçbir şey istemeyen ve kimseden korkmayan yalıtık bir varlık"* diye tanımlıyordu kendini. Yaşamının sonlarında dünyadan el etek çekti, *"kaygıdan ve umuttan kurtulmuş"* bir durumda müzikle ilgilendi, yürüyüşlere çıktı. Kimseyi görmek istemiyordu, oysa onu görmek isteyenlerin sayısı az değildi. Dünyadan ve başarıdan tiksindiğini söylüyordu. Mutlak içtenliği arayan bu adam çevresinde ikiye bölünmüşlüklerden başka bir şey görmüyordu. Evinin yakınlarında bir yerlere onu gözetlemekle görevli bir tablo satıcısı yerleştirmişlerdi. Her kötülüğün bilimlerden ve sanatlardan geldiğini söyleyen bu adamın bir opera ve bir komedi yazmış olması insanlara garip duygular veriyordu. Haklıydılar, bunun bir çelişki değil bir yaşam gerçeği olduğunu anlayabilmek için o dönemde Rousseau olmak gerekirdi. Kısacası o tehlikeli bir kişiydi ve alabildiğine yalnızdı. En büyük çelişki ya da en büyük acı da insanlığı kucaklarken alabildiğine yalnız olmakla ilgiliydi. O da belki bir gün Dostoyevski gibi şöyle demiş olabilir: *"En azından yaşadım, acı çektim ama gene de yaşadım."* André Gide Dostoyevski için şunları söyler: *"Acılarından kaçmaz, acılarını bütün yoğunluğuyla üstlenir."*

Bununla birlikte bireyci sanat vardır ve bireyci sanatın az çok başarılı örnekleri de vardır. Bunlar daha çok duyguculuğun tek kişilik heyecanlara dönük anlayışı içinde kendilerini bulmuş anlayışlardır. Ancak bireyci sanatın en başarılı örneklerinde bile

açmazlar giderilemez sakatlıklar olarak çıkar karşımıza. Temel sorun şudur: mutlak insan yoktur ya da insan mutlakta kavranılabilecek bir varlık değildir, buna göre kendimizi anlatmak gerçekte kimseyi anlatmamaktır. Bilinç toplumsal ve tarihseldir. Düşünce de duygu da toplumsal ya da evrensel bağlantıları içinde anlaşılabilir ancak. Tek kişiye özgü düşünce olamaz, tek kişiye özgü duygu olabilse bile anlatılamaz ve anlatılır gibi olduğunda da kimseyi ilgilendirmez. Sanatın anlamı bir duyguyu bir düşünceyi bir duygu-düşünce bütünü bir duygular-düşünceler karmaşığını herkesin anlayabileceği –anlamak isteyen ve anlayacak yetkinlikte olanın anlayabileceği – bir açıklıkta anlattığımız zaman ortaya çıkar. Çünkü yaşamadığımız bir duygu kavrayamayacağımız bir duygu değildir. Düşünselliğimiz gibi duygusallığımız da *yalnız bizim olmayan* bir dünyada insan olmanın anlamlarıyla ilgilidir. Tek kişinin tek kişilik bakışları görüşleri duyuları ilişkileri bizi hiç mi hiç ilgilendirmeyecektir. Bu yüzden sevgiliye yazılmış ama evrenselliğin kapılarından geçememiş bir şiir bize hiçbir şey söylemeyebilir ya da daha doğrusu söylemeyecektir.

Sanatçı bir duygu-düşünce karmaşığını kendi dünya görüşünün özelliklerine göre bireysel çerçevede de toplumsal çerçevede de ele alabilir. Bununla ilgili seçimin sorumluluğu doğrudan doğruya kendisinindir. Kimseye neden bu açıdan ele almak varken bir başka açıdan ele aldın diye hesap soracak durumda değiliz. Her kişi kendi eyleminin hesabını kendi verir tarihe. Bizim sanatçıdan beklediğimiz anlattıklarını bireysel çerçevede de olsa toplumsal çerçevede de olsa hepimizin kavrayabileceğimiz gibi anlatmasıdır. Sanatçıya yöntemini biz yazdıramayız, ne var ki biz onun yapıtında gerçek insanla buluşmak isteriz. Gerçekte toplumsallıktan kurtulup salt bireyselliğe doğru ilerlediğimizde aydınlıktan karanlığa doğru geçtiğimizi duyarız. Salt bireysel düzeyde insanı ele almak belli bir bulanıklığı kendiliğinden getirecektir. Yalnız toplumsal insan gerçektir, yalıtık insanın gerçeklikle bir ilgisi yoktur, yalıtık insan kaba ve çıkarsız bir soyutlamadır, yalnız toplumsal insan açık ve seçik olarak görülebilir gösterilebilir. Gerçek birey toplumsaldır, toplumsallık bireyselliğin koşuludur. Birey olmak toplum içinde

olasıdır. Buna göre bireyci bir sanatın kapalılığını ve açmazlarını toplumsaldan çok bireyselle yakın herhangi bir sanat anlayışında da bulacağımızı söyleyemez kimse. Bireysel sanat insanı öbür insanlardan soyutlanmış olarak ya da tek olarak ele almaz, ama onu özellikle kendi olma koşulları içinde ele alır. Zaten sanatta toplumsallık zorunlu olarak bireysellikte görünür: salt toplumu anlatan ne bir roman ne bir şiir düşünebiliriz. Anlatılan toplum da olsa anlatan bireydir en azından.

Belli bir olayı bize anlatmaya kalkan bir romancı bu olayı kendi içinde bir bütün olarak da düşünebilir, onu yaratan toplumsal koşulların bir anlatımı olarak da düşünebilir. Birinci bakış eksikli bir bakıştır, ikinci bakış etkin ve kapsayıcı bir bakıştır. Bir olayı kendi içinde bir bütün olarak ele alan bir romancı eğer gerçekleri kendi kafasına göre yani gönlünce eğip bük müyorsa bize örtülü bir biçimde toplumsal koşullanmayı da duyuracaktır. Bazı yapıtlarda toplum vardır ama görünmez bir yere çekilmiş gibidir. Diyelim romancı bize bir dönemin bir kesitini verirken her şeyi üç beş kişilik düşünmektedir, buna karşılık olanla olasıyı birbirinden pek güzel ayırmaktadır, düşle gerçeği hiçbir biçimde birbirine karıştırmamaktadır, bize olmaz böyle şey dedirtmeyecek biçimde doğru bir gözlemlenmeyle gerçekliği yansıtmaktadır. O zaman biz onun yapıtında, iyi bir gözle bakabiliyorsak, toplumsal gerçeklerin varlığını da sezeriz. Sanat yapmak bir takım gerçekleri insanın gözüne sokmak değildir. Ancak böylesi bir yapıt çok iyi kurulmamışsa her zaman yanlış anlamalara açık olabilir, en azından sanatsal düzeyde neden-sonuç bağıntıları kurmaya alışmamış bir izleyiciyi şu ya da bu biçimde yanıltabilir, ayrıca ve daha önemlisi bu anlayışta iş gören bir sanatçı gerçeklerden uzaklaşmama yükümlülüğünü her zaman büyük bir yetkiyle yerine getiremeyebilir, doğrulayıcı temeli gözden uzak tuttuğu için olaylar ve durumlar üzerine yanlış kararlar verebilir. Toplumsal temel doğrulayıcı temeldir, ondan uzaklaştığımız zaman ayaklarımız yerden kesilebilir ve biz ayaklarımızın yerden kesildiğini sezemeyebiliriz.

Sanatın bir insani ya da toplumsal işlevi varsa, bir başka deyişle sanat eğlendirici olmaktan öte insani bir anlam taşıyorsa bu

işlev en doğru biçimde toplumsal ya da toplumcu bakış içinde gerçekleşebilir. Toplumsal ya da toplumcu bakış da hem anlatan açısmadan hem anlayan açısından yani hem yaratıcı açısından hem izleyici açısından doğrulayıcı bakıştır. Bu bakış bazılarının sandığı gibi bizi toplumun dar alanlarına sıkıştıracak bir bakış olamaz, bizi toplumsallığın kaba görünümünde sınırlayacak bir bakış olamaz. Gerçek gerçekçilik önünde sonunda kendini evrenselde doğrulayan gerçekçiliktir. Herhangi bir gelişigüzel seçimin sonunda değil de belli bir bilinçlenmeyle toplumsal ya da toplumcu bakış açısına ulaşmışsak olayları kavramada ve kavratmada belli bir yetkinliğe ulaşmışız demektir. Sanatçı bilgin değilse de bilgisiz de değildir. Sanatta sezgisel düşüncenin ne kadar önemli ne kadar belirleyici olduğunu biliyoruz. Bununla birlikte sanatsal yetkinlik sezgiden çok bilginin sağlayacağı yetkinliktir. Tüm sanatların ortak tarihi bize yalnızca toplumsal düzeyde belli bir bilinç yetkinliğine ulaşmış sanatçının yapıtlarının kalıcı olduğunu duyurmaktadır. Molière bugüne kalmışsa, Shakespeare bugüne kalmışsa belli bir toplumsallık bilinci taşıdığı için kalmıştır.

İnsanın geçmiş zamanlara göre çok daha sıkı bir biçimde toplumsallaştığı çağımızda toplumsal bakış açısı sanat için gerekli olmakla birlikte yeterli olmayabilir. Yeni insan en geniş toplumsallıkta varolduğunun bilincine varırken bir yandan da iç derinliklerini keşfetti. En geniş çerçevede toplumsallık ve en geniş çerçevede bireysellik bu yeni insanın birbirini tümleyen iki yüzüdür. Ayrıca bugün bizi *olan* ne kadar ilgilendiriyorsa *olası olan* da o kadar ilgilendiriyor. Yeni insan geleceğe alabildiğine açık insandır. İnsanı toplumsal düzeyde genel bir biçimde bugünkü konumuyla kavrayacak yetkinlikte olmak elbette önemlidir, ama insanı geleceğe açık bir varlık olarak olası çıkış yollarıyla kavramak da önemlidir. İnsan olmak geleceği olmaktır. İnsan budur, derinlikli toplumsal insan budur, ben size olanı biteni bütün çıplaklığıyla ve bütün ayrıntılarıyla anlattım deyip çıkmak yeterli değil artık. Bundan böyle sanatçı dünya nedir ve nasıl olmalıdır sorusunu, nasıl bir dünya istiyoruz sorusunu açık ya da örtülü bir biçimde enine boyuna tartışabildiği zaman sanatçı kimliği kazanıyor. Platon'un

*Devlet'*ine karşın dñnñ dñřñnñrleri ve sanatçıları dñyanın nasıl olması gerektiği konusunda çokça sorumlu duymuyorlardı kendilerini, çağlarının koşulları içinde böyle bir gereksinim duymaları olanaksızdı. Düzenli bir toplum istiyorlardı ama yeni bir düzen tasarlamıyorlardı. Yakın zamanların öncñ dñřñnñrleri ve öncñ sanatçılarını kendilerini bütün bir insanlıktan sorumlu duyuyorlar, bu yüzden gözlerini hiç tanışma olanağı bulamayacakları yarının insanına dikiyorlar. Onların kavgacı ve yırtıcı görünñmleri bundan kaynaklanıyor.

Geçmişte toplumsal bakış açısı bir zorunluluk değildi ama Yeniçağ'ın başlarında klasik kavrayışı yaratanların evrensel insan değerlerini derinden derine araştırıp tartıştıklarını düşünürsek klasikliği klasiklik yapan şeyin bir tür toplumsal bakış açısı olduğunu söyleyebiliriz, buradan giderek çok uzak olmayan bir geçmişte de toplumsal çerçevede bakmayı bilenlerin daha güçlü daha kalıcı yapıtlar ortaya koyduklarını söyleyebiliriz. Geçmişle ilgili bu belirlememiz elbette klasiklerle sınırlanıp kalmayacaktır, bu konuda aydınlatıcı pekçok örnek verilebilir. Geçmişte de toplumsal sorumluluğu azçok duymuş olan sanatçılar böyle bir sorumluluğu hiç duymamış olan sanatçılardan daha başarılı daha kalıcı oldular. Onlar toplumları nice aşılmaz görñnen sorunlarla yüklñ olduğunda bile genel insan sorunlarına daha kapsayıcı daha deşici bakışlarla baktılar. Onların toplumculukları kendi toplumcularının sınırlarını aşıyordu. Bugñn Pieter Bruegel'i çağının öbür ressamlarından daha önemli kılan, çağının öbür ressamlarına göre daha kalıcı yapan şey çok sorunlu bir dünyada güzelle ve iyiyle ilgili değerleri toplumsal çerçevede ele alması değil miydi? Sanatın geçmişile ilgilenen bilgili insanların çoğu bugñn bir Pieter Bruegel'i önemi giderek artan bir sanatçı olarak görebiliyorsa nedeni budur. Her gün biraz daha toplumsal her gün daha çok geleceğe dönñk olmak durumunda kalan bir insanlığın üyeleri geçmişe bakarken elbette kendi kafalarına daha yakın gelen sanatçılara daha çok ağırlık tanıyacaktı. Belki bundan üç dört yüzyıl sonra Rembrandt gene uzun uzun anılırken Pieter Bruegel bir çağdaş gibi candan yürekten sevicecek.

“Sanat üst düzeyde aracıdır, onun görevi aracılıktır” der Jean-Paul Sartre. İnsan yaşamın anlamlarına sanatçının aynalarında ulaşır. F.Boyancé şöyle der: *“Deha sanat olmadan hiçbir şey yapamaz.”* Bu bize kaba bir biçimde sanatın toplumsal işlevi ya da görevi gibi bir şeyi düşündürmemelidir. Sanat başeğmeyen insanın dünyayla hesaplaştığı yerdir. Başeğmeyen insan gerçek bilinçli insandır. Sanat da düşünce de başeğmek için tasarlanmış değildir. Toplumculuk ya da toplumsallık bu çerçevede belirginleşir. Gündeliğin pencerelerinden bakanlar sanatın insanı yönlendirmek gibi bir işlevi olabileceğini düşünebilirler. Antonius gibi biz de *“Krallar filozof olduğu zaman ya da filozoflar kral olduğu zaman halklar mutlu olacaktır”* deyip çıkabiliriz. Sorun bu kadar basit değildir. Diderot gibi biz de gerçek filozofun toplumu çok seven kişi olduğunu söyleyebiliriz. Bu da bir ölçüde kolayca kaçmak olur. Sorun gerçekliğin izini süre süre üst düzeyde bilinçlenmek sorunudur. Sanatın da düşüncenin de düz anlamda yararlı bir ilişkisi yoktur. Baudelaire’in dediği gibi, şair ahlaki bir amaç güttüğü zaman şiirinin gücünü azaltır. Sorun yaratıcının kendisiyle ve dünyayla kıyasıya savaşımı sorunudur. Gerçekçiliğin anlamını toplumcu kavrayışın anlamını burada aramak zorundayız.

GÜLMENİN MANTIĞI VE FELSEFESİ

Çehov'un yapıtları özellikle de oyunları gülmenin ve ağlamanın bir bütünün iki ayrı yüzünden başka bir şey olmadığını duyurur bize. Aynı bildiriği Molière'den de Shakespeare'den de başka bazı yazarlardan da alırız. Onlar gülmekle ağlamak arasındaki salınımın insan yaşamına vergi olduğunu hatta insan yaşamının zorunlu bir koşulu olduğunu duyururlar. Gerçekçilik birbirini tümleyen bu ikilem üzerine kurulmuştur, bu salınımın temelindeki oluşumun anlatımıyla ilgilidir. Yaşam hızla dönüşür, unutmalar araya girer, gülüşler çabuk dağılır, gözyaşları çabuk kurur. Ağlamakla gülmek arasındaki denge yaşamın özünü belirler gibidir. Acılar sevinçlerle içiçe geçer ve bir bütün oluşturur. Ovidius *"Gözyaşlarının da bir şehveti var"* diyordu. İnsan yalnız yaş dökerek ağlamaz, gülüşlerin de çok zaman örtülü ağlayışlar olduğu doğrudur. Kimileri gözle-riyle ağlar kimileri yürekleriyle. Kahkaha gülüş değildir. Bilgeler gönülden ağlayıp gönülden gülerler. Hiç gülmeyen bir yüz karanlık bir ruhun varlığına, ruhun karanlıklığa tanıklık eder.

Gülmek iyidir, gülmediğimiz günler yitirdiğimiz günlerdir. Ağlamayı bilmeyen kişi gülmeyi de bilmez. Acı çekmeyen insandan korkmak gerekir, acı çekmek istemeyen acıdan korkan insandan korkmak gerekir. Acı çekmeyi bilmeyen gülmeyi de bilmez. Acı çekmemek adına yaşamı ya da özellikle yaşamını çekilmez kılmış ya da gülünç etmiş insanlar vardır. Turgenyev bir mektubunda annesiyle ilgili olarak şunları yazar: *"Son günleri çok acılı oldu. Tanrı bizi böyle bir ölümden korusun. Kendini unutmak için*

çabalıyordu. Ölümün eşiğinde hırıldılar çıkarırken yandaki odada bir orkestra onun buyruğu üzerine polonezler çalıyordu. Söylemekten utanıyorum ama son anlarında annem kardeşimi ve beni perişan etmekten başka bir şey düşünmüyordu.” Her gülüş her gerçek gülüş bir insan olma durumunu kendinde barındırır. Gülüşlerin içindeki gerçekliği doğru kavramak ancak gerçek bilgelerin işidir. Ciddi adamlar ya da daha doğrusu kendini ciddi adam sayan adamlar gülmeyi aşağılarlar, onu hafif insanların yakışığı diye alırlar. Özellikle inancın katı savunucuları gülmeye karşı görüşler geliştirmişlerdir. *“Gülmek ve güldürmek hristiyanlara yakışmaz”* ilkesi Batı’da pek çok kişinin yaşam formüllerinden biri olmuştur. Gülmek bir mutluluk belirtisidir dediğimiz anda Jean-Jacques Rousseau bize karşı çıkar ve şöyle der: *“Gerçek anlamda mutlu insan konuşmaz da gülmez de. O mutluluğunu yüreğine gömer.”* Doğrusu bunu anlamak pek kolay değildir. Mutluluğu inatla sergilemek gerekmediği gibi onu inatla gizlemek de gerekmez.

Güldürme sanatı ince bir sanattır. Yazıyla güldürmek de zordur eylemle güldürmek de. Bir soytarının güldürme çabasını hafife almamalıyız. Palyaçonun maskesi altında acılı bir yüzün çizgileri gizlenir. Büyük güldürücüler hep güldüler mi? Hayır onlar hep gülmediler. Belki de onlar ağlayışları gülüşlere dönüştürme ustalığını iyi bilen kişiler oldular. Belki de onlar acıları yoğura yoğura gülünçlünün gizlerini buldular. Buna göre acı çekmeyi bilmek herkesin işi olmadığı gibi gülmek de herkese vergi değildir. Victor Hugo bize bir gerçeği gösterir: *“Yaşam üzerine düşünmek yolunda (..) bizi bu kadar çok güldüren bu insanlar derinden derine acılı kimseler oldular. Beaumarchais dokunsanız ağlayacak biriydi, Molière kapkaranlıktı, Shakespeare iyiden iyiye kendine kapalıydı.”* Onlar bize gülünçlünün penceresinden yaşamın girdisini çıktısını göstermeye çalışırken nice acılar çekmişlerdir. Onların yaşamöyküleri bu acılı deneylere tanıklık etmiyor mu?

Gülmek bir çelişkiyi onaylamaktır. Ayakları olmayan koşucu, gözleri görmeyen şoför, yemek pişirmeyi bilmeyen aşçı kendinde çelişkilidir. Gülmek için düşünmek zorunludur. Gülmek düşünmenin sonucudur ya da belli bir düşünme biçimidir. Gidimli düşün-

ceden çok sezgisel düşünceye, zihnin uzun süreli arayışlarından çok bir anlık parıltısına karşılıktır. Sanat gidimli düşünceden çok yani düzenli mantıksal düşünceden çok sezgisel düşünceyle iş görür. Ayağının birini altına alıp topalmış gibi dilenen bir adam şu ya da bu nedenle kaçmaya başladığında bizde gülme duygusu uyandırır. Oysa işin acılı yanları vardır. Bir çelişki birden görünür ve güleriz. Bir çelişki bize çarpmış olur, gözümüze batmış olur birden. Gülmek düşünmektir, ancak her gülmek gülmek değildir, her düşünmek nasıl düşünmek değilse. Dudakları gerdirmek yanakları geriye çekmek bize bir gülme görünümü kazandırır da gülme değildir. Kemik gibi gülen ya da güler gibi yapan insanlar vardır: dudaklarını gerer dişlerini gösterirler, o zaman yüzleri aptal bir görünüm alır. Yapay ve itici gülmeler vardır. Kötü güldürücünün ortaya koyduğu çelişkiye değil kendisine güleriz. Buradaki sorun güldürmek isterken gülünç olmak sorunudur. Öte yandan gülünç olmak dediğimiz sevimsiz durum hepimizin başımıza gelebilir. Kim bilir kaç kere gülünç olmuşuzdur. Molière "*Başkasına gülen bir gün kendisine de gülünebileceğinden korkmalı*" der.

Gülmenin yapay biçimleri vardır, sözde gülmeler vardır, düşünür gibi yapmalar gibi güler gibi yapmalar vardır. Ağız dolusu gülmek, gönül dolusu gülmek yaşama etkin bir biçimde katılanların, kafasıyla ve bütün varlığıyla dünyaya katılanların, yaşamı görenlerin, görebilenlerin işidir. Gülemeyen adam korkunçtur, *ciddi insan* maskesiyle dolaşır. Gülemediği için ağlayamaz da. Kimileri gülmemeyi ve ağlamamayı bir insani yetkinlik sayarlar. Gülemeyen ve ağlayamayan adam yaşamla çeliştiği için gülünçtür. Sinirli kahkahaların hatta tüm kahkahaların, tüm bıyıkaltı gülmelerin, alaycı dudak büküşlerin gülmeyle bir ilgisi yoktur. Kahkaha atmak genellikle savlı bir tutumdur, kendini gösterme isteğine dayanır ve yapaylığı ölçüsünde kişilik bozukluğuna tanıklık eder. Bu tür bir gülüş çok zaman küçültücü hatta öldürücü bir saldırdır, birilerine kendimizi önermekle, birilerinin üstüne çıkmaya birilerini hiçe indirmeye çalışmakla ilgilidir. Örneğin ne olduğunu anlayamadığımız ve o anki bilinç koşullarında anlayamayacağımız bir takım şeyleri düşünmeye değmez sayarız ve güleriz. Resimle

ilgisi olmayan bir kişi bir sergiyi dolaşırken gördüklerine gülerek kendini gülünç edebilir. Bu gülüş elbette gülüş değildir, gülüşü kötüye kullanan bir davranış biçimidir.

G l ş n, gerçek anlamda g l ş n yaşamda sağlam tutarlı belirleyici bir temeli olmalıdır. Gerçek anlamda g l ş n kakhahaya dönüştüğü sık sık olmaz. İnsanın kendini tutamayarak makaraları koyvermesi az görülen bir durumdur.  elişkinin güçlü görünümü gülüşü kakhaha biçimine sokar. İnsanın gülerken kendini tutamaması g l ş n şahlanmasıdır, gülme etkeninin yoğunlaşmasına ya da karmaşıklaşmasına bağlıdır. Bir güldürüyü izlerken karnımızı tuta tuta güldüğümüz olur. Sahnede  st üste sergilenen çelişkiler gülme eğrisini yükselttikçe yükseltir. O zaman biz makaraları koyveririz. Buna karşılık kakhaha tasarlanmış yapay bir g l şt r, insani olmayan bir amaca yöneliktir, tabanında ruhsal karmaşıklar yer alır, küçüklük duygusu gibi,  okbilmişlik gibi, küçüklük duygusunun başka bir biçimi olan büyüklük duygusu gibi... Kişiliği zayıf insan kakhahalar atarak bir şeylerin üzerine çıktığını sanır. Aklı sıra yetkinliğini birilerine göstermenin yolunu bulmuştur. Gülmek ne ölçüde güçlülük belirtisiyse güler gibi yapmak ya da boş kakhahalar atmak o ölçüde güçsüzlük belirtisidir. Güler gibi yapmak surat asmanın bir başka biçimidir.

Gülmek dünyaya bilge gözüyle deşici kavrayıcı tartıcı eleştirci insan gözüyle bakmaktır. İnsancı her zaman gülmeye eğilimlidir. İnsancı gerçeği görmeye, yalnız gerçeği görmeye eğilimlidir. Bu yüzden F.Robert “*İnsancılık kendinde karamsarlığı ve iyimserliği iyileştirmektedir*” der. İnsancı dünyaya bakar ve her baktığını doğru görmeye çalışır. O bir g zdz r, iyi gören bir g zdz r, kimseyi aşağılamaya kalkmadan yaşamdaki bir gerçekliği saptamaya yönelir. O göz çelişkili olanı da gülünesi olanı da görür. Mantıksal çelişkiler güldürmez, yaşamdaki çelişkiler güldürür. Gerçekte mantıksal çelişkilerin bile gülünesi bir yanı olmalıdır. Bencil hırslı insanlar, çıkarları adına gözü dönmüş insanlar g lemezler, her şeyden önce düşünemedikleri için, dünyayı çıplak gözle göremedikleri için g lemezler. Aşağılamaya eğilimli insan g lemez. Aşağılamaya eğilimli insanlar çok zaman aşağılanmak için ciddi nedenleri olan

insanlardır. Bir şeye gülünür, o bir şey her zaman apaçık durmaz karşımızda. Yaratmak için olduğu gibi gülmek için de görmek gerekir. Gülmeyi bilmeyen insan gülünç durumdadır: gülünesi bir dünyaya gülememek gülünç olmaktır, dünyanın dışında kıyısında kalmaktır, denizi bilmeyen balıklara benzer durumda olmaktır. Gülünesi durumların başında ciddilik gelir. Ciddilik tüm gülünçlüklerden daha gülünçtür. Bu yüzden zaman zaman ya da çok zaman güldürü sanatçıları ciddi görünümle çizerek insanları ağız dolusu güldürürler. Ciddilik çocuklukla bağdaşmaz. Çocuklar en ciddi durmaları gereken zamanda kıkır kıkır gülmeye başlarlar ve bu yüzden yok yere azarlanırlar.

Gülmek insanla ilgili bir durumdur. Eşekler yalnız çene yapıları uygun olmadığı için değil aynı zamanda ruhsal durumları uygun olmadığı için gülemeyen varlıklardır. Eşekler bu karşıtlıklar dünyasında bir şeylere bağısız koşulsuz katlandıkları için gülünç olmasalar da gülünesidirler. Dünyada kendini gülünç edebilen tek varlık insandır: maymun maymun olarak gülünç değildir, eşek eşek olarak gülünç değildir. Eşeklere maymunlara hindilere gülüşümüz onların davranışlarına bir takım insani özellikleri yansıtmamızdan ya da yakıştırmamızdan kaynaklanır. Bir maymun bireyi türüyle ilgili olmayan bir davranışı öykünme biçiminde gerçekleştirirken gülme duygusu uyandırır: yaptığı şey olduğu şeyle çelişkilidir. Yiyeceğini eğitim görmemiş bir insan gibi kabasaba davranışlarla yerken bizi güldürür. Doğada gülünesi hiçbir şey yoktur, yılan da balık da güneşin batışı da gülünç olamaz. Yılan balık ve güneşin batışı bize verecekleri değişik heyecanlarla gülme isteğimizi ortadan kaldırır. Duygulanmaya başladığımız yerde gülmenin koşulları ortadan kalkar. Kapımızı çalan adam geniş kenarlı eski püskü şapkasıyla, düğmeleri kopmuş kadife ceketle gülünç olabilir. O genel toplumsal anlayışın dışına çıkmış görüldüğü için gülünçtür, ancak üç gündür açım dediği zaman bizde uyandırdığı gülme duygusunu dağıtacaktır. O yüzden konu ne olursa olsun ağlayana gülünmez. Ağlayanı yapay gülüşlerimizle cezalandırmaya kalkabiliriz.

Yoğun duygu gibi yoğun düşünce de gülünçlüyü kovar. Bir matematik sorununu çözmekte olan bir matematikçi bu çözüme işlemi boyunca gülünç aşamalarla yüzyüze gelmeyecek, bu arada kendisi de gülünç düşmeyecektir. Onun sorunu çözüşünü dikkatle ve önyargısız izlerken bizim için de gülünesi bir durum yoktur. Matematikçi şu ya da bu nedenle gülmemizi kolaylaştıracak özellikler de taşısa onun matematik sorununu çözüşü bizde gülme duygusu uyandırmayacaktır. Ancak birdenbire gülmeye başlayabiliriz: değerli bilim adamı $X/Y=7$ yazabilmek için tahtaya yöneldiğinde elinden düşürdüğü tebeşiri alabilmek amacıyla eğilirken pantolonunun arkası sökülüvermiştir ya da kendileri sorun çözmenin dikkati içinde masadan tebeşiri alıyorum diye dolma kalemi almışlardır. Bu edimler matematik sorununu çözüme edimine aykırıdır, o yüzden bizi güldürür. Böylece yaşamsal bir çelişkinin oluşmasıyla gülünçlü durumlar olağan durumlardan doğuverirler. Buna göre nice önemsiz olaydan hatta olay adına yaraşmaz olaydan nice gülünçlü görünüm türer. Öte yandan acı olaylar da gülünçlü olayları doğurabilir. Ölüm acıdır, ancak yas tutmak adma kapkara ne bulduysa üstüne geçirmiş ve çaputlu ziyarete dönmüş kadın gülünçtür. Bergson şöyle der: *“Gülünçlünün tam anlamında etki yaratabilmesi için yüreğe anlık bir uyuşturma gerekir.”*

Gülmenin göreneksel yapıya bağlı olarak, daha genel anlamda yaşam koşullarının gereklerine göre değişik yerlerde ve değişik zamanlarda değişik özellikler gösterdiğini söyleyebiliriz. Bir toplumun belli bir zaman dilimindeki yaşam koşulları onun tüm davranış biçimlerini belirlediği gibi gülme biçimlerini de belirliyor. Kültür alanı insan ruhsallığının oldukça karmaşık özelliklerle donanmış olduğu bir alandır. Bir toplum felsefesini bilimini ve sanatını kendi yaşam koşullarının belirleyiciliğinde kurarken daha başka davranışlarında da bu koşulların yansılarını ortaya koyuyor. Lucien Goldmann *Kant felsefesine giriş* adlı kitabının *Giriş* bölümünde Fransa'nın kültür değerleriyle Almanya'nın kültür değerlerini karşılaştırır. Ona göre Fransa'da insancı ve usçu yazarlar topluma sıkı bağlarla bağlıydılar. Onların işi halkın duygularını ve düşüncelerini dile getirmektir. *“Yazılarının arkasında ulusun tüm*

kültürlü bölümü vardır, bu yüzden saldırıları tehlikeli, yergileri dokunduğu her şey için öldürücüdür. Eski bir atasözü Fransa'da gülünçlü öldürür derken bunu pek güzel anlatır." Buna karşılık Almanya'da toplumsal ve iktisadi gelişimin çokça gecikmesi, buna bağlı olarak güçlü bir sanayi ve ticaret burjuvazisinin olmayışı usçu ve insancı akımların gelişimini engellemiştir. Almanya gizemciliğe, duygusal ve sezgisel taşmalara yatkın olmuştur. Bu ülkede insancı-usçu düşünce geleneği gelişmemiştir. Almanya'da insancılar toplumla bağ kuramamışlardır. Yalnızlık bütün alman insancılarının yapıtlarında her zaman görülen başlıca temadır. *"Anlattığımız şeyler Almanya'da yergici ve güldürücü yazarların neden daha az olduğunu ortaya koyar. Gülmek, diyordu Bergson, tümüyle aydınca bir tutumdur. Gücül olarak yenilmiş yıkılmış olana gülünebilir ancak: gelecek açık olduğu zaman, bütün halk insanın arkasında olduğu zaman gülünür. Bu yüzden gülmek aşağı yukarı ulusal bir erdem oldu Fransa'da. Aynı nedenle alman usçuları ve insancıları hiç gülmediler. Kavgaları çok acılıydı, durumları çok yalnız ve çok sıkıcıydı. Topluma ve bütün halka karşı bir kavgayı tek başlarına yükümlenmişlerdi. Gittikçe kendi zayıflıklarını, rakiplerinin güçlülüğünü gördüler. Gülmeleri pek yersiz kaçacaktı. Bir alman insancısı gülerse yergisi acılı bir ses kazanır."*

Gülmeyi yaratan olayın gerçekleşebilirliği değil gerçekliği ortaya sermekle yükümlü mantıksal düzeni çok önemlidir. Bu mantık sanatta olduğu gibi özel ya da değişik bir mantıktır. Sannattaki simgesellik gibi gülmenin özel simgesel bir yapısı vardır. Fıkrayı dinlediğimizde, böyle bir şey olur mu sorusunu sormadan güleriz. Olacak iş mi? İki arkadaş işsiz kalmışlar, gazetede iş ilanlarına bakarken Amerika'da kafa başına on dolara Kızılderili avcılığı ilanını görmüşler, ilgililerle ilişki kurup hemen Amerika'ya gitmişler, bir gece yarısı bir çalığa bırakılmışlar, bunlardan biri erkenden uyanıp tam karşılarında okları yaylara yerleştirmiş yüz kadar Kızılderiliyi görünce arkadaşını uyandırmış. *"Kalk Temel, paranın gözüne vurduk!"* demiş. Gülünçlünün gerçekleşebilirliğini tartışmaya kalktığımızda gülmeyi elden geçiririz. Çünkü önemli olan anlatılanın olumsuzluğu değil anlamıdır. Gülünçlü abartmalarla

sunulur genelde. Ama gülünen şey abartmalar değildir, abartmaların da yardımıyla ortaya konulan çelişkili anlamdır. Bu yüzden her gülünçlü olağanın dışına çıkıldığında pırıldamaya başlar. Herhangi bir aynaya baktığımızda gülünç durumda değilizdir, içbükey ya da dışbükey aynalara baktığımızda kesin gülünç durumdayızdır, ne kadar ciddi olursak olalım gülünç durumdayızdır, kendimize güleriz. Olan'ın olmazdaki görünümüdür bu. Frak giymiş bir adamın kafasındaki sekiz köşeli köylü şapkası bizi güldürür. Ortaya konulan çelişki insanın değişik özellikleriyle ilgili pekçok anlamlar belirler. Bu anlamlar toplumsal bireysel iktisadi yerel... birçok gerçeği duyurur bize.

İnce zeka gülmeyi kaba çelişkilere başvurmadan özenli bir tutarlılıkta gerçekleştirir. Ortaçağ'ın ikinci yarısında geliştirilen farsın kabasabalıklarıyla ondan enine boyuna yararlanmış olan Molière'in incelikleri arasında dağlar vardır. Bu bakımdan Molière'i ince güldürücü olarak görmek doğru olur. *Les précieuses ridicules*'de Mascarille'in "Değerli insanlar hiçbir şey öğrenmeden her şeyi biliyorlar" deyişindeki ince çelişki bizi ince ince güldürür. İki kafadar uşak kibar kadınları elde edebilmek için soylu gösterisi yaparlar. Bunlardan biri Mascarille Markisi öbürü Jodelet Vikontu olmuştur. Kadınlara savaşlarda gösterdikleri olmayan yararlıklarını anlatırken biraz da işi bilmemenin etkisiyle atmaya başlarlar. Mascarille, Jodelet'ye "Unuttun mu Vikont, Arras kuşatmasında düşmanın üzerine bir hilal yapıp çullanmıştık?" der. Jodelet karşılık verir: "Ne hilali canım? Düpedüz bir dolunay yapmıştık." *Sganarelle*'de Gorgibus'un "Aşk genelde evliliğin bir meyvesidir" deyişi yaşam gerçeğiyle çeliştiği için gülünçtür. Molière'in tüm yapıtları halkı çok yakından tanıyan bir bilgenin ince buluşlarıyla örülmüştür. Molière gülmenin ve güldürmenin çok önemli bir iş olduğunu *L'école des maris*'de (Kocalar okulu) Ariste'in ağzından şu sözlerle duyurur: "Gülerek eğitmemiz gerekir gençliği. / Onların yanlışlarını tatlılıkla karşılamalıyız / Ve erdem adına korkutmamalıyız onları."

Çehov'da gülme daha ölçülü bir yergiciliğe dönüşür. Çehov'un yakaladığı çelişkiler çok zaman bizi gülmekle gülmemek

arasında ikircikli bir durumda bırakır. Onda yerginin genelde gündelik bir belirleme gibi kullanıldığı çok olur. Örneğin onun *Platonov delisi* adlı oyununda Platonov'un Saşa'ya söyledikleri deyim yerindeyse güldürmeden güldürür: *"Mutluluğumu koru ve aman körlüğü elden bırakma. Tanrı seni bir şeyi anlamaktan korusun. (..) Benim küçük aptal sevgilim, sen niye sanki sinek olarak doğmadın? Bu zekanla dünyanın en seçkin böceği olurdun."* Gene Çehov'un *İvanov*'unda Şabelski hekimlerle avukatların görevlerini belirler gibi yaparken şöyle der: *"Hekimler ve avukatlar, ikisi aynı şeydir, şu farkla ki avukatlar sizi yolmakla yetinirler oysa hekimler sizi yolarken öldürürler."* Şabelski bir başka yerde şöyle der: *"Yaşamım boyunca ne hekimlere ne avukatlara ne kadınlara güvendim."* Aynı kişilik bir başka çelişkiyi göstererek bizi güldürür: *"Asılmış birinin evinde ipten sözedilemez."* Boşa akıp giden yaşamların şu cümlede pırl pırl yansıdığını görürüz: *"Dünya yaratılalı beri bilginler kafa patlattılar ama tuzlanmış hiyardan daha güzel bir şey bulamadılar."* Çehov böylece çok ağırbaşlı bir yergici olarak çıkar karşımıza, onun gülünebilir olan pekçok sözünü anlamakla yetinip gülmeden kalabiliriz. Çehov'da yalnız dünyanın çelişkilerini değil kendi çelişkilerini de görebilen insan vardır. *Martı*'da Trigorin şöyle bir belirlemede bulunur: *"Ben öldükten sonra dostlarım mezarımın yanından geçerken şöyle diyecekler: 'Trigorin burada yatıyor. İyi bir yazardı ama Turgenyev kadar iyi değildi.'"*

Bu yüzden gülünçlünün kaynağı çelişkidedir, çelişkili olandır. Bu kaynağın kullanılması düz mantığın sınırlarının aşılmasıyla olur. Olağanın sınırları aşılmalıdır. Olağan olan bizi güldürmez. Yağmur başlayınca şemsiyesini açan adama gülemeyiz. Yağmur başlayınca şemsiyesini kapayan adama güleriz. Doğanın görünür görünmez çelişkileri gülünç değildir, gülünç olan insanın ya da toplumun çelişkileridir. Müziksiz dans gülünçtür, çok küçük bir topla futbol oynayan iri yarı adamlar gülünçtür, on kişiye yemek yedirmek zorunda kalmış olan cimri gülünçtür, annesini doğuran çocuk fikri gülünçtür... Kısacası olağan yaşam düzenine ters düşen her şey gülme duygusu uyandırır. Yaşamın olağan ritminin önüne geçmek ya da arkasında kalmak, yaşamın gerektirdiği özenin azı-

m ya da çoğunu göstermek, yaşamın sorunlarıyla az ilgilenmek ya da çok ilgilenmek, az kavrayışlı ya da çok kavrayışlı olmak, az duyarlı ya da çok duyarlı olmak, bunların tümü gülmede ya da güldürmede pek güzel kullanılabilir. Ancak bu temaların bizi gerçekten güldürebilmesi için bir olayda dışlaşması zorunludur. Daha doğrusu temalara gülünmez, olaylara gülünür, örneklere gülünür. Yalanının ortaya çıktığını bilemediği için yalan söylemeyi sürdüren adamın durumu gülünçtür. Ceketime kuyruk takılmış olarak dolaştığımda bana gülerler, biri çıkıp o gülünlere “*Bu adam ceketine kuyruk takılmış olduğunu biliyor, bilmez gibi yapıyor*” dese gülmeler kesilir, bu arada gülünç olma korkusuna kapılırlar. Ters yönde giden adam gülünç durumdadır, biri çıkıp ona öbür yöne gitmesi gerektiğini anlatsa gülmeler kesilir, ama adam söylenilenleri dinledikten sonra gene bildiği yönden şaşmazsa gülmeler iki kat artar. Sirkte palyaço sopanın üzerinde dik tuttuğu şişeyi düşürmemek için bin özenle dolanır pisti, sonunda elindeki sopayı şöyle bir sallar, şişenin sopaya sıkıca bağlanmış olduğu görülür. İzleyenler gülmelerini tutamazlar. Gülmek toplumsal bir olaydır, toplumsal olarak gülünür ve toplumsal olarak gülünç düşülür. İnsan başkalarına göre gülünçtür ya da başkalarına göre gülünç değildir. Robenson ıssız adasında ayağı kayıp kış üstü oturduğu zaman kimi güldürecekti? Kendine gülebilir miydi? Kimsenin gülemeyeceği biri kendine gülemeyecektir. Ne olursa olsun, toplumsal olarak arızada olana, çelişkili durumda olana gülünür. Bu yüzden güldürü yazarları, doğmakta olandan çok sönüp gitmekte olanı, yaşamla gerçek bağlantı içinde olandan çok yaşamla bağlarını koparmakta olanı konu edinirler.

SANATA YANSIYAN İDEOLOJİ

İdeoloji sözcüğü Destutt de Tracy'den bu yana pekçok anlam değiştirdi. İdeoloji kavramının bugün de çok aydınlık bir kavram olduğunu söylemek kolay değil. Ona olumlu anlamlar verenler kadar olumsuz anlamlar verenler var. Bugünün koşulları içinde ona olumlu anlamlar verenler daha çok toplumsal ve siyasal çerçevede değişimden yana olanlardır, onu olumsuz görenlerse yeni fikirlerin ve ona bağlı olarak yeni atılımların getireceği dönüşümlerden korkuya kapılanlardır. Kurulu düzenden yana olanlar pekçok görüşü ve pekçok tutumu ideolojik diye mahkum etmekten geri durmazlar. Hatta daha ileriye giderek birilerini ideolojik bir tutum içinde olmakla suçlarlar, bir ideolojisi olmak ve ona göre davranmak suçmuş gibi. İdeolojiler çeşit çeşittir ve sayılamayacak kadar çoktur hatta dünyadaki azbuçuk öngörülü insanların sayısındadır. Öte yandan ideolojinin her zaman ileriye dönük bir tasarımı kendinde barındırdığını söylemek de zordur: ilerici ideolojiler gibi gerici ideolojiler de vardır. İdeoloji sözcüğü kişisel bakış açısının ürünü de olabilir, bir siyasal ya da toplumsal örgütün öngörülerıyla ilgili de olabilir. Bir başka deyişle kişisel ideolojiler kadar ortak ideolojiler vardır.

İdeolojiye karşı çıkanların ve bu arada belli bir ideolojisi olmadığını söyleyenlerin de bir ideolojisi olduğu kesindir. Bir ideolojik tutum ancak bir başka ideolojik tutumun penceresinden görülebilir. İnsanları ideolojik davranmakla suçlamak ve ideolojisizliğe yöneltmek istemek kurulu düzenle ilgili ideolojilerin kurnazlığıdır.

İdeoloji öncelikle bir değişim istemidir, ama böyle bir isteme karşı çıkacak olan tutumu da ideolojik olarak belirlemek yanlış olmaz. Öyleyse değişime yönelik ideolojiler olduğu gibi değişime karşı ideolojiler de vardır. Öte yandan her ideoloji iyi düşünülmüş, iyi tasarlanmış, öğeleri her anlamda yerli yerine oturmuş, bilimsel doğrulara ters düşmediği gibi yeni bilimsel bakış açılarına da kapı açabilecek yetkinlikte değildir. İdeolojilerin insanı ürküten yanı çalakalem oluşturulmuş tasarılar düzeyinde kalmalarıdır. Yaşam için kafa yormayı pek sevmeyen bir dünyada bütün ideolojilerin gerçekliğin koşullarıyla uyuşabileceğini düşünmek yanlış olur. Köklü felsefi görüşlere oturan tutarlı ideolojiler kadar hiçbir sağlam temele oturmayan bomboş ideolojiler de vardır. İdeoloji buna göre dünyayı dönüştürmenin en temel fikri olabildiği gibi kendi kendiyile oyalanmanın eğlenceli bir biçimi de olabilir.

İnsan yaşamına şöyle bir baktığımızda onda ideolojik olmayan ya da ideolojiye bulaşmamış hemen hemen hiçbir durumun hiçbir tutumun hiçbir ilişkinin bulunmadığını görürüz. Belki yalnızca aşklar ideolojik değildir, onların da ideolojiden yüzde yüz arınık ya da yüzde yüz etkilenmez olduğunu söylemek güçtür. Gerçek aşk çok yerde olağanın sınırlarını zorlayacak ölçüde toplumsal açıdan sorunludur, en azından ideolojik açılımlı ahlak kurallarıyla çatışkılıdır. İnsanların yaşam değerleri, felsefi görüşleri, dinsel ya da dindışı inançları oldukça, buna bağlı olarak toplumsal hatta sınıfsal istekleri oldukça ideolojiler varolacaktır. Hiçbir şeye inanmamayı hiçbir şeyi değer bilmemeyi tüm yetkeyi yadsımayı öneren bakış açıları bile örneğin hiççilik ve kargaşacılık bile ideolojiktir ya da doğrudan doğruya ideolojidir. Bir fikrin toplumsal düzeyde uygulamaya konulması ya da en azından uygulama için düşünülmesi ideolojik tutumun özünü oluşturur. İdeoloji yaşama geçmeye hazırlanan fikirdir. Yalnızca en genel çerçevede düşünüyorsanız, düşüncenizin yaşamsal dönüşümlerle ilgili bir yanı yoksa o durumda bir ideolojiniz olsa bile ideolojik bir tutum içinde değilsiniz demektir. İnsanın her konuya ideoloji açısından bakması olası değildir. Buna yatkın insanlar bir anlamda düşünce görgüsüzüdürler. Örneğin her şeye sınıfsal açıdan bakacağım derken kendini gülünç eden insanlar görürsünüz.

Bazıları ideolojiye karşı ideolojik bir tutum alma kurnazlığının ötesinde ideolojiyle hiç mi hiç ilgili değildirler. Onlar kendilerini ideolojilerin çok üstünde görürler ve hiçbir ideolojiye sahip olmadıklarını övünerek söylerler. Gerçekten de ne ilerlemeyle bir ilgileri vardır ne de gerici bir tutum almayla. Siyasal ya da toplumsal anlamda dünyanın işine burnunu sokmak diye aldıkları ideolojik yönelim onlar için çocukça bir iştir. Geç kalmış bir peygamberliktir bu ve her peygamberlik gibi zorunlu olarak tartışmayı değil de benimsemeyi öngörür. Yaşamın akışı hepimizi ilgilendirdiğine göre bilincini her türlü ideolojik kuruntudan ayıklama çabası her türlü yalanı ve yanlış onaylama anlamına gelir. Gerçekte bu da bir ideolojidir. Belki de en tehlikeli ideoloji hiçbir ideolojiye bağlanmamaya özen gösterme ideolojisi, böylesi bir tutum en azından sonuçları gereği ideolojiktir ve başka ideolojilerce kolayından özümmlenebilir. İnsanın kendini yutulmaya bırakmasından başka bir şey değildir bu. Zaten ideolojiler birbirinden kopuk bütünlükler, özerk bütünlükler değildirler, bunlar ideoloji kümelerinde ya da salkımlarında kendiliklerinden katışmaçlar olarak yerlerini alırlar. Örneğin ulusçuluğun özgürlükçülüğe, özgürlükçülüğün sermayeciliğe ya da bütüncülüğe sessiz geçişlerle bağlandığını görürüz.

Genellikle insanlarda ideoloji korkusu vardır ya da ideoloji korkusu yaratılmıştır. Bu korku kurulu düzenlerin getirdiği belirleyiciliklerin sonucudur, yani dıştan verilmiştir. Kurulu düzenin ideolojisine uymak bir onama ya da benimseme olmaktan çok bir başeğmedir, çünkü insan yaşamında hiçbir şey bugünle yani kuruluyla sınırlı değildir, her şeyin düşünülmüş ya da düşünülmesi gereken bir yarını vardır. Kurulu düzenler genellikle yarınlarını düşünmeyi bilmezler. Yasallığı kurulu düzence onaylanmış fikirlerin dışında fikirler geliştirmek açık ya da örtülü bir suçtur. Kurulu düzen ideolojileri rahatça benimsenebilirken ona uzak düşenler ve şu ya da bu biçimde onunla karşıtlaşanlar yasadışı sayılırlar. Yasalar bugünle ilgilidir, anlaşılmaz bir biçimde geçmişe dönük de olabilirler, gelecekle bir alıp veremedikleri yoktur. Dünyanın en eski ve en tehlikeli alışkanlıklarından biri geleceği kapatmak alışkanlığıdır, geleceğe açılan yolları tıkamak alışkanlığıdır, bu alışkanlık “benim

gibi düşünmek zorundasın” formülünde anlatımını bulur. Ancak bu formül geçersiz bir formüldür çünkü insan şuna ya da buna göre değil yalnızca yaşamın gereklerine göre düşünür, yaşam koşulları gereği düşünür. Ama insanlar ya da insanların pek büyük bir bölümü ideolojilerden korkmak gerektiğine, kurulu düzenlerle ilgili ideolojilere bile pek bulaşmamak gerektiğine inandırılmışlardır.

Oysa sağlıklı toplumsal akış ideolojilerin serpilip gelişmesiyle ve onların yaşama geçmesiyle gerçekleşir. Yaşam kendiliğinden dönüşmez, onu onun koşullarına göre insanlar dönüştürürler. İnsan dünyasında kesin bir belirlenimci düzenden söz etmek olası değildir. Öte yandan ideolojik yapının temelini oluşturan fikirler şu bu kişilerce düşünüle düşünüle bulunmuş şeyler değildir, onlar yaşamın zihinlerdeki yansımalarından örülmüşlerdir. Bir “yaşam”dan bazıları taban tabana karşıt beş ideoloji çıktıysa, bu ideolojilerin beşi de belli bakış açılarına göre yaşama çözümler ya da yeni biçimler getirme savındadırlar. Bunlardan yalnız birini gerçek ya da gerçekçi diye görmemiz, çıkış yollarını yalnızca onda bulmamız bizim için bir kaçınılmazlık da olsa tarih için böyle bir yükümlülük söz konusu değildir. Yine de şu ya da bu ölçüde gerçekleşme şansını elde edebilecek ideolojiler elbette en gerçekçi olanlarıdır yani en gerçekleşebilir olanlarıdır. İdeolojilerin her zaman en tutarlı ya da en insani olanı gerçekleşir diye kesin bir kural da yoktur. Tarih her zaman insancı eğilimlere uygun davranmaz, insani olan her şey bir zaman sonra bir sonuç olarak gerçekleşir. Sonunda bir devinim öbür devinimler arasından sıyrılır, onlarla açık açık çatışarak ya da onları basitçe geride bırakarak son sözü söyler. Buradaki gelişimde olumsuz anlamda da olsa başka ideolojilerin büyük katkıları vardır.

Bu çerçeveden bakıldığında ideoloji bir öngörüdür, açıkseçik bir mantıksal düzeni olan bir fikirler karşımasıdır, bir öngörünün gerektirdiği tutumları içerir ve önerir. İdeoloji öncelikle uygulamadan çok kuramla ilgili de olsa önünde sonunda öngörü olmaktan öteye geçecek, gerçekliği doğrudan doğruya belirlemek isteyecektir. İdeoloji öngördüğü devinimi yaratmak ister, ister ki geliştirdiği tasarımlar bir düş olarak kalmasın. Demek ki o her şeyden önce

yaşamın belli bir açıdan görülmesi ve kendisi için düşünülmesidir, bunun yanında o yaşamın dönüştürülmesi koşullarını da belli bir açıdan tartışır ve bildirir. Bunun için hem görece güçlü göz hem görülecek etkin bir yaşam gereklidir. Düz bir bilinç ideolojide yitip gider, düz bir yaşam da ideolojiye güçlük çıkarır. Göz olmak bilinç olmaktır, görmek için sağlam bir ön bilgi temeli zorunludur. Yaşamsal etkinliklerin cılız olduğu toplumlarda ideolojiler cansız ve bulanıktır: o durumda ne görülesi güçlü yaşamsal yetkinlikler vardır ne de derin ve ayrıntılı gözlemlerle ve deneylerle keskinleşmiş dönüştürücü bakışlar vardır. Bu gibi toplumlarda ideoloji düşünülmüş olmaktan çok edinilmiş bir şeydir: bir kalıp düşüncedir bazen hatta gerçeklikle kolay kolay bağdaşmaz ülküsel bir tasarımıdır. İdeoloji yaşama dıştan ulanmış bir tasarım değildir. İdeoloji yaşamdan süzölmüş, yaşamdan derlenmiş, yaşamdan damıtılmıştır. O yaşam için yaşama göre düşünülmüş bir gelecek tasarısıdır. Öyleyse herkesi ilgilendirir ve herkesle ilgilidir. O bir yükümlenmedir, verilmiş ya da benimsetilmiş bir yükümlenme değildir, herkesin kendi yaşamıyla ve ortak yaşamla ilgili dilekleri içinde kendiliğinden gerçekleşmiş bir yükümlenmedir: düşünülmüş ve hatta özömlenmiş bir yükümlenmedir. Bu yükümlenme bireyin tüm seçimlerine ve eylemlerine yansır. Sanatçının bilincinde işçinin bilincinde tüccarın bilincinde bankerin bilincinde yaşamı koşullamaya hazır bir güç olarak durur ve her yaşamsal ya da gündelik eylemde özelliklerini dışlaştırır. Öyleyse her davranışımız zorunlu olarak ideolojiktir, susuşumuz, kavga edişimiz, kavgacıları ayırışımız, yazı yazışımız, yazımızda şunu değil de bunu anlatışımız... tümüyle ideolojiktir.

Sağlam ideolojiler bireyin yaşamında dış etkilerle elde edilmiş bir fikirler toplamı değildir, bilinç koşulları çerçevesinde belli bir felsefi temel üzerine oturtulmuş bir fikirler dizgesidir. Gelişmiş bir bilinçte ideoloji felsefenin belirleyici ve aydınlatıcı gücü altında dönüşüme uğrayabilen bir düşünce bütünlüğüdür. Gelişmiş bir zihnimiz varsa onda her şeyi aydınlatmakla yükümlü felsefi bir temel vardır, bu temel üzerinde bir dünya görüşü tabakası vardır, üçüncü katta ideoloji yerleşmiştir. Felsefemiz de dünya görüşümüz

de ideolojimiz de yaşamla birlikte dönüşmeye hazırdır. Gelişmemiş zihinlerde ideoloji eklemedir, dıştan bağlanmıştır ve havada durur: oturduğu bir felsefe ve bir dünya görüşü yoktur. Böylesi bir ideoloji dönüşmeye yatkın değildir, onun olası dönüşümleri dıştan gelebilir. Burada sürü bilinciyle ya da sürü ahlakıyla gerçek aydın ahlakını birbirinden ayırmak gerekir. İyi kurulmamış bilinçlerin etkin fikir oluşturmak gibi bir yatkınlığı elbette olamaz. Onlar daha çok alıcı olmaya, daha doğrusu benimsemeye ya da onaylamaya ya da dışlamaya yatkındırlar. Eksikli bilinç evetle hayır arasında gider gelir.

Konuyu sanata getirirsek, sanatçının gerçek bir düşünür olması bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Nice iyi niyetli sanatçı sırf bilinç yetmezliğinden ötürü yaratılarında eksikli kalır. Buna göre sanatçı yansıttığı kişilerin durumların tutumların yönelimlerin tabanını iyi kavramak zorundadır, öbür türlü onun tüm yansıtımları gerçektışının alanına sarkacak, çok zaman yapaylığa düşüp dağılacaktır. Bir sinema yönetmeni her adama aynı biçimde sigara içiremez, her adama her sözü söyletmez, herhangi bir yürüyüşü yükleyemez. Bir romancı kimi, hangi yaşam kesitinin insanını anlattığını iyi bilmek zorundadır, yoksa gerçeklikle bağlarını koparır, insanlara yapamayacakları işleri yaptırmaya kalkar. Bir şair işlediği temanın gerçeklik temelini iyi düşünemezse o temayı oturtamaz. Bir müzikçi hangi duyguyu ve hangi düşünceyi hangi insani eğilim adına açıkladığını bilmekle yükümlüdür: aşağıdan yukarıya ve yediden yetmişe herkesi bağlayacak bir müzik yapmak eğiliminde de olsa, neyi hangi açıdan gösterdiğini bilmezse, anlattıkları ses yığınları olarak kulaklara çarpar, bilinçlere ulaşmadan dağılır gider. Buna göre her sanat yapıtı sağlam bir fikir temeli üzerine kurulmalıdır. Çehov'un *Martı*'sında Dorn genç yazar Treplev'e bunu kırıncı olmayan bir dille şöyle açıklar:

Dorn- Konstantin Gavriloviç, oyununuz çok hoşuma gitti. Biraz garip, sonunu anlayamadım, gene de beni çok etkiledi. Yeteneklisiniz. Yeteneği korumak gerekir.(..) Hay Allah, nasıl da sinirlisiniz. Gözleriniz dolu dolu oldu. Size şunu söylemek isterdim:

konunuzu soyut fikirler alanından seçmişsiniz, iyi de etmişsiniz. Bir sanat yapıtı büyük bir fikirden yola çıkmalıdır. Ancak ciddi olan güzeldir. Ama yüzünüz ne kadar solgun.

Treplev- Sürdürmeli miyim, ne dersiniz?

Dorn- Evet... Ama önemli olanın, ölümsüz olanın üstünde durmalısınız. Biliyorsunuz benim çok değişik çok hoş bir yaşamım var. Hoşnutum bundan. Ama sanatçıların yaratma sırasında duydukları o içsel atılımı yaşamıyordum sanırım maddi varlığımı ve onunla ilgili her şeyi aşağılayacaktım, o durumda buradan uzaklara çok uzaklara uçmuş olacaktım.

Treplev- Özür dilerim... Bayan Zareçnaya nerede?

Dorn- Bir şey daha var: her yapıtta apaçık belirlenmiş bir fikir olmalıdır. Niçin yazdığınızı bilmelisiniz. Yoksa belli amacı olmayan bu pırıltılı yolu izlerseniz yoldan çıkarsınız, yeteneğiniz sizi bırakır gider.

Sanattan ideoloji yoksunu olmasını istemek, ideolojiden arınmasını beklemek çocukça bir düş olabilir ancak. İdeolojisiz sanat olamaz mı? İdeolojisiz sanat olamaz, ideolojisiz gibi görünen sanat olur. İdeolojisiz gibi görünen sanatlar da kurulu düzeni tüm “yabancı” ideolojilerden ayırmak isteyenlerin dilekleri çerçevesinde gerçekleşir. Gerçekte sanat kurulu düzenlere yerleşmiş, düşünmeyen ve düşünmemeyi öneren insanların değil yarını arayan insanların elinde biçimlenir. Kurulu düzen sanatı, dilekleri olmayan bir sanat olarak, her zaman sorunsuzluğun getirdiği yavanlıkla sakatlanmıştır. Gerçekte hızla akıp giden dünyada kurulu düzen diye bir şey yoktur. Kurulu düzenler yalnızca birer geçiş duraklarıdır. Birileri olan’a sıkı sıkıya sarılısalar da, olası olan her olan’ı gidermek için yaşamın kılcallarına doğru işler. Değişmeyen dünya olmayan bir dünyadır. Her gün her şey değişir, kurulu düzen de kurulu’luğunun tadını çıkaramadan sürekli dağılmalara sürekli yeniden kurulmalara uğrar. Hızlısıyla yavaşıyla güçlüsüyle güçsüzüyle bu dağılıp kurulmalar yaşamın varlık nedeni olur. Bu oluşum içinde sanatçı gözünü açması gereken bir gözlemcidir. Akış böylesine hızlı olunca onu gözlemleyebilmek için bilenmiş bir dikkate gereksinim vardır.

Görmek belli bir açıdan bakmakla olasıdır, görmek bakışını orada burada gezdirmek değildir. İdeoloji sanatçıya açı olmayı sağlayacaktır. Sanatçı tüm olan biteni olmuş ve olacak olana göre kavramaya çalışır. İdeoloji zorunludur, ideolojisi olmayan bir sanatçı yarına açık insanı neye göre düşünecek neye göre yansıtacaktır? İdeoloji yaşamda olmanın yaşamda etkin olmanın bilincidir, sanat bu bilincin en doğru ve en içsel biçimde açınlandığı yerdir. İnsanın geleceğini tartışmak sanatçının işi değilse kimin işi olabilir?

ŞİİRİN ANLAMI VE ŞİİRDE DUYGUCU EĞİLİMLER

Şiirin ne olup ne olmadığı üzerine çok şey söylendi, ama bunlardan hangisinin daha tutarlı ya da daha anlamlı olduğunu belirlemek çok güç. Hele onunla ilgili olarak tarihten bu yana yapılmış olan ve ayağı yere basmayan tanımlara bakarak onu bir ucube saymaya bile kalkabiliriz. En akıllılar *tanımlanamaz* sözünü büyük bir kolaylıkla söyleyebilenlerdir. Yalnız şiirin üzerine değil pekçok şeyin üzerine *tanımlanamaz* damgasını hiç sakınmadan vurabilen bu insanların düşünceyle sağlıklı bir ilişki içinde olduklarını söylemek güçtür. Tanımlamacılar da doğal olarak tanımlamalarını kendi kafalarına göre yapıyorlar. Aziz Augustinus gibi bir din adamının “*Şiir şeytanın şarabıdır*” demiş olması anlaşılabilir bir şey mi? Demokritos bu konuda filozof kişiliğine yakışır bir söz söylemişti: “*Biraz çılgınlık olmadan şair olunamaz.*” Yalnız şiir değil sanatın bütünü biraz çılgınlık istemez mi? Gerçek bilim adamlarının ve gerçek filozofların da biraz ya da epeyce çılgın olduklarını söylemek yanı sıra düşmek mi olur?

Şiirin doğru dürüst tanımlanamamış olması bir yana onun ne olup ne olmadığının iyice anlaşıldığını söylemek de zordur. Jean Cocteau yerden göğe haklıdır: “*Şiiri tüller içinde, bir bulutun üzerinde süzgün bir kadın gibi göstermek alışkanlık oldu. Bu kadının şıkır şıkır bir sesi vardır ve bu kadın yalnızca yalan söyler.*” Şairimizin “*Aldanma ki şair sözü elbette yalandır*” derkenki rahatlığı şair takımının da şiir üzerine enine boyuna düşünmediğini ister istemez düşündürür bize. Şiir tüller içinde bir kadın mıdır

yoksa bizi yaşam gerçeğinin tepe noktasına kadar ulaştırmaya çalışan bir uğraş alanı mıdır? Bilinmedik olanın şiiri uçucudur demek hiç de yanlış olmaz sanırım. Birdenbire karşımıza çıkan her şeyin kendine göre bir şiiri vardır, sonra bu şiir alışkanlıkların perdesinde silinir gider. Jean Cocteau bu gerçeği bize şöyle anlatıyor: *“Bir şimşegın aydınlattığı bir ortamda bir köpek bir fayton bir ev görüyoruz. Bunların sunduğu her özel şey her çılgınca şey her gülünç şey her güzel şey bizi çarpıyor. Biraz sonra alışkanlık bu güçlü imgeyi silgisiyle siliyor. Köpeği okşuyoruz faytonu durduruyoruz eve giriyoruz. Artık onları görmüyoruz.”*

Şiir göze çarpan bir yeniyle değil çok özgün anlamlarla ilgilidir. Tüm sanatlarda olduğu gibi şiirde de ussallıktan önce sezgisellik belirleyicidir. Ne var ki ussallıkla sezgiselliği birbirinden sıradağlarla ayrılmış iki ayrı düşünce biçimi olarak görmek doğru değildir. Sezgisel düşünce bütünü gören düşüncedir, ayıra ayıra ya da böle parçalaya kavrayan değil de bir çırpıda gören düşüncedir. Sezgi bir şeyleri bir şeylerden teker teker ayıklayamaz, o doğrudan ayıklayarak gören düşüncedir. Sezgi usavurmalarla kurmaz kendini, o bir dolaysız yönelimdir. Sanatçının görme alışkanlığını kazanması, bir göz olması tam tamına sezgisel düşünmede usta olması anlamına gelir. Fransa’da duygucu dönemin usta yazarlarından Emile Deschamps Paris’de şiirin bir aşk değil bir tartışma konusu olduğunu söyler. Ona göre bu kadar çok şiir konuşan ve şiirin tadına bu kadar az varabilen bir başka ülke yoktur. Der ki Emile Deschamps: *“Düzyazıyı yargılamak için kafa gerekir. Oysa şiiri yargılamak için sanat duygusu ve imgegücü gerekir. Bu iki şey fransız okuyucularında da fransız yazarlarında da çok az bulunur iki niteliktir. Ülkemizde sezmekten çok anlamaya yatkındır insanlar.”*

Şiir okunmuyor diye yakınanlar çoktur. Şiir okunmuyor diye yakınanların başında şairler gelir. Şair ister ki şiir adına her söze döktüğü şeyi birileri alsın baştacı etsin. Bu başka ülkelerde de böyledir. Emile Deschamps da yukarıda alıntı yaptığımız yazısının bir yerinde öyle diyor: *“Her zaman şairler halkın ilgisizliğinin ve bilgisizliğinin acısını çektiler.”* Gözden kaçırmamamız gereken

bir şey var ama: halkın ilgisini çekmek de şairin işidir. Şair çok zaman kendini bir esin insanı olarak görüyor ve yazdığı şiirden kuşku duymuyor. Bir şiiri üzerinde yıllarca çalışan kaç şair vardır? Sanatın bütün dalları emek ister, şiir de. Şairler şiir adına yazdıkları her şeyin şiir olmadığını anladıkları yerde işin görünümü değişir. Baudelaire tek kitapla şiirde büyük bir devrim yapmıştır. Buna karşılık birçok kitapla şair olmanın sınırından girememiş pek çok şair vardır. Sanatta nitelik önemlidir. Genç şairlerin her yazdıkları şiirin altına bir tarih ve hatta saat koyduklarını görürsünüz. Bu tutum şiir yolunda kendine güvenmenin en kötü biçimidir. Bazı şiirler daha sağlıklı doğarlar. Onlar üzerinde bile uzun uzun çalışmak gerekir. Bazı şiirler de eksikli doğarlar. Onların geliştirilmesi ya da yırtılıp atılması gerekir. Ne yapalım ki bu dünya bir yanıla bir gereksinimler dünyasıdır. Okuyucu benim şiirimi bir gereksinim olarak gördüğü zaman onunla ilgilenecektir. Onda kendi dünyasını açıklayan bir şeylerin olmasını bekleyecektir. Karşıma çıkan şiir beni alıp götüren bir şiir değilse onunla şöyle bir ilgilenir geçerim. Onu yaşamıma katmayı, kültür birikimimin bir parçası olarak görmeyi düşünmem. Yüreğimizi hoplatan, bizi bir yanımla bir çırpıda anlatan, dönüp dönüp okuduğumuz, en sevdiğimiz kişiye okumak istediğimiz şiirlerle yakınlığımız kolay kolay giderilemez bir yakınlıktır. Güçlü şiirin dayanağı yoğun bir düşünsellik ve yoğun bir duygusallıktır. Bu düşünselliği ve duygusallığı sanatsal kılan da gerçek anlamda bir estetik yetkinlik olacaktır. Şiirinizde ne anlatırsanız anlatın, anlattığınızı şairce anlatmadıysanız hiçbir sonuç alamazsınız. Geldiği duyguşallık sıradan düşünsellik kabasaba estetik şiiri şiir yapmak için yeterli olmayacaktır.

Sanatın kitlelere ulaşması o kadar kolay bir iş değildir. Pek çok sanatçı bu arada pek çok şair ürünlerinin yankılarını toplayamadan gitti. Bazı sanat anlayışlarının yaygınlığına bakarak onların halka kolay ulaşmış olduğu gibi bir duyguya kapılmak doğru olmaz. Alman toplumunun gelişim koşullarını iyi bilmemekten ötürü alman duyguculuğunun topluma kolay ulaştığı gibi bir görüş vardır ama bu görüşün çok yerinde bir görüş olmadığı söylenebilir. Alman duyguculuğunun sonraki yankılarına bakarak onun gününde iyi-

den iyiye yaygınlaşmış, kolayca benimsenmiş, kitleler arasında erkenden yerini bulmuş bir anlayış olduğunu düşünmek yanlışla düşmek olur. Alman duyguculuğu serpilip geliştiği dönemlerde çok dar bir çerçevede etkili oldu, pekaz aydının ilgisini çekti. Onunla çok küçük bir soylular ve burjuvalar topluluğu ilgilendi. O dönemde Almanya'da duyguculuğu ya da benzer bir anlayışı geniş çerçevede sindirebilecek özümleyebilecek içselleştirebilecek kitleler yoktu. Alman kültürü Almanya'da feodal yaşam koşullarının geç bir zamana kadar varlığını sürdürmüş olmasına ve buna bağlı olarak sanayideki ve ticaretteki geri kalmışlıklara koşut olarak tam anlamında yerinde sayıyordu. Daha önceki klasik arayışların varlığını da unutmayarak duyguculuk alman kültüründe ilk gerçek atılımın adıdır dersek sanırım yanlışla düşmüş olmayız. Her şey bir yana, bir sanat adamının herhangi bir koşulda kendini kitlelere benimsetmesi de kolay bir iş değildir. Sanatçı izleyiciler topluluğunu ağır ağır ve uzun bir çabayla kurar. Her şair kendi bilinç koşullarına göre kendi okurunu oluşturur. André Gide der ki: *"Dostoyevski okurlarını yavaş yavaş ve çok özel bir seçkinler topluluğu arasından seçer."*

İşin toplumsal yanı elbette önemlidir: kültür açısından verimsiz bir ortamda verimli sanat üretimleri yapmak olası değildir. Ancak işin bir de öbür yüzü, bireysellik ile ilgili yüzü vardır. Şiiri besleyen ya da daha doğrusu genel olarak sanatı besleyen asıl kaynak yaşamdır, sanatçının ruhsallığıyla belirgin kişisel yaşam koşullarıdır. Yaşamayan insan, tasarımlarından giderek yaşam üzerine çok şey söylemeye kalksa da bunu beceremez. Ya da onun yapacağı şey yaşamamışlığının sanatını yapmak olacaktır. Ondan da verimli ürünler çıkmayacağı ayrıca tartışılabilir. Kişinin şiir yazacağını diye kendini ölçsüz bir biçimde sağa sola fırlatmasını bir yaşam deneyi kaynağı olarak görmemiz elbette olası değildir. Ayrıca kimin yaşadığını, kimin daha az yaşadığını belirlemek de kolay değildir. Çünkü yaşamak dış dünyada devinmeyle ilgili olmaktan çok içsellik koşullarıyla belirgindir. Fransız edebiyatında François Villon'un (1431-1463) ve Clément Marot'nun (1496-1544) yaşam serüvenleri bize şairin olası ruhsallığıyla ilgili

bir bilgi verecektir. Ancak bu örneklerin aşırı örnekler olduğunu da söylemeliyiz.

Asıl adı François de Moncobrier olan François Villon Paris'in salgm, kıtlık ve ingiliz baskısı altında inleyen kenar mahallelerinden birinde doğdu. Küçük yaşta babasını yitirince onu papaz Guillaume de Villon yetiştirdi. Sorbonne'da edebiyat okudu, 1452'de diplomasını aldı. Geniş kültürüne karşın gözü okumada ve araştırmada değildi. Eğlenmekten başka bir şey düşünmüyordu. 1455'de bir kavga sırasında bir papazı öldürdü. Paris'den kaçtı. Bağışlanınca Paris'e döndü. 1456'da adı bir hırsızlık olayına karışınca gene kaçtı, kentten kente dolaşarak bir serseri yaşamı sürdürdü ve izini kaybettirdi. 1461'de yakalandı ve Meung-sur-Loire'da hapse atıldı. Ayakları zincirliydi. Kendisine yalnız ekmek ve su veriliyordu. Bütün bir yazı hapisanede geçirdi. Louis XI, Meung'den geçerken onun cezasını bağışladı. Villon daha sonra yeni suçlar işledi. 1462'de hapse atıldı. Kasımda hapisaneden kurtuldu. Az sonra bir kavga nedeniyle tutuklandı ve ölüme mahkum edildi. Parlamento ölüm kararını kaldıınca salıverildi, on yıl için Paris'e girmesi yasaklandı (5 ocak 1463). Villon'un bundan sonra ne olduğu ne yaptığı nerelerde kaldığı nerede öldüğü bilinmiyor. Ölüm tarihi yaklaşık olarak verilmektedir. Villon'un şiiri güçsüz bir ruhun güçlü yankısıdır, "*Gülerek ağlıyorum*" diyen acılı bir ruhun yakınmasıdır. Gelelim Clément Marot'ya. Marot Cahors'da doğdu. Babası Jean Marot da şairdi, onu önce Louis XII, sonra François I korudu. Jean Marot François I'in oda hizmetçisiydi. Clément Marot, Marguerite d'Alençon'un (daha sonra Marguerite de Navarre) oda hizmetçisi oldu. Babası ölünce kralın oda hizmetçiliğine getirildi. 1526'da hapisaneyi tanıştı: protestan inancına aşırı bağlılığı yüzünden sapkın sayılıyordu, perhizde domuz yağı yemekle suçlanarak hapse atıldı, kralın araya girmesiyle kurtuldu. 1527'de yeniden tutuklandı, gene kralın araya girmesiyle kurtuldu. 1532'de başı yeniden derde girdi, bu defa da Marguerite'in araya girmesiyle kurtuldu. Clément Marot 1526 mayısında koruyucularının yeğeni Anne d'Alençon'la bir ilişki yaşamıştı. Ne var ki aşkı ciddiye alan biri değildi. Uçarı kişiliğiyle aşkı olduğu gibi doğayı

da ölümü de hafife alıyor, aşkı bir vakit geçirme aracı sayıyordu. Daha çok yaşamın hazlarıyla ilgilendi.

Sanatçının dünyasında duygu yoğunluğu kaçınılmaz bir gerçeklik olarak kendini gösteriyor. Filozof için ve bilim adamı için aynı şeyi düşünemeyiz. Filozof da bilim adamı da doğruya ulaşma çabasında kendini duygularından arındırmış gibi davranacaktır. Sanatçıya gelince, o her durumda duygu insanıdır: sanat insanı duygusal yanıyla ve düşünsel yanıyla bir bütün olarak ele alıp inceler, bunun için sanatçının bir düşünce insanı olduğu kadar bir duygu insanı olması zorunludur. Sanatı bilimle ve felsefeyle karıştırdığımız zaman onun içini iyiden iyiye boşaltmış oluruz. Buna göre çoklarının insana yaraşmaz gibi gördüğü duygusallık şiirin beslendiği ana kaynaklardan biridir. Buna karşılık insanı gerçeklerin dışına kadar iten aşırı duygululuk gerçek şiir okurunu ya da daha genel anlamda gerçek sanat izleyicisini korkutur. Şiir beni bana ya da bizi bize gösterecek yerde gözümüzü bağlamaya ya da boyamaya kalkarsa biz onunla yakınlık kurabilir miyiz? Sanat her şeyi gerçek insan boyunda düşünmek zorundadır. Çok büyük de çok küçük de bizden kaçır. Ama insan boyunda duygulanmak bizim bir yaşam koşulumuzdur. Aşk şiiri yazıyorsanız aşık olduğunuz için yazıyorsunuzdur. Doğru dürüst aşk yaşamamış bir şairin akşam yemekten sonra kaleme kağıda sarılıp bir aşk şiiri yazmaya kalkması boşa zaman harcaması anlamına gelmez mi? Sanatın her dalında olduğu gibi şiirde de duyguculuk tehlikeler barındıran bir eğilimdir. Bununla birlikte nice duygucu şairler vardır, onları kendimize yakın duymuşuzdur. Duyguculuğu sanat için yasadışı saymak gibi bir rahatlığımız yoktur. Çünkü ne olursa olsun gerçek anlamda duygucular aşırı duygusallığın abartılı aynalarında bile insanla ilgili bir şeyleri doğru olarak yansıtmışlardır. Duyguculukta insanın duygu dünyasını büyük merceklerle ortaya koyma eğilimi vardır. Bu yüzden duyguculuğu anlatırken ille de gerçekçilik terimini kullanmamız gerekiyorsa, onu “abartılı gerçekçilik” diye adlandırmak hiç de yanlış olmayacaktır. Ancak pekçok duygucu şair gerçekliğin dışına düşmekten, bunu yaparken bizi hiç mi hiç ilgilendirmeyen bir yığın söz üretmekten başka bir şey yapma-

mıdır. Gerçekçilik anlayışıyla abartma eğiliminin birbiriyle az çok çeliştiğini görmeden edemeyiz. Gerçekçi bakış belli bir ölçüde abartıcılığı bir yöntem olarak da kullanabilir. Biçimbozma dediğimiz şey de bir bakıma abartma değil midir? Hele duyguculuğun temel sanat anlayışı olarak geçerli olduğu dönemlerde insanın kendini duyguculuktan kurtarması, daha doğrusu yaratma edimini duyguculuğun dışında düşünmesi zordur ya da olacak iş değildir. Goethe duyguculuğu *hastalıklı* klasikliği *sağlıklı* sayarken duyguculuğun çemberlerinden kendini tam olarak kurtaramıyordu. Öyle duyguculuklar vardır ki sizi sarar sarsar alır götürür, gerçekliğin ülkesine bırakır. Sonunda duygululuk dediğimiz şey de bir insan gerçeğidir.

Duyguculuğun bütün dünyada XVIII.yüzyıldan bu yana azala kesile süren egemenliği gücünü gerçekçi yanından almaktadır. Duygucular gerçeği, insan gerçeğini yansıtmakta iyiden iyiye eksik kalmış olsalardı, hele onu çarpıtmış tanınmaz etmiş olsalardı kalıcı olamazlardı. Sanat insanla ilgili yanlış bilgi üretmeye başladığı zaman sanat olmaktan çıkar. Kötü sanat insanla ilgisi olmayan sanattır. Efendim sanatçı özgür insandır, o istediğini yazar istediğini çizer, biz şu sanattır bu sanat değildir diyemeyiz gibilerden sözler edebilen geniş yürekli ne derse desin sanatçı insan gerçeğini doğru olarak sunmadığı zaman ilgi uyandırmaz. Elbette kimseye şöyle yaz böyle çiz diyemeyiz, şiir yazmaya kalcan kişinin elini tutamayız, ama sonunda onun yazıp çizdiklerini değerlendirecek olan da bizleriz. Tarih değerlendiriyor derler. Doğrudur ama insan gerçeğinin dışında tarih var mıdır? Kısacası duyguculuk da kendine göre bir gerçekçiliktir, Goethe'nin belirttiği gibi bir takım sağlıksızlık belirtileri gösterse de duyguculuk da sanatta insan başarılarının bir yüzü bir aşamasıdır. Çok zaman yapmak istediğimiz gibi duyguculuğun bize sağladığı insan bilgisini görmezden gelirsek onu yaratanları da izleyenleri de basit birer hasta saymamız gerekir. Rousseau'lardan Bernardin de Saint-Pierre'lerden Madame de Staël'lerden Benjamin Constant'lardan Lamartine'lerden Alfred de Vigny'lerden Alfred de Musset'lerden Victor Hugo'lardan Herder'lerden Novalis'lerden Burns'lerden

Blake'lerden Coleridge'lerden kopup gelen bu gelenek insanlığın raslantısal bir ürünü değil doğrudan doğruya bir dönemin insan anlayışıdır, insanı anlama ve anlatma biçimidir.

Duygucu için önemli olan duygularını bir sergilemeci gibi sonuna kadar açmak, bu yolda anlatım açısından aşırılıkları göze almak ya da hiçbir aşırılıktan kaçınmamaktır. Sıkıntılı olan işin bu yanı değildir. İşin sıkıntılı yanı duygucunun insanı *mutlak ben* ya da *indirgenemez tek* diyebileceğimiz bir şemaya indirgeyecek kadar soyutlamasıdır. Bu soyutlanmış insan onun hiçbir şeyle ölçülemeyen *kendi*'dir. Duyguculukta düşünce yükü aza indirgenmiştir: duyguların birinci planda belirleyici olması düşünceyi ister istemez gerilerde bir yerlere, görünmez bir yerlere, kuytulara iter. Zaten kendine kapatılmış ben'in nereye kadar düşünce üretebileceği sorusu da önemli bir sorudur. Bu yüzden duyguculukta düşüncenin etkinliği sınırlıdır, zaten düşüncenin etkinliği sınırlı olmasaydı aşırı duygusallık bir anlatım yöntemi durumuna gelmeyecekti. Duyguculukta *ben* dünyaya bir merkez olarak yerleşir, bu yüzden her duygucu eğilim ister istemez benmerkezci bir tutuma açılır ya da benmerkezci bir temele dayanır. Dünyanın ya da doğanın karşısında özellikli bir *ben* vardır, kendini mutlak bir bütünlük olarak ortaya koymak ister, mutlak bir bütünlük olarak ortaya koyamayacağı için de yani kendini salt kendi olarak ortaya koyamayacağı için de anlatım açısından kendi dışında dayanaklar bulmak zorundadır, bu yüzden doğaya yönelir, doğada kendi için anlatım olanakları bulmaya çalışır, doğanın bir takım nesnelerini benzerlikten giderek simge diye belirler, örneğin gözyaşlarını ırmaklarla karşılaştırır.

Duyguculuk bir yöntemdir, romandan tiyatrodan resimden yontudan çok şiire yakındır. Çünkü şiir insanın görünmez derinlerine girmeye öbür sanatlar kadar eğilimlidir. Bununla birlikte duyguculuk şiirde ve öbür sanatlarda vazgeçemeyeceğimiz bir yöntem değildir hatta günümüzün yaşam koşulları içinde sonuna kadar sağlıklı bir biçimde kullanabileceğimiz bir yöntem değildir. Goethe az önce söylediğimiz gibi onu hastalıklı sayıyordu, Flaubert ondan kurtulmaya bakıyordu. Chateaubriand klasiklikle

duyguculuk arasında bir orta yol bulmaya çalışıyordu. Chateaubriand der ki: *“Bir adam iki çizgi arasında sakına sakına yürürken, bununla birlikte modernden çok eskiye yakın dururken iki okulu birleştiremez mi ve ondan yeni bir yüzyılın dehasını çıkaramaz mı?”* Ayakları yerden kesilmiş olma durumu bir tarihsel gerçeklik olarak yaşanmış olan duyguculuğu bugün gözümüzde kuşkulu duruma getiriyor. Evet onun en sıkıntılı yanı kendiyle ölçülemez olanı kendiyle ölçmeye kalkmasıdır. O zaman insan kendini açıklamak için doğanın nesnelere başvuracaktır ve duygusuz doğadan bir duygu alanı yaratmaya çalışacaktır. Duyguculuğun önemli adlarından Benjamin Constant bu atılımı bize şöyle anlatır: *“Bence tek bir insan yoktur ki bakışlarını sonsuz bir ufukta gezdirirken ya da gözlerini yıldızların saçıldığı gökkubbeye çevirirken ayırıştırma-yacağı ya da tanımlayamayacağı bir tür heyecan yaşamış olmasın. Denebilir ki sesler göklerin derinlerinden inerler, kayaların tepelerine atılırlar, sellerde ya da titreşen ormanlarda çınlarlar, uçurumların dibinden çıkar gelirler...”*

Duyguculuk daha çok sermayeci atılım dönemlerinin düşlerle belirgin, doğa sevgisiyle ve gizemcilikle belirgin eğilimlerini karşılıyordu. Duyguculuk şair için de öbürleri için de vazgeçilmez bir yöntem değildir ama duygusallık insan yaşamının bir yüzü olmakla her durumda giderilmez bir gerçekliktir. Baudelaire bile *“Bana göre duyguculuk güzelin en yakın en etkin anlatımıdır”* demiyor muydu? Duyguculuk duygusallığın yönetime dönüşmüş biçimidir. İnsanların duyguculuktan ya da daha genel olarak duygusallıktan kaçışları duygu dünyasını bir zayıflıklar ortamı saymalarındandır. İnsan garip bir yaratıktır, binbir zayıflıkla bezenmiştir ama bunların biri bile görünsün istemez. Bu yolda insanoğlunun hiç de gerçekçi olmayan bir tutumu vardır. Gerçekten zayıflıklarımızı ortaya koyan duygularımız vardır, bunların bizde görünür olmasını istemeyiz. Ancak biz istemesek de onlar bizde vardır, görünür olmasını istemesek de görünürler. Şair zayıf yanlarını da içtenlikle gösterebilmelidir. Bu tür duyguların haklarını yememeliyiz, hele sanatla hele şiirle içli dışlıysak, içli dışlı olmak istiyorsak onlara bir bakıma dört elle sarılmalıyız. Ne güzel şeydir birini istemek

beklemek arzulamak onun ayakları dibinde yüz yıl yaşayabileceği duygusuna kapılmak. Bu bir zayıflık değil midir? Elbette zayıflıktır, bu zayıflık şiirimizi besler, ona güç verir. Özlememeyi sevinmemeyi tedirgin olmamayı becerebilen ya da zaten özlemeyen sevinmeyen tedirgin olmayan, yalnızca beslenme ve çoğalma içgüdülerini karşılamayla gelecek hazzı öngören insanlar vardır. Bu insanların şiirle yakınlık kurabileceklerini düşünemeyiz. Bunlar ileri yaşlarda geçirdikleri bir takım yaşam deneyimlerinin etkisiyle olmaktan çok çocukluklarında yaşadıkları kaymalar içinde bu duruma gelmişlerdir. Dedelerin büyükannelerin annelerin babaların “her şey senin hakkındır yavrum, sen çok önemlisin, istediğini yap, dünyada senden değerli hiçbir şey olamaz” diye yetiştirdikleri çocuklar ileride insan saygısı taşımak isteseler de bunu kolay kolay başaramayacaklardır. Duygu dünyaları sakatlanmış olanlar sanatla dost olma şansını elden kaçırmış kimselerdir. Öte yandan gelişmiş bir duygusallığın gelişmiş bir düşünselliğe bağlı olduğunu unutmamak gerekir.

Evet insan duygu yaşamıyla ve düşünce yaşamıyla bir bütündür ve her sanat duygucu olsun olmasın insanı anlatmaya adanmıştır. Duygucu sanat insanı daha çok duygusal etkinliğiyle ortaya koyar ve duygusallığa dayalı bir düşünselliğin peşindedir. Bu bir yana her gerçek sanat bir insan araştırmasıdır, böyle olmakla insanı her şeyiyle dışlaştırmaya yönelir. Salt kafa etkinlikleriyle düzenlenmiş salt ussallıkla biçimlenmiş sanat ürünlerinin bir söz oyunundan ileri gidemediğini görüyoruz. Sözcüklerle oynamak, bir sözcüğü bir başka sözcükle birleştirmek, bir sözcüğün yarısını bir başka sözcüğün yarısına ekleyip bir başka sözcük oluşturmaya çalışmak gibi kurnazlıklar sanat yapmaya şiir kurmaya yetmez. Sözle oynayanlar şiir diye bir takım eğlenceli görünümeler çizebilirler. Bunların şiir adına hiçbir şey getirmeyeceği kesindir. Biçimciliğin en kötü biçimi olan söz oyunculuğu duyguları da düşünceleri de dışlaştıramaz. Her özgün buluş sanat yapıtı kurmaya yetmez. Şiir her şeyden önce düşünceye yönelen duygusallıktır bir tür felsefedir. Baudelaire’in dediği gibi “*Şiir özünde felsefedir, o her şeyden önce kaçınılmaz olduğu gibi istem dışı bir biçimde felsefi olmalı-*

dır. " Şiir ben'den giderek bütün insanı açıklar. "İnsanın kendiyle ilgili olarak söylediği her şey şiidir" der Ernest Renan. Şiiri bir başka felsefe saymak doğru olur. Lautréamont der ki: "Şiirin bir mantığı vardır. Bu mantık felsefenin mantığıyla aynı şey değildir. Filozoflar şairlere benzemezler. Şairler kendilerini filozofların üzerinde görmekte haklıdırlar."

SANAT EĞİTİMİNİN TEMEL SORUNU

Marcel Bitsch, *L'interprétation musicale* 'inde (Müzikte yorum) yorum sorununu müzik eğitimi açısından ele alıyor. Marcel Bitsch eğitimin bir sanat olduğunu düşünüyor. Eğitimbilim kitapları eğitimle ilgili çeşitli kurallar verirler, ama işin sonunda eğitimin gizler içeren bir sanat olduğunu dile getirirler. Marcel Bitsch de "*Eğitim sanatların ilkidir*" diyor. Yetersiz eğitimci eğitimin bir sanat olduğunu düşünmez, bu yüzden eğitilenin karşısında kuralların da yardımıyla bir egemenlik kurmaya çalışır. İyi eğitimci her eğitilenin ayrı kişilikte bir birey olduğunu unutmaz. İyi eğitimci için eğitimde toptancılık diye bir sorun yoktur: eğitilmek için karşınıza gelen her kişi kendi kişisel özellikleriyle gelmiştir, kişilerin apayrı özellikleri vardır, o bir yana sınıfların bile apayrı özellikleri vardır. Siz eğitici olarak bu özellikleri göz önünde tutmazsanız eğitiminiz kendiliğinden eksikli kalacaktır. Ben bildiğimi yaparım, öğrenen öğrenir öğrenmeyen öğrenmez diyebilen bir eğitici genç insanların ruhlarını sakatlamaya kadar varacak bir yanlışın içindedir. Eğitici özel özenler gösterebilen insandır. Bu özen eğitimin her alanında olduğu gibi sanat eğitiminde de çok önemlidir.

Belki de çözülmesi en güç sorunlardan biri küçüklerin sanata nasıl başlatılacağı sorunudur. Bu konuda zorunlu bir çelişki içindedir: küçücük bireyin bilinci sanatın ağırlığını çekebilecek güçte değildir, bununla birlikte onun çok geç kalmadan sanata yönelmesi gerekmektedir. Küçüklerin eğitimi sorunu özellikle müzikte çok önemli bir yer tutuyor. Geniş ölçüde teknik bilgiyi

gerektiren bir alanda çocukların ürküntüye kapılmadan sanata başlayabilmeleri öğretmenin iyi bir büyücü olmasını gerektirir. Bunu söylerken sorunu gizemli bir alana çekmek istediğimiz düşünülmesin. Çocuk dünyası apayrı bir dünyadır, onu büyüklerin yöntemleriyle biçimlemeye çalışırsak olmadık kötü sonuçlar elde edebiliriz, en önemlisi de çocuğu sanattan soğuturuz. Bu yüzden küçükler için özel bir dizge ve çok özel yöntemler gerekmektedir. Kimsenin tartışamayacağı bir gerçek vardır, o da küçüklere uygulanan eğitimin oyun koşulları içinde yapılması gerektiğidir. Oyun çocuğunu ciddi bir *repertuar* uygulamasıyla karşı karşıya bıraktığınız zaman onu ciddi biçimde korkutabilirsiniz: hevesle müziğe başlayan çocuk bir süre sonra verim vermez olabilir.

Sanat alanında ve başka alanlarda eğitici yeni yaşam koşullarının getirdiği değişimleri göz önünde tutmak ve yöntemlerini sık sık yeniden gözden geçirmek zorundadır. Marcel Bitsch de bize her an bir şeylerin değişmekte olduğunu anlatıyor. Şöyle diyor: *“Bu her şeyden önce zamanın doğal bir sonucudur. Debussy bizden otuz yıl uzakta duruyor, simgeciliğin duyguculuğa, Debussy’nin Wagner’e, Wagner’in Beethoven’e uzaklığı da aşağı yukarı otuz yıl! Adları ders programlarımızın temelini oluşturan büyük bestecilerden yavaş yavaş uzaklaşıyoruz, onların yetiştirdiği müzikçiler ya da müzikçilerin öğrencileri çoktan ölüp gittiler. Gelenek siliniyor ve bozuluyor.”* Marcel Bitsch varolan eğitim düzeninden tedirgindir. Şöyle der: *“Müzik eğitiminin artan güçlükleri ve zamanın uyarsızlıkları karşısında giderek yetkin müzikçi tipi ortadan kalkıyor ve bizler anlamadan yorumlayan sınırlı profesyonelle anlayan ama yorumlayamayan zeki müzikçi arasında seçim yapmak durumunda kalıyoruz. Müzik metnine gösterilen apaçık ve abartılı saygının arkasında yapıtla ve besteciyle ilgili bilgisizlik beceriksizce gizlenmiş oluyor. Araştırmacılıkla ilgili her türlü yoksunluk ölçülülük adı altında saklanıyor, ritm duygusu tümüyle ortadan kalkmış bulunuyor, bunun tek nedeni elbette yorumcunun ölçüyü kaskatı bir biçimde izlemesidir.”*

Sanat eğitiminde teknik bilgiler kadar hatta onlardan çok sanat bilgisi önemlidir. Müzik eğitimi yapmak genç bireyin şöyle ya da

böyle bir çalgıyı çalabilmesini sağlamak değildir. Öncelikle önemli olan yapının ve daha da ötede yaratıcının ruhuna girebilmektir. Doğru çalmakla güzel çalmak arasındaki ince ayrım çok zaman unutuluyor. Öte yandan müzik eğitimi yaptıran kişilerin genel olarak müzik sanatının ruhuna girebilmiş insanlar olmaları beklenir, bu beklenti de pek sınırlı koşullarda gerçekleşebiliyor. İşe müzik eğitimcilerinin başladığı yerden değil tam tersi bir yerden başlamak gerekir. Temel formül şu olabilir: önce insanı tanımak sonra sanatı tanımak daha sonra müzik sanatının inceliklerine yönelmek. Sanat eğitimi yapan okullarda böyle bir yolun tutulmadığı bilinir. Marcel Bitsch adını andığımız kitabında *“Bağımsız bir tekniğe öncesel bir tekniğe müziksellikten ayrı bir tekniğe inanmıyorum”* der. Öyle ya teknikten ayrı bir estetik yapının varlığını düşünmek olanaksızdır. Sen önce işin teknik yanını çözümle sonra tekniğini güzel kılmaya çalışırsın gibi bir görüş sanat öğreten okullarda oldukça geçerlidir. Bu görüş kökü çok eskilere dayanan bir görüştür. Evet gerçekten kim ne derse desin müziksellikten ayrı bir teknik düşünmek olası değildir, *“teknik, müziksellekle olasıdır”*. Teknik yetkinliğin önemsiz olduğunu elbette düşünemeyiz. Ne var ki sanatçı dediğimiz kişi teknik güçlüklerini zaman içinde zaten aşmış olması gereken kişidir. Teknik güçlüklerle boğuşmakta olan kişiye sanatçı, gerçek sanatçı diyebilir miyiz? *“Öyleyse yorum çalgı eğitiminin temeline yerleşir ve onu her düzeyde öğretmek gerekir, önce teknik adına sonra müziksellik adına.”*

Marcel Bitsch eski eğitimin yöntemlerini de eleştiriyor. Örneğin eski piyano eğitimi işi çok daha değişik bir çerçevede ele almaktadır. Piyano öğrenecek kişinin önüne notaları koyarlar ve kişiden gördüğü sesleri yavaş yavaş çalmasını isterler. Önce her şey çok yavaş başlar. Kişi eli alıştıkça hızlanacaktır. O parçanın gerektirdiği olağan hızı tutturduğu zaman yorum sorununa el atmanın zamanı gelmiş demektir. İşte o zaman çalışa bir takım güzellikler getirecek bir iki ögeyi eklemek yeterli olacaktır. Geleneksel eğitimin temel özelliği ele alınan parçayı kesin ya da değişmez bir şey olarak görmektir, onun sonuna kadar olduğu gibi kalacağına, kalması gerektiğine inanmaktır, *“yapının arkasında gizli olan ya-*

ratıcıyı” sezmektir. Marcel Bitsch bugünün sıkıntılarında eski eğitimin ya da geleneksel eğitimin izlerini görür, “suçlu geleneksel eğitimidir” der. Çünkü bu eğitimi yapanlar profesörlerdir, eğitimin amacı da profesör yetiştirmektir. Onlar sınav için yarışma için diploma için ve kendilerine iyi bir yer edinebilmek için canla başla çalışan öğrencilerin profesörleridir. “Üniversite tüm öğrencilere yalnızca profesör yetiştirmeye yönelik bir biçim tek bir yöntem uygular.” Bu durumda öğrencinin eğilimleri yarara yönelik olur, bilgi düzeyleri düşer. “yüz öğrenciden biri bile yunan trajedi yazarlarını, latin söylevcilerini, fransız ahlakçılarını ya da alman filozoflarını öğrenme isteği duymaz.” Bu arada işe bir de kız öğrencilerin bugünkü yaşamlarını yarınki annelik günlerinin gereklerine göre düzenlemeye çalışmaları, birilerine kendilerini beğendirmek için süslenip püslenmeleri eklenince tablo iyiden iyiye verimsizleşir. M.Bitsch’in deyişiyle “Süslenme merakı latinceyi ve geometriyi yenmiştir.”

Yalnız müzikçilerin eğitiminde değil bütün eğitim alanlarında bireylerin kişilik yapılarına göre değişen verimli yeni programlar oluşturmak gerekir. Etikili eğiticiler yetiştirmek gerekir, insanların ruhuna girebilen, yapıtları duygu ve düşünce açısından en iyi düzeyde kavrayabilen ve kavratabilen, insanlara yaratmanın sevincini duyurabilen, gerçek sanatı yakından tanıyan eğiticiler yetiştirmek gerekir. Bu çerçevede sanatçı yetiştirecek kişinin tam bir kültür adamı olması gerekir. Evet “Eğitmek yorumlamaktır” ve “Eğitmek ve yorumlamak müzikte birbirlerine karışırlar”. Eğitimci eğitme sorumluluğunu yüklediği öğrencisini en yüksek düzeyde estetik hazzı yakalayabilecek yetkinliğe ulaştırmadığı zaman bir hiçtir. Estetikte teknik ve güzellik diye iki öge ayıramayız. Güzellik ustalıklarla açınlanır, ustanın ellerinde belirir, ustanın fırçasında parıldar. Teknik yetkinlik ne ölçüdeyse güzellik o ölçüdedir, güzellik ne ölçüdeyse teknik yetkinlik o ölçüdedir. Yalnız müzikte değil tüm sanatlarda teknik ve estetik bir bütün oluştururlar. Her sanatta estetik açıdan üst düzeyde yetkinliğe ulaşamamış her teknik boştur. İçi boş tekniklerle ancak yetersiz bir sanat bilinciyle salonları doldurmuş olan insanları heyecanlandırabilirsiniz. Burada kitle beğenisinin

sanat yoluyla yükseltilmesi diye bir amaç doğal olarak sözkonusu değildir. Teknik estetiğin altyapısıdır, estetiği sağlamak içindir. Teknik her zaman estetiği kendinde taşımalıdır. Teknik kendi başına hiçbir şey değildir, o ne müziği müzik yapmaya ne resmi resim yapmaya ne şiiri şiir yapmaya yetecektir. Nota çalan kemancıyla falanca rengi ille de falanca renge denk getirmeyi bir zorunluluk sayan ressam aynı ölçülerde verimsizdir. Tekniği estetikte bütünləştiren ya da tekniği estetikleştiren bir çaba gerçek sanatçının çabası olacaktır. Estetik tekniğe eklenecek bir süs değildir. Teknik baştan sona estetiği sağlayan bir olanaklar dizisidir. Buna göre *teknik-estetik bütünlük*’ü eğitim düzeyinde sağlayacak olan güç olsa olsa yeni dizgeler geliştirmeye yönelik verimli tartışma ortamları olabilir. Her eğitim alanında olduğu gibi sanat eğitimi alanında da fikir üretiminin ve yeniyi açılmanın ortak etkinlik içinde yeni bakış açıları oluşturmaktan başka bir şey olmadığını söyleyebiliriz. Dizge bize her zaman neyi öğretmemizin ve nasıl öğretmemizin ana çizgilerini verecektir. Oysa sanat eğitimcileri genellikle bir araya gelip ortak bir anlayış geliştirmekten, buna bağlı yöntemler oluşturmaktan düpedüz kaçıyorlar. Öğretmenini öykünen sanatçı adaylarının ciddi bir verim vermeyeceği kesindir. Bu çerçevede eğitim gittikçe kısırlaşıyor ve iş deha düzeyinde bir öğretmenin öngörülerine kalıyor. Sanat eğitimi veren kurumlarda insana insanı tanıtıcı ve yaratmanın koşullarını tartışan bilimlerin ya da bilgi alanlarının, örneğin felsefenin ve estetiğin yeterli ölçülerde olmayışı ya da hiç olmayışı bu kabataslak bakışın kanıtıdır.

KENDİ ÜZERİNE DÜŞÜNEN İNSAN

Kültür uygarlığın bir parçasıdır, sanat da kültürün bir parçasıdır. Yaşamı kolaylaştıran teknik etkinliklerle yaşamı açıklayan kültür etkinlikleri uygarlık dediğimiz bütünü oluştururlar ya da uygarlığın içiçe geçmiş iki yüzünden başka bir şey değildirler. Tekniği kültürden kültürü teknikten nasıl ayırabiliriz! Uygarlıkta teknik altyapıyı, kültür üstyapıyı oluşturur. Altyapıyla üstyapı sürekli etkileşirler. Üstyapı alanı yaşamı yorumlar ya da açıklar böylece onun dönüşümüne katkıda bulunur. Kültür yaşamın kendi bilincine yüksek düzeyde vardığı yerdir. Altyapı alanı yaşamı değiştirme dönüştürme geliştirme olanaklarını vareder ve kullanır. Üstyapı alanı ya da kültür dünyası bilim felsefe sanat ve siyasetten oluşur. Üstyapı altyapıyı, altyapı üstyapıyı sürekli etkiler, kültür alanları da aralarında durmadan etkileşirler. Bu alanlardan birindeki değerler öbürlerindeki değerlere yansır, birindeki anlayışlar öbüründeki anlayışları belirler. Kültür alanlarında bileşik kaplardaki düzey eşitliğine benzer bir düzey eşitliği görülür. Bir ülkenin siyaseti ne kadarsa felsefesi o kadardır, sanatı ne kadarsa bilimi o kadardır.

Üstyapıdaki gelişmeler altyapıdaki gelişmelere sıkı sıkıya bağlıdır demek aynı zamanda altyapıdaki gelişmeler üstyapıdaki gelişmelere sıkı sıkıya bağlıdır demektir. Bu karşılıklı bağımlı-
lanma ya da etkileşim gerçekte bir bütünün içindeki oluşumdan başka bir şey değildir. Gerçekte parçalayarak düşünmek zorunda olmasaydık böyle bir altyapı ve üstyapı ayrımı yapmamız da ge-

rekmecekti. Bilinçlilikle belirgin insan dünyasında evrim adı altında belirlediğimiz kesintisiz akış elbette bir kendiliğinden akış değildir. İnsan yaşamı insan isteminin bir ürünüdür, kör bir yazgının ürünü değildir. Doğa insanda kendini geliştirme ve kendi bilincine varma koşullarını yaratmıştır. Doğa insanda kendini tanımak istemiştir. Doğanın uçsuz bucaksız gizleri doğaya kapalıdır. Dağların ve denizlerin kendileriyle ilgili hiçbir bilgileri yoktur. İnsanın istemli bir varlık olması, bir başka deyişle bilincin yönelgenliği doğanın kendine dönen incelmış etkinliğiyle belirgindir. Bu yüzden bedenimiz doğadan ruhumuz başka yerden gibi düşünceler eskimiş düşüncelerdir. Düşünce alanını yalnızca düşünenler geliştirirler. Düşünmeyenler önceden tasarlanmış masalsı bir dünyada yaşamak durumunda kalırlar. İnsanın düşünsel evrimi onun istemli ruhsallığının bir ürünüdür.

Kültür alanları altyapı zenginliğinin belirleyiciliğiyle birlikte düşünenin etkin çabasını gerektirir. Düşünce gereci olarak doğanın zengin olması düşüncenin kendiliğinden yetkin olacağı anlamına gelmez. Gerçek anlamda düşünce düşünürün yetkin çabasını, gelişmiş bileştirici ve ayrıştırıcı bakışım, çileciliğe varan çalışmasını gerektirir. Demek ki kültür alanlarında oluşumlar kendiliğinden gerçekleşmez, bilimle felsefeyle sanatla siyasetle uğraşan aydınların yaratıcılığını gereksinir. Bu anlamlardaki üretimler bir yazgı ya da kendiliğinden bir sonuç değildir. Kaba siyasetin kültürle bir ilgisi yoktur. Gerçek kültür adamı olanla yetinmeyen, olasının sınırlarını zorlayan insandır. Altyapı alanı da bir insan etkinlikleri alanı olmakla yazgının değil öngörünün çabanın emeğin alanıdır, bu yüzden de üstyapı alanının yol göstericiliğini gereksinir. İnsan yaşamı bir bütün olarak insan istemiyle gelişir, insana insanlığı hazır verilmemiştir.

Birer bilgi alanı olan kültür alanları yaşamı tartışarak açıklarlar ve yaşama kendi açılarından yorumlar getirirler. Gerçek anlamda yaşamak yaşamı yorumlamak ve dönüştürmektir. Kültür insanların konusu insandır, bir uygarlığa katılan insandır, daha genel anlamda bütün bir uygarlıktır. Kültür adamı insanı açıklamak için doğayı açıklamanın bir zorunluluk olduğunu bilir. Uygarlıklar

zaman ve uzam sınırlarını aşarak tek bir uygarlıkta, insanlık uygarlığında bütünleşirler. Kültürün her alanında bir başka yöntem geçerlidir, ama kültürün her alanında yöntemlilik bir zorunluluktur. Kültür adamı yönetime zorunludur. Her kültür alanı insanı bir başka bağlamda düşünür ve tartışır, sonuç olarak tüm alanlar insan araştırmalarına yönelirler. Bu yüzden bilim felsefe sanat ve siyaset bir bütünün dört parçası ya da dört ayrı görünümü gibidir. Bunlar kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmadıkları gibi birinden öbürüne pek kolay geçilen alanlardır. Bu alanlar kurumlarıyla ve uzmanlarıyla apayrı alanlar olsalar da bütünsel bir bilgi oluşturlar. Bir alan öbür alanların açıklanmasında ya da onlarla ilgili bilginin doğru olarak kavranılmasında belirleyicidir. Bu yüzden kültür denilince ayrı ayrı alanların derinlikli bilgisi kadar bütün alanların toplu ya da genel bilgisi hatta teknik inceliklerden ya da ayrıntılardan uzak temel bilgisi anlaşılır. Selma Lagerlöf'e *"Kültür tüm öğrenilenlerin unutulduğu yerde varlığını sürdüren şeydir"* dedirten budur. Kültür bütünde yerini almamış özel bilgi parçalarıyla bilgi kırpıntılarıyla ilgili değildir. Bütüne ulaşamayan herhangi bir bilgi ne kadar geniş ve ne kadar önemli olursa olsun kültürle açıklanır bir bilgi değildir.

Kültür alanlarında sürekli bir dönüşüm göze çarpar, onda eski değerlerle yeni değerler yanyana yaşarlar, yanyana yaşarken çok zaman çatışkılı bir görünüm ortaya koyarlar. Umutsuzluğu esinler gibi olsa da bu çatışkılılık gelişimin sağlıklı koşuludur. Her toplum eskiyle yeninin yanyana yaşadığı azçok karmaşık bir düzende bütünleşmiştir. Kültür alanı da eskiyle yeninin yanyana yaşadığı karmaşık bir değerler alanıdır. Bir toplumda eski değerlerle yeni değerlerin her zaman aynı ölçüde geçerli olacağı anlamına gelmez bu. Eski değerler gidicidir, onlar yerlerini yeni değerlere bırakırken onlarla kıyasıya bir çatışmaya girerler. Öte yandan yeni değerler yaşama geçebilmek için eski değerleri silmeye çalışırlar. Yeni değerlerin yeni değerler olabilmek için eski değerlere gereksinimi vardır. Eski değerler yeni değerlere yeni değerler eski değerlere yabancı değildir, aralarında pekçok uyumsuzluk noktası bulunsa da. Yeni değerlere baktığımızda onların eski değerlerin yeni bir

açılımı, yeni bir yorumu, dönüşmüş bir biçimi olduğunu görürüz. Yeni değerler eski değerlerle çarpışarak varolurken eski değerler birçok bakımdan yeni değerleri koşullarlar ve onların varlık nedeni olurlar. Yeni değerler eski değerlerin hem sürdürücüsü hem karşıtıdır. Yeni değerler eski değerlerden süzülerek gelirler. Oğlunun hem babadan olması hem babadan ayrı olması, hem babayı sürdürüyor olması hem babayla çatışkılı olması gibi bir durumdur bu. Buna göre hiçbir uygarlık üstyapı değerleri açısından da altyapı değerleri açısından da biryapılı değildir. Bu yüzden bilimde de felsefede de sanatta da siyasette de çatışkılı bitmez. Çatışkılı ilerlemenin baş koşuludur ya da Herakleitos'un deyişiyle dersek "*Savaş her şeyin babasıdır*". Yeni değerler çeşitli değer çatışmaları arasında serpilip gelişir, tükenmiş değerler çeşitli değer çatışmaları arasında yitip gider. Gelişim değer alanlarında egemen olan değişik bakış açılarından süzülerek gelir. Değişik bakış açıları gelişimin varoluş koşuludur.

Kültürün öbür alanları gibi sanat alanı da toplumun insani gereksinimlerinden doğmuştur. Bu yüzden hiçbir kültür ürünü nedensiz oluşturulmuş değildir, bir hiç için varedilmiş değildir. Her kültür ürünü bireysel çerçevede toplumsal bütünü evrensel bir sunumdur. İnsana yönelen her araştırıcı bakış önünde sonunda toplumun bütününe bağlanır. Dar bir alanda insanla ilgili her köklü araştırma bizi hemen toplumsal insana, giderek evrensel insana ulaştıracaktır. Ahlak anlayışları da bilgi anlayışları da görenekler de şarkılar da bilimsel buluşlar da siyasal yapılaşma biçimleri de zaman zaman dar çerçevede algılandıkları bile tümüyle toplumsal gereksinimlerden doğmuşlardır. Her kültür ürünü bir şey adına, bir şeyi evrensel insan için açıklamak doğrulamak göstermek yadsımak tartışmak adına vardır. İnsanla ilgili bir şeyi belirlemek insanlığın bir yüzünü belirlemekle insanlığı belirlemektir. Kültür alanı tümüyle insan araştırmasının alanıdır. Büyük boyutlarda karmaşıklaşmış toplumlarda sorunların çokluğu kültür alanının aşırı etkinliğiyle belirgindir. Her gerçek anlamda uygar toplum ya da uygarlıkta yetkinleşmiş her toplum bir değerler çokluğu üzerine kurulmuştur. Böylesi bir toplumda bir bakış açısını suçlamak, bir

başka bakış açısını yasaklamak, bir sanat anlayışını geçerli öbürlerini geçersiz saymak olası değildir. Bakış açıları sanat anlayışları ilkeler kurallar görüşler... bunların tümü değer çatışmaları içinde ve toplumun koşullarına göre geçerlilik kazanırlar. Toplumda değerler birbirleriyle vardır hatta birbirlerine göre vardır. Bu çokyanlılık ya da çokyönlülük gelişimi güvence altına alır. Tekyanlı bakış açıları yeterince karmaşıklaşmamış yani yeterince uygarlaşmamış toplumların ham meyveleri olarak algılanabilir.

Gelişmiş toplumlarda kültürün dönüştürücüleri ve üreticileri olan aydın insanlar kendilerine uymayan görüşleri ve değerleri mahkum etmekle değil tartışmakla yükümlü sayarlar kendilerini. Gelişmiş bir ortamda toplumsal düzeyde her görüş her tutum her fikir her kural her ilke eleştiriye açıktır. Eleştiri gelişimin tek gerçek koşuludur. Önemli olan eleştirmeyi ve eleştirilmeyi bilmektir. Bir başka anlayışla, başka anlayışlarla tartışmaya girmek her uygar insan için hem bir hak hem bir ödevdir. Gelişmemiş insan eleştiriye bir saldırı olarak değerlendirir. Tartışma gelişen kültürün özünü oluşturur. Eskinin aydını bilmekle ve bildirmekle yükümlüydü, bugünün aydını tartışmakla yükümlüdür. Eski düşüncede kuşku ya hiç yoktur ya da toptan yadsıma anlamında vardır. Yeni toplumda tartışma egemendir. Tartışmanın temelinde bir yöntem olarak ve daha geniş anlamda bir tutum olarak kuşkuculuk yatar. Bacon eski düşünceyle yeni düşünceyi birbirinden ayırırken, kesinliklerden yola çıktığımızda kuşkulu sonuçlara, kuşkulardan yola çıktığımızda kesinliklere varabileceğimizi bildiriyordu. Bugün düşüncenin bir saplantıda bir önyargıda hatta bir doğru bilgide ayak diremesi geriliktir. Düşünce kuşkuların içinden geçerek doğrulardan doğrulara ulaşır. Bir başka görüşü, bir başka anlayışı, bize uymayan bir değeri yasadışı saymak yanlıştır. En tehlikeli düşünce *tek yasal düşünce benim düşüncemdir* düşüncesidir. Gerçek aydınlar toplumun verimli çokyapılılığını bir sağlık belirtisi olarak algılarlar. İnsanlar sözkonusu dört alandaki görüşlerini bir suçlama ve kıyma silahı durumuna getirmeden açıkça ortaya koymakla ve onların tartışılmasını sağlamakla kültüre yapıcı katkıda bulunurlar.

SANATTA GERÇEKÇİ BAKIŞ

Gerçekçilik bir akım değildir, önce bir bakış biçimidir sonra bir sanat anlayışıdır. Akımların çok belli ama pek uyulmayan, sıkı sıkıya uyulduğunda sanatçının yaratıcı gücünü zorlayan ya da sınırlayan kuralları vardır. Bir akımın yandaşları bildiriler sunarlar ve kurallar getirirler. Evet gerçekçilik bir akım değildir. Bir sanat anlayışı olarak gerçekçilik bir kuralcılıktan çok bir eğilimi bir kavrayışı duyurur. Gerçekçi olma kaygısı ya da gerçekçi olma istemi insanın dünyaya yabancı kalmama özeninden gelir. Gerçekleri bilmek, boş şeylerin peşine düşmemek önemlidir. İnsanların büyük bir bölümü gerçekleri bilmek adma boş şeylerin peşine düşer. Kimse yaşadığı ve bir parçası olduğu dünyaya uzak kalmak ya da iğreti yerleşmek istemez. Ancak dünyayı ve insanı tanımak bir dilek işi olmaktan çok bir çaba işidir. Dünyaya yakın olabilmek için öncelikle insanın bilgisine üst düzeyde ulaşmış olmak gerekir. Gerçekçi olmak her bilinçli insanın özlemidir, bu arada sanatçının da tutkusudur. Ancak yaşamı iyi tanıyan, yaşamı gerçekten seven ve yüceltmek isteyen insan gerçekçidir. Yaşamı katlanılası bir şey sayanların gerçekçilikle pek bir alışverişi olmaz. Dünya ezici daraltıcı boğucu görüldüğü zaman gerçekçilik iyiden iyiye zorlanır. O durumda dünyaya yönelme isteminden çok dünyadan kaçış yolları düşünülür. Gerçekliğe yöneliş ağır iştir. Marcel Proust *“Gerçekçiliği dayanılır kılmak için kendimizde küçük delilikler yaratmak zorundayız”* diyordu. Bu bir içekapanış bildirisi gibi dursa da daha çok bir *bu dünyada etkin olma* özlemidir. Aydınca

delilikler bizi dünyaya bağlayan deliliklerdir. “*Hepsi deli bir ben akıllıyım*” diyen insanın dünyada işi zordur. Salt ussallıkta direnen her tutum gerçekçiliği tehlikeye atar ve zorda bırakır.

Dünyaya her bilinçli yöneliş gerçekçi bir tutumu kendiliğinden getirir. İnsan yaşadığı dünyayı iyi bilmek ve doğru anlamak ister. Dünyaya tedirgin ya da hastalıklı yöneliş dünyayı gerçek gerçekliğiyle değil dileklerimize göre ele alma sınırlılığını doğurur. Gerçekçi olmak adına yalan söylemek her zaman olasıdır. Gerçekçi olmayan bakış yanlış olmasa da parçalı bakıştır parçalayan bakıştır yakıştırmalar yapan bakıştır. İyi bakabilen de doğru görür iyi bakamayan da doğru görür diyebilir misiniz? Nesnelliği bir bütünsellikte kavramak, nesnel yapılar arasında bağlar kurmak, şeylerin kavuşma ve ayrılma noktalarını saptamak yetkin bir bilincin işidir. Gerçekçilik evrensel yönelik bir tutumdur. Sokağımızın ya da kentimizin gerçeklerini bilmek bizi gerçekçi kılmaz. Her sağlıklı görüş her sağlıklı tutum her sağlıklı eylem tüm evreni kapsayan tutarlı bir gerçekçilik adına vardır. Hangi sanat anlayışını sürdürüyor olursa olsun, sanatçının amacı kendine özgü yöntemlerle gerçekliği aydınlatmaktır. Tüm sanat akımları tüm sanat anlayışları hatta bunların enaz gerçekçi görünenleri gerçekçi kaygılarla ortaya atılmıştır. Duyguculuk da izlenimcilik de gerçeküstücülük de gerçekçilik adına vardır. Gerçekliklerle içiçe yaşayan insan, yaşamı baştan sona gerçekliklerle koşullanmış insan gerçekliklerden koptuğu, onlara yabancılaştığı zaman eksileceğini hatta bunalacağını bilir. Dünyayla ilişkisi sağlam olmayan kişi dünyayı suçlamakla ve dünyadan kopmakla işini bitirir. Bu çok zaman bir bunalımın nedenidir.

Dünyayla bütünleşecek yerde dünya karşısında bunalımı yaşayan insanın sanatı dar çerçeveli bir sanattır, böyle bir sanat tüm gerçekliği bireyin karmaşık dünyasına ve bu dünyanın açmazlarına indirger. Böylesi bir sanat, gerçekliği tam olarak kavrayamamakla eksikli bir sanattır. Eksiklerden yanlışlara çok çabuk geçilir. Dünya yalnızca onu iyi tanıyanları onu çok sevenleri onunla kıyasıya kavga edenleri sever. Gerçekçilik aynı zamanda bir ahlakıdır. zayıfın üzerinde egemenlik kurup güçlünün karşısında şapka çıkaranlar

gerçekçiliğin uzağına düşerler. Dünyayla köklü ilişkiler kurmak gerekir. Bu da uzlaşmacılardan çok kavgacıların işidir. Gerçeklikle içli dışlı yaşayan insan kavganın kurucu ve yapıcı değerini iyi bilir. Gerçek insan kavgacıdır: hem kendiyle hem başkalarıyla dövüşür. Bu yüzden kendini bilen birini gerçekçi olmamakla suçlamak onu düpedüz aşağılamaktır ona dünyanın dışında yaşadığını bildirmek- tir ona haksızlık etmektir. Ancak gerçekçi olmak istemek gerçekçi olmak için yetmez. Yaşamda da sanatta da gerçekçi olmanın baş koşulu gerçekliğin bilgisine ulaşmaktır. Gerçekçi gerçekliği bilen- dir ya da en azından gerçekliğin en genel sezgisine ulaşmış olandır. Gerçekçi olmak bir bilgi sorunu olduğu kadar bir yöntem sorunu- dur. Gerçekçi olmak gerçekliğin tüm bilgisine ulaşmak anlamına gelmez. Gerçekçi olmak yanlış bilgidен yani nesnesine uymayan bilgidен tümüyle arınmış olmak anlamına da gelmez. Böylesi bir yetkinlik insan için gerekli de değildir olası da değildir. Her şeyi bilmenin yolu Tanrı olmaktan geçer. Dünyada her insanın payına en çok bir ya da iki bilgi alanı düşer. Gerçekliğin bilgisine ulaş- mak her şeyin doğru bilgisine ulaşmak değil gerçekliği görebilme yeteneğine ulaşmaktır.

Gerçekliğe yönelen kişi onunla geldigeçti bir yakınlık için- de değilse, gelişigüzel bir alışveriş içinde değilse gerçekliğin ne olup ne olmadığını sürekli tartışacaktır. Gerçekçilik her şeyden önce kuşkululuktur. Bu tartışma bir kere yapılip bitirilecek bir tartışma değildir. Bu tartışma birey için bir ömür boyu sürer. Bu tartışma düzenli araştırma anlamına gelen yöntemli bir soruştur- madır, öncelikle özne- nesnenin ve nesnede öznenin etkinliğini arar, özne- nesne diyalektiğinin yasalarını ya da koşullarını ortaya çıkarmaya çalışır. Yöntem düzenli arayıştan başka bir şey değildir. Yöntem hep aranılan bir şeydir, bulunan ve yitirilen yeniden bu- lunan geliştirilen değiştirilen yerine hep yenisi konulan bir şeydir. Her sanatçı ayrı bir yönelişin insanıdır, her yapıt gerçekliğe ayrı bir yöneliş biçimini duyurur. Özgünlüğün kaynağı bu yeniliktedir. Yöntem bizi yeniliğe açar, bizi bir yeniyе ulaştırarak işini bitirmiş olur. Sanatçı için gerçeklik yalnızca somut nesnelerden kurulu değildir, böyle olsaydı sanatçının işi kolay olacaktı, dünyanın dış

yüzünü ya da görünümünü saptamaya dayanacaktı. Gerçeklik aynı zamanda bir durumlar ilişkiler devinimler toplamıdır. Gerçeklik iç derinliklerimizin de adıdır. Varlık sıradüzenli bir görüntü verse de oldukça karmaşıktır. Buna göre estetik nesnenin temel özelliği onun giderilemez bir karmaşıklık içinde olmasıdır. Uzamda yan- yana gelen şeylerle zamanda ardarda gelen şeyler tüm bağlantıları içinde gerçekliği oluşturur. Buna göre gerçekliğin dış dünyadan başlayan, ruhsal derinliklerimize kadar uzanan bir genişliği vardır. Gerçeklik en kaba görünümüyle benim için ya da bizim için varolan her şeydir. Düşlerimiz düşüncelerimiz kadar, düşüncelerimiz ağaçlar kadar gerçektir. Yanılsamalarımız bile varolan şeyler olmakla kendilerine yanılsamalar olarak yöneldiğimiz yerde gerçek şeylerdir. İnsanı bu arada sanatçıyı en çok uğraştıran şey gerçekliğin akan dönüşen devinen oluşan bir bütün olmasıdır, durağan ve donuk bir kitle olmamasıdır. Bir yere yerleşmek, bu yerde akan bir bütünü gözlemlemek, bu birbirine girmiş nesneler durumlar ilişkiler devinimler karmaşığında yaşam için belirleyici olan anlamları sezmek ve saptamak sanatçının çileli çabasıdır. Üstelik bu sanatçı kendinde de aralıksız bir akışı yaşamaktadır. Sürekli değişen *ben* sürekli değişen dünya karşısındadır. Bu yüzden yaratıcılık zorunlu bir çileciliği gerektirir.

Buna göre gerçekçilik varolanı görebilme ve gösterebilme yetkinliğidir. Sanatçı işte bu kaygan gerçeklikler dünyasına hem bir yerli gibi hem bir yabancı gibi yerleşir. O yerlidir çünkü onun için dünya bildik bir dünyadır, yabancıdır çünkü dünyada başta kendi olmak üzere her şey her zaman yeniye eğilimlidir. Şaşırtıcı olan her an yeni bir dünyada yaşıyor olmaktır. Bu dünya zaman açısından da uzam açısından da üç boyutlu bir gerçeklikler dünyasıdır. Nesne düzeyinde de özne düzeyinde de temel belirleyici etken bu üç boyutluluk koşuludur. Uzam üç boyutlu bir düzen içinde, zaman da üç boyutlu bir düzen içinde belirir. Zamansal üç boyutlulukla uzamsal üç boyutluluk bir bileşimin temelini oluştururcasına bütünleşirler. Bu bütünleşmede dış dünya iç dünyaya, iç dünya da dış dünyaya kavuşur. Geçmişten şimdiden ve gelecekte oluşan üç boyutlu zamansallık özneliğin biçimini, genişlik yükseklik

ve derinlikten oluşan üç boyutlu uzamsallık nesnelliğin biçimini oluşturur. Gerçekliğin bir yüzü nesnellikse öbür yüzü öznelliktir. Biz zamanı bir *biçim* olarak sezemeyiz, ancak oluşumları zamanda sezebiliriz. Zaman oluşumların zamanıdır ya da gerçekliklerin zamanıdır. Zamansallık bir akışın fikridir. Uzam uzayda yer alan şeylerin niteliğidir, birbirinin dışında olan ama bir arada bulunan şeylerin niteliğidir. Uzay bir gerçekliktir, uzamsa bir tasarımdır. Uzam uzayın şemasıdır. Kavrayan özne açısından zamansallık önceseldir. Bir başka deyişle zamansallık ilk koşuldur, uzamsallığı sarar ya da kavrar. Ben kendimi zamansallığın ta kendisi olarak duyarım. Uzamsallık zamansallığın ta kendisi olan ben'de görünmektedir. Uzamsallık ben'e zamansallık kadar yakındır. Uzamsallık zamansallıkta soğurulur. Böylece genişliği yüksekliği derinliği olan şeylerin dünyası, geçmişi şimdisi geleceği olan içsellikte görünür. Buna göre insan gerçekliğin ortasına kendini ve her şeyi üç boyutta sezen bir varlık olarak yerleşir. İnsan için dolayısıyla sanat için salt uzamsallık ve salt zamansallık yoktur. Tüm sezgilerimiz bir uzam-zaman bütününde belirir, tüm iç ve dış duyularımız bu bütünde kendini gösterir. Her zamansalda bir uzamsalın her uzamsalda bir zamansalın sezgisi vardır. En soyut bir müzik parçası bile bizi zamansallığıyla uzamsallığa, en donuk bir yontu bile bizi uzamsallığıyla zamansallığa ulaştırır. Öznellik zamansallıktır, en durağan şey bile özneye belli bir ritm içinde görünür. İnsan çıplak kayalarda bile zamanı yaşar zamanı duyar. Bu da öznenin kendi ritmidir. Öte yandan insan en arı duygusalıklarda bile uzama açılır. Sanatçı araştırırken de yaratırken de bir uzam ve zaman kimyacıdır.

Üç boyutluluk bize evrensel genişlikte bir akışı bir gidişi duyurur, hiçbir yerde ve hiçbir biçimde kalıcı olmadığımızı duyurur. Üç boyutluluk bizi olanın alanından olasının alanına çıkarır: bugünün yarını görünenin görünmeyeni vardır. Her zaman görünürün arkasında bir görünmez, olanın arkasında bir olası vardır. *Olmakta olan* bir şeyden bir *olabilir olan*'a *olası olan*'a açılırız. Olasılık bazen ya da çok zaman olmazlık gibi bir olasılıktır. Gerçekçi sanatçı için her zaman ağaçların ötesinde başka ağaçlar, duyguların

ötesinde başka duygular, sürelerin ötesinde başka süreler vardır. Ağaçların gerisinde başka ağaçlar yoktur, ağaçların ötesinde başka ağaçlar vardır. Olan her zaman uzamsal-zamansal çerçevede olasıyla sınırlanmıştır. Buna göre bizi her zaman her yerde kırılmaya hazır bir ufuk çevreler. Bu ufuk dağılabilir ve yeniden daha geniş bir çember olarak kurulabilir. Şu andan ve buradan hemen öbürlerine, şimdi burada benim için olmayanlara doğru açılırım. Duyumların sezgilerin anıların son bulduğu, tasarıların bir sınıra dayandığı yerde ben daha ötelere açılmaya çalışırım. Kendimi bir ufukla çevrelenmiş duyarım ve bu ufku kırmak isterim. Gözlerim ve gönlüm her zaman ufkun ötesinde bir şeyleri arar. Ufkun ötesi alabildiğine çekicidir. Orada beni sanki daha büyük bir gerçeklik sanki gerçekliğin özü beklemektedir, bugüne kadar görülmemiş büyüklük varlıklar beklemektedir. Olasının mantığı her zaman sağlamdır: bir şeyin olmaması onun olmayacağını göstermez, tersine bazı şeylerin olması bazı şeylerin olabileceğini gösterir. Gerçekçi bakışı besleyen en büyük kaynak bu aşkın arayıştır.

İnsan bilimde olduğu gibi sanatta da tasarlayarak kendini gerçekleştirir. En büyük gerçeklik kendini gerçekleştiren insanın gerçekliğidir. En büyük gerçekçilik de bu insanı bizim için anlaşılan kılma kültürüdür. Gerçekçilik yansıtma ediminde sınırlanmaz, o büyük ölçüde yaratmayla ilgilidir. Yaratmak bir öntasarıma göre oluşturmak değildir, tasarlayarak oluşturmaktır. Ancak tasarlayan insan yaratıcı olabilir. Yaratmak doğurmaktır, doğururken kendini aşmaktır ya da basitçe kendini yeniden doğurmaktır. Kendini aşma duygusu belki de en çok sanatçının yaşadığı bir duygudur. Jean-Jacques Rousseau şöyle diyordu: *"Tüm düşlerim gerçekleşmiş olsaydı bana gene yetmeyecekti: yeniden kuracak düşleyecek arzulayacaktım. Kendimde hiçbir şeyin dolduramayacağı bir boşluk buluyorum."* Aşmak kendini ve dünyayı hep yeniden kurmaya yönelmektir. Aşmak olanda olasılıkları görmek ve olasılıkları olur kılma yolunda çaba göstermektir. Buna göre gerçekçi sanatçı her şeyin akıp geçtiği her şeyin dağılıp dağılıp yeniden daha yetkin bir biçimde kurulduğu bir dünyada bir şeyleri dağıtmaya ve yeniden daha yetkin bir biçimde kurmaya yönelir. O herkes gibi şimdiye ve

buraya yerleşmiştir, olana yerleşmiştir, oradan uzaklara açılır. Onun için varolmak şimdiden ve buradan başlayan bir açılıştır ufukları zorlayıştır. Bir yerde varolmak bir yerde bulunmaktan daha çok bir şeydir. Bulunmak uzamda yer tutmaktır ya da ilkel ölçülerde uzamda ve zamanda bir yer tutmaktır, varolmak kendini gerçekleştirmektir. Bir şimdi'den bir başka şimdi'ye, bir bura'dan bir başka bura'ya doğru ilerlemek, bu yer değiştirmede yeni bileşimleri tasarlamak ve gerçekleştirmek aşma eyleminin ta kendisidir.

Bu yüzden sanatçıyı edilgin bir derleyici olarak görmek yanlıştır. O her zaman belli bir noktada özel olarak yer almaya çalışan bir görme gücüdür, bir görüş'dür. Ancak gören kişi ayırtırmalar ve bileştirmeler yapabilir. Alfred de Musset "*Gerçeklik bir görüdür*" derken bunu söylemek istiyordu. Sanatçı sürekli olarak yer değiştirirken yerini arar. Her yeni yapıt yeni bir bakışı yeni bir yer tutuşu gerektirir. Geçmişe ya da geleceğe gitmek, bilmediği bir yerlere varmak, kapalı kapıların arkasına geçmek, eşiklerden sızıp gizlere ulaşmak onun işidir. Uzaklara gitmek düşü yalnızca duygucunun düşü değildir, bir başka anlamda gerçekçinin de düşüdür. Gerçekte duygucu da bir tür gerçekçidir. Sanatçı için en büyük sorun nereye yerleşeceğini nereye yerleşmek gerektiğini iyi bilmek sorunudur. Her sanat yapıtı bir fikrin açınımıdır. Bunun için önce *açı olmak* gerekir. Açı olmak her şeyden önce nereye yerleşeceğini bilmektir. Sanatçı her yaratma ediminde ayrı bir yere yerleşir, bir bilinç ve bir dünya görüşü olarak belli bir noktayı tutar. O bir açıdır ve ne yana dönmesi nerede ne bulması gerektiğini bilir ya da araştırır, yeni bir bilinç ve dünya ortaklığı kurar. Ressam sehпасını şuraya değil de buraya koyuyorsa bir bildiği vardır. Hep görmek istediği bir şeyler vardır onun ve o bu bir şeyleri bir ya da birkaç yüzüyle değil tüm yüzleriyle görmeye çalışır. Açı olmak elbette onun yükümlü bulunduğu seçicilikle ya da daha doğrusu ayıklamacılıkla ilgilidir. Neyi görmesi neyi görmemesi, neyi içlemesi neyi dışlaması, neyi benimsemesi neyi yadsıması gerektiğini en iyi o bilecektir. Çünkü o hazırlıklı ya da deneyimlidir, önbilgilerle doludur, nice deneyden geçip gelmiştir.

Bu seçmeci ya da ayıklamacı tutumun iki yüzü vardır: birinci yüzde *ben nesnede neyi arıyorum* sorusu yazılıdır, ikinci yüzde *nesne bana ne verebilir* ya da daha doğrusu *nesne bende ne arıyor* sorusu yazılıdır. Ben doğayı kendi gözümle görürüm. Doğada gördüğüm her şey zorunlu olarak doğallıkla koşullanmış olabilir mi? Nasıl sanat yapıtına anlamını veren izleyicinin bilinç koşullarıysa ya da bir başka deyişle izleyicinin göz olma koşullarıysa doğaya anlamlar veren de ona bakan sanatçının bilinç koşullarıdır. Corot'nun resimlerini gördükten sonra doğayı bir başka gözle göreceksiniz. André Gide'in söylediği gibi doğa sanat yapıtını öykünür gibidir. "*Doğa sanat yapıtının önerdiği şeyi öykünür*" der Oscar Wilde. Açık olmak üst bir düzeyde bu iki koşulu, içsellik ve dışsallık koşulunu belli bir yaratma edimi adına tartışmaktır. Bunu yapmadığı zaman sanatçı gelişigüzel bir arayıcıdır, nereye ulaşacağını kendisi de bilemeyen bir arayıcıdır. Çünkü en güçlü sanat yapıtı özneyle nesnenin en uygun bileşiminde ortaya çıkacaktır. Bilinç koşullarında özne ve nesne zaten bileşiktir. Ne nesneyi bozmalı çarpıtmalıyım ne nesnenin beni bildiği gibi sürüklemesine izin vermeliyim. Yöneldiğim nesneyle aramda o nesneyi estetikleştirebilmemi sağlayacak duygusal-düşünsel bir yakınlığın kurulması gerekir. Yaratırken bir özne ve nesne ayrılığı içinde bir özne-nesne bütünlüğü oluştururum, kendimi nesneye ve nesneyi kendime ayrılmaz bir biçimde bağlarım. Öyleyse gerçekçilik önce nerede olacağını nerede duracağını nerede yerleşeceğini bilmektir, sonra da nesnede neyi görüp neyi göremeyeceğini bilmektir. Her görüneni görmek doğru olmaz, görülmesi gerekeni görmek doğru olur. Görülmesi gerekeni görürken görmek istediğimi de görürüm. Nesneye kendimden çok şey kattığım olur. Nesne benim kendisine kattıklarımla ve kendisinden çıkardıklarımla estetik nesneye dönüşür. Sanatçı gören insan olduğu kadar görmezden gelmeyi bilen insandır.

Mallarmé *Deniz rüzgarı* şiirinde kuşların sarhoş olabileceğini düşünür. Üstelik onların sarhoşluğunu onlara azçok uzak düşecek bir nedenle açıklar. "*Bilinmez köpüklerle gökler arasında olmak-tan*" sarhoştur kuşlar. Bu bir eklemidir ya da yakıştırmadır, özel-

likle duyguların en çok yaptığı bir iştir, ben'i nesnede gösterme yöntemidir. Eklemeler kadar çıkarmalar da yapılır. F.Bruntiére der ki: *"İnsanın değeri bir şeydir, yapıtın değeri bir başka şeydir. İnsanla yapıtı arasında bütünsel bir uyuşum ve benzerlik bulunabilir; tersine, benzemezlik ve çelişki de bulunabilir."* Ressam çocuğun bir gözünü yok saydıysa bunun bir nedeni vardır. Fotoğraf çekerken çocuğun saçlarını dışta bıraktıysa bunun bir nedeni vardır. Kamerayı yalnızca gözlere tutuyorsam bunun bir nedeni vardır. Romanımı yazarken kahramanımın düğününde olan olayları sessiz geçiştirdimse bunun bir nedeni vardır. Bale yaparken son dönüşümü yarım bıraktıysa bunun da bir nedeni vardır. Debussy müziğinde yalnızca sesleri değil aynı zamanda sessizlikleri de kullandığını söylüyordu. Debussy'nin sahne yapıtı *Pelleas ile Mélisande*'ın bir sahnesini anımsayalım. Kıskaçlıktan deliye dönen Golaud, Mélisande'a diz çökmesini söyler, onu saçlarından sürükler. Mélisande *"Hayır hayır, artık beni sevmiyor"* derken orkestra susar. Debussy bununla ilgili olarak şöyle der: *"Sessizliği bir anlatım aracı olarak kullandım."* Bütün bunlar deneyin ve gözlemin sağladığı anlatım olanaklarıdır, deneyin ve gözlemin sağladığı bilgilerle elde edilen anlatım olanaklarıdır. Öyleyse herhangi bir nesnenin karşısına bir açı olarak yerleşmek bir koltuğa kurulmaktan çok bir deney ve gözlem laboratuvarına girmektir. Öyleyse serüven şu çizgiyi izliyor: başlangıçta yerleşeceğimiz nokta belli değildir, göz bu yeri bir yurt gibi arar. Sanatçı bu noktayı araya araya bulur, ama bu noktayı bulduğunda da arayıcılığı bitmez. Sanatçının bakışı her zaman arayan bir bakıştır, arayış yapıta son noktanın konulduğu yere kadar sürer. Sanatçının bakışı her zaman özlemli bir bakıştır, her zaman bir yurtsamayı duyurur. Bu köklü bir tedirginliktir. Böylece gerçekçi sanatçı belli bir açığa yerleştikten sonra yapıtı gerçekleştirmesini sağlayacak arayışlarına başlar. Sanatçı ayrıca kendi olmakla da bir açıdır. Sanatçı bir gerçekçi olmakla zorunlu olarak bir deney ve gözlem insanıdır. Onun iki laboratuvarı vardır, bunlardan biri yaşamdır öbürü yapıtlar dünyasıdır. Sanatçı bu iki laboratuvarında deneyler yani karşılaştırmalar yapar, nesneleri durumları ilişkileri karşılaştırır, benzerlikleri ve ayrılıkları saptar. Sanatçı

bu iki laboratuarda ayrıca gözleme yönelir, nesneleri durumları ilişkileri kendi özellikleri içinde ayrı ayrı ele alır. Zaten onun alıcı bakışı her durumda, yaşamda da yapıtlarda da özellikler saptamaya eğilimlidir. Kısacası gerçekçilik her alanda olduğu gibi sanatta da köklü bir deneyci-gözlemci tutumunu gerektirir.

Gerçekçi yapıt bir bileşimler bütünü olarak işte bu arayıştan doğar. Bu bileşim ilk bakışta yadırgatan bir bileşimdir, bu dünyada yaratılmış olmakla birlikte, alışık olmayan bir göz için bu dünyaya yabancı gibidir. Gerçeklikleri görmeye alışmamış biri gerçekçi bir yapıtla yüzyüze geldiğinde o yapıtm yaratıcısını eşsiz bir kargaşacı berbat bir alaycı tehlikeli bir bozguncu gibi görür. Alışılmadık biçimler alışılmadık görünüşler alışılmadık sesler alışılmadık söyleyişler insanı yadırgatabilir. Sanata alışık olmayan insan sanattan tam tamına yaşamda olanların yaşamda görünenlerin şemalarını bekler. Chagall'da eşek kafalı bir adam ya da keman çalan bir balık, Bruegel'de ihtiyar yüzlü çocuklar, Modigliani'de hep hüznü duyuran ince uzun yüzler, Baudelaire'de mezar gibi derin yataklar, Mallarmé'de sarhoş kuşlar görünce tedirgin olur. Bizim gündelik zihnimiz gündelik görünümlere o kadar alışmıştır ki her gün bin tane eşek kafalı adam görsek de Chagall'ın eşek kafalı adamını tanıyamayız. Her gün binlerce ihtiyar suratlı çocukla karşılaşsak da Bruegel'in ihtiyar suratlı çocuklarını görünce gülmeye başlarız. Bu da bizim gerçekliklerin ortasında gerçekliklerden ne kadar uzak bir yaşam sürdürdüğümüzü gösterir. Gerçekleri görmeden geçmek ne kötü, karşımızdakinin eşek kafasını görmeden yürüyüp gitmek ne yazık!

SANAT VE TOPLUM

Düşünmek insanın en eski alışkanlıklarındandır. İnsan düşünerek insan olmaya başlamıştır. Düşünme bir yeti olarak insan yaşamının zorunlu bir koşulu durumuna gelmiştir. Düşünmek insan için bir zorunluluktur. Düşünmek insan ruhsallığının en belirgin işlevidir, en belirleyici işlevidir. İnsan olabilmek için düşünmeyi bilmek düşünebilmek gerekir. İnsan denince düşünce, düşünce denince insan gelir aklımıza. Düşünce insanın en önemli organıdır diyebiliriz. Kediye pençesi balığa kuyruğu file hortumu neyse insana da düşüncesi odur. İnsanoğlu bedensel açıdan hayvanların en güçlüsü olmamasına karşın doğanın en güçlü varlığı olduysa bunu yalnızca düşüncesine borçludur. Düşünürlüğümüz ruhsallığımızın bir açılımıdır: insanın düşünce dünyasını onun tüm ruhsal yaşamından soyutlamamak gerekir. İnsan yalnız düşündüğü için değil anımsadığı için de tasarladığı ya da imgelediği için de duygulandığı için de insandır. Bu yüzden Vauvenargues, XVIII.yüzyılın bu büyük ahlak ustası *“Büyük düşünceler gönülden gelir”* der. Doğada tüm hayvanlar bazı organlarını kullana kullana geliştirdiler, bazı organlarını da kullanmaya kullanmaya körelttiler. İnsan beyni insanın doğayla ve kendiyle kavga ede ede kazandığı bir organıdır. Gene de insanın doğada çarpışa çarpışa kazandığı düşünme yetisine gereken önemi vermekte olduğunu söyleyemeyiz. Düşünmek pekçok insan için sıkıntılı bir iştir külfettir yükür. Kimileri doğru yanlış kırk yılda bir düşünürler ve düşündükleri anda yüzlerinden her zaman duyamadıkları bir mutluluğun rüzgarı geçer. Kimileri

de hiç düşünmemekle birlikte düşündüklerini sanırlar, çünkü söz söylemektedirler, söz onlara göre düşüncenin kanıtıdır.

Evet yazık ki insanların büyük bir bölümü düşünmeyi sevmiyor. İnsanların büyük bir bölümü çok uzun sürmüş bir çabanın sonunda kazandığımız düşünce yetimizi önemsemeden yaşıyor. Düşünmeden yapmak çok yerde insana düşünerek yapmaktan daha kolay görünüyor. O istiyor ki onun adına başkaları düşünsün, ama iyi düşünsün. Pekçok insan düşünce tembelliği nedeniyle birilerinin peşinden körükörüne gitmeye hazırdır. Kimilerine göre düşünmek dünyanın en ağır işidir, beş dakika düşünmeye kırk kilometre yürümeyi yeğ tutan pekçok insan vardır. Bunlar düşünmeyi sevmedikleri gibi her yerde düşünceyi çeşitli biçimlerde mahkum etmeye çalışırlar. Düşünmenin zor şey olduğu duygusu insanı çabucak düşüncenin gereksizliği fikrine ulaştırıyor. Kimilerine göre düşünmek dünyanın en gereksiz işidir, insanı boş kaygılara anlamsız sıkıntılara iter hatta onu çıldırtır dünyadan koparır rezil eder. Çok zaman bir takım insan kaçkını tipler de bu yıkıma örnek olarak gösterilir. Sözde adam düşünmüş düşünmüş ve bu duruma gelmiştir. Bu yüzden çok yerde düşünen insanı hindiye benzetmişlerdir, hindinin en kafasız hayvanlardan biri olduğunu bile bile. Düşünen insanı hindiye benzeten zihin yalnızca şakacı değil aynı zamanda kendinden korkan bir zihindir. İnsanoğlu çok yerde kendisini bugünkü durumuna getiren şeyin düşüncesi olduğunu çoktan unutmuş gibidir.

Düşünce insanın temel özelliği olduğuna göre insanın düşünceden korkması kendinden korkması demektir insanlığından korkması demektir. Düşünceden korkan insanın durumu kuyruğunun gölgesini görünce sıçrayan kedinin durumuna benzer. Buna göre giderek insan dünyasında kimsenin düşüncesi olmayan bir takım ipe sapa gelmez ortak düşünceler oluşur, herkes bu düşüncelere göre düşünür ya da düşünür gibi yapar. Bir de bakarsınız bir kahvede iki kafadar, kendilerinin olmayan bir ortak düşünceyi, düşünceleri ya da daha doğrusu düşünmemeleri için kendilerine hazır verilmiş bir kalıp düşünceyi orasından burasından çekiştirerek kendilerinmiş gibi tartışıyorlar. Oysa insan gerçek anlamda

düşünebildiği zaman insandır. Genellikle kafalar görünmez tellerle bir ortak bilince, geleneklerden göreneklerden alışkıllardan modallardan demeçlerden gazete makalelerinden yasaklardan tuzaklardan ortak duyarlıklardan oluşan şemalara bağlanırlar. Bu durumda birey bir takım kalıp düşünceleri kendi sıradan dil özellikleriyle, zaman zaman araya şaka da katarak yinelemektedir. Bu durumda onun bireysel bilinci ortak bilincin küçük bir özetidir. Her sıradan bilinç kendinde evrensel bilincin bir tortusunu taşır. Bu kabasaba düşünsellik insanı insan yapmaya yetmez. İnsanoğlu yaşamı gerçek anlamda düşünebildiği, yaşamla ilgili düşünce üretebildiği, böylece yaşamı geliştirebildiği ölçüde insandır. Yaşam genel yapısı içinde düşünmekten çok düşünmemeye göre düzenlenmiştir, buna göre düşünmeden yapabileceğimiz birçok iş vardır. Belli bir düzene sokulmuş olan yaşamda genel olarak iş düşünmeyi gerektirmez, bir takım işler de birazcık düşünceyle, kafayı yormayacak kadar az bir düşünceyle çözümlenebilir. Arabacının postacının vatmanın borsacının tomacının tüccarın iskele amirinin geniş çaplı düşünceye gereksinimi ancak gerçek anlamda insani etkinlikler içinde olmak istediği zaman sözkonusu olacaktır.

Buna göre bu dünyada düşünmeden yapacağımız pekçok iş vardır ama bu işlerin arasında bilim sanat ve felsefe yoktur. Bu yüzden gerçek anlamda düşünmeyi beceremeyen toplumlar, bir başka deyişle yaşam düzenleri düşünmeyi gerekli kılacak kadar karmaşılaşmamış toplumlar bu üç alanda geri kalmışlardır. Bu toplumlarda insanlar bilimi anlamsız sanatı gereksiz felsefeyi olanaksız sayarlar. Bir başka deyişle bu insanlara göre bilim bir takım teknik kolaylıklar sağlamanın dışında insana hiçbir yarar getirmeyecek bir zaman öldürücüdür, sanat tepeden tırnağa boş iştir, felsefe de insana hiçbir iyilik sözvermeyen bir ortalık karıştırıcıdır. Bu durumda mahallede şiir yazan delikanlı adı kötüye çıkmasın diye yazdığı şiirleri gizler ya da ancak kendisi gibi birkaç sivri akıllıya gösterir. Şiiri bir sanat dergisinde görülen bir delikanlıya şiirden kaç para aldığını sorarlar. Bu üç şey, bilim sanat ve felsefe ancak ün unvan para sağladıkları ölçüde önemsenir. Gerçekte önemsenen onlar değil onların sağladığı ün unvan paradır. Bilimin

sanatın felsefenin sırtından iyi para kazanan insanlar özel olarak önemsenirler, bu önemsemede aslanı dize getiren sirk bakıcısının ustalığına özenmeyi anımsatan bir anlayış vardır.

Toplumsal ve iktisadi açıdan yeterince karmaşıklaşmamış toplumlarda bilim ve felsefenin enaz düzeyde de olsa belli bir düşünselliği gerektirdiği düşünülürken sanata tepeden tırnağa bir esin işi olarak bakılır, sanatçı bir meczup ya da şeytan uğramış bir kişi olarak, en azından insandan ayrı bir insan olarak alınır. Bu ülkelerde bilime ve felsefeye birazcık inanılır gibi yapılsa da sanata hiç mi hiç inanılmaz. En iyi koşullarda bilim çeşitli uzmanlar, boşanmamızı iyileştirmemizi ev bark sahibi olmamızı sağlayan bilgili uzmanlar yetiştirebilen bir alan gibi alınırken felsefe de en azından inancı güçlendirmeye hatta iyi din adamı yetiştirmeye yarayabilecek bir alan gibi düşünülür, buna karşılık sanat düpedüz toplumdışı insanların alanı olarak tasarlanır. İyi gelişmemiş ülkelerde sanata inanmayanların sanatın ne olduğunu bilmeyenlerin sanatın bir düşünce etkinliği olduğunu bilmeyenlerin başında sanatçılar gelir. Bu yüzden bu ülkelerde sanatçı düşünmekten çok dolaşan, oturup çalışmaktan çok değişik ilişkiler kuran, kurulu düzene her zaman yakın duran ve ondan iyilikler bekleyen biridir.

Oysa sanat bütün biçimlerinde tepeden tırnağa düşünsel bir etkinliktir ve gerçek sanatçı sanatıyla ilgili konularda azçok bir filozoftur. Her gerçek sanatçı kendi sanatını, giderek tüm sanatı, ona bağlı olarak tüm insan dünyasını bilen ve tartışan, bilerek tartışan insandır. Her sanatsal etkinlik yaratma düzeyinde de izleme düzeyinde de tam tamına düşünsel bir etkinliktir. Buna göre bir sanat yapıtından haz duyabilmek ancak onu düşünce düzeyinde kavrayabilmekle olur. Örneğin bir klasik sanatçının, diyelim Molière'in bir yapıtını gündelik şakaların ötesinde kavrayabilmek için XVII.yüzyılın değişen değerlerini, çöken soyluluğu ve yükselen burjuva sınıfını, bu sınıfların değer dünyasını, birbiri karşısındaki durumunu, her ikisinin dünya tarihi içindeki yerini bilmek gerekir. Molière bir kahramanına "*Afyon uyutur, çünkü afyonun uyutucu bir özelliği vardır*" dedirtirken girdisiyle çıktısıyla tanıdığı skolastik düşüncüyü eleştirmektedir. Molière, Mersenne'in Jean François'ya

“*Şarap niçin sarhoş eder?*” diye sorduğunu bilmekte, Jean François’nın Mersenne’i “*Şarap sarhoş eder, çünkü sarhoş edici bir özelliği vardır*” diye yanıtladığını da bilmekte, bilgi olmayan ama bilgi gibi dünyaya sürülen bir önermeyle alay etmektedir.

Sanatsal izleme bu yüzden belli bir bilgi birikimini gerektirir. Bilincimiz ne kadar gelişmişse sanatçının yapıtında yansıyan bilince o kadar yakın olabiliriz. Gene de bu bilgi işini abartmak yanlış olur. Sanat özellikle sezgisel düşünceyle iş görür. Sanatta beğenmek anlamak demektir. Bir romanı beğenmişsek onu anlamışız demektir. Bir sonatı gerçekten çalabiliyorsak, onu anlamışız demektir. Duyumsallık düzeyinde başlayan, yani göz düzeyinde kulak düzeyinde el düzeyinde başlayan sanat deneyi duygu dünyasında çiçeklenerek ya da çeşitlenerek son açıklamasına düşüncede kavuşur. Bu yüzden sanat insanı tüm varlığıyla kaplayan, bedeninin dış yüzünden ruhunun derinliklerine kadar ele geçiren, bu yüzden hiçbir noktada, hiçbir durumda mekanikliğe indirgenemeyen, yaratışın ve izleyişin her anında insanı düşünmek durumunda bırakan bir etkinliktir, bu yüzden izleyici açısından olmasa da yaratıcı bilinç açısından uğraşılarn en zoru ve en çetrefilidir. Bilimde ve felsefede duyumsal etkinlik ancak deney düzeyinde ve en mekanik biçimde etkin olur, duygu hiçbir biçimde bu etkinliğe katılmaz, bir yardımcı öge olarak bile katılmaz. Onlarda gidimli düşünce baskındır. Sanatta gelince sanat bu üç alanda, duyum duygu düşünce alanlarında eşit ağırlıkta etkinliği eşit ağırlıkta dikkati gerektirir. Çünkü her sanat yapıtı insanı duyumsayan duygulanan ve düşünen bir varlık olarak tüm toplumsallığı ve tarihselliği içinde ele alır. Demek ki sanatta düşünce en belirleyici etkindir. Buna göre sanatta izleme düzeyinde de yaratma düzeyinde de gelişigüzelliğe yer yoktur.

Sanat insandan gelir insana döner. Sanatın kaynağı toplumdur. Sanat yapıtında hiçbir sezgi yoktur ki toplumsallıkta anlatımını bulmasın. Yaşamdaki değişiklikler bilinçlere yansır, bilinçlerde kavramlar ve fikirler düzenini değiştirir ya da dönüştürür, böylece ortak bilinci oluşturur. Bilim adamı felsefe adamı sanat adamı ortak bilincin en yetkin bilgisiyle bile yetinmez. Onlar ortak bilinci tartışan, değişmesi dönüşmesi için tartışan insanlardır. Bilim felsefe

ve sanat adamlarının bu tartışmaları yeni oluşumların özelliklerini yaratacak biçimde ürünlerinde yansır. Demek ki yapıtta bulunan her şey önce toplumda varolmuştur. Sanatın işlediği şey bir toplumun ya da bir ulusun, daha üst düzeyde onun üyesi bulunduğu tüm insanlığın ortak değerleridir. Buna göre sanatçı her sanat alanında, resimde de müzikte de şiirde de toplumun dilini, giderek insanlığın ortak dilini kullanır. Bizler çok zaman iyi düşünemediğimiz için sanat adına her yaptığımızı her yarattığımızı her tasarladığımızı hiçbir toplumsallığa yer bırakamayacak biçimde kendimizin sayarız. Bu büyük bir yanılgıdır. Gereç tümüyle toplumsal ve hatta evrenseldir. Özgünlük yalnızca ve yalnızca bizim dış dünyaya, insana ya da doğaya bakış biçimimizden gelir. Yaratmak her şeyden önce nesneye özel bir bakışla bakmaktır. Bakılan değişik olmasa da bakan her zaman değişiktir. Yarattığımız şey özel olarak görebildiğimiz şeydir.

Bakışımız ne ölçüde özelse yapıtımız o ölçüde özgün olacaktır. Bu bir bileşim sorunudur. Bileşimi sağlayan da düşüncenin kendisidir. Düşünmek her türlü bilgi düzeyinde bileştirmeler ve ayırtırmalar yapmaktır. Sanatsal edim içiçe geçmiş bileşim ve ayırışım süreçlerinden kurulmuştur. Bakışımızın özelliği gözümüzün insanüstü niteliğinden gelmez, zihnimizin yetkinliğinden gelir, kafamızın bilgi birikiminden ve yetkin bir düzeyde yargılayıcı olmasından gelir. Gelişmiş bir zihin geçmişiyile şimdisiyle geleceğiyle bütün bir dünyanın bütün bir insanlığın yansıısı ya da özeti gibidir. Gerçek bir bilinç bütün bir insanlığın bilincidir. İnsanı tanımakla ve insana insanı tanıtmakla, böylece en genel çerçevede dönüşümlere katkıda bulunmakla hatta öncülük etmekle, buna göre kendi açısından dünyayı değiştirmekle yükümlü sanatçının bilinci işte böyle yetkin bir bilinç olacaktır. Başka açılardan aynı yükümlülükleri taşıyan bilim adamının ve felsefe adamının bilinci de böyle bir bilinç olacaktır. Öyleyse yaşamın dönüşümlerinden sorumlu bu üç insana, bilimciye felsefeciyeye ve sanatçıya bilgisizliğin hiç mi hiç uygun düşmeyeceği kesindir. Zaten cahillik bu üç alanın tanımına da iyiden iyiye aykırıdır. Bu üç insan için cahillik başarısızlıkla eşdeğerdir. Bunların düz cahil olmaları elbette dü-

şünülemez. Ne var ki onlar üst düzeyde bilinçli insanlar olmak zorundadırlar. Her üçü de yetersizlikleriyle bütün bir toplumun insanını hatta bütün bir insanlığı yaralayabilirler sakatlayabilirler. Öyleyse her üçünden beklediğimiz bildiğini iyi bilmek ve bilmediğini bilir gibi yapmamaktır, yanlış bilgi üretmemektir, bireysel yarar kaygısıyla yanlış doğru diye göstermemektir.

Sanatçı toplumsal çerçevede belli bir ahlak anlayışına bağlanmasa da belli bir ahlakın insanıdır, kendi ahlak değerleriyle vardır. Ahlaksızlığı üreten şey bilinç yetersizlikleridir, bu yüzden sanatçının ahlaklı kişi olması özel bir seçimin değil onun düşünsel çabalarının bir sonucudur. Ahlaklılık sanatçının zorunlu niteliğidir. Ahlaksız insanlar gerçek anlamda sanat yapamayacak kadar bozulmuş insanlardır. Sanatçı ahlaklılığıyla ve bilgililiğiyle ortak bilince bağlanır ve onu işlemeye yönelir. Ortak bilinci geleceğe doğru açarken kendini tüm dış bağlarından kurtulmuş duymak zorundadır. Sanatçı kendi özgürlüğünü yarattıktan sonra bütün bir toplumun özgür olma koşullarını yani insanca yaşama hakkını etkin kılmaya yönelir. Sanatçı özgür insandır, sanatçı kendini özgür kılmış insandır. Tutsak ruhlarda sanat ağacı bitmez. Kendimize sanatçı sıfatını uygun gördüğümüz zaman insana, insanlığa yaraşır olmak zorundayızdır. Sanatçı sorumlu insandır, bir toplumdan, giderek bir insanlıktan sorumludur. O yalnız kendi bilincinden değil başkalarının bilincinden de sorumludur, o yalnız kendi ahlakından değil başkalarının ahlakından da sorumludur. Bu sorumluluk verilmiş bir sorumluluk değil kazanılmış bir sorumluluktur. Toplumun her açmazında sanatçının kendine soracağı bir ya da birkaç soru olmalıdır.

YAŞAMAK VE SANAT YAPMAK

Her toplumda yaşam biçimlerini ve bu yaşam biçimlerinin temelindeki ruhsallığı dışlaştıran görünümüler vardır. Yaşam kitap gibidir, onun harfleri de davranışlardır. İnsanı dediğinden çok yaptığıyla tanırız. *“Onları meyvelerinden tanıyacaksınız”* der kitaplardan biri. Yaşamla yüzleşmek sözkonusu olduğunda söz bizi bir bildiri olduğu kadar bir davranış biçimi olarak ilgilendirir. Yaşam bir davranışlar ortamıdır, öyleyse bir gözlem laboratuvarıdır. Sanatçı bu laboratuvarı en iyi gözlemcidir. İnsan olmanın inceliklerine sanatçının yordamıyla gireriz. Nietzsche Dostoyevski için *“O bana ruhsalimde bir şeyler öğreten tek kişi oldu”* der. André Gide de Dostoyevski'yle ilgili olarak şunları söyler: *“Dostoyevski'nin romanında ele almadığı hiçbir üst düzey sorun yoktur.”* Bizim alışkanlıkla pek önemsemediğimiz, gözden kaçırdığımız görünümüler gerçek sanatçının gözlem konusunu oluştururlar. Bu yalnız dünyayı doğru olarak algılamakla ilgili değildir, aynı zamanda kendini doğru olarak algılamakla ilgilidir. Gene André Gide Dostoyevski için şöyle der: *“Acılarından kaçmaz, acılarını bütün yoğunluğuyla üstlenir.”* İnsanı tanıma ve sanata indirgeme işi kolay bir iş değildir. *“Çok çalıştığım zaman bedensel olarak da hasta oluyorum”* der Dostoyevski.

Yapıt böylece sanatçının yetkin bilinç etkinliğiyle bir anlam yoğunluğu kazanır. O durumda sanat yapıtı bir defada giremeyeceğimiz ya da her girişimizde bize yeni şeyler gösterecek bir zengin-

likler alanı olur. Gaëtan Picon haklıdır: *“Birçok defa okuduğumuz sayfalar bize söyleyecekleri şeyin tümünü henüz söylememişlerdir.”* Her görünüm bir belirtendir, bir anlam taşıyıcısıdır. Yalnızca sanatın yapay yolla oluşturulmuş biçimleri değil yaşamdaki çeşitli davranışlar da anlamla yüklüdürler. Dilin mantığından çok dilsel dışlaşma biçimleri belirleyicidir. Mantık açısından bir tane “evet” ve bir tane “hayır” vardır. Ruhsal açıdansa sayılmayacak kadar çok “evet” ve sayılmayacak kadar çok “hayır” vardır. Bir kadının yürüyüşü, bir çocuğun ağlayışı, bir satıcının bağırışı, bir öfkeli kişinin bağırışı birer görünümdür. Sanatçı gözlemcidir ama gelişigüzel gözlemci değildir. Gelişigüzel gözlem örneğin pazarda fiyat incelemesinde bulunurken yaptığımız gözlemdir. Sanatçının gözlemciliği bilim adamı gibi tam anlamında koşullandırılmış ya da tasarlanmış olmasa da, önkoşullu olmasa da bile gözlemciliktir. Sanatçının işi anlamları dikkatlere sunmaktır, bakışlara taşımaktır. *“Yazar üst düzeyde aracıdır, onun işi aracılıktır”* der Sartre. Sanatçı yaşamda, bu koca gözlem laboratuvarında neyi aradığının neyi bulmaya çalıştığının bilincindedir. Sanatsal anlamlar öyle rasgele bulunmuş anlamlar değildir, geçerken bulunup alınmış anlamlar değildir. Sanatçı rasgele kurşun atan avcıya benzemez. Sanatta gelişigüzele yer yoktur, önkoşulsuzluk gelişigüzellik değildir, doğaçlama bile gelişigüzelden beslenmez. Bir öntasarım ya da bilinçli bir öngörü her zaman vardır. Gelişigüzellik sanatçıyı en çok doğalcılığa ulaştırabilir. Bilimci gibi sanatçı da bir şeyi aramaktadır ya da bulduğu bir şeyi doğrulamaya çalışmaktadır. Ancak onun ne bulacağı bilimcininki gibi kesin belli değildir. Böylece sanatçıyı bir tümevarımcı, bir özler araştırmacısı saymak yanlış olmaz.

Burada yararla ilgili bir tutum varsaymak doğru olmayacaktır. Sanat ancak sonuçları ya da etkileri açısından yararla ilgili diye düşünülebilir. Yüce değerler yani estetik değerler ve ahlak değerleri yarar duygusunun dışlandığı yerde parıldamaya başlarlar. Yalnız sanat değil yarara daha yakın duran bilim de yararcılıktan olumlu şeyler elde edemeyecektir. F. Boyancé şöyle der: *“Öyle görünüyor ki insan her şeyi doğrudan doğruya yarara adadığında önünde sonunda bilimin ilerleyişi tehdit altında kalır.”* Yarar duygusunun

dışına çıktığımız zaman gerçek insani amaçlarla yüzyüze geliriz. Yaşam etkindir ve üstümüze üstümüze gelir. Bilinç ne ölçüde dışa eğilimliyse yani yönelgense yaşam da doğrudan doğruya bize dönüktür. Gerçek anlamda yaşamak kolay iş değildir. Yaşam bir yandan tedirginlikler ve bir yandan da alışkanlıklar sunar. Tedirginlikler alışkanlıklarla karşıtlaşır ve alışkanlıkları kovmaya eğilimli olur. İnsan en genel ölçüler içinde alışkanlıklarını sever ve kendini bütün bir dünyaya karşı alışkanlıklarıyla korur. Gündelik yaşamın zorlukları ya da zorunlulukları bizi kendi ortamımıza alışkanlıklarla bağlanmaya ya da hatta katlanmaya götürecektir. Aynı kahveye gitmek, vapurda aynı yere oturmak, aynı yoldan çarşıya inmek, aynı birayı içmek, belli etkilere çok da düşünmeden aynı tepkileri vermek, aynı şairden hoşlanmak...

Alışmak dediğimiz şey yetkinleşmenin ya da özellikle ustalaşmanın koşulu da olabilir, sorunsuzluğun ve sorumsuzluğun kaynağı da olabilir. İnsan alışkanlıklarıyla güçlü alışkanlıklarıyla güçsüzdür, alışkanlıklarıyla egemen alışkanlıklarıyla tutsaktır. Sanatçı ustalaşmakta alışkanlıklarını kullanır bir ölçüde, onlarla savaşıma girmek koşuluyla. Ancak sanatçıyı sanatçı yapan arayışdır ya da arayışının temelindeki meraktır, bu meraka bağlı tedirginliklerdir. Sanat böylece insan araştırması olur ve yararlı olacaksa insan araştırması olma koşullarında yararlı olur. Bu yararlılık öngörülmemiş ve dolaylı bir yararlılıktır. Akli başmda hiç kimse yarar adına resim yapmaz ya da şiir yazmaz. Bu çerçevede sanatın sağladığı yarar kaba anlamda yarardan daha büyüktür. İnsanı insan yapacak olan güç arayışların bilimde sanatta felsefede kendini ortaya koyan gücüdür. Condorcet konuyu filozoflara götürerek şöyle der: *“Çeşitli uluslardan filozoflar düşüncelerinde ülke ırk ve topluluk ayrımı gözetmeden kurgusal görüşlerindeki ayrılıklara karşın tüm yanılığlara tüm zorbalık biçimlerine karşın dayanışık bir birlik oluşturuyorlardı.”* Oysa örneğin zorbalığa karşı oluş bir felsefi düşünceyle doğrudan doğruya ortaya konulan bir tutum olmaktan çok bu düşüncenin arayışlarından sonuç olarak ortaya konulan bir bakış biçimidir. Diderot da gerçek filozofların toplumu çok seven kişiler olduğunu düşünüyordu. Ne olursa olsun filozofun tutumu

siyasi ya da ahlaki olmadan önce insanidir. Baudelaire'in dediği gibi, şair ahlaki bir amaç güttüğü zaman şiirinin gücünü azaltır.

İkinci doğa diye tanımlanan alışkanlık gerçekte sayısız deneyimin ürünüdür. Her uyarlanma çabası alışkanlık edinme yolunda bir adımdır. Alışmak korunmaktır, zırhtır ya da kalkandır. İnsanoğlu bir kere alıştı mı alışkanlığın sınırından girdi mi tamamdır: o durumda özdeşleşmeye benzeyen bir şeyler yaşar. Bir başka deyişle, alıştığımız şeyle aramızda özdeşliği düşündüren bir yakınlık vardır. Alışmak sanki bir *bir olma* olgusudur. Sevgililer birbirlerine alıştıkça gönenirler ve yabancılaşırlar. Kazanmak da yitirmek de alışmakla başlar. İnsan yaşadığı şey olup çıkabilir. Alışmanın yumuşamaya benzemesi yanıltıcıdır, alışmak katılaşmaktır. Alışmak yatkınlığı ve yumuşaklığı elden kaçırmak, bir kesinliğe yerleşmektir. Bir süre sonra alışkın alıştığı şeyle arasında hiçbir çelişki olmadığını görür ya da en azından böyle bir duygu içindedir. Alıştığımız şey bizim için bir yıkım nedeni olmadığı sürece alışkanlığımızla iyiyizdir. Sanatçı sanat yaşamında alışkanlıkları edinmek kadar onları aşmanın önemini kavramış kimsedir. Gelişmenin tek yolu alışkanlıklarıyla savaşa girmektir.

Sıradan insan basit alışkanlıkların insanıdır. Genellikle belli çarklar içinde belli koridorlarda dehlizlerde yaşar bu insan. İş sekiz saat pul yapıştırmak olan memur pul yapıştırmanın ustası ve bunalımlısıdır. Böyle biri yaşamakta olduğu ortama tam olarak uyarlanmış, öyle ki bu uyarlanma bir yabancılaşmayı kendiliğinden getirir. Her şeyini ayrıntılarıyla bildiğiniz bir şey henüz yabancınız değilse yabancınız olmaya adaydır. Sıradan insan bir yaşam ustası olarak görünür. Onun gözünde olağanüstü olmayan her şey bir sıradanlık konusudur. Sıradan olmak olumsuz anlamında dar bir çembere kapatılmış olmaktır, olumlu anlamındaysa süssüz ve katkısız bir yaşamı sürdürür durumda olmaktır. İnsan olağanın içinde hem çok rahat hem çok tedirgindir. Sokak satıcılarının bağırtılarından kocaman adamların otobüste yumruklaşmasına kadar her şey olağan sayılabilir ya da olağan olarak yaşanabilir. Toplumun yaşam değerlerinden gelen olumsuz davranış biçimleri sıradan insanları olağanüstü görünümüler altında bile çokça ya-

dırgatmaz. Bu davranış biçimleri ahlakdışı davranış biçimleri de olabilir. Rüşvetin bir ahlaksızlık değil de zor koşullara katlanmanın bir biçimi olduğunu savunan insanlarla karşılaşabiliriz.

Bizler çok zaman olağan sayılan bu gibi durumlar karşısında tepkisiz kalırız. Bu tepkisizlik sanatçıya gitmez: sanatçı bu tepkisizliğin dışındadır ve öyle olabildiği sürece sanatçı kalacaktır. Sanatçıların rahatsız kişilikleri, zaman zaman alışılmadık tepkiler vermeleri buradan gelir. Benim her gün yaşayıp hiç yadırgamadığım durumlar sanatçının laboratuvar konusunu oluşturur. Sanatçı bu konulara sıradanlığı aşan bir duyarlılıkla, belli bir heyecanla yönelir. Bu yüzden sanatçıyı ve hatta sanat izleyicisini gerçek anlamda heyecanlı kişi saymamız yanlış olmaz. Sanatçının gözlemlerkenki duygusallığı da yaratırkenki duygusallığı da (bu iki edimi birbirinden ayırmak zordur) heyecanlarla örülmüştür. O bu koşullarda bize bir sevinç insanı hatta bir mutluluk insanı olarak görünür. Aristoteles çok haklıdır, heyecan sanatta vardır: sokaktaki ölü içimizi kaldırırken sahnedeki ölü yüreğimizi hoplatır. Şöyle der Dufrenne: *“İzleyicinin deneyi yaratıcının deneyine benzer bir deneydir: nesnenin benzer bir mutlulukla yaratılması ya da yorumlanması gerekir. Acılı bir dansçı baleyi öldürecektir, bunun gibi fırça vuruşları sakınlık ve yüreksiz bir ressam, piyanoya dost gözüyle bakmayan bir müzikçi işinde eksik kalacaktır. Estetik nesne elbet acıyı da umutsuzluğu da anlatabilir, ancak onu mutluluk içinde anlatmalıdır, başarısızlığı anlatırken başarısızlığa düşmesi doğru olmaz, bu mutluluk sanatçının ruhunda değilse bedeninde olmalıdır”*

Sanatçının heyecanı yaşamda dipdiri kalmanın, alışkanlıklara yenilmemiş olmanın heyecanıdır. Alışkanlıklar gündelik sıkıntılardan korur bizi, sanatçıysa korunmasız insandır. Bu yüzden o bizim değerlerimizden başka değerlere ulaşmış görünür. Belki bizim hırslarımız yoktur onda, bizim elde etmeye çalıştığımız şeylere, diyelim ünlere unvanlara o güler geçer. Milena, Kafka'nın savunmasız olduğunu, çıırılçıplak olduğunu bildirir, bu yüzden onun erken öleceğini söyler. Şöyle yazar Max Brod'a; *“Frank yaşayamaz, yaşama gücü olmadığından yaşayamaz. Esenliğe ka-*

vuşamayacaktır Frank. Çok sürmez ölür, bak görürsünüz. Hepimizde bir yaşama gücü vardır, görünüşe kapılırız, yalana sığınırız bizler, olaylara göz yumabiliriz, iyimserliğe ya da kötümserliğe başvurabiliriz zaman zaman, bir kanıyı savunabiliriz hiç değilse. Ama o sığınamaz bu türlü koruyucu nesnelere. Yalan söylemek elindengelmez ilkin, beceremez ki... Sarhoş olmayı da beceremez. Sığınacak, başvuracak hiçbir aracı yok elinde. Bizim korunabileceğimiz şeyler onda olmadığından hırpalanıyor ya böylesine. Giyinik insanların arasında çırılçıplak dolaşan biridir o. İster iyilik ister kötülük olsun, yaşamına yardımcı olacak nesnelerden yoksun olunca kendi başına bir varoluşçuluk oluyor onunkisi. Kahramanlıktan uzak bir yalnızlık içindedir Frank. Ne var ki daha yüceliyor daha erişilmez oluyor böyle olunca."

Sanatçının yalancı gibi görünmesi bizim göremediklerimizi görebilmesinden gelir. Bir acıda bir sevinci, bir tutkuda bir yılgınlığı, bir başarıda bir çöküşü, bir vazoda sıcacık bir duruşu, bir ağacın yeşilinde sonsuzu yakalayabilmek zordur. Yaşam biçimlerinin çeşitli görünüşleri önümüzdedir, trende vapurda kırdı kahvede lokantada hep yaşamın görüntüleriyle karşılaşırız. Bu görüntülerle aramıza çok zaman süsler hırslar kaygılar girer, bazen onlar gözümüzün önünde olmakla birlikte bize kapalı kalırlar. Mercan Usta'nın boyacı sandığını kaç kere görmüşüzdür, ama onun "her zaman bir yeniden doğmanın mehtabı" olduğunu görmemiştir. Özel durumlar ya da özel özellikler vardır, bu özel şeylerin derinine doğru yürümeye başladığımızda insan gerçeğine doğru özlere doğru yola çıkmış oluruz. Bu derine gidiş çeşitli deneylerle gerçekleştirilen bir tümevarımdır gerçekte. Ancak bizim bu özel durumları ya da özel özellikleri kavrayışımız, bizim özlere ilerleyişimiz sanatçınıninkine göre daha basit olacaktır. Sanatçı yaşamın görünüşlerine inceden inceye bakmayı bilen, onlardaki örtülü anlamı okuyabilen insandır. Bu yüzden o bizim göremediklerimizi görür bizim duymadıklarımızı duyar bizim sezmediklerimizi sezer. O bizde her zaman şu duyguyu uyandırmaya yatkındır: bunu ben de görebilirdim aslında. Bu yüzden şair özel bir dil kullanır. O bilir ki özel şeyler ancak çok özel bir dille anlatılabilir. "Şair

için sözcüklerin arı anlamı yoktur” der Marcel Proust.

Sanatçının gördüğü şey gerçekte görülmeyecek kadar derin ya da bulanık değildir. Tersine son derece yalındır, bazen bir çırpıda bir sezgiyle görülecek kadar yalındır. Sanatçının gözü karmaşıklaştıran göz değildir yalınlaştıran gözdür, karmaşıklığı enaza indiren gözdür. Güçlü sanatçı yaşamı yalınlaştırır ya da bir yalınlıkta kavrar, yetersiz sanatçı zaten karmaşık olan yaşamı daha da karmaşıklaştırır. Özellikle doğalcı sanatçı karmaşığı sanata taşır. Karmaşık yaşam yetkin sanatta en yalın biçimlerde dışlaşır. Sanat yapmak karmaşıktan yalını damıtmaktır. Sanatta karanlık bir başarısızlık belirtisidir. Kötü şairler kimsenin anlamadığı sözler üretirler. Gérard de Nerval *“Sonelerim Hegel’in metafiziğinden daha karanlık değildir”* derken kendini savunmuş mu olur? Yaşamı olabildiğince yalınlaştırmak ve en açık görünümünde ele geçirmek gerçek sanatçının işidir. Yaşamda bu deşici ayrıştırıcı yalınlaştırıcı bakış sanatçıya bir ayrıcalık değil ama bir ayrılık yükler. Sanatçının başka oluşu doğaldır, bu onun insanüstü olması değildir. İnsanüstülük sanatçıyı insandan uzaklaştıran bir şey olabilirdi, oysa sanatçının işi insanlardır. Sanatçı ne kadar tedirgin olsa da ne kadar iğreti görünse de yaşama tam olarak yerleşmiştir, en azından başkalarından daha tutarlı bir biçimde yerleşmiştir. Akarcının ya da vurguncunun dünyaya edepsizce yerleşmiş olması onun daha çok buralı olduğunu göstermez. Dünyada olmak her şeyden önce insanı görebilmekle insanın derin ve zor ulaşılır bilgisine ulaşmakla olasıdır. Yaşama aptalca kurulmuş olanlar yaşamın gerçek sahipleri gibi görünseler de birer iğretiden başka bir şey değildirler.

İnsanların birbirlerini aşağıladığı, birbirlerinden bir şeyler çarpmaya çalıştığı, sürünüp takındığı, boş boş konuştuğu, sözde eğlenip kendinden geçtiği yerde sanatçı nöbette gibidir. Sanatçı çirkinliklerin billurlaştığı yeri gözlemlemekle yükümlü de olsa o yerin insanı değildir. Bu ayrılık sanatçıyı belki biraz toplum dışı kılacak ya da gösterecektir. Oysa toplum dışılık sanatçılıkla çelişkilidir: hiçbir sanatçı toplum dışı olamaz, hiçbir toplum dışı da sanatçı olamaz. Beethoven bu anlamda kişiliğine yöneltilen eleştirileri

şöyle karşılıyordu: *“Kinci, inatçı, insan kaçkını biri olduğumu düşünen ya da beni böyle gören sizler ne kadar haksızsınız! Size böyle görünen şeyin gizli nedenini bilmiyorsunuz. Çocukluğumdan beri yüreğim ve usum iyiliğe ve yumuşak duygulara eğilimliydi. Aynı zamanda büyük erdemleri gerçekleştirmeye yatkındım.”* Beethoven’in boşa geçirilecek vakti yoktur. Büyük erdemleri gerçekleştirmeye yatkınlık sanatçının kendinde sezdiği, kendinde bulup çıkardığı, daha çok da kendinde kendi eliyle yarattığı ayrırlıktır. İnsanların bir şeylere doğuştan yatkın olduğuna inananlar dünyanın tepsi biçiminde olduğuna inanacak kadar saf olanlardır. İnsana hiçbir özel şey hazır verilmemiştir, her birey türünün kazammlarıyla donanmıştır. Türün etkin bireyi olmakla sürünün üyesi olmak arasındaki küçücük ayrılığı iyi görebilmek gerekir. Sanat bir çaba işidir. Doğuştan olan, kalıtımsal olan elbette vardır, ama o insanı sanatçı ya da banker yapmaya yetmez. İnsan doğallığının üzerine kurduklarıyla insandır, yapaylığıyla insandır. Yapay olan insan için doğal olandır, insanda doğalla yapay bütünleşir.

Her kişi alışkanlığın verdiği yabancılığı, yabancılaşmayla gelen bunalımı yeni arayışlar için kullanmayı bilemez. Alışkanlıklardan korkan, alışkanlığın verdiği kapanmışlığı ya da kapatılmışlığı yeni ufuklara yeni değerlere yeni özlere yeni biçimlere doğru aşmayı bilen kişilerin başında gerçek sanatçılar gelir. Yaratıcılık bu tedirginlikten alır kaynağını. Yaratıcı kişi yetinmeyi bilmez. Hep yeni şeylere varma çabası içinde gerçek sanatçılar dehalarıyla yetinmeyi düşünemedikleri gibi varolan durumlarıyla da hep çelişkilidirler. Beethoven bir mektubunda şöyle diyordu: *“Gerçek sanatçının gururu yoktur, gerçek sanatçı sınırları olmadığını bilir, amaçtan hangi noktada uzaklaştığını bulanık bir biçimde sezer. Belki başkası ona hayran olurken o eşsiz bir dehanın onun için güneş gibi parladığı yere henüz varamamış olmakla üzgündür. Hiçbir insanda iyilikten başka üstünlük işareti tanımıyorum. İyiliği bulduğum her yer yuvamdır benim.”* Sanatçıyı herkesten ayrı ve herkesle bir kılan bu sürekli aşma bilincidir, durmadan yeniye ulaşma duygusudur. Baudelaire *“Ben nerede değilsem orada iyi olacaktım gibi gelir”* der. Yaşanmış tüketmek kolaylığından

çok, yaşanmamış   zlemektir bu. Aşkları haklı kılan şey şiiri de müziği de resmi de yontuyu da haklı kılar. Yaşamaktan korkanlar, özellikle aşktan korkanlar sanatın gerçek alıcıları, hele hele gerçek yaratıcıları olamazlar. Sanatın da aşkın da baş koşulu yeni ufuklara yelken açmayı bilmektir. Sanata ve aşka açılmak dalgasız denizde akşam vakti sandal sefası yapmaya hiç benzemez. Baudelaire'in dediği gibi: *“Dalalım ister cennet ister cehennem olsun / Yeniyi bulmak için bilinmezin dibine.”*

ÖYÜN VE SANAT

Ruhbilimciler de estetikçiler de sanat ruhbilimcileri de oyun konusunu yeterince incelemediler, oyunun insan için ve özellikle sanat için önemini yeterince gösteremediler. Oyun insan yaşamının önemli bir ögesidir, insanın dünyayla ilişkisinin ilk ve en köklü biçimidir. Dünyaya ilk dokunuşlarımız oyunda gerçekleşir. Oyun insanın belli bir amaca yönelik olmayan, bir bakıma yarargözetmez olan bir edimidir. Ruhbilim bir bilim olduktan sonra oyunun insan için önemi kendini göstermeye başladı. Eskiler oyunun ne olduğunu hemen hiç bilmiyorlardı. Klanda oyun oynayan küçük bireyin işi zordu, büyüsün de yaşama katılsın diye çocuğun gözünün içine bakarlardı. İlk uygarlıkları yaratmış olan toplumlar çocuğu bir üretici adayı ya da bir asker adayı olarak zor bir yaşamın içine erkenden itmeye eğilimli oldular. Zamanla insanoğlu oyuna çok olumsuz bakmayacak duruma gelmiş olsa da oyunun yararlı bir iş sayılması oldukça yenidir. Çocuğun çocukluğunu rahatça yaşayabildiği yerde oyun üst düzeyde insan olmaya yönelmenin temel koşullarından biri olarak görülebiliyor. Oysa çocuğun çok zaman çocuk olma hakkını kullanamadığını görüyoruz. Bugün çocuk çocukluğunu rahatça yaşıyor diyemiyoruz. Savaşların, eşitsiz gelir dağılımının, ilkel üretim koşullarının sürdüğü bir dünyada çocukların işi büyüklerin işinden daha az zor olabilir mi?

Oyun kendinde yarargözetmez de olsa sonuçları bakımından son derece yararlıdır. Oyunu yarargözetmez olarak belirleyişimiz

onun somut bir amaca yönelik olmamasındandır. Çocuk üretime katıldığında toplumun gelişimi açısından bir yarar sağlayacaktır, ama oynamaya gittiğinde ancak kendi için yarar üretmiş olacaktır. Demek ki oyunun yarargözetmezliği onun yararlılığını ortadan kaldırmıyor. Oyun yaşama adım atan insan için en yararlı eylemlerden biridir, belki de en yararlı eylemdir. Bebeğin nesnelere yönelişi oyunun en doğal ve en arı biçimi olarak görünür. Özellikle bebeğin yönelimlerini gözlemlediğimizde oyunu belli bir amacı ve çok belli kuralları olmayan, kendiliğinden edimlerle ortaya konulan içgüdüsel davranış diye belirleyebiliriz. Bebeklikten çocukluğa geçildikçe içgüdüsellik yerini yavaş yavaş düşselliğe bırakır. Bir süre sonra düş oyunda tek belirleyici güç olarak kendini ortaya koyacaktır. Bebeklikten sonraki dönemde oyun düşle eylemin birlikteliği olarak görünür. Burada sözkonusu olan eylem düzenlenmiş eylemdir hatta belli kurallara bağlanabilen eylemdir. Düş eylemin koşullarını hatta kurallarını belirler, eylem düşü açınlar ve canlandırır. Oyunun salt düşsel ya da salt eylemsel biçimleri düşünülebilse de genellikle oyunda bu iki ögenin birbirinden ayrılmadığını birbirini oluşturduğunu görürüz. İnsan çocukluktan sonra da oyun oynar. İnsan gündelik yaşamın çarklarından kurtulmak, alışılmış ve sıkıcı dünyanın üzerinde daha pırıltılı daha çekici bir dünya ya da bir cennet yaratmak için oyun oynar. Ama oyun her şeyden önce çocuğun uğraşdır ya da mesleğidir.

Oyunun daha yetkin biçimi elbet sanatta ortaya çıkan biçimidir. Sanatı belki de *büyüklerin çocuk oyunu* diye tanımlamak yanlış olmaz. Sanattaki oyun çocukluktakinden daha belirgin bir amaca yöneliktir: burada düşleyen ya da tasarlayan insan gündelik yaşayan insanın önüne geçmiştir. Sanat yapmak gerçekte oyun oynamaktır. Sanatçı oyununu oynarken bizim için çekicilikleri olan hatta bize üst düzeyde hazlar veren ilginç bir yapı kurmakla yetinmez, aynı zamanda dünyayı, ortak dünyamızı tüm görünür görünmez yanlarıyla tüm gizleriyle açıklamayı amaçlar. Sanat bir insan araştırmasıysa oyun bu araştırmanın başlıca yöntemidir. Özgür eylem ve özgür düşünce sanatta bireysel doyumun sınırlarını aşar, bir insan araştırması özelliği kazanır. Buna göre onda

düşünsellik kadar ya da ussallık kadar düşsellik de belirleyicidir. Düş kurmayı bilmeyenler sanat yapamazlar, bilim ve felsefe bile yapamazlar. Düş oyunun asıl kaynağıdır. Oyunu düşle kurar düşle sürdürürüz. Çocuk düşün çekiciliğinde ya da sürükleyiciliğinde kuralın gösterdiği yoldan sapıverir ve mızıkçı olur. Bazen de oyun içinde oyun oynar: saklanmaya giderken aynı zamanda bir savaş pilotu oluverir, mekanik sesleri andıran sesler çıkarması bu yüzdendir. O sırada bir canavarı kovalıyor da olabilir. Böylece bir de bakarsınız saklambaç oyununun sınırlarından çıkıvermiştir. Çocuğun yaşamında oyun oyuna bağlanır, bitmez bir düş alanı oluşturur. Buradaki büyülenmeyi çocuk nedenini bilmeden yaşar. Oyunu bozulduğunda çok kötü öfkelenir. Çünkü onun dünyasında bir oyun ancak başka bir oyun için bırakılabilir.

Kaba bir gözle baktığımızda sanat bize son derece iyi düşünülmüş son derece ölçülü biçili bir alan olarak görünür. Daha yakından baktığımızda sanat alanında her şeyin çok iyi düşünülmüş çok iyi düzenlenmiş olmadığını görürüz. Onda içgüdüsellik değil ama kendiliğindenlik oldukça belirleyicidir. Zaman zaman düşünmek ama her zaman yapmak: sanatçının çabası böylesi bir çabadır. Bilimsel ve felsefi düşünce salt kavramsal düşüncedir. Sanatta kavramlarla birlikte bilincin tüm görünür ve görünmez öğeleri etkindir. Unutulmuş fikirler, bir bölümü yitip gitmiş anılar, biçim değiştire değiştire kaynağından iyiden iyiye uzaklaşmış izlenimler, aşılmış ya da çatışkılı duygular, özellikle de önbilincin ya da bir başka deyişle bilinç öncesinin öğeleri etkindir. Bunlar sanatsal görüye ve dolayısıyla yapının örgüsüne doğrudan doğruya gereçler olarak katılabilirler. Önbilincin öğeleri karmaşıklar ya da ilkörmekler olarak yaratıya katılırken sanata çocuksu bir bakış katarlar. Çocukluğumuz sanatımıza böylece yaratıcı bir güç olarak girer. Bu yüzden sanatın dili bilimin ve felsefenin dilinden daha açıklayıcı ve tam anlamında kapsayıcı da olsa daha karmaşıktır. Bu dil simgelerin belirleyiciliğinde özgün ve özgül bir yapı ortaya koyar. Öte yandan sanatçının bize yansıttığı özgün ve özgül dünya kendi yasalarını kendinde taşıyan düşsel bir dünya olarak görünür. Bu düşsel dünya insanı tüm gizleriyle açıklamaya yönelir. Sanatın

alanına girdiğimizde düş gerçeğliğin taşıyıcısı olur. Sanatın alanın-
da çocuklukla ilgili olan her şey sezgisel olarak yeniden yaşanmış
ve üst düzeyde bir ussallıkla yeniden dokunmuştur, bu dokuma
insanı insana açık açık anlatmak için vardır.

Bu yüzden sanatta oyuna oyunda sanata benzeyen bir şeyler
bulunur. Oyun çocuğun ve sanatçının işidir. Sanatçı çocukluğunu
yitirmemiş, çocukluğuna sıkı sıkı sarılmış kişidir. Kimileri büyük
adam olmak adına çocukluklarını erkenden gözden çıkarırlar, onu
çok zaman bir budalalık dönemi gibi algırlar. Çocukluğunu yitir-
miş kişi sanatta çok bir şey yapamayacaktır. Çocukluğa dönüş her
zaman yeni bir kavrayışın ve yeni bir açıklamanın etkin gücünü
kurar. Yaşama hiçbir açıklık getirmeyen ve kendi katı kuralları
içinde dönüp duran yetişkin oyunları bir yana, her türlü oyunda
bir yeninin dile getirilişi vardır. Sanatçı çocuktur, çocuk da sanat-
çıdır. Sanatçı çocukluk içinde doğuran hatta çocukluğunu yeniden
doğuran adamdır. Çocukluğunu korumak yalnız sanatçı için değil
herkes için önemlidir. Demek ki insanın bu arada sanatçının en
önemli deneyimleri yetkin bilinç koşullarında elde ediliyor olsa
da bu deneyimleri etkin kılan kaynak ilk yaşam izlenimleridir.
İlk karmaşıklar bilincin oluşumuna var güçleriyle katılırlar. Her
bilinç bir çocukluğun açılmış biçimidir, buna göre çocukluğun
renklerini taşır. Çocuk oynayarak tanır dünyayı, oyun çocuk için
dünyayla buluşmanın ilk biçimi ve ilk koşuludur. Oyun gerçek
anlamda bir okuldur. Çocukluğun ilk deneyimleri tüm yaşam bo-
yunca belirleyici bir rol oynayacak biçimde bilince ve bilinçaltıma
yerleşmişlerdir. Herbiri bir simge değeri taşıyan bu ilk dokunuşma
izlenimleri sonraki yaşamın rengini kokusunu özelliklerini belir-
ler. Büyümüş insan çocukluğunu bir gerilik dönemi olarak geride
bırakmak ister. Pekçok kişi için çocukluk bilinçsizlikle belirgin bir
güçsüzlükler dönemidir, çocukluğu anımsatan her şey güçsüzlü-
ğü de anımsatacaktır. Sanatçı çocukluğunu o buğulu simgeleriyle
yeniden yaşayan kişidir. Çocukluk sanatçıda bir bakış biçimidir
hatta araştırma yönteminin kurallarını veren canlı bir kaynaktır.
Son derece değişken anılar çocukluğun görünüşleri arasında
dönüşerek varlığını sürdürürken en güçlü en köklü en belirleyici

açıklamalara gerekçe sağlarlar. Çocuk yaşamadıklarını bile yaşadığını sanabilen bir varlıktır. Freud bize *ekran anılar* diye adlandırdığı yaşanmamış anılardan sözeder. Yaşamı tüm incelikleriyle açıklayabilecek en köklü simgeler çocukluğun izlenimleriyle oluşturulabilir. Çocukluk yaratmada başvurulabilecek ilk kaynaktır.

Çocukluğun düşleri arasında gelişen büyüklük düşleri yaşamı sezmeye ve açıklamaya yönelik tasarımları duyurur. İnsan yaşamla en canlı ilişkilerini çocuklukta kurar. Çocukluğu ruhbilimciler en güçlü öğrenme dönemi olarak belirlerler. Çocukluğun düşleri büyümüş bir kişiye saçma görünebilir. Sanatçı için çocukluk düşleri dünyayı açıklayacak yeni düşlemler için en önemli gereçtir. Sanatçı geçmişin düşlerinden yetkin düşlemler oluşturabilmesiyle herhangi kişiden ayrılır. Sanatçının düşlemlerini ayrıştırabilsek onların en büyük bileşeninin çocuk düşleri olduğunu görebiliriz. Yapıta simgeler olarak yerleşecek olan anlatım birimlerinin temelinde işte bu düşlemler vardır ya da bu yeniden ele alınıp işlenmiş çocuk düşleri vardır. Sanat böylece insanı çok özelde açıklar kılabilen tek etkinliktir. Sanatın dili bu yüzden özel bir dildir, sanatın mantığı da özel bir mantıktır. Sanatın dili çocukluğun diline, sanatın mantığı çocukluğun mantığına benzer. Sanatın dili kuralcı tutarlılıktan, sanatın mantığı çelişmezliğin belirleyiciliğinden uzaktır. Sanatın dili de bu dilin anlatım özelliklerini koşullayan mantığı da üst bir gerçekliği ortaya koymak adına belirlenmiş alanını aşmak eğilimindedir. Fransız şarkıcısı Jacques Brel otuz sekiz yaşında şunları söylüyordu: *"Bütün çocuklar şairdir / Onlar çobandır onlar büyücü kraldır / Daha iyi uçabilmek için onlar bulutlardır."* Burada karşımıza çıkan yalınlık çocukluğun uçsuz bucaksız düşselliğinden beslenmektedir. Doğrudan doğruya naif diye belirlenebilen sanat anlayışları bir yana, her yapıtta naif öğelerin bulunması sanatta çocukluğun egemenliğinden gelir. Her yapıtta ilkel doğal kendiliğinden dolaysız ve uzun uzun düşünülmemiş izlenimi veren içtenlikli dobra dobra basit saf duru arı bir şeylerin bulunması bize her zaman çocuksu bir kaynağın varlığını düşündürür. Yapıtın simgeleri arkasında duyulan düşünme çocukluğun düşlerinden yoğunlaşmıştır.

Çocukluğun düşleri oyun içinde belirmiş düşlerdir, bunlar oyunun arayıcı ve saptayıcı, bulucu ve doğrulayıcı izlerini taşırlar. Çocuklukta oyun düşlerle kurulur ve düşler oyunla canlandırılır: düşsüz oyun oyunsuz düş yoktur. Sanatçının dehası eski düşleri canlandırıp onlardan yeni düşlemler elde etmek için yeni oyunlar kurar. Deha çocuksu bir güçtür, oyunun koşulları içinde oluşmuş ve biçimlenmiştir. Deha oyuncudur, zihni alışılmış bağlarından kurtarır ve onu özel bir etkinliğe yönelterek özgür arayışla yükümlü kılar. Deha yüksek düzeyde bilinç olma koşullarını kendinde oluşturmuş arayıcı zihindir, bununla birlikte kendiyle daha doğrusu belirlenmişliğiyle çatışan zihindir, o bu çatışkısı içinde yaratıcı olur, alışılmışı aşarak yeniye yönelir. Çocuğun kişiliği nasıl oyun içinde gelişirse dehanın kişiliği de oyun içinde gelişir. Çocuk nasıl yeteneklerini oyun içinde kazanırsa sanatçı da ustalıklarını oyun içinde kazanır. Bir sopayı bir ata dönüştüren çocuksu güç sanatta daha yetkin ölçülerde sürer: ressam iki fırça vuruşla elde ettiği bir biçimden bir kuş imgesi yaratır. Oyunda çocuk ve yaratmada sanatçı hem dünyaya kavuşur hem dünyadan kopar, dünyayla bütünleşir ve dünyadan ayrılır. Bu çabada çocuk çocuk olarak, sanatçı çocukluğunun kalıtçısı olarak vardır. Amaç dünyanın üstünde ya da dışında yepyeni bir dünya kurmak, bu dünyayı yaşamı tanımada ve açıklamada kullanmaktır. Düşlem bugünle çocukluk arasında, özellikle özelliğin en eski kaynakları arasında bir canlandırıcı güç bir geçiş yeridir. Düne bağlarımızı düşlemlerde yenileriz, çocukluğun karmaşıklarına düşlemlerde ulaşırız. Bu etkinlikte düş gerçekliği sarar, gerçeklik düste bütünlenir ve yorumlanır. Düşselliğin gerçekliği ele geçirmesi ve onu kavrayarak açıklamasıdır bu. Gerçek gerçekliğin görünüşleri de yasaları ve kuralları da kökten dağılmıştır. Artık başka bir doğa, bambaşka doğa yasaları, başka bir tarih, başka bir kimya, başka bir coğrafya vardır. Demek ki insan yaşamını en köklü ve en kapsamlı biçimde açıklayacak simgeler çocukluk düşlerinin belirleyiciliğinde kurulur. Çocukluk düşleri bu yüzden sanat için herhangi bir kaynak değil en önemli kaynaktır. Sanattan dış dünyayı ve hatta iç dünyamızın oluşumlarını kaba bir biçimde yansıtmayı anlamıyorsa, sanatı insan yaşamını en

ince özelliklerine kadar aydınlatabilen bir araştırma alanı olarak düşünüyorsak çocukluk kaynağı en büyük dayanağımız olacaktır. Hiçbir deney çocukluk deneyleri kadar canlı kavrayıcı açıklayıcı değildir. Bu yüzden her zaman sanatla çocukluk arasında bir yakınlık bir alışveriş olacaktır, sanat her zaman çocuğa ve çocuk her zaman sanata benzeyecektir.

SANATÇININ SORUMLULUĞU

Ahlak açısından dengeli ve tutarlı bir yaşam bilgiyle mi sağlanır yoksa yaşam deneyleriyle elde edilen öngörüyle mi sağlanır? Kimilerine göre bilgiyle sağlanır kimilerine göre de yaşam deneyleriyle elde edilen öngörüyle sağlanır. Sorunu bilgi mi iyi niyet mi olarak da belirleyebiliriz. İki ucu birleştirmek ve bilgiyi iyi niyetle dengelemek en doğrusu değil mi? İyi niyet her zaman gerekli koşuldur, ancak yeterli koşul değildir. Sağlam bir ahlaki yönelimin temelinde her zaman yetkin bir bilincin bulunduğu gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir. Ne olursa olsun her kişi genellikle kendinden hoşnuttur ve çok zaman durumunun en iyiye uyduğunu düşünür, ama durumunun en iyiye uyması için bilincini geliştirme yolunda çaba gösterenler çok değildir. Gündelik bilinçle yaşama katılanlar davranışları üzerinde tam anlamında eleştirici bir bakış oluşturamazlar. Tarih yetkin bilinçlerin bir araya gelerek yaptığı bir tarih olmadı hiçbir zaman. Tarihi yapanlar güçlü bilinçler değildir, güçlü ya da güçsüz bütün bilinçlerdir, bu yüzden tarih hiçbir zaman en doğru yolların en tutarlı yolların izlenmesiyle oluşmuş değildir. Kanlı savaşlar bunun böyle olmadığını pek güzel gösterir. Çok zaman insanlık bir yerden bir yere giderken en çetrefil yolları seçmiştir. Bu yüzden tarihin oluşum yolları her zaman dolambaçlı ve karanlık olmuştur.

Önderler her zaman vardır, ama onlar her zaman usunu en iyi biçimde geliştirmiş kişiler değildir. önderler sıradan kişilerdir, on-

lar belleği sağlıklı yargıgücü sağlam sağduyusu keskin imgelemi yaratıcı kişiler olmadılar, bu nitelikleri şu ya da bu ölçüde taşıyacaklar da. Bu yüzden yaşam bilim adamlarına ve filozoflara karşın azçok gelişigüzel bir biçimde değişir. Bu gelişigüzelliği içlerine sindiremeyen gerçek anlamda yetkin kişilikler sık sık düş kırıklıkları yaşamışlardır. Toplumlari oluşturan bireyler bir gün birine bağlanırlar, ertesi gün ondan koparlar, daha ertesi gün bir olayla umutlanırlar, bir gün sonra bir başka olayla umutsuzluğa düşerler. Bu yüzden pekçok kişi yönetime tam güçlü birilerinin geçmesi gerektiğine örtülü ya da açık bir biçimde inandırmıştır kendini. Çünkü onlara göre toplum kendi içinde değişken bir yapı olmak-tan çok değiştirilebilen bir yapıdır. Yeter ki akli başında değıştiricilerin eline düşsün. İnsanı tanımayanlar toplumu gönüllerince biçimleyebileceklerine inanırlar. Buna göre pekçok insan, yaşamı dönüştürmenin uzun erimli bir çaba işi olduğunu değil de bir inanç işi olduğunu, bir iyi niyet işi olduğunu düşünür. Oysa toplumsal gelişimlerin yönetim katında gerçekleşmediğini, yönetim katında kotarılmadığını, bunun bütün toplumla ilgili bir sorun olduğunu bilmek gerekir. Yönetimler dönüşümlere kendi açılarından yön vermeye çalışırlar. Toplum bir organizmadır, onun bütün parçaları birlikte bir bütün oluşturur.

Öte yandan toplumların özellikleri doğrudan yönetimlerine yansır. Bu yüzden her kişi ilkin şu soruyu sormalıdır kendine: benim bütün yaşanılanlarda payım nedir ve ne olabilir? Hastalıklı bedenlere eşsiz başlar oturtulamaz. Her sağlıklı kişinin kendine göre gerçekçi bir kavrayış içinde neyi öngördüğü bu açıdan önemlidir. Ancak bu yaşamda benim payım ne sorusu hemen hemen hiç sorulmayan bir sorudur. Pekçok kişi için toplum ikiye ayrılmıştır, her zaman bir yönetenler bir de yönetilenler vardır ya da yönetenlerin eline kendilerini bırakanlar vardır. Oysa sınıfsal koşullar belirleyici olmakla birlikte toplumsal sorumluluk bütün bireylere eşit paylaştırılmıştır: toplumun gelişiminden yalnızca bazı kişiler değil tüm bireyler sorumludur. Her birey kendi toplumundan elbet sınıfsal koşullar çerçevesinde sorumlu olacaktır. Sorumluluğun bazı ellerde toplanması büyük bir sorumsuzlar topluluğunun var-

lığından kaynaklanır. Bunun en iyi yansıısı en küçük toplumsal birim olan ailede görülür. Yedi kişilik bir ailenin yalnızca iki kişisi sorumluysa ya da sorumluluk duygusu duyuyorsa ailenin bütün yükü kendiliğinden bu iki kişinin omuzlarına yüklenecektir, bu iki kişi kalan beş kişinin saçmalıklarını yanlışlarını bencilliklerini tembelliklerini de omuzlamak zorunda kalacaktır. Sorumsuz yönetimler buna benzer bir dağınıklıkta oluşur, astığı astık kestiği kestik önderler bu koşullarda ortaya çıkar. Gerçek sorumluluk bilinci *hep birlikte yaşama* bilincidir, paylaşma bilincidir, yükü ortak yüklenme bilincidir. Ancak insanlığın bugün böyle bir düzeye ulaşmış olduğunu söyleyemiyoruz.

Sorumluluk basit bir seçim işi değildir, bir zorunluluktur bir yükümlenmedir. Toplumda sorumsuzların olması bizim de sorumsuzluk yolunu seçmemizi gerektirmez. Sorumsuzluk sorumlu kişinin beceremeyeceği bir kolaylıktır. Yetkin bilinç zorunlu olarak sorumludur, kendi koşulları gereği sorumludur. İnsana gerçek anlamda sorumluluk kazandıran tek şey bilinç yetkinliğidir. Bilinçli kişi yaşam konusunda güçlü ve etkin bilgileri olan kişidir. Ancak bilgililiği bilgiçlikle ya da bilmişlikle karıştırmamak gerekir. Çok bilgilenebilmiş kişiler değil doğru bilinçlenmiş kişiler sorumlu kişilerdir. O yüzden bilgililik değil bilinçlilik önemlidir. Kafasına bilgiler yığmış insana bilgili diyebilir miyiz? Gerçek bilgi insanı insanlığa ulaştıran bilgidir, yığma bilgi insanı insanlığa bağlama niteliği taşımayan bilgidir. Kötü bilinçlenmiş insanlar çabucak toplum ve insanlık düşmanı durumuna gelebilirler. Gerçek bilgi bencilliği ve boş güveni öldürür, kendine aşırı güveni dizginler, insan saygısını yerleştirir. Bilinçli kişiler bencil ve güvenli olmadıkları için özgeci ve kuşkucudurlar. Onlar kendilerini başkalarının yazgısıyla yükümlü duyarlar ve doğruyu araştırırken kuşkudan yola çıkarlar. Onlar da Bacon gibi ancak kuşkudan yola çıktığında kesinliklere ulaşabileceğine inanırlar. Bu yüzden gerçek anlamda bilgili kişiler yılmadan arayan, önlerine çıkacak engelleri yüreklilikle gidermeye çalışarak yaşamla savaşılan kişilerdir. Gerçek bilgi gözüpekliği yokeder ve yürekliliği sağlar. Sorumluluk yürekliliği gerektirir.

Gerçekte bütün insani iyi nitelikler iyi bir bilgilenmeyle elde edilir. İnsan yetkinliklerini kendi çabasıyla kazanır. İnsan için *verilmiş* yetkinlikler yoktur. Cahilliğin toprağında ancak zararlı ya da en azından yararsız otlar biter. Comte'un bize duyurduğu gibi, öngörülü olmak ancak bilgili olmakla olasıdır ve ancak öngörülü kişi gerçek anlamda dönüştürücü olabilir. Bu dönüştürücü etkinlik de her zaman özgecilikle belirgin tam bir ortaklıklaşma duygusunu gerektirecektir. Birimizin yanlışı hepimizin yanlışıdır, en azından hepimizi ilgilendirecek bir yanlıştır. Tek kişi her kişiden sorumludur. Antoine de Saint-Exupéry, *Savaş pilotu*'nda "*Her kişi herkesin tek sorumlusudur*" der. Sorumluluğun tersi gelişigüzel davranma rahatlığıdır. Yazgıya inananlar kendilerini sorumlu duymayacaktır. Sophokles'in *Oidipus Kolonos'da* adlı oyununda rasladığımız şu sözler ilginçtir: "*Yürüdüğüm yolu hiçbir şey bilmeden yürüdüm.*" Bu noktada yetkin bilinç insanı olarak sanatçının sorumluluğu kendini duyurur. Sanatçı toplumun tek sorumlusu değildir ama başlıca sorumlusudur. Başkalarının sorumsuz olabildiği yerde gerçek sanatçı sorumsuz olamayan insandır. Çünkü gerçek sanatçı herhangi bir insan değildir, o gerçek anlamda doğru bir biçimde bilinçlenmiş kişidir. Sanatçı yürüdüğü yolu bilerek yürür, yürüdüğü yolu bilerek yürümeyenlere yürüdüğü yolu bilerek yürüme gerekliliğini duyurur ya da öğretir. Sanatçı zorunlu olarak bir öncü ya da bir önder değildir, ama zorunlu olarak aydınlatıcıdır. O esinini dağınıklıklardan boşvermişliklerden umutsuzluklardan değil bilgiden alır. Sanatçı bilgilenir ve bilgilendirir. Sanatçı için en büyük yükümlülük insanların bilinçlenmesine katkıda bulunma yükümlülüğüdür. Sanatçı bu anlamda bir görevlidir. Hiçbir sanatçı bu yükümlülüğünü görmezden gelmez. Herhangi bir kişide herhangi bir olumsuz insanlık durumu olan sorumsuzluk sanatçıda bir suç değilse bile bir ayıptır.

İnsanlar kendi sorumluluklarından çok başkalarının sorumlulukları konusunda duyarlıdır. Sorumluluk insana yük yükler, insanı yükümlü kılar. Başkasının sorumluluğu bizim için bizim sorumlumuz başkası için gereklidir. En iyisi belki de herkesin kendinden sorumlu olduğu bir dünyada yaşamak olurdu. Toplumsal

yaşam insanı başkalarına bağımlı kılarken onu doğrudan doğruya sorumlu durumuna getirir. Öte yandan sorumluluk bir düştür başka bir şey olmayan mutlak özgürlüğü engeller. Toplumsal yaşam ortaklaşa bir yaşamdır. Gece bekçisi toplum adına gündüz uyumak gece uyanık kalmak zorundadır. Veznedar toplum adına parayı doğru saymakla yükümlüdür. Ne olursa olsun toplumsal yaşam bir sorumluluklar ortamıdır. Bu ortamda kişiler ister istemez bir takım gerekleri yerine getirmek durumundadırlar. Kimileri bir takım boşluklardan kurnazca yararlanarak kaytarmaya, sorumluluğunu yerine getirmeden getiriyormuş gibi yapmaya özen gösterir. Tam bir sorumsuzluk içinde sorumlu görünme ustalığını edinmiş çok kişi vardır. Pekiyi insan sorumluluktan niye kaçır? Başkalarıyla bir bütün oluşturmanın yüksek düzeydeki insani hazzını tadamadığı için kaçır. Gerçekte sorumluluk bir yük değil bir mutluluk kaynağı olmalıdır. İnsan ancak sorumlulukları çerçevesinde başkalarına, bütüne, dünyaya ulaşabilir. Ancak gerçekten sorumlu insanlar, sorumluluklarını gerçekten yerine getiren insanlar kendilerini insanlığın bir parçası duyarlar ve insana kavuşmuş olmanın heyecanını yaşarlar. Bu heyecanı duyabilmek için deha düzeyinde bilinçlenmiş olmak gerekmez. Kumaşı özenle ve hatta heyecanla biçen bir terzi, toprağa sevinçle tohum atan bir çiftçi, ekmeğe en güzel tadı katıp en güzel biçimi vermeye çalışan bir fırıncı da sorumlulukların güzel heyecanını yaşamaktadır. Ancak bütün insandan sorumlu olmak özellikle kültür adamının işidir.

Gerçek sorumluluk duygusunun bilim adamında felsefe adamında sanat adamında olması gerekir. Sorumluluğumuzun anlamı ve niteliği bilincimizin koşullarıyla belirginse ancak bilinçli kişiler geniş çerçeveli bir sorumluluğu taşıyabilecek düzeyde olacaklardır. Eksik bilinçli kişinin sorumluluğu iğreti sorumluluktur, bozulmaya dağılmaya hazır bir sorumluluktur. İnsan bilerek sorumlu olabilir, sezgilerle ya da dıştan benimsetilmiş toplumsal görev duygularıyla yeterince sorumlu olamaz. Sorumsuzluk *yapabilecekken yapmamak* demektir ve insanı insanlık karşısında suçlu düşürür. İnsan yalnızca yapmak zorunda olduğu şeylerden değil bazen yapabileceği şeylerden de sorumludur, buna göre yapmadığı

şeylerden de sorumludur. Ben öğretmenim, öğrencilerime doğru bilgi ulaştırmakla yükümlüyüm. Ben babayım, çocuklarımın iyi yetişmesinden sorumluyum. Benim sorumluluklarım o noktada biter mi? Bitmez elbette. Her kişi başlıca sorumlulukları saklı kalmak koşuluyla bütün bir insanlıktan sorumludur. Buna göre sorumluluklarımızın evimizin kapısında ya da işyerimizin kapısında bittiği doğru değildir. Dünyanın hiç bilmediğimiz uzak bir yerinde bir uyarsızlık varsa, benim bu uyarsızlığı giderebilmede bir takım yatkınlıklarım varsa, benim böylesi bir uyarsızlık karşısında elimi kolumu bağlayıp beklemem doğru olur mu? Sorumlular ne tür engellerle karşılaşılırsa karşılaşsınlar gerçek anlamda sorumlu kişi bilgisiyle ve ahlakıyla bu engelleri ortadan kaldırmaya çalışacaktır. O bu engelleri ortadan kaldırmaya çalışırken pekçok güçlüğü uğrayabilir. Sorumluluk her durumda sonuçlarına ilgisiz bir etkinliktir yani çıkarıcı olmayan bir etkinliktir. Sorumluluklarını yerine getirirken yarar sağlama amacını güdenler amaçlarını gerçekleştiremeyeceklerini anlayınca sorumluluklarından uzaklaşabilirler. O zaman çeşitli gerekçeler ortaya atacaktlardır. Kimi ben artık bu işle uğraşmaktan bıktım diyecektir. Bir başkası biraz da başkaları uğraşsın diyecektir. Birileri bütün bir toplumu suçlayacaktır, toplumun adam olmayacağını söyleyecektir. Sorumluluklarını yerine getirirken yarargözetmez bir tutum içinde olanlar itilip kakılsalar da sorumluluklarını sonuna kadar yerine getirmek isteyeceklerdir. Gerçek anlamda ahlaklı kişiler sorumluluklarını yerine getirmeyi herhangi bir koşula bağlamayı düşünmeyecektir.

Bugüne kadar insanlığın yükünü bilim adamlarından ve felsefe adamlarından önce sanatçılar çektiler. Bilim adamı ve felsefe adamıyla sanat adamı arasında bu çerçevede bir ayrılık vardır. Sanat adamı topluma bilim adamından ve felsefe adamından çok daha yakındır. Bilim adamı da felsefe adamı da toplumun azçok kıyısında yaşar: kitlelerin bilimle de felsefeyle de büyük bir yakınlığı yoktur. Özellikle bilim adamı herkesin kavrayamayacağı konularla ilgilenen bir uzman kişidir. Sanat adamı kitlelerin yanında ya da içindedir. Bu yüzden onun sorumluluğu daha belirgin daha somut bir sorumluluktur. Bu nedenle sanat adamları tarih boyunca bü-

yük acılar çektiler. Onların kısa yaşamöykülerini okuyanlar onlara imrenebilirler. Ancak onların yaşamı her zaman acılı bir yaşam oldu. Onlar kurulu düzenler karşısında yüce değerleri savunmak gibi çok güç bir işle yükümlü oldular. Onlar kendilerini yalnızca kendi toplumlarının sorunlarından değil bütün bir insanlığın sorunlarından, bütün bir insanlığın sıkıntılarından açmazlarından eksikliklerinden sorumlu duydular. Onlar yalnızca ve yalnızca daha güzel bir dünyada yaşama tasarısı içinde insanlığın sözcüleri oldular. Gerçek sanatçıların çektiği acılarla ilgili bir araştırma sanatın tarih boyu ne biçim yükümlülükler altına girmiş olduğunu pek güzel gösterecektir.

ROMANDA İNSAN GERÇEĞİ

Sanat alanında büyük amaçlar büyük sonuçları getirir. Sanatta yetkini istemek ve ona ulaşmak için büyük çaba göstermek gerekir. Belki dünyanın bütün alanlarında böyledir bu. Piyanosunu dinleyen babası Franz Liszt'e "*İlerde ne olmak istiyorsun?*" diye sorunca küçük sanatçı adayı Beethoven'ın duvarda asılı duran resmini göstererek "*Bunu*" der. Bu kolay kolay gerçekleştirilemeyecek bir amaçtır, belki de daha çok bir çocuğun düşüdür. Günlerden bir gün Franz'ın piyanosunu dinleyen Beethoven sahneye çıkar ve bu küçük çocuğu alnından öper. Kafamızda Beethoven gibi Dostoyevski gibi Shakespeare gibi bir insan örneği olsa da olmasa da amaçlarımızın büyük olduğu yerde çabamızın da büyük olması gerekir. Örnek ya da örnekler her zaman vardır ve olacaktır. Örnek bir çıkış noktasıdır, tıpkı esin gibi. Kalanı bize kalmıştır, bizim çabamıza kalmıştır. Çok çalıştığı zamanlar kendini bedensel olarak da hasta duyan Dostoyevski'nin çabası dile kolay bir çabadır. Bizler bağcının çektiği acıları düşünmeden meyve yemenin rahatlığında oluruz. Sanatta kalıcılığın gizini sanatçının bitmek tükenmek bilmeyen çabasında aramak gerekir. Yetenek sorunu ayrı bir sorundur ve yeteneğin ne olduğunu bilmeyenler onun bir armağan olduğunu sanırlar. Belki de her şey önünde sonunda insanı tanımak sorununda düğümleniyor.

Eleştirmeci Hippolyte Taine'le duygucu romancı Paul Bourget çok zaman önce roman konusunda kıyasıya tartışılar. Taine, Paul Bourget'nin romanlarını ölümsüz romanlar arasında saymay.

düşünmüyordu. Taine sanat anlayışı gereği Prosper Mérimée'ye İvan Turgenyev'e Gustave Flaubert'e yakındır, Paul Bourget'nin yazdıklarını nesnel bulmaz. Taine'e göre romancı kurucu yorumlayıcı yaratıcı olmalıdır, romanda yazar görünmemelidir, şeyler ve insanlar somut nesneler gibi alınmalıdır. Edebiyat tarihçilerinin gelenekçi ruhbilimci diye nitelendirdikleri Paul Bourget tam anlamında bireyci bir anlayışı sürdürmektedir. Dünya görüşüyle azçok Balzac'ı andırır. Der ki: *"İki ölümsüz doğrunun ışığında yazıyorum: dinin ve mutlak yönetimin."* Taine'e *Colomba* gibi *Babalar ve çocuklar* gibi *Madame Bovary* gibi gerçek anlamda gerçekçi romanlar yakındır. Albert Thibaudet bir yazısında bu tartışmayı konu edinirken Taine'den yana çıkarak şöyle der: *"Gerçekten bu üç romanın, Colomba'nın Babalar ve çocuklar'ın Madame Bovary'nin üzerinde bugün tek bir toz zerresi yoktur. Bunlar zamanda bozulmadan kaldılar, ne bir yaprakları soldu ne bir dalları kırıldı. Ne Balzac'ın ne Walter Scott'un tek bir yapıtı bu durulukta olabilmıştır. (..) Walter Scott'un ve Balzac'ın üslupları tartışılabilirse ve tartışılmışsa bu üç romanın üslupları tartışılmamıştır. Bu raslantı değildir."*

Her sanatçı gibi romancının da yapıtına belli bir uzaklıkta durması gerekir. Bir sanat yapıtı anlatım açısından da insana bakış biçimiyle de yaratıcısını azçok duyursa bile önemli olan bir yapıttan bütün bir insanlığa ulaşmaktır, bu ulaşma ne ölçüde dolaysız olursa yapıt o ölçüde inandırıcıdır yani başarılıdır. Pierre-Henri Simon der ki: *"Romancılar ve eleştirmeciler bir noktada iyice anlaşmışlardır: bir roman kişisi başarılı olabilmek için yaratıcısı karşısında mutlak bağımsız olduğu izlenimini vermelidir."* Roman kişisinin romandan bağımsız olduğunu dolayısıyla yaratıcısından bağımsız olduğunu düşünmek elbette bir düştür başka bir şey değildir. Roman kişisi romanı yazanın bir kurgusudur, buna göre seçilmiş bir kişiliktir. Roman kişisi romancının bilinç koşullarından türemiştir, onun dünya görüşüyle tersleşecek değildir. Hiçbir romancı kendine karşı bir roman yazmayı düşünmez. Roman kişisi romancının oluşturduğu özel bir dünyadır, bağımsızlığı içinde bağımlıdır, romancının anlatmak istediğini doğrulamak gibi bir yükümlülüğü

vardır. Ne var ki romancı dünya karşısında belirleyici olamadığı gibi romanı karşısında da romanındaki kişilikler karşısında da tam anlamında belirleyici değildir. Dram kurgusaldır ama kurgu yazarın gönlüne göre olmaktan çok dünyaya göre oluşturulmuş olacaktır. Romancının kişilerine söz geçiremediği yerler vardır. Roman kişisi bir kukla değildir. O her şeyden önce kişilikli bir tasarımdır.

Önemli olan, yaşamı olduğu gibi görmektir ve sıradan görünüşleri içinde ele geçirmektir. Yaşam her yönünde sıradanlıklarıyla vardır. Yaşam bir olağanüstülükler alanı değildir. Yaşamı yaşam yapan da sıradan insanlardır. Olağanın dışına çıktığımızda yaşamdan uzaklaşmış oluruz. Yaşamda tek tük olağanüstülükler de vardır, ama onlar çok özel durumlardır ve yaşamı açıklamakta yetersiz kalırlar. Bir romancı romanını ilginç kılmak için olağanüstülüklerin peşinden giderse inandırıcılığını yitirir. Charles Plisnier der ki: *"Dostoyevski'nin kişiliklerinin apayrı kişilikler olduğu, az bulunur tipler, ucubeler olduğu doğru değildir. Dostoyevski'de ucube olan Dostoyevski'nin kendisidir. (..) Elbet Dostoyevski'de ucube varlıklar da vardır, ancak toplumda ucube varlıklar ne ölçüde varsa o ölçüde vardır. (..) Bence büyük romanların başlıca konusu tüm ülkelerde ve tüm zamanlarda sıradan yaşamdır, gerçek kahramanlar sıradan varlıklardır."* Buna göre romancının işi özel ama tutarlı bir dünya yaratmaktır. Her roman dünyadan seçilmiş, dünya içinde bir dünyadır.

Roman kişilerinin tüm kişilik özellikleriyle ortaya konmuş varlıklar olduğunu düşünmek de doğru olmaz. Bir roman kişisini bütün yönleriyle vermek olacak iş değildir, olacak iş olmadığı gibi gereksizdir. Kişilikler dramın yapısı içinde bizi ilgilendirirler. Düşgücümüz onları değişik biçimlere sokabilse de, imgelemimizle onları eksik varlıklar olaraktamamlamaya kalksak da bir şey değişmez: roman kişisi romanda kendi olarak vardır ve gerekli olduğu koşullarda vardır. Hiç kavgaya karışmamış bir roman kişininin kavgaya karıştığında neler yapabileceğini düşünmek özgürlüğümüz vardır ama bu durum romanı da romancıyı da bağlamaz. Romancı kişilerini tüm yönleriyle değil görünmesi gereken yönleriyle bize sunar. Bu açıdan roman kişileri bizim her sorumuzu karşılayacak

yapıda değillerdir. Tüm sanat yapıtlarındaki tüm ögeler gibi roman kişileri de yapaydır. Andr  Gide Dostoyevski'nin roman kişileriyle ilgili olarak bize şunları söyler: *"Dostoyevski'nin bir kitabında önemli olan gölgedir, Rembrandt'ın bir tablosunda olduğu gibi. Dostoyevski kişilerini ve olaylarını k melendirir, onların üzerine yoğun bir ışık gönderir, bu ışık onlara bir yandan vurur. Kişilerin herbiri gölgede yıkanır."*

Budala'daki karmaşa Dostoyevski'nin romancılığı üzerine bizi kuşkuya düşürecek gibidir. Birçok insan sahneye çıkar ve sahnede her zaman kargaşık bir görünüm vardır. Bütün olan bitenler Dostoyevski'nin özel se imlciriyle ilgili olduğu kadar seçilmiş ortamın ve kişilerin bilinç düzeyleriyle ilgilidir. Prens Mışkin'in Dostoyevski'ye ne kadar benzediği ve ne kadar benzemediği bir yana, onun çevresindeki kişiler dağınık ve ne istediğini bilmeyen bir ortamın irili ufaklı insanlarıdır. Sürekli olarak tartışırlar, durmadan bir şeyler önerirler, herbiri ayrı bir toplumsal kesimin temsilcisidir, herbiri yaşamın akışında sürüklenip durur. Küçük ilişkiler iyiden iyiye karmaşık bir ortamda insanların ne kadar boş ve anlamsız işlerle uğraştığını ortaya sererler. *Budala*'da pekçok gereksiz ilişki hatta böyle söylemek garip olacak ama pekçok gereksiz insan vardır. Charles Plisnier der ki: *"Prens Mışkin Budala'nın baş kişisidir, onun en büyük görevi soyluların züppelerin fahişelerin oluşturduğu karmaşık ayaktakımı kesiminin insani gerçeğini ortaya sermektir."* Burada romanın yaşama uyuruunun son derece etkili bir örneğini buluruz. Bunu ben böyle yapmadım, bu zaten böyleydi. Böyle der gibidir romancı. Kişilerimi sevmemiş olabilirsiniz, der o, ama onlar size ve bana karşın gerçekten vardılar.

Budala'daki kargaşada Dostoyevski'nin bize duyurduğu şey bir toplumun ya da bir toplum kesitinin özellikleri olduğu kadar bizim insani yetersizliklerimizdir ya da usun yetersizliğidir. Dostoyevski romanında rus insanından giderek bütün bir insanlığın açmazını ortaya koyar. İnsanlar kendilerine göre d ş n rlar ve kendilerine göre eylemde bulunurlar. Dostoyevski'nin insan yaşamına tuttuğu ışık altında bütün bir dünya kocaman bir uçurum olarak görünür. Tüm insanlık bu uçurumda  evrintiye kapılmış

gibidir. Onda her şeyi bir yanılsamalar ve aldanışlar bütünü olarak algılayabiliriz. Düşünceler düşüncelerle çelişir, eylemler eylemlerle karşıtlaşır. Bununla birlikte değerler vardır, davranışlarımızın *a priori* temelleri olmasa da. Aldatılabilir ve aldatabiliriz ve suçlama hiçbir anlam taşımaz. Sanat yalınlaştırmak ister ama yaşam yalın değildir. Ne ölçüde yalınlaştırmak istersek isteyelim, yaşam bize her zaman karmaşık yapısıyla görünecektir. Bu yüzden *Budala*'daki karmaşayı yaşamın bir koşulu olarak görmemiz gerekir. Bu arada fransız ve ingiliz romanının rus romanından daha yalın olduğunu söyleyebiliriz. Tolstoy'daki ve Dostoyevski'deki çeşitlilik Batı Avrupa romanında yoktur. Bu ayrılığı toplumların kültür yapısına bağlamak yanlış olmaz. Nitekim bir rus olmakla birlikte Batı'da yaşamış ve batı kültürü almış bir Turgenyev'in *Babalar ve çocuklar* 'ı yalınlığıyla ilgimizi çeker. Tüm yetkin yapıtlar karşısında duyduğumuz duyguyu onun karşısında da duyarız: bundan ne bir satır çıkarılabilir, buna ne bir satır eklenebilir.

Karmaşık olsun yalın olsun her gerçek roman gerçek bir eleştiri kitabıdır, eleştiri olsun diye yazılmış olmasa da. Romancı dünyada bir açı'dır, bir bakış açısidir. Romancı buna göre hem öneren hem de görendir. Görmekle yetinemeyiz, savlarımız da olacaktır. Şu soruya yanıt aramak önemlidir: nasıl bir dünya istiyoruz? Savlarımız vardır. Bu savların altında belirleyici güç değerlerin gücüdür. Değerleri dışladığımız zaman roman çökecektir. Değerlerin dışında roman yazmak olası değildir. Roman alanı olanla olası olanın çatıştığı ve aynı zamanda bütünleştiği alandır. Ben bunları gördüm ve size gösterdim savı hiçbir zaman yeterli değildir, nasıl bir dünya özlediğimiz, nasıl bir dünyada yaşamak istediğimiz de önemlidir. Romancı işte bu yüzden her şeyden önce eleştirmecidir. Romanın konusu ne olursa olsun gerçekte onun tek bir konusu vardır: insan. Bugün buna hakkımız olmasa da, *Budala* 'yı yalınlaştırmayı düşünebiliriz. Zaten okumak da bir tür yalınlaştırma girişimi değil midir? Yaşam karmaşıklaştıkça sanat yalınlaşacak: dünün cilt cilt romanlarının yerini daha kısa romanlar aldı. Ancak sanatta önemli olan insanı insana gösterebilmekse bu noktada niceliklerden değil de niteliklerden söz etmemiz gerekir.

Çok az romancı insanı insana gösterebilmekte Dostoyevski kadar etkili olabilmiştir. *Budala* çok ama çok karmaşıktır, aynı karmaşıklığı *Karamazov kardeşler* 'de *Suç ve ceza* 'da hele hele *İnsancıklar* 'da göremeyiz. Ben romancıdan bir okur olarak ne beklerim? Beni insanla yüzyüze getirmesini beklerim. Karmaşık ya da yalın, romanın her şeyden önce roman olması gerekir.

ŞİİRDE DEVRİM YAPAN BİR PLATON'CU: CHARLES BAUDELAIRE

Maurice Maeterlinck, Charles Baudelaire için “*Ustalarımızın en yetkini, kuşağımızın manevi babası*” diyordu. Bu söz ilk bakışta bir övgü sözü gibi görülebilir. Değildir, fransız edebiyatı tarihi için çok doğru çok belirleyici bir saptamadır. O kadarla da kalmaz, Baudelaire şiiri dünya çapında değişime uğratmış bir sanat adamıdır. Paul Eluard’ın Baudelaire’i düşünerek söylediği “*Her şeyi ona borçluyum*” sözü de gelişigüzel söylenmiş bir söz değildir. Bir sanatçının etkilenmeyi bilmesi önemlidir. Yetersiz sanatçılar yeterince etkilenmeyi beceremezler. Baudelaire yeni şiire, daha genel anlamda yeni sanata geçiş yerinde durur. Sanat alanında her büyük yeni değildir. Pierre Jean Jouve şöyle der: “*Baudelaire olayı modern dünyanın olayıdır, Baudelaire sorunu modern şiirin sorudur.*” Gaëtan Picon’a göre *Les fleurs du mal*’in yayımlandığı 1857 yılı bir çağı başlatmaktadır: bizim çağımızı.

Baudelaire’in şiiri çelişkilerle dolu bir iç dünyanın ve çelişkilerle dolu bütün bir dünyanın şiiridir. Dünyanın çelişkilerle dolu olduğunu ve çelişkisiz bir yaşamın olası olmadığını söyleyene hayır diyebilir miyiz? Sanat bu çelişkilerin arasından insanın yazgısını bulup çıkarmanın tek yolu değil mi? Çelişkileri dışlamadan bütüne yönelmek: sanatın dünyasında kılı kırk yararak yapmamız gereken işte budur. “*Sağlıklı bir sanatı gerçekleştirebilmenin ilk*

koşulu bütünsel birliğe inanmaktır.” Baudelaire’den iki yüzyıl önce Descartes bilginin bir bütün olduğunu söyledi. Ressam ya da şair, müzikçi ya da yontucu, tümü doğanın gereçlerini kullanarak insanın bütünsel anlamına ulaşmaya çalışır. *“Bir duyguyu bitkisel ya da madensel bir gereçler toplamıyla dışlaştırmayı bilmeyen bir manzara ressamı sanatçı değildir*” der Baudelaire.

Bunun altında felsefenin gücünü aramak gerekir. Gününü doğru kavrayabilen, ayrıca geçmişin bir yansıısı ve geleceğin bir kurucusu sıfatıyla kendini doğru olarak kavrayabilen kişidir sanatçı. Bu kavrayış felsefenin ayrıştırıcı ve bileştirici gücünü gerektirir. Her sanatçı sanatının filozofudur, bu çerçevede her sanatçı modern insanı kendi insanını geçmişin karmaşasından süzerek doğru bir biçimde anlamakla yükümlüdür. Geçmişi olmayanın yeni olamayacağı kesindir. Yeniyi tüm kayganlığı içinde insanlığın sarsılmaz kalıtı üzerine kurmak gerekir. Akıp gidenin gerçekliğinde evrensel ve değişmez olan bir şeylerin sezgisine ulaşmadan sanat yapmak olası değildir. Her şey akıp gider diyebilmek her zaman olasıdır. Ama bizi ta Herakleitos’a her şey akıp gider diyen bu bilgiye ulaştıran ve bağlayan şey gene de kalıcı bir şeylerin güvencesi olan o belirleyici ussallıktır. O yüzden insan bilgisi bir bütündür. Öyleyse modern olmak çağdaş sorunların içine kendini kilitleyip orada daha önce ezberletilmiş iki üç şarkıyı söylemek değildir. Bir Flaubert’in bir Baudelaire’in bir Delacroix’nın yeni duyguculuğu insanlık geleneğinden kopuk herhangi bir genel bakışın ürünü olamaz.

Sallantılı bir dünyada yaşadığımız, ayağımızı sağlam yere basmadığımız doğru değil mi? Kimileri, başta inançlılar, sağlam yere bastığımızı düşünürler: içlerinde bu konuda belli belirsiz bir tedirginlik olsa da onlar sağlam yere basan kişiler olmanın erincini yaşarlar. Oysa dünya beklenmedik şeyler dünyasıdır: bu hızlı akış içinde önünüze her an beklemediğiniz bir koşul çıkabilir. Kimileri, başta inançlılar bunun *önceden yazılmış* olduğunu düşünürler. İçlerinde belli belirsiz bir tedirginlik olsa da onlar olanı biteni olağan karşılarlar. Kaçınılmaz olanı, kaçınılmaz diye bilineni karşılamak daha kolaydır. Kötü de olsa üst bir gücün kanatları altına sığınmış

olma duygusu rahatlatıcıdır. Azçok inançlı bir Baudelaire vardır karşımızda. *"Çocukluğumdan beri gizemciliğe bir eğilimim var. Tanrı'yla konuşmalarım."* Böyle der Baudelaire. Onun Tanrı'sı nasıl bir Tanrı'dır? Sartre der ki: *"Gerçekte Baudelaire'in Tanrı'sı korkunçtur. Günah işleyenlere işkence etmek için meleklerini gönderir. Onun yasası Eski Ahit'dir. Onunla insanlar arasında aracı yoktur: Baudelaire İsa'yı yok sayar gibidir."*

Ne olursa olsun, her anlamda sallantılı bir dünyada yaşadığımız doğrudur. *Uçurum* şiirinde *"Yazık her şey uçurum"* der Baudelaire. Buradan giderek çok karanlık çok karamsar bir tablo çizebiliriz. Baudelaire'in iyimser ya da karamsar olmaktan çok saptayıcı olduğunu söyleyelim. Her şeyin dümdüz olduğu bir dünyada yaşamadığımız kesindir. Her şeyin uçurum olduğu bir dünyada dinginlik bir tasarım olabilirdi ancak. *"Dünya yalnızca yanlış anlamalarla ilerliyor."* Dünya bir sıkıntılar dünyasıdır. *Eşsiz bir gravür* yaratır Baudelaire bu sıkıntıdan: *"Uçsuz bucaksız ve soğuk mezarlık, ufuksuz, / Beyaz ve donuk bir güneşin ışığında / Eski ve yeni tarih halklarının yattığı."* Öte yandan *Alegori* şiirinde Baudelaire bu serüvenin bitişini şöyle tanıtlar: *"Kara geceye girme saati gelince / Yeni doğmuş gibi ölümün yüzüne bakacak / Kinden ve pişmanlıktan uzak."*

İnançlının yere sağlam basabilmek için bir aşkın varlık tasarlama telaşı buradan gelir. Korunma duygusunu yaşayamadığımız yerde derinlerde yarı uyur yarı uyanık bekleyip duran kökel bunalım yüze çıkacaktır. *"Egemen olmak için varolmaya bile gereksinimi olmayan tek varlık Tanrı'dır."* Tanrı'yı ne yapıp edip varetmek gerekir. Ancak Tanrı da benim için sağlam bir dayanak mıdır ki? Tanrı'nın varlığı gerçekten yeterli mi? En azından bir de Şeytan var. Tanrı'yı varederek dinginliği kurtarmak olası mı? *Karanlıklar* dünyasında bu olası değildir: *"Alaycı bir Tanrı'nın, ne yazık, karanlıklar üzerinde / Resim yapmaya mahkum ettiği bir ressamım ben / Orada ölümsüz açlıkların aşçısıyım / Yüreğini kaynatıp yiyen."* Tanrı ve Şeytan ikileminde Şeytan'ın duruşu daha belirgin ve daha sağlam gibidir. *"Tanrı'ya inanmaktan daha zor Tanrı'yı sevmek. Tersine, bu yüzyılın insanlarına şeytana inanmak şeytani"*

sevmekten daha zor.” Besbelli insan Tanrı’yla Şeytan arasında iyileşmez bir yalnızdır.

Baudelaire’in *Yıkım* şiirinde çizdiği tablo ilginçtir: sağımızda solumuzda bir şeytan dolaşır durur aralıksız, dokunulamaz bir hava gibi, ele gelmez bir hava gibi yüzer durur çevremizde, zaman zaman kadınların en çekicisi gibi görünür. Şeytan’ın sanki Tanrı’ninkinden daha belirleyici bir gücü vardır. *Şeytana yakarmalar*’da şair “*Ey Şeytan, acı benim uzun sefilliğime*” der. “*Sen her şeyi bilirsin yer altı şeylerinin büyük kralı / İnsanın boğuntularının gerçek iyileştiricisi.*” Baudelaire Şeytan’a oldukça ayrı bir yer verir, oldukça değişik bakar. Gerçekte Şeytan da tek belirleyici değildir, o olsa olsa bir odak noktasıdır, eksenlerden biridir, belirleyenler arasında bir belirleyendir. Genel olarak baktığımızda her şey birbiri içine girmiş gibidir. Şeytan ya da Tanrı, cennet ya da cehennem, gök ya da yer... Tümü aşılmaz bir açmazın parçaları gibidir.

Her şeyin ötesine ya da önüne bir yeni’yi, bir gitme isteğini ya da hatta bir gitme tutkusunu koymak kurtuluşa doğru bir atılımı sağlayabilir. O zaman insanın kendini tam anlamında bir yolcu duyması olasıdır. Nereye gideceğiz? *Yolculuk* şiirinde bu hem belirginleşir hem de gizemli bir anlam kazanır. Evet ne yapalım, nereye gidelim? Karanlıkta nereye uzanalım? Pişmanlıklarımızı nereye koyalım? Gitmek ne demek? Gideceğimiz yerde ne bekliyor bizi? “*Bir sıkıntı çölünde bir korku vahası*” bekliyor olabilir bizi. Nasıl oluruz orada? “*Her zaman sıkıntılı, buradaki gibi.*” Öyleyse gitmeyelim, ne gereği var gitmenin! Onu yapamayız. “*Yürekləri balonlar kadar hafif*” o gerçek yolcular “*Nedenini bilmeden hep gidelim derler*”. “*Yıldızlardan ve esir’den yapılmış eşsiz mücehherler*” mi bulacaklar gittikleri yerde? “*Yolculuk yapmak istiyoruz buharsız ve yelkensiz.*” Şiirin sonunda şair yolculuğun amacını şöyle belirler: “*Dalalım ister cennet ister cehennem olsun / Yeniği bulmak için bilinmezin dibine!*” Sartre onun yolculuk tutkusuyla ilgili olarak şöyle der: “*Yolculuğa çağrılar çıkardı, başka yerlere gitmekten sözetti, bilinmedik ülkeler düşledi, ama Honfleur’e*

gitmek için yola çıkmadan önce altı ay kendiyile tartıştı ve yaptığı tek yolculuk ona işkence gibi geldi."

Bu gariplikler dünyasında usumuzun gösterdiği yolu izlese, ussallığımızın peşinden gitsek olmaz mı? Evet ama nasıl olacak bu? *"Hepimiz azçok deliyiz" (Katilin şarabı)*. Aşka sığınmak da kötü olmayabilir. *"Aşkta ben unutmanın uykusunu aradım / Aşk benim için iğneli yataklar oldu hep" (Kan çeşmesi)*. Zaman zaman "kadın"dan deyim yerindeyse gelişigüzel bir biçimde sözeden bir Baudelaire'in aşkı yücelteceğini ve bir kurtuluş kapısı olarak görebileceğini düşünmek çocukluk olur. *"Kadınları kiliselere almalarına her zaman şaşmışımdır. Onlar Tanrı'yla nasıl bir görüşme yapabilirler ki?"* Baudelaire'e göre *"Kadın doğaldır yani iğrençtir"*. Pekiyi, kurtuluşu nerede arayacağız o zaman? Onu kadında ya da aşkta arayamayacağımız kesindir: *"Aşkın tek ve yüce şehveti kötülük yapma kesinliğinde yatar. Kadın da erkek de tüm şehvetin kötülükte olduğunu doğuştan bilirler."* Kadınları sevmiyor muyuz? *"Kadınları bize yabancı oldukları ölçüde seviyoruz."* Baudelaire'in aşka bakışı oldukça katıdır. *"Nedir aşk? Kendinden çıkma gereksinimidir. İnsan hayran olan bir hayvandır. Hayran olmak adanmaktır ve fuhuş yapmaktır. Böylece her aşk fuhuştur."*

Kurtuluş diye bir şey yoktur insan için. İnsan İyi'yle Kötü arasında, Tanrı'yla Şeytan arasında gidip gelecektir. Bunun kurtuluşu yoktur. Yalnız çıkış değil iniş de bizim içindir. Şeytan'a ya da hayvanlığa yönelirken inişin heyecanını yaşarız. İnsan ne Tanrı'sından ne Şeytan'ından vazgeçebilir. Belki de kurtuluşu insanın gizlerinde aramak doğru olur. Belki de hep yukarılarda bir yerlerde bir şeyler arayarak yaşamak doğru olur, Platon'un yaptığı gibi. *Yükseliş* şiirinde olduğu gibi. Bu bataklıktan esir'e doğru yönelmek gerekir. Bu çerçevede yeryüzü bir sıkıntı ortamıdır. Paris bile bir sıkıntı ortamıdır. Fransa baştan sona bir sıkıntı ortamıdır. *"Fransa'da sıkılıyorum. Özellikle orada herkes Voltaire'e benzediği için. Emerson İnsanlığın temsilcileri kitabına Voltaire'i almayı unuttu. Oysa şu başlığı taşıyan pek güzel bir bölüm olabilirdi: Voltaire ya da karşı-şair, alıkların kralı, yalınkatların prensi, karşı-sanatçı, kapıcıların vaizi..."* Voltaire'e neden bu kadar öfkeli

Baudelaire? O bu öfkesini bir yerde şöyle açıklar: *“Voltaire tüm tembeller gibi gizden nefret ediyor.”* Fransa sıkıcıdır, Fransızlar bir gariptir. *“Fransız bir kümes hayvanıdır, o kadar güzel evcilleştirilmiştir ki bir çiti bile atlayıp geçemez. Onun sanattaki ve edebiyattaki beğenilerine bakın.”*

Kurtuluşu yakalayamasak da avuntuyu yakalayabiliriz. Bu anlamda Baudelaire'in bir varoluşçu gibi düşündüğünü görüyoruz: çaba sıkıntıyı ya da saçmayı yenecektir: *“İnsan ne kadar çok isterse o kadar iyi ister. İnsan ne kadar çok çalışırsa o kadar iyi çalışır ve daha çok çalışmak ister. İnsan ne kadar çok üretirse o kadar verimli olur. Bir sefahatten sonra insan kendini her zaman çok yalnız, çok bırakılmış duyar.”* Yoksa zamana takılıp kalıveririz, zamanda sürükleniriz. Baudelaire'e göre zamanı unutmanın tek yolu onu kullanmaktır. *“Her an zamanı düşünerek ve duyarak eziliyoruz. Bu karabasandan kaçmanın, onu unutmanın iki yolu var: haz ve çalışma. Haz bizi yıpratıyor. Çalışma bizi güçlendiriyor. Seçimimizi yapalım.”* Basit bir öğüt gibi alınsa da bu çok çalışalım öngörüsü gerçekte yabana atılır gibi değildir. *“Her gün çalışırsan yaşam daha dayanılası olacaktır. Hiç gevşetmeden altı gün çalış.”* Bu çaba içinde ödevlerini yapmış olma duygusu da insana güç verir: *“Ödevini yapma alışkanlığı korkuyu yener.”*

İnsan denilen varlık, Tanrı'yla Şeytan arasında kalan bu varlık oldukça karmaşık yapılıdır. Ruhbilimin insandaki görünmez derinleri bulup çıkarmaya başladığı bir zamanda Baudelaire bize insanın bilinmez yanlarından sözeder: *İnsan ve deniz* şiirinde şair insanla deniz arasında özden bir yakınlık bulur: *“Özgür adam denizi seveceksin her zaman / Deniz aynandır senin...”* İnsan dalgaların sonsuz akışında ruhunu seyredebilir. Bizim ruhumuz da daha az acılı bir uçurum değildir. *“Her ikiniz de karanlık ve suskunsunuz: / Ey insan, kimse senin uçurumlarının dibini bulamadı, / Ey deniz, senin iç zenginliklerini tanıtmıyor kimse, / Gizlerinizi saklamakta nasıl da kaskançsınız!”* Her ikisi de yüzyıllardır acıma ve pişmanlık duymadan savaşmaktadır. *“Ne çok seviyorsunuz patırtıyı ve ölümü, / Ey ele avuca sığmaz kardeşler, ey sonsuz kavgacılar!”* Deniz Baudelaire'de özgürlüğün simgesi olmuştur: *“Denizi sey-*

retmek neden sonsuz ve ölümsüz olarak güzeldir? Çünkü deniz hem uçsuz bucaksızlık fikrini hem devinim fikrini verir insana.” Özgürlük gerçekte belki de bir tasarından başka bir şey değildir. İnsana özgür olma koşulları verilmiş midir? Tanrı’yla Şeytan arasında bir o yana bir bu yana çekilen ruhumuz doğumla ölüm arasında bir bekleyişten başka bir şey değildir. *Düşman* şiirinin sonunda bu sıkıntıyı şair bize şu üç çarpıcı dizede açıklar: “-Ey acı! ey acı! Zaman ömrü yiyor, / Ve yüreğimizi kemiren karanlık düşman / Yitirdiğimiz kandan büyüyor ve güçleniyor!”

Bu insana çevrilmiş genel bir bakış değil hem insanı en genel çerçevede irdeleyen bir felsefi yönelim hem de yeni insanla ya da çağdaş insanla ilgili köklü bir araştırmadır. Yeni bir duyuş, yeni bir seziş, ayrıca yeni bir anlatımdır bu. Bu yüzden Flaubert Baudelaire’e yazdığı 13 temmuz 1857 tarihli mektupta büyük bir açıkyüreklilikle şunları söyler: “*Duyguculuğu gençleştirmenin yolunu buldunuz. Kimseye benzemiyorsunuz (tüm niteliklerin en önde geleni bu). Anlatımın özgünlüğü kavrayıştan geliyor.(.) Bir mermer gibi dayanıklı, İngiltere’nin sisi gibi dirençlisiniz.*” Gerçekte edebiyat dünyasında yeni duyguculuk diye bir şeyden sözedilecekse başta Flaubert’in ve Baudelaire’in adını anmak gerekir. Belki de onlar kurtulamadıkları duyguculukla kurucusu olmaya can attıkları gerçekçilik arasında çiçeklenen dengeli bir anlayış içinde insanı doğru bir biçimde tanıtladılar. Kurtulamadıkları duyguculuk sözü elbet daha çok Flaubert’le ilgilidir. Yoksa Baudelaire zaten baştan beri duyguculuktan yanaydı. Büyük bir şair olmak istediğini bildiriyor ama bir Lamartine bir Hugo bir Musset olmak istemediğini söylüyordu.

Lamartine’i Hugo’yu Musset’yi sevmediğinden değil. İki şiirini (*Yedi ihtiyar* ve *Küçük ihtiyarlar*) Hugo’ya adayan şair onu hor görebilir miydi! Ama her zaman öyledir, yeni yaşam biçimleri yeni değerleri ve buna bağlı olarak sanatta yeni anlatımları getirir. Zamanlar değişmiştir, İyi’yle Kötü’nün ortakyapımı olan bir dünyada bundan böyle salt duyguculuk da katışıksız ya da tekyönlü gerçekçilik de bir eksik bakışın ürünü olabilirdi ancak. Flaubert’i de Baudelaire’i de bir geçiş yeri sanatçısı olmaktan çok, doğru bak-

mayı bütüne bakmayı bilen dehalar olarak görmek gerekir. Hugo da kendinden yirmi yaş kadar küçük olan Baudelaire'e yazdığı 6 ekim 1859 tarihli mektupta şöyle der: *"Théophile Gautier üzerine makaleniz, efendim, düşünceyi güçlü bir biçimde devindiren sayfalardan biridir. Düşündürmek az bulunur yetenektir, yalnız seçkin insanlara vergidir. Sizinle benim aramda bir ayrılık bulurken yanılıyor değilsiniz. Tüm felsefenizi anlıyorum (çünkü her şair gibi sizin de bir felsefeniz var), onu anlamaktan daha öteye geçiyorum, onu benimsiyorum, ama kendi felsefemi de koruyorum. Hiçbir zaman sanat için sanat demedim, her zaman ilerleme için sanat dedim. (..) İleri! Bu, ilerlemenin ana sözcüğüdür, aynı zamanda sanatın çılgılığıdır."*

Baudelaire ressam Delacroix'yı bu yeni duygucu yönelimin başına koyarken duygucu Victor Hugo'yu her şeye karşın dışta tutmak istiyordu. Ona göre Hugo bir akademisyendi, akademisyen doğmuştu. Baudelaire bir akademisyen midir? Hayır, şairdir. Bir felsefesi olması onu akademi havasma sokmaz. Belki o da daha belirgin bir felsefe temellendirmenin yollarını bulabilirdi. Ancak o her zaman o dizge denilen şeyden kaçmıştır. Bir şairin felsefesi bir akademisyenin bakış açısıyla uyuşmayacaktır. Önemli olan şöyle ya da böyle yaşamı doğru bir biçimde kavrayabilmektir, *"yaşamın koşullarını benimsemeyen her insan ruhunu satar"*. Hiçbirimiz yaşamın dışında ya da üstünde olamayız. Sanatçının temel özelliği yaşamda olmaktır. Yaşamın dışında herhangi bir yaşam yoktur. Besbelli Baudelaire bunu hepimizden çok daha iyi kavramıştı. Onda Rousseau'dan ince bir damar bulur gibiyiz. Onda tarih fikri belirgin değilse de dönüşüm fikri elbette vardır. Onun şu sözleri bugün bir batı insanını kızdırabilir: *"Göçebe çoban avcı tarımcı hatta yamyam halklar, bunların tümü güçle ve kişisel değerle bizim batı ırklarımıza üstün gelebilir."*

Sartre'a göre Baudelaire *"kendini bir başkası gibi görmeyi seçmiş insandır, yaşamı bir açmazın tarihidir"*. Alkol ve uyuşturucuyla çürüyen beyni onu yarı yolda bırakmasaydı Kötü'nün ve İyi'nin anlamına daha çok yaklaşılabilecektik. Kırk altı yaşında ölmüş bir şair şiirini yarım bırakıp gitmiş bir şairdir. Korktuğu

burjuva değerleri kendi deyişiiyle amerikalılaşırmış ve hayvanlaşmış bir dünyayı daha da büyütüp genişletirken ve daha da çekilmez kılarken o erkenden aldı başını gitti. Sartre der ki: *“Baudelaire’in kökel tutumu eğilmiş bir adamın tutumudur. Kendi üzerine eğilmiş, Narkissos gibi.”* Yarar değerleri dışında bir değer tanımayan bir dünyaya bir şairin sonuna kadar katlanabileceğini düşünmek iyimserlik olur. *“Burjuvazinin bakkal dükkanı ahlakı”* her yerde egemen olurken o annesine 1860’da şöyle yazıyordu: *“Hiçbir zaman Fransa’ya sövmeye doyamayacağım.”* Nitekim nefret ettiğı burjuvazi onun şiirini cezalandıracak kadar zavallılaşırmıştı. (Benzer sıkıntıları Flaubert ve Zola da enine boyuna yaşamadı mı?) Baudelaire Yeniçağ’ın insana getirdiğı sıkıntıları sezmekte Rousseau’ya yaklaşıp da insanın doğuştan iyi olduğunu düşünmüyordu. Hep aykırı olduğu için insanlara gerici olduğu izlenimini verdi. Ne olursa olsun doğalcı ve simgeci şiiriyle şiir ülkesinde kendine krala yaraşır bir yer edindi. İnsanı doğanın kitabında okumaya çalışan bir duygucu kişiydi o. *Correspondance* şiirinde doğayı bir tapınak sayıyordu. İnsanın simge ormanlarından geçtiğı bir tapınak. Paul Guth’un deyişiiyle kilisesini doğada kurmuş biriydi o.

VERLAINE YA DA BİR ŞAİRİN BİTMİYEN ACILARI

Anatole France, Verlaine için “*O zamanının en iyi şairiydi*” der. Anatole France’a göre “*bu zavallı kaçık*” yepyeni bir şiir yaratmıştır. Jules Lemaître şöyle der: “*O bir barbardır bir vahşidir bir çocuktur... Ancak bu çocuğun ruhunda bir müzik vardır, bazı günler o kimsenin duymadığı sesleri duyar.*” Raymond Queneau öncülüğünde hazırlanan *Histoire des littératures 3*’de Gaëtan Picon şunları yazar: “*Hugo ’nun karşısında Lamartine neyse, Cézanne ’ın karşısında Monet neyse, Rimbaud ve Mallarmé karşısında da Verlaine odur: o gelecekçilerin benimsediği yenilikçidir.*” Gaëtan Picon’a göre bu parıltı çok çabuk sönüp gider. Bir antolojide onun için şöyle şeyler yazmışlardır: Verlaine çoktandır eşi benzeri görülmemiş hayran olunası bir şairdir. Bir zaman sonra çıkan bir başka antolojide onun adı bile anılmayacaktır. Daha sonra André Breton şöyle yazacaktır: “*Verlaine’e verilen aşırı değer simgeci dönemin büyük yanılgısı oldu.*” Lanson ve Tuffrau *Manuel illustré d’histoire de la littérature française*’de (Resimli fransız edebiyatı tarihi el kitabı) Verlaine’in yaşamıyla ilgili en doğru tanımlamayı yaparlar: “*Verlaine’in yaşamı olayların ve insanların oyncağı olmuş iradesiz bir varlığın zavallı yaşamıdır.*” A.Lagarde ve L.Michard da yazdıkları edebiyat tarihinde onu Baudelaire’in daha önce çizmiş olduğu tabloya, Şeytan’la Tanrı arasında kalmış varlık tablosuna uygun görürler.

Gaëtan Picon kaleme aldığı o andığımız bölümde Verlaine’in

şışırılmış bir şair olduğunu söyler. Ona göre şairin sekiz yüz elli sayfalık bütün şiirleri derlemesinin en azından beş yüz sayfası okunamayacak kadar kötü şiirlerle, “iç karartıcı gevezelikle” doludur. “İnsanın alçaklığıyla şiirin alçaklığını birbirinden ayırmak güçtür” bu şiirlerde. *Les poèmes saturniens*’de Baudelaire’ci anlatım Hugo’cu ve parnasçı anlatımla içiçe geçer. *En sourdine* gibi şiirler bir elin parmakları kadardır. O çok övülen *Romances sans paroles*’de (Sözsüz romanslar) birkaç dişe dokunur şiir vardır ama kalanı gevezeliktir. Suyu yansıtılmış bir dünyadır bu, o dünyada her şey sis içindedir: “Cılız ışıklar, solmuş güllerin kokuları, yaralı bir kuş gibi ölmeye çalışan bir piyanonun notaları...” Şair solgun bir dünyada yitip gitmiş gibidir. Güneş vardır ama bu güneş “yaşamak için değil uyumamak içindir”. Gaëtan Picon’a göre Verlaine’in “kişiliği zavallı bir adamın kişiliğidir, onun tutkularının ve inançlarının öngördüğü dünya olabildiği kadar uzlaşmalı bir dünyadır.” Gaëtan Picon yazısının sonunu şöyle getirir: “Yazmayı sürdürerek dehasını yitirdi, ama bir edebiyat adamı olarak kaldı.”

Verlaine’in dehasını abartmadığımız zaman en azından onun beş on şiirini kendimize yakın bulabiliriz. Tüm yapaylıkları ve içtenliksiz görünüşleri içinde onun şiiri gene de insan dünyasından bir şeyler taşır. Onu elbet Baudelaire’le ya da hatta Rimbaud’yla bir tutmak olası değildir. Şiiri bize göre matematikçi Stephane Mallarmé’nin şiirinden biraz daha sıcaktır. Yaratana gibi ayakları pek yere basmayan bir şiirdir bu, yerden çok gökle ilgili gibidir, aşağılardan çok yukarıları gözler. Kendimizi onun şiirine yakın duymayışımız belki de ondan çok şey beklediğimiz içindir. Şiiri çok ilginç olmasa da yaşamı çok ilginçtir Verlaine’in. Onun yaşamına bir ruhbilimci inceliğiyle de bir dedikoducu rahatlığıyla da yönelebiliriz. Zaten dedikoducuların da basitlik ya da bayağılık ölçülerini elden bırakmaksızın birer küçük ruhbilimci olduklarını söyleyebiliriz. Edebiyat tarihleri onun yaşamına şöyle bir değinip geçerler. Şairlerin ürünlerine onların yaşam serüvenlerinden giderek yaklaşmamız olasıdır. Filozoflar değil ama şairler yaşamlarıyla anlaşılabilirler. Oysa filozofların düşüncelerini yaşamlarına bakıp anlamamız olası değildir. Verlaine’in yaşamıyla çokça il-

gilenmiş olan –benim bildiğim- tek edebiyat tarihi Paul Guth’un *Fransız edebiyatı tarihi*’dir.

Verlaine’in adı her zaman kötü bir biçimde Rimbaud’yla anıldı. Her ikisi de Baudelaire’in açtığı yeni şiir yolundan çıkıp gelmiş iki garip kişiydiler. Onlar da Baudelaire’in dolaşmaya başladığı simge ormanlarında dolaştılar. Edebiyat tarihçilerinin onlarla ilgili görüşleri ne kadar çelişkili olsa da onlar şiir ülkesinde kendilerine önemli bir yer edinmeyi bildiler. Verlaine 1821 doğumlu Baudelaire’den yirmi üç yaş küçüktü. Rimbaud da Verlaine’den on yaş küçüktü. Verlaine’in birinci kitabı *Les poèmes saturniens* Baudelaire’in *Les fleurs de mal*’inden dokuz yıl sonra çıktı (1866). Bu üç şair, aralarına Verlaine’den iki yaş büyük olan Mallarmé’yi de katarsak bu dört şair yeni şiirin kurucuları oldular. Çok erkenden yetim kalmış olan Baudelaire o dalgali yaşamında durmadan yalpaladı, alkolde ve uyuşturucuda acılarını dindirmek istedi. Hep göz önünde duran pırıltılı bir kişinin, çok başarılı bir asker ve bir devlet adamı olan bir kişinin oğulluğu olmanın, çok sevdiği annesini erkenden bu adamla paylaşmak zorunda kalmanın acılarıyla başladı yaşama. Verlaine ve Rimbaud da çok ama çok dalgali dünyalarında acıyı büyük boyutlarda yaşadılar. Aralarında bir tek Mallarmé’nin yaşamı renksiz geçti. O akli başında bir lise öğretmeniydi. Dördü de yaşamlarını erken kapadılar. En uzun yaşayanları Mallarmé oldu, elli altı yıl yaşadı. Baudelaire öldüğünde kırk altı yaşındaydı. Verlaine elli iki yaşında gitti. Rimbaud otuz yedi yılı zor güç bitirebildi.

Paul Verlaine 1844’de Metz’de doğdu. O doğduğunda babası elli annesi otuz iki yaşındaydı. Baba cılız mı cılız bir kaptandı. Anne tüm aşırı sevecen anneler gibi bir eşcinsel yaratıcısı oldu. Bu üşütük kadın Paul’dan önce üç çocuk düşürmüştü, üçünün de ceninini evde bir dolabın üzerinde alkol dolu turşu kavanozlarında saklıyordu. Dördüncü cenini düşürmeyip korumayı nasılsa başarmıştı. Bu düşmeyip kalan cenin bir çirkinlik anıtıydı, arkadaşları onu hep Orangutan diye çağırdılar. Çirkin olmanın ya da kendini çirkin bulmanın ne kadar acılı bir iş olduğunu hepimiz biliriz. Mongol suratlı bu çirkin çocuk büyüdükçe çirkinleşti. Kimileri büyü-

dükçe az buçuk güzelleşirler, ama onda tam tersi oldu. Çamurdan çıkmış bir köpek yavrusu gibi tüylü ve iticiydi. Onun bu dünyaya yerleşebilmesi bu durumda olası değildi. O da ne yapsın kendini bir Satürn'ü gibi görmek istedi. *Les poèmes saturniens* bu duygusallığın ürünüdür. Paul 1868'de liseyi bitirince belediyede yazıcı oldu. Çirkinliğini unutmak için durmadan içiyordu, bu arada *le Parnasse contemporaine* dergisini çıkaran kişilerle, özellikle Léon Valade ve Albert L  rat'yla arkadaşlık ediyordu. Adını andığımız dergi Th  ophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Th  odore de Banville gibi şairleri   nc   sayan bir şairler topluluğunun dergisiydi.

İ  ki sinirlerini iyiden iyiye yıpratınca Verlaine   vreyle uyumsuzluğunu artırdı. Tam anlamında   ekilmez biri olmuşt  . Sanrılardan yakınıyordu. Dizleri şişiyor ve ağrıyordu. Bunalımdaydı. Şiddete eğilimliydi. Berbat durumdaydı. Gene de durmadan içiyordu, absent kadehlerinde boğulacak gibiydi. Absent pelin yapraklarından yapılan bir i  kiydi, zehir oranı   ok y  ksekti, sonunda *absentizm* denilen bir hastalığa yol a  ıyordu. Bu hastalığın belirgin belirtisi duyu bozukluğudur, onda   zellikle dokunma duyusu sakatlanır, giderek tam bir duyumsamazlık oluşur. Kaslar g      leşir. Akıl dengesi bozulur. Kişi saldırganlaşır. Yanlış bilmiyorsam bu i  ki bir zaman sonra yasak edilmiştir. Bu oluşum i  inde Verlaine'in cinsel eğilimleri de son derece karmaşıktır. Edebiyat tarih  isi Paul Guth şöyle yazar: "*Bu absentli cenin t  m yaşıamında umutsuzca bir erkek olmak i  in   ırpınacak bir kadındır.*" Erkek rol  n   ancak e  cinsellikte oynayabileceğini sezer. Bu kadar   irkinlikle kadın rol   oynaması olası değildir, gene de   irkinlik erkeğin hakkı olabilir. Paul Guth der ki: "*O sakallı bir kadındır,   st d  zeydeki   irkinliğini doğrulayabilmek i  in g       erkek olmayı dener. Pek  ok kadın i  in olduğ u gibi onun i  in de erkeğin temel   zelliğ i saldırganlıktır. Zaten absent onu bu y  ne iter. Huysuz yırtıcı rezil olmakla erkek olduğ unu kanıtlamaya   alışır.*"

Erkeklik g  sterilerine başlar.   akısı yanındadır. Zaman zaman   akısını arkadaşlarının ellerine batırır. Erkeklik eğilimi onu parnas  ılara iter, onlar da us  u bir   izgide sanat yapmaya   alışan

mermerden adamlar'dır. Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Anatole France, François Coppée onlardandır. Verlaine bu arada *L'Art* dergisinde şiirler yayımlar, Baudelaire ve Barbey d'Aurevilly üzerine incelemeler yayımlar. Erkekliğe ne kadar özense olmaz, tam bir kadın duygusallığı taşır. Güzün keman seslerini dinleyince ağlayacak kadar duyguludur. Onun ünlü *Güz şarkısı* şiiri bu duyarlılığın en güzel tanığıdır: "*Uzun hıçkırıkları / Güzün / Kemanların // Tekdüze / Bir ölgünlükle / Gönlümü yaralar. // Saat çaldığında / Her şey boğuntu / Ve solgunluk, // Anımsıyorum / Eski günleri / Ve ağlıyorum: // Ve gidiyorum / Beni götüren / Kötü rüzgarda // Orada burada / Ölü bir / Yaprak gibi.*" Bu acıya yatkın yürek 1865'de büyük bir acıyla sarsılır, Paul Guth'un deyişiyle "*Bu genç hanım cılız babasını kaybeder*", sonra da kuzinlerinden birini. Artık babasının yerini alacak olan odur, ailenin baş sorumlusu odur. Erkekliğe yatkın olmasa da erkekliğin meraklısı olduğuna göre şimdi aile başkanı olmanın tam zamanıdır. Bunu kanıtlamak için annesine sopa atar, orada burada içip içip kavga çıkarır.

Bir zaman sonra bir arkadaşının bir yakınıyla, Mathilde Mauté'yle evlenir. Artık bir düzene girmiştir. Artık içmeyen ve dövmeyen biridir o. Ancak bu çok uzun sürmez, şair gene absent kadehlerinin başına geçer. Bu arada Komün'e yakınlık duyduğu söylentileri yayılır ve belediyedeki işinden atılır. Ve Mathilde gebe kalır. Buraya kadar her şey kötü ama gene de umut vericidir. Bundan sonra Rimbaud felaketi kendini gösterir. On altı yaşında bir serseri yaşamını zehir eden anasına başkaldırıp yollara düşmüştür. Bu anne de eşcinsel üreten o garip ve ilkeli annelerden biridir. Charleville'li Rimbaud annesine hem saygılı hem düşmandır. O yalnız annesine değil sanki her şeye karşıdır. Hiçbir şeyi umursamaz gibidir. Şiirlerini çok sevdiği Verlaine'e şiirlerini gönderir. Verlaine hayran olur bu genç adamın şiirlerine ve ona bir mektup yazar. Mektubunda ona hayranlığını bildirir ve onu Paris'e beklediğini söyler. Rimbaud çıkar gelir ve bu geliş büyük felaketlerin başlangıcı olur. On yedi yaşındaki bu köylü suratlı yeni yetme bu seçkin burjuva ailesine paldır küldür düşer ve gelir gelmez kanepeye uzanıp yatar. Vahşi topraklardan gelmiş gibidir. Verlaine ona

kızacağına yaşadığı pırıltılı burjuva yaşamının koşullarından ötürü utanç duyar. Bu utandırıcı ortamda, bu piyanolu evde bir de gebe bir kadın kocaman karnıyla ortalarda dolaşmaktadır.

Verlaine'le Rimbaud'nun buluşması gerçekte ateşle barutun kardeş kardeş bir araya gelmesidir. Rimbaud Verlaine'den daha az sorunlu biri değildir. Rimbaud'nun babası da Verlaine'inki gibi kaptandı, tıpkı onun gibi zayıf kişilikli biriydi. Emekli olur olmaz ailesini bırakıp kaçtı. O zaman Rimbaud on yaşındaydı (1864). Bu çok zeki küçük adam okulda son derece başarılıydı. Genç belagat öğretmeni Izambart onunla ilgilendi, onun Villon'u Rabelais'yi duygucuları ve parnasçıları okumasını sağladı. Rimbaud on altı yaşında ilk şiirlerini *Revue pour tous*'da yayımladı. Az sonra 13 Mayıs 1871'de *Art poétique*'i yazdı. Ele avuca sığacak biri değildi. Şiddete olan eğilimi onu toplumsal yaşamda zora sokuyordu. Bir ara Paris'e kaçtı. Bir ara içeri atıldı, Izambard'ın çabasıyla kurtuldu. Onunla ilgili görüşler çelişkilidir. Paul Guth bu konuda şunları yazar: *"Papazlara kızanlar ve tanrıtanımazlar onu göklere çıkarırlar, çünkü Charleville'de dolaşırken banklara 'Merde à Dieu' yazmıştır. Soldaki insanlar onu yüceltirler, çünkü o burjuvaların suratına tükürür. Burjuvalar onu tanrılaştırırlar, çünkü suratlarına tükürülsün isterler. Soldaki ve sağdaki genç ve yaşlı eleştirmenler onu dokunulmaz kalmışlardır."*

Bu gebe kadın Verlaine için çekilmez olmuştur. Verlaine bir gün Rimbaud'yu alıp Londra'ya kaçar. Biri genç öbürü çok genç iki arkadaş orada alkolde yıkanır. Verlaine'in büyük korkusu bu ele avuca sığmaz yeni yetmeyi elinden kaçırmaktır. Onu kendine neyle bağlayacaktır? Güçlü kişiliğiyle mi? Yakışıklılığıyla mı? O zayıf ve çirkindir. Bu iki eşcinselin ilişkisinde erkek rolünü oynayan Verlaine olmalıdır. Görünüşe göre öyle, ama korkunç orangutan kadınsı duygularını bir türlü içinden atamaz. Gerçekte Rimbaud ne yaptığını bilmemekte, bu ucubeden iğrenmektedir, yirmi yedi yaşındaki arkadaşını "moruk" diye çağırılmaktadır. Alkolün yarattığı bir çılgınlık anında Rimbaud tutar Verlaine'i yere çalar, bu arada suratını da iyi bir yumrukla dağıtır. Ona söylenebilecek en ağır sözleri söyler. Bu sırada Mathilde Verlaine'e kendisinden ayrılmak

istediğini bildirir. Verlaine bu haberle bozguna uğramıştır. *Sözsüz romanslar* 'daki (1874) şu satırlar bu sıkıntının yansıması olmalıdır: *"Ah acılı acılıydı yüreğim / Bir kadının bir kadının yüzünden. // Bir türlü avunamadım / Ondan çok uzaklara gittimse de. // Benim yüreğim de benim ruhum da / Bu kadından çok uzağa gittiye de..."*

Rimbaud'dan hep azar işitir. Durmadan horlanır. Buna katlanmak zorundadır. İyi bir ev hanımı gibi davranıp sevgilisini hoşnut etmek ister. Ama ne yapsa onun gözüne giremez. Ona iyi şeyler yedirebilmek için çarşıya pazara gider. Bu garip şeytanı sevindirmek olası değildir. Hava iyice gerilir ve Verlaine kaçır. Kadınca bir öfkeyle Rimbaud'yu beş parasız bırakıp kaçır. Anvers'e giden bir gemiye biner (3 temmuz 1873). Yolda Rimbaud'ya mektup yazar: bir tabanca satın alacaktır, Mathilde'in gönlünü kazanmaya çalışacaktır... Rimbaud beş parasız kalmıştır, sinir içindedir, ona bir mektup yazıp üzüntülerini bildirir. Verlaine karısına mektup yazar ve ne olur buraya gel barışalım der. Annesinden de karısıyla arasını yapmasını ister. Rimbaud Verlaine'e bir mektup daha yazar: Mathilde'in ona karşı yumuşayacağına inanmadığını, kendisini çok ama çok sevdiğini, olumsuz yanıt alırsa intihar edeceğini bildirir. *"Yalnız benimle özgür olabilirsin...Hepsi bir yana, beni tanımadan önce ne durumda olduğumu bir daha düşünsene!"* Verlaine ona Brüksel'de Hôtel Liégeois'ya gelmesini söyler.

Verlaine Brüksel'de Mathilde'i beklerken Rimbaud çıkar gelir. Belki de Verlaine Mathilde'in gelmeyeceğini anlayınca Rimbaud'yu çağırmıştır. Brasseurs caddesinde La Ville de Courtrai'de iki oda tutar, biri Rimbaud'yla kendi için öbürü annesi için. Brüksel'e gelir gelmez Rimbaud şartını bildirir: Paris'e gideceğiz. Kadınca kıskançlık bunalımlarına girer Verlaine: *"Söyle bana, Paris'de buluşacağın adamın adını söyle!"* Sinirleri iyiden iyiye bozulmuş olan Verlaine Rimbaud'ya iki el ateş eder. Bir mermi Rimbaud'nun sağ elini yaralar. Verlaine onu hastaneye götürür. Rimbaud Paris'e gitme kararında direnir. Verlaine'in annesi ona tek başına Paris'e gidebilmesi için yirmi frank verir. Verlaine ve annesi onu gara götürürler. Verlaine aşkını sonsuza kadar yitirmekte olduğu duygusuyla Rouppe caddesinde kendini öldürmeye

kalkar. Tabancasını almak için elini cebine götürdüğü anda Rimbaud canının tehlikede olduğunu düşünüp hemen az ötedeki bir polisin yanına koşar ve durumu anlatır. Verlaine tutuklanır. Önce Brüksel’de sonra Mons’da toplam iki yıl hapis yatar. Bu hapislik ona çok iyi gelir, damarlarındaki zehir boşalır, kafası azçok arınır. Buna koşut olarak sanatı daha inceler. Verlaine mahpusluk günlerinde hep karısını düşünmüş, onunla yeniden bir araya gelmenin düşlerini kurmuştur. Ancak Mathilde’in resmi ayrılma belgesini mahkemeden mayıs 1874’de elde ettiğini öğrenir. Gene korkunç sıkıntılara düşer, gene içinde fırtınalar estirir. Ama ne olursa olsun bu konuda elinden geleni yapmalıdır. Ne var ki kimse ona yardımcı olmak istemez. Bundan böyle kurtuluşu Tanrı’ya yönelmekte bulur Verlaine. Tanrı’yı yüceltir: *“Ben alçağım. Siz aşkın arı rüzgarlarının sonsuz gülü...”*

Verlaine özgürlüğüne kavuşunca uslanmaya karar verir. Tanrı’sına bağlanacak, toplumun değerlerine uygun bir yaşam sürecektir. Artık içmeyecektir. Önce İngiltere’de sonra Fransa’da öğretmenlik yapar. Ancak onu şeytan gene bırakmaz: öğrencilerinden birine, Lucien Létinois’ya aşık olur. Yumuşak efendi pısırsık kırılgan bir oğlancıktır bu. Ateş büyüyüp ortalığı duman sarınca lisenin müdürü Verlaine’i kapmın önüne koyar. Garip çift Belçika’ya ve İngiltere’ye giderler. Verlaine belki de bu genç adamın varlığında Rimbaud’ya olan duygularını tazelemektedir. Sevgilisini elden kaçırmamak için ona, daha doğrusu onun anne ve babasına Juniville’de (Ardennes) bir çiftlik satın alır. Ancak onun kişilik yapısı kentten uzak bir çiftlikte uslu uslu yaşamaya uygun değildir. Çok geçmeden delikanlı ölür. Verlaine acı içinde kıvrılır. *“Oğlum öldü. Tanrım, yasanıza tapıyorum.”* Yeniden absent kadehlerinin karşısına geçer. Artık ne kadar düşebilirse o kadar düşecektir. Öfkesini yanında kalan tek kişiden, annesinden alır, onu bir güzel döver. Bıçak elinde dolaşır, ikide bir anneyi ölümle tehdit eder. Vouziers’de bir ay hapis yatar. Sonra ihtiyar kadını da yanına alıp Paris’in uzak bir yerinde, demiryolunun kıyısında bulduğu bir inde yaşamını sürdürmeye çalışır. Anne bu cehennemin koşullarına dayanamaz ölür. Verlaine bacağındaki ağrılarla kıvrandığı için can

çekişen annesine dönüp bakmamıştır bile.

Artık iyiden iyiye hastadır. Hastane hastane dolaşır. Hekimler bu büyük şairle yeterince ilgilenirler, ama artık onun iler tutar yeri kalmamıştır. Bedeni de ruhu gibi tam anlamında çökmüştür. Bu arada fahişelerle düşüp kalkar, bir fahişeden bir fahişeye koşar. O artık Paris'lilerin gözünde *düşmüş* bir büyük şairdir. Hayranlık da uyandırır iğrenç de görünür. Konferanslar verir. Leconte de Lisle ölünce onun yerine Akademi'ye alınır. "*Şairlerin prensi*" ilan edilir. İki fahişe, Esther ve Eugénie onu paylaşamazlar, sonunda Eugénie onu alır götürür. Verlaine bir gece Descartes caddesindeki izbede ölür. Sabaha kadar yerde kalır: can çekişirken düşmüştür, Eugénie o koca bedeni yerden kaldıramamıştır. Hayranlar yazarlar şairler fahişeler Saint-Etienne-du-Mont kilisesinde ve Batignolles mezarlığında onu son yolculuğuna uğurlarlar. Eugénie mezarın başında bağırır: "*Verlaine, bütün dostların burada!*" Takvimler 8 ocak 1895'i göstermektedir.

Verlaine öldü. Şiiri yaşıyor mu? En azından edebiyat tarihlerinde yaşıyor. Verlaine'in şiiri parnasçıları gibi kalın çizgili, düşünceye açık bir şiir değildi. Parnasçılar bir akım oluşturmak üzere bir araya gelmiş olmasalar da çok yıpranmış olan Musset duyguculuğuna karşı çıkarken düşünceye ağırlık verdiler, bu arada dış dünyayı bazen bir fotoğrafçı inceliğiyle şiire döktüler. Oysa Verlaine'in simgeci diye nitelendirilen şiiri özellikle bir izlenim şiiridir, sezgilerle örülmüş bir şiirdir, onun gerecini sisler, gece görünüşleri, batan günden çizgiler, güz duyarlıkları oluşturur. Bu şiir tam anlamında düşünmeyen, düşünmek istemeyen bir şiirdir. Belki de düşünmeden yaşamış görünen şaire böylesi daha uygun düşmüştür. Verlaine "*Her şeyden önce müzik*" diyecek kadar yalındır müziğe, belagata bir o kadar uzaktır. Bu müzik tutkusu içinde o "sanat için sanat" formülünü ortaya atan parnasçılara karşıt olarak "arı şiir" diye adlandırılan bir anlayışı getirmiştir. Bu anlayışıyla o, Baudelaire'in tersine, filozofluk etmekten uzak durduğu gibi tanıtlamalara bile girmez. O yalnızca esinler duyurur sezdirir bir *hava* yaratır, bunu yaparken bazen çekici bazen itici olur. Mallarmé'nin çok şeyi okuyucuya bırakan ya da büyük ölçüde yorum gerektiren,

bu yüzden de çok zaman sıkıcı ve kuru olan simgeciliğine benze-
mez Verlaine'in simgeciliği. Onun şiiri yaşıyor mu? Genç şairler
1885'den sonra Rimbaud'yla ve Mallarmé'yle birlikte Verlaine'i
de keşfettiler. Ne var ki Verlaine öbür ikisi kadar ilgi çekmedi.
Öte yandan Baudelaire gerilerden gelip sanki hepsini gölgeliyor
gibiydi. Simgeciler içinde anılmakla birlikte bu düşünmeyen şair
simgeciliğe de sahip çıkmıyordu. 1891'de Jules Huret'nin yaptı-
ğı bir anketi şöyle yanıtlıyordu: *"Simgecilik mi? Anlamam ben.
Bu almanca bir sözcük olmalı, değil mi? Ne demeye gelir ki bu?
Neyse, bu benim umurumda değil. Acı çektiğimde, sevindiğimde ya
da ağladığımda bunun bir simge olmadığını biliyorum."* Verlaine
keşke biraz kendini ve her şeyi düşünebilseydi demek boyumuzdan
büyük bir işe kalkmak mı olur?

ADEMİN OYUNU'NDAN TARTUFFE'E YA DA MOLIERE'İ BESLEYEN KAYNAK

Avrupa'da feodal yaşamın yerleşmesi IX.yüzyılda oldu. Feodallikle ilgili iktisadi ve toplumsal gelişmeler özellikle XI.yüzyıldan sonra başladı. Bu dönemde tiyatro alanında da çok önemli gelişmeler oldu. Bazı yazarlar ortaçağ tiyatrosunu önemsemezler, ancak Rönesans'la başlayan yeni tiyatroyu önemserler. Ortaçağ tiyatrosunu önemsiz görenlerin başında XVII.yüzyılın fransız yazarlarından Boileau da vardır. Ortaçağ'ın değeri XIX. yüzyılda anlaşıldı. Onun değerini anlayanların başında inançlı bir hristiyan olan Chateaubriand gelir. Ortaçağ'a az da olsa yukarıdan bakan kültür adamlarının sayısı bugün de az değildir. Kim ne derse desin Ortaçağ da bütün zamanlar gibi önemlidir, ortaçağ tiyatrosu da önemlidir. Ortaçağ tiyatrosu her şeyden önce yoğun izleyici kitlesi bulabilmiş bir tiyatrodur. Elbette Ortaçağ inanç kavramının yaşamda baskın oluşuyla belirgindi. Aynı durum tiyatroda da geçerlidir. Ortaçağ tiyatrosunun temelinde inanç ögesi ya da kilise vardır.

Hristiyan din adamları elbette sanata tutkun değillerdi ama tiyatroyu din eğitiminde kullanıyorlardı. Din adamları sanatsal alanında "güzel"i sevmezler, ondan uzak dururlar. Çünkü yaratmak ancak Tanrı'nın işidir. Eski Yunanistan'da olduğu gibi Fransa'da da tiyatronun inançtan doğmuş olduğunu söyleyebiliriz. Papazlar ve keşişler özellikle Noel ve Paskalya zamanlarında halka dinin dogmalarını anımsatmak ya da açıklamak için eylemi ya da gösteriyi kullanırlardı. Genç din adamları tiyatroda rol alarak halkı

eğitmeye çalışıyorlardı. Dinsel gösteri ya da dinsel tiyatro salt dogmalarla ilgili olmakla inançlılara az da olsa itici geliyordu. İçine biraz sanat katılmamış tiyatro inancı açıklamakta eksik kalacaktı. Ona biraz sanat ya da eğlence katmak gerekiyordu. Bu yüzden dinsel gösterilere zamanla dindışı öğeler katıldı. Bu dindışı öğeler özellikle güldürücü öğelerdi. Giderek bu öğeler din adamlarının istemeyeceği boyutlara ulaştı. Böylece bir kopma oldu ve komedi bağımsız bir tür olarak ortaya çıktı. Tiyatronun sivillige ya da özgürlüğe doğru bir adım atışıydı bu.

X.yüzyıldan XII.yüzyıla kadar bu dinsel dramlar latince oynanıyordu, genç papazlarca kilise avlularında oynanıyordu ve daha çok önemli dinsel günlerde oynanıyordu. Konular Eskı Ahit'den ve Yeni Ahit'den alınıyordu, bazen de azizlerin yaşamları konu ediliyordu. Kutsal Kitap'la ilgili oyunlar misterlerdir (fr.*mystère*), azizlerle ilgili olanlar mirakllerdir (fr.*miracle*).

Evet ilk biçimlerinde dinsel tiyatro din adamlarının öngörleriyle gelişti. Din adamları ibadet dilini yani latinceyi hiç anlamayan halka gündelik ayin için gerekli olan edimleri ve Tanrı'ya hizmet etmenin yollarını tiyatroyla anlatırken gerçek anlamda tiyatronun da temellerini atmış oldular: tiyatro geliştikçe dindışı özellikler kazandı. Bu gelişimde elbet fransız toplumunun iktisadi ve toplumsal açıdan gelişmekte oluşunun da büyük payı vardır ya da gerçekte gelişimin gerçek kaynağı orasıdır. Hızla kentleşen bir dünyada kilise şarkıları da azizlerle ilgili metinler de artık yeterli değildi. Hatta denilebilir ki feodalliğin en yüksek gelişim noktasını tutturup yavaş yavaş inişe geçmeye başladığı bir ortamda inanç da çekiciliğini yitirmekte gibiydi.

Feodal yaşamda toplumsal-dinsel çerçevede tam anlamında bağımlılanmış olan birey yavaş yavaş özgür ve bağımsız birey olmaya, daha doğrusu kişileşmiş birey olmaya, "ben" olmaya doğru gidiyordu. Dinsel olanın yerini bireysel olan almaya başlarken halk dili de büyük bir hızla latincenin yerini alıyordu. Böylece dram dinsel anlamından uzaklaşarak bir başka anlamda eğitici olmaya doğru gidiyordu, bu arada onun eğlendirmek diye bir yükümlülüğü vardı. Kilise avluları bundan böyle tiyatroya dar gelmeye başladı.

Tiyatronun kiliseyle ters düşmeye doğru gitmesi bu koşullarda kendini gösterdi. Tiyatro elbette bir akşam vakti kilise avlusundan kaçıp kentin uzak bir semtinde sahneye çıkmış değildir. Tiyatro yavaş yavaş kiliseden uzaklaştı ve önce kilise avlusundan kilisenin dış kapısı önündeki platforma, *parvis*'e çıktı. İyi de oldu, çünkü bu durumda oyuna izleyicilerin büyük bir bölümü de katılabiliyordu: bu platformda beş yüz kişi bir oyunda bir araya gelebiliyordu. Oyun birçok gün birçok hafta sürebiliyordu. Oyuncular toplumun her kesiminden meraklı insanlardı. Rahip avukat tüccar sanatçı... Bu insanlar bir oyuna yeteneklerinden çok hevesleriyle katılabiliyorlardı. Sahne çok genişti, otuza elli metreden aşağı değildi. Sahnede simgesel düzenlemeler vardı. Örneğin bir kapı Kudüs'ü simgeliyordu, su dolu havuzda yüzen bir gemi maketi denizde bir filoyu simgeliyordu. Bir canavarın keskin dişli kocaman ağzı cehennemin kapısıydı. İşkence sahneleri için oyuncu yerine manken kullanılıyordu.

Ademin oyunu bize ulaşan en eski tiyatro metnidir, XII.yüzyıldan kalmadır. Yazarı bilinmeyen bu yapıt üç bölümden oluşur: Adem ile Havva'nın düşüşü, Kabil'in Habil'i öldürüşü, Mesih'in gelişi. *Ademin oyunu* misterler geleneğinin başlangıcını belirler. Bu dinsel konulu oyun ruhbilimsel derinliği olan, edebi değeri tartışılmaz olan ilginç bir oyundur. Diyaloglar canlıdır. Tüm ortaçağ tiyatro yapıtları gibi dizeler halinde yazılmıştır. Temel konu "kökel günah" fikri çerçevesinde insanın zayıflığını anlatmaktır. Oyunda Adem'in katılığı ve Havva'nın yumuşaklığı konu edilir. Yapıtın en ilginç bölümlerinden biri Havva'yla Şeytan'ın konuşmalarıyla işlenen ve eğinimi yani günaha yönelten itkiyi (*fr.tentation*) ele alan bölümdür. Eski fransızcadan çevirmeye çalıştığımız bu bölümü buraya almakta yarar gördük:

"Şeytan- Havva, sana doğru geldim./ Havva- Söyle bana Şeytan ne oluyor? / Şeytan- Senin iyiliğin için, senin onurun için çalışıyorum. / Havva- Öyle olsun bakalım. / Şeytan- Öyleyse hiç korkma. Çoktandır cennetin tüm gizlerini öğrendim: gizlerden bazılarını sana söyleyeceğim. / Havva- Başla öyleyse, dinliyorum. / Şeytan- Dikkatle dinleyecek misin? / Havva- Evet, hem de çok; seni

hiç mi hiç kızdırmayacağım. / Şeytan- Gerçek mi? Susacak mısın? / Havva- Evet, yemin ederim. / Şeytan- Yani konuşmayacak mısın? / Havva- Evet, inan bana. / Şeytan- Öyleyse ben sana güveneceğim ve başka bir güvence istemeyeceğim. / Havva- Güzel, benim sözüme inanabilirsin. / Şeytan- Sen akli başında birisin. Adem'i gördüm, deli mi deli. / Havva- Biraz katıdır. / Şeytan- Yumuşayacak ama. Demirden de katı o. / Havva- O çok soyludur. / Şeytan- Daha çok köle. Kendine hiç mi hiç bakmıyor. Biraz kendinden kaygı duymalı insan. Sen narınsın, çok yumuşaksın, gülden daha tazesin. Billurdan daha beyazsın. Bir vadideki kardan da beyaz. Sizi Tanrı çok kötü birleştirdi. Sen yumuşaksın, onun yüreği kaskatı. Bununla birlikte sen daha bilgesin. Ruhun bilgelikle dolu senin. Seninle anlaşmak kolay. Sana söylemek istiyorum. / Havva- Bana inanmalısın. / Şeytan- Kimseye söyleme. / Havva- Kim bilecek ki? / Şeytan- Adem de bilmesin! / Havva- Hayır, hayır, gerçekten. / Şeytan- Bak söylüyorum, iyi dinle. Konuştuklarımızı kimse duymayacak. Oradaki Adem de. / Havva- Yüksek sesle konuş, kimse bilmeyecek. / Şeytan- Size büyük bir şeyi bildiriyorum. Bu bahçede sizin için yapılmış bir şeyi. Tanrı'nın size verdiği meyve kendinde çok az iyilik taşıyor. Tanrı'nın size yasakladığı meyvede büyük bir iyilik var. Yaşamın güzellikleri onda saklı. Güç onda, egemenlik onda, bilginin iyisi kötüsü onda..."

XIII. yüzyılda mirakl yazmış kişilerden biri çılgın şair Rutebeuf'dür (öl.1280). Rutebeuf dağınık ve aykırı yaşamına karşın inançlı bir kişiydi. Sefaleti en kötü biçimleriyle yaşarken daha çok kendi ölçüsüzlüklerinin cezasını çekiyordu. Durmadan bir şeylerden yakınıyordu, özellikle cimri papazlardan ve anlayışsız şövalyelerden yakınıyordu. Yardım edeni çoktu ama alacaklıları daha çoktu. Kumar borcunu kapamak için bazen dilenmek zorunda kalıyordu. Bu büyük şairin *Le miracle de Théophile* adlı oyunu büyük ilgi uyandırmıştı. Oyunun konusu basittir. Adana piskoposunun kahyası Théophile ruhunu şeytana satar, sonra pişman olur ve Meryem'e yakarır. Meryem de onu şeytandan kurtarır. Rutebeuf mirakl türüne lirik öğeler katmıştır.

XIII.yüzyılın ortalarına doğru komedi tiyatrosu bağımsız bir

tür olarak ortaya çıktı. Daha önceleri dinsel oyunları renklendirmek ya da çekici kılmak için kullanılan komedi ögesi bundan böyle başlıbaşına bir tür oluşturacak biçimde gelişti. Yeni komedinin oluşumunda eskiçağ komedisinin etkileri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Jonglör'lerin (fr.*jongleur*) "dit" (deyiş) denilen lirik monologları da bu değişimde azçok belirleyici olmuştur. Jonglörler Ortaçağ'ın bir çalgı eşliğinde şarkılar söyleyen gezgin şarkıcılarıdır. Fransızların bilinen ilk komedi yazarı Adam de la Halle'dir, Kambur Adam diye bilinir. Adam de la Halle bize XIII.yüzyılın ikinci yarısında iki yapıt verdi: *Le jeu de la feuillé* (Yaprığın oyunu) ve *Le jeu de Robin et Marion* (Robin'in ve Marion'un oyunu). Birincisi bir tür rövä, öbürü de deyim yerindeyse XVII.yüzyılda yaygınlaşacak olan komedi-bale türünün atasıdır. XIV.yüzyılda komedi tiyatrosu çokça gelişmedi, o günden bugüne kalmış hiçbir yapıt yoktur. XV.yüzyılda komedi tiyatrosu özellikle fars (fr. *farce*) alanında gelişti. Fars dediğimiz zaman gülünçlü oyunları düşünüyoruz. Bu oyunlarda genellikle alegoriler kullanma yoluyla öğretici olmanın koşulları yaratılmak istenir. XVII. yüzyıldaki büyük komedi etkinliğinin ortaya çıkmasında farsın rolü büyük olmuştur. Özellikle Molière farsın en büyük ustasıdır diyebiliriz. Fars genellikle kısıdır. Kişiler kabasabadır. Oyun çok basit bir konu üzerine kurulur ve çok hızlı bir tempoda oynanır. Amaç öncelikle güldürmektir, bunun için basit güldürücü öğeler kullanılır. Bayağı ve açıksaçık sahneler az değildir, maskaralık boldur. Dekor ve aksesuar enaz ölçülerdedir. Buna göre fars ortaçağ komedi tiyatrosunun bir çeşidiyken daha sonra tüm abartılı ve kabasaba komedilerin adı olmuştur. Gerçekte Ortaçağ'da pekçok komedi çeşidi vardı, bunlardan yalnız fars kalıcı oldu.

XV.yüzyılda farsın en önemli örneği *La farce de maître Pierre Pathelin*'dir (Pierre Pathelin ustanın farsı). Yazarı bilinmeyen ve 1460-1465 dolaylarında yazıldığı sanılan bu yapıtın yazarı olarak bazı kaynaklar Guillaume Alexis adlı bir keşişin adını anarlar. Farsın ilginç bir konusu vardır. Avukat Pathelin kumaşçı Guillaume Jousseau'dan bir elbiselik kumaş satın alır ve borcunu o akşam evinde ziyafet vererek ödeyeceğini söyler. Jousseau, Pathelin'in

evine vardığında onu yatağında sayıklar bulur. Avukatın karısı Guillemette kumaşçıyı aradığı adamın kocası olmadığına inandırır. Öte yandan koyunları kesip yiyen çoban Thibault l'Agnelet'yi efendisi Jousseau mahkemeye vermiştir. Çoban, Pathelin'den kendisini mahkemede savunmasını ister. Çoban, Pathelin'in öğütlerine uyarak yargıcın her sorusuna meleyerek karşılık verir. Yargıç iki tarafı da mahkemeden kovar. Pathelin avukatlık ücretini isteyince çoban melemeye başlar. Molière'i besleyen gelenek böylesine zengin bir gelenektir.

Tiyatroya yöneldikten sonra Molière adını alacak olan Jean-Baptiste Poquelin 15 ocak 1622'de Paris'de doğdu. Kralın döşemecisi daha sonra da "valet de chambre"ı olan babası cimriliğiyle ünlüydü, bu özelliğiyle oğluna ilerde *L'Avare* (Cimri) [1668] piyesini esinleyecektir. Babası onu Clermont kolejinde okuttu. Daha sonra matematik fizik eskrim ve dans dersleri alan Jean-Baptiste Poquelin skolastik felsefeyle de ilgilendi. Ayrıca Cyrano de Bergerac'la birlikte atomcu filozof Gassendi'nin derslerini izledi. Orléans'da hukuk öğrenimini tamamladı. Ancak avukatlıkta gözü yoktu. Yirmi yaşına geldiğinde babasının yerine kralın halıcısı olacakken yönünü tiyatroya döndürdü. Küçük yaşlarından beri tiyatro tutkunuydu, dedesiyle *Hôtel de Bourgogne* gibi ünlü tiyatrolara ya da Seine nehri boyunca kurulan fuarlarda fars izlemeye ya da şarlatanların gösterilerini görmeye giderdi. O zamanlar tiyatronun henüz saygınlığını kazanmadığı bir dönemdi. Bu yüzden oyuncular soylu kimselerin koruyuculuğuna sığınmak durumundaydılar. Bununla birlikte o tiyatro seçimini babasına çok zorlanmadan benimsetti ve Molière adını aldı, 1643'de Madelaine Béjart'la *Illustre Théâtre* topluluğunu kurdu. Günün moda trajedilerini oynuyorlardı. Madelaine Molière'in hem ortağı hem sevgilisiydi. Ancak onlar Paris'de tutunmayı beceremediler. Molière borç yüzünden hapis hane duvarlarıyla da tanışınca şansını taşrada denemeye karar verdi. Taşrada Béjart'larla birlikte Epernun dükünün koruyuculuğunda sahnede ter dökerken yönetici olarak da bin türlü güçlkle yıkıştı. 1645-1650 arasında Agen, Toulouse, Albi, Carcassonne, Nantes, Narbonne gibi kentlerde turneler yaptı. 1650-1658 arasında Lyon'u

merkez tutup tüm Languedoc bölgesindeki kentlerde temsiller verdi. 1658'de Rouen'da yerleşti. Giderek Paris'e yaklaşıyordu. O yılın ekim ayında Paris'e girdi. Taşrada geçen on iki yılda hem halkı yakından tanımış hem tiyatrodaki ustalasmıştı. Tiyatro yöneticisi olarak da parasızlıkla savaşımını sürdürüyordu. Ayrıca rakip topluluklarla yarışmak zorundaydı. Boileau ona *Gözlemci* adını vermişti. Düşmanları onu tehlikeli bir kişi olarak görüyorlardı. O artık tam tamına bir insan sarrafıydı. Toplumda her çeşitten insanı yakından tanıyordu. Oyuncu Molière yazar Molière'den, yazar Molière oyuncu Molière'den alabildiğine yararlanıyordu. Bu arada rakip tiyatrocuların özellikle Lyon'da iş tutan İtalyanların yani *Commedia dell'arte*'cilerin çalışmalarını izliyordu.

Bir süre sonra Molière, Madelaine Béjart'ın kızkardeşi ya da kızı Armande'la evlendi. Karısı kendisinden yirmi yaş küçüktü. Renkli ama tehlikeli bir seçimdi bu. Bu evlilik onu epeyce yordu, kaygılarını artırdı. 1659'un 24 ekiminde arkadaşlarıyla Louvre'da kralın, saraylıların ve iyileşmez düşmanlarının karşısında Corneille'in *Nicomède*'ini oynadı. Oyun pek ilgi çekmedi. Oyunun arkasından *Docteur amoureux* (Aşık doktor) adlı farsı oynadılar, işte o zaman yer yerinden oynadı. Molière'in her başarısı yeni düşmanlar kazanmak anlamına geliyordu. 1659 kasımında sahneye konan *Les précieuses ridicules* (Gülünç kibarlar) büyük başarı kazandı. Bu bir farsı ama yepyeni bir anlayışla yazılmış ve sahnelenmişti. Ancak bu oyun Molière'e pek çok düşman kazandırdı. Yazar bu oyununda evlenmek için binbir hesap yapan kibar genç kızları eleştiriyordu. Molière'in oyunundaki kibar kadınlar gerçekte taşra kökenli olup kibarlık gösterisi yapan kadınlardı. Ama belki de Molière Paris'li kibar kadınları kızdırmamak, onların hışmına uğramamak için oyunundaki kadınları böyle gösteriyordu. Sonunda Paris'li kibar kadınlar öfkeleniler ve oyun az sonra yasaklandı. Bu oyunuyla Molière'in tiyatroya büyük bir yenilik getirmiştir.

Ertesi yıl bir başka fars *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (Sganarelle ya da düşsel boynuzlu) büyük ilgi uyandırdı. Molière ve arkadaşları yeni yeni oyunlarla durmadan alkış topluyorlardı. Molière 1662'de büyük oyunlarından birini ya da birincisini sah-

neye koydu: *L'école des femmes* (Kadınlar okulu). Düşmanlıkların çok büyük boyutlara ulaşması Molière'e *Critique de l'école des femmes*'ı (Kadınlar okulunun eleştirisi) yazdırdı ama boşuna. Öfke dinmek bilmiyordu. O zaman düşmanları bu büyük dehanın üzerine papazları saldılar. Kral onu korumakta büyük güçlük çekiyordu. Bundan sonra *Tartuffe* fırtması esti. Tartuffe ikiyüzlü bir sofuyu tanıtlıyordu. O zaman kızılca kıyamet koptu. Paris piskoposunun zorlamasıyla kral oyunun halka oynanmasını yasakladı. Papaz Roullé, Molière'in yakılmasını istiyordu. Molière piyesini ancak kralın karşısında oynayabildi. 1665 şubatında oynanan *Don Juan* da bir başka kıyamete yol açtı. Oyun kaldırıldı ve ancak Molière'in ölümünden sonra yayımlanabildi. Bununla birlikte Louis XIV Molière'den desteğini çekmiyordu: 1665 yazında onu krallık tiyatrosunun başına getirdi. Molière yeni yapıtlar vermeyi sürdürürken gönlü *Tartuffe*'ün yasaklanmasına katlanamadığından onu yeniden yazmaya ya da daha doğrusu yumuşatmaya girişti, onun tehlikeli yanlarını budamaya kalktı. Onu başka bir adla oynama girişimi sert kayaya çarptı: Başbakan Lamoignon oyunu yasakladı, Paris piskoposu da oyunun izleyicilerini lanetledi. Molière hasta düştü. Tiyatrosu bir süre kapalı kaldı. Ancak şubat 1669'da kral ağırlığını koyarak *Tartuffe*'ün oynanmasına izin verdi. *Tartuffe* olayı Molière'i iyiden iyiye yıpratmıştı. Molière ondan sonra ancak birkaç yıl yaşayabildi. 1673'de dünyaya gözlerini kapadığında elli bir yaşındaydı.

Molière'in amacı gülünçluden giderek insanı yakalamak, insanı insana göstermekti. O toplumunun gülünç tiplerinde evrensel insanın zayıflıklarını bulup çıkarmaya çalışıyordu. Bu amaç içinde onun dünyaya bakışı filozofça olmuştur. Düzenin kirli insanları bunu elbette anlayamadılar, anlayamazdılar, anlamaları da gerekmiyordu. Küçük insanın yüzyüze gelmekten korktuğu tek şey kendi küçüklüğüdür. Küçük insanlar onun kahramanlarının varlığında kendi küçüklüklerini görmeye elbette dayanamazlardı. Tartuffe inanç örtüleri altına gizlenmiş bir alçaklık örneğiydi. Basitin basiti bayağının bayağısı kurnazın kurnazı ya da zavallının zavallısıydı. Molière yüzyılının bütün açmazlarını ortalığa sermek ve insanın bu

açmazlardan kurtulmasına katkıda bulunmak istiyordu. Buna göre o basit bir *güldürücü* değildi, öyle olamayacak kadar derin bir kültürü vardı. Çok iyi tanıdığı toplumu geniş aynalarda derinlemesine yansıttı. O komediyi trajediden daha etkili görmekte haklıydı: trajedi ciddi yapısı içinde daha çok olması gerekene yakın olabilirdi, oysa komedinin işi olan bitenleydi. Eleştiri daha çok komedinin işiydi. Onun gerçekçiliği bu çerçevede kaba gerçekçilikten uzaktı, çünkü o insanı her zaman ruhsal derinliğiyle ele alıyordu.

Molière *Tartuffe* 'ün önsözünde şöyle diyordu: *"İşte size büyük gürültüler koparan bir komedi, uzun zaman baskı altında tutulmuş bir komedi, onun canlandırdığı kişiler Fransa 'da benim şimdiye kadar canlandırdığım kişilerden çok daha güçlü olduklarını gösterdiler. Markiler, kibar kadınlar, boynuzlular ve hekimler kendilerinin temsil edilmelerinden hafifçe acı duydular, ama kendileriyle ilgili olarak çizilmiş olan tabloların herkesle birlikte eğleniyor göründüler, ne var ki ikiyüzlüler şakayı kavrayamadılar, önce iyiden iyiye öfkeye kapıldılar(..). Beni hoşgörememeleri büyük bir cinayettir ve tümü korkunç bir öfkeyle benim komedime karşı silahlandılar(..) Tartuffe onların ağızlarında inanca saldıran bir oyundu. Bu oyun tepeden tırnağa iğrençliklerle doludur ve onda yakılması gerekmeyen hiçbir şey yoktur. Onun tüm heceleri dine aykırıdır, ondaki her davranış canicedir, onda en küçük bir bakış, en küçük bir baş sallama, en küçük bir sola ya da sağa dönmüş onların benim aleyhime açıklamalar yapmakta kullanabilecekleri gizler içermektedir."* Molière bu önsözde komedinin insandaki kötülükleri onarma yolunda bir güce sahip olduğunu yazar: *"Komedinin kullanılması insanların kötülüklerini düzeltmek içindir, buna göre hangi nedenle ayrıcalık kişilerin olabileceğini ben kavrayamıyorum. Bu durum başka alanlarda olduğundan daha çok devlet katında tehlikeli sonuçlar yaratır ve bizler gördük ki tiyatronun büyük bir iyileştirme gücü vardır. Ciddi bir ahlakın en güzel çizgileri gülünçlünün çizgilerinden çok zaman daha az güçlüdür(..) İnsan kınandığı zaman kolayca acı çekebilir ama şaka nedeniyle acı çekemez. İnsan kötü olmak isteyebilir ama gülünç olmak isteyemez. İnsanlar beni inançla ilgili terimleri bir dolapçının ağzına*

yakıştırmakla suçladılar. Eh! Ne yapacaktım yani, bir ikiyüzlünün kişiliğini başka nasıl açıklayacaktım?"

Molière bu önsözde Eskiçağ'ın tiyatro anlayışından örnekler vererek yaptığı işi savunur, komedinin ne olduğunu anlatmaya girişir: *"O bize en büyük insanların, en değerli insanların komediler yazma onurunu taşıdığını gösteriyor, daha başkaları da yazdıkları komedileri halkın önünde okumaktan utanmamışlardır."* Roma'da da bu işi çok seçkin insanlar yapmıştır. Bir yerde şöyle der Molière: *"Açıkça söyleyeyim, komedinin bozulduğu zamanlar da olmuştur. Evet ama şu dünyada hiç bozulmadan kalan ne vardır?"* O bu bozulma işine hekimliği örnek verir: *"Hekimlik yararlı bir sanattır, herkes onu sahip olduğumuz en değerli şeylerden biri sayar, bununla birlikte öyle zamanlar olmuştur ki hekimlik pis kokmaya başlamıştır ve çok zaman o insanları zehirleme sanatı durumuna getirilmiştir."* Önsözde kendini uzun uzun savunan Molière *Tartuffe* için krala üç ayrı dilekçe verir. Bir sanat tutkunu olan, özellikle vakit buldukça baleyle uğraştığı bilinen kralın gücü *Tartuffe* 'e karşı girişilen gerici ayaklanmasını bastırmaya yetmez.

Corneille'in ve Racine'in trajedi alanında yarattıkları etkinin birkaç katını Molière komedi alanında yarattı ve komediye o güne kadar görülmemiş bir anlatım gücü kazandırdı. O kabasaba farstan büyük bir tiyatro oluşturmayı bildi. Onun en büyük düşmanları onunla aynı yolu seçmiş olan kimselerdi, ne var ki bu sıradan insanlar yapıtlarını gelecek zamanlara ulaştıramadılar. Kısa ömründe Molière etkisini bugün de sürdürmekte olan korkunç bir yaratıcı güç ortaya koydu. Onun gücü elbette gelenekten yararlanabilme ustalığından, derin bir kültür birikiminden, ayrıca inatçı bir gözlem tutkusundan besleniyordu. Düşmanlarının *"O gözünü kulağını almadan bir yere gitmez"* dedikleri bu tutkulu kişi bir çaba insanıydı: onun varlığı insanın doğuştan yetenekli olabileceği görüşünün bir yalandan başka bir şey olmadığına tanıklık eder. Jacques Scherer, bir edebiyat tarihine yazdığı onunla ilgili bir bölümde şöyle der: *"Kısa ve zafer dolu mesleğinde komedinin tarihi özellikle Molière komedisinin tarihidir."* Onu yasaklayanların hiçbiri, başta Paris piskoposu, bugün hiçbir yerde yoktur. Ama o belli ki varlığını gelecek zamanlarda da sürdürecektir.

ANTOINE DE SAINT-EXUPERY'DE SORUMLULUK DUYGUSU

Bazı felsefeler edebiyat tadı verirken bazı edebiyatlar felsefi bir derinliğe ulaşmışlardır. Bazı edebiyatlarda felsefe bazı felsefelerde edebiyat belirginleşir. Antoine de Saint-Exupéry de edebiyatla felsefenin kesiştiği yerde insancılığın doruk noktasında güçlü bir bildiri gibi durur. O bir uçak pilotudur, bunun yanında bir düşünürdür gerçek bir insancıdır: ne yakınır ne karamsardır ne boşverir ne tedirginlikler gösterir. Onun felsefesi deyim yerindeyse edebiyattaki felsefedir, edebiyata göre bir felsefedir: bir bilgi felsefesi değil bir yaşam felsefesidir, yaşanmışın üzerine kurulmuştur: yaşamı tartışır yaşamı savunur yaşam deneylerinin düşünülmüş bir biçimidir. O yeryüzünün kitaplardan daha öğretici olduğunu düşünür: kitaplar direnmez ama toprak direnir, insanoğlu karşısına çıkan engellerle, bu engelleri aşmakta gösterdiği güçle ölçülecektir. İnsan bilmediği şeyden korkar. Bir pilot İspanya dağlarından korkuyorsa henüz bu dağları tanımadığıındandır. Ne olursa olsun insan denizlerin ve bulutların üzerinde sonsuzun duygusunu yaşayacaktır.

Antoine de Saint-Exupéry'nin yaşamı son derece etkin bir yaşamdı, dingin ve durgun bir yaşam değildi, belli ki yoğun heyecanlarla örülmüştü. O zamanın pilotları tehlikelerle oynamak durumundaydılar. *"O zamanın motorları bugünün motorları kadar güven verici değildi."* Göklerin tuzaklarla dolu olduğu bir zamanda gece uçuşları yapan bir pilot, bir savaş pilotu, üstelik de savaşı

lanetleyen, *“Savaş bir serüven değildir, savaş tıfûs gibi bir hastalıktır”* diyen bir savaş pilotu için dingin ve durgun bir yaşam olası mıdır? Yukarıda en dingin görünen durumlarda bile engeller vardır. Fırtına, kar, sis... her şeyi bir çırpıda alaşağı edebilir. *“Hava kötü mü?”* sorusu önemli bir sorudur. *“Sahra geceleri tümünden ışıksızdır ve kocaman ölü bir toprak görünümünü ortaya koyar.”* Bütün bunlar yaşamı çekilmez mi kılar? Hayır, tersine yaşamı zenginleştirir. Yaşamı zenginleştirirken ölümü de getirir: *“Böylece bir arkadaşımız öldüğünde onun ölümü bize meslekle ilgili bir ölüm olarak görünür ve her şeyden önce insanı bir başka ölümden daha az yaralar.”*

İnsanların yazgısından sorumlu olmak güzel şeydir. Antoine de Saint-Exupéry şöyle düşünür: *“Bir mesleğin büyüklüğü belki de her şeyden önce insanları birleştirmesinde belirginleşir.”* Ölümle-
rin acısını biraz olsun hafifleten de işte bu adanmışlık duygusudur. İnsan maddi şeyler elde etmek için çırpınırken gerçekte kendi hapishanesini kurar. Elde edilen maddi şeylerin hiçbirisi gerçek anlamda insan olmak açısından önemli değildir. *“Bu gece uçuşu, bu gece uçuşunda binlerce yıldız, bu dinginlik, bazı saatlerin eşsizliği...bütün bunlar paranın satın alamayacağı şeylerdir.”* Ne olursa olsun o günkü koşullarda bir uçak pilotu kendini *“henüz yurdunu belirleyememiş bir göçmen”* olarak duyacaktır. O gene de mutlu bir gezgindir, herkesin yaşayamayacağı heyecanları yaşar, herkesin göremeyeceği renkleri görür ve herkesin karşılaşamayacağı durumlarla karşılaşır.

Antoine de Saint-Exupéry her zaman insanı tartıştı, insanın dünyadaki yerini ve yazgısını tartıştı. Yazgıyı bir yaşam engeli olarak değil bir özgürlük koşulu olarak gördü. Saint- Exupéry'nin en ilginç yanlarından biri özgürlüğü soyut anlamlarının dışında bir bilinç sorunu olarak değerlendirmesidir. *Gece uçuşu* adlı yapıtında bunu şöyle belirledi: *“Dış yazgılılık diye bir şey yoktur, iç yazgılılık diye bir şey vardır: bir an gelir insan kendini yaralanabilir bulur, işte o zaman yanlışlar sizi bir başdönmesi gibi kendilerine çekerler.”* Alabildiğine yaşamış olan, yaşamın yürekli bir savunucusu olan böyle bir kişinin yazdıkları bugün bizim için hem bir belgedir hem bir örnektir, bir insan olma örneğidir. Onun yaşam

serüvenleriyle ördüğü yazıları gerçekte özdeyişlerle süslenmiş bir ahlak bildirisi. Bu yürekli bu derin bu sevgi dolu kişilik 31 temmuz 1944'de görev sırasında bir kaza yapıp yaşamına uygun düşen bir ölümle öldüğünde tam kırk dört yaşındaydı. Ne var ki bu kırk dört yaş ortaya koyduğu düşünce birikimiyle kendinde çok daha uzun zamanları barındırır gibiydi.

Yaşam belki de insanları korkmadan yaşayanlar ve korkarak yaşayanlar diye görünmez duvarlarla ikiye ayırıyor. İnsan özünde bir korku varlığıdır. Gerçekte korkmayanlar da korkarlar. Önemli olan korkmaktan korkmamaktır ya da korkmaktan korkmaktır. Ne var ki korku geçicidir. Korku başlangıçta vardır, sonra yerini başka duygulara bırakır. *"İnsanlar bir kere olayın içine girdiler mi artık ondan korkmaz olurlar. Yalnız bilinmez olan ürktür insanları. Ama o bilinmezle yüzyüze gelen kişi için o bilinmez artık bilinmez değildir."* Buna göre gerçek yaşam yerde olsun gökte olsun serüvenci yaşamıdır. Bizi serüvenler büyütüp yetiştiriyor. Aşk bunun için kutsaldır. Önemli olan ileriye doğru bir adım atmaktır. Saint-Exupéry şöyle der: *"Bizi kurtaran bir adım atmaktır. Sonra bir adım daha. İnsan aynı adıma hep yeniden başlar."* Yaşıyoruz ve nereye gideceğimizi, nereye gitmemiz gerektiğini iyi bilmiyoruz. İnsan nereye gideceğini iyi bildiği zaman serüvenlere kapısını kapamış demektir.

Gerçek serüvenciler varlıklarını körü körüne tehlikeye atmayan sorumlu kimselerdir. Sorumluluk insan olmanın birinci koşuludur. *"İnsan olmak özellikle sorumlu olmaktır"* der Saint-Exupéry. Bu durumda insan olmak gerçek anlamda yükümlü olmaktır, bütün bir dünyaya bağlı olmaktır. Alıp başımızı istediğimiz yöne gidebilir miyiz? *"İnsanın dosdoğru yoluna gidebileceğini düşünürler. İnsanın özgür olduğunu düşünürler. Onu kayıya bağlayan ipi görmezler. Onu bir göbek bağı gibi dünyanın karnına bağlayan ipi görmezler. İnsan bir adım daha atsa ölür gider."* Bu bağlanmışlıkta oyununu iyi oynamak ve büyük oynamak gerekir. Yaşamı büyük yaşamak sıradan bir korkusuzun işi değildir. Yalnız yürekliiler doğruya ulaşabilirler. Gözüpek insanlardan korkmak gerekir, yalnızca gerçek insan yüreklidir. Çünkü sorun başını belaya

sokmak sorunu değil kendi doğru yolunu çizmek kendi doğrusunu ortaya koymak sorunudur.

Önemli olan dünyayı yaşanılır kılmaktır. İnsan için daha güzel bir dünya tasarlamak: Saint-Exupéry'nin insancılık bildirisinin temel ilkesi budur. Bunun için de elbet doğruya gereksinimimiz vardır. Bütün insan için doğru olanı bulup çıkarmak zorundayız. Doğrular önemlidir. Yolumuzu doğru çizebilmemiz için doğrular önemlidir. Saint-Exupéry doğrunun *"dünyayı basitleştiren şey"* olduğunu düşünür. Amaç karmaşa yaratmak olmadığına göre o dünyayı basitleştiren şeyi ortaya koymak gerekir. Ona göre her gerçek insan evrenselin birey üzerindeki belirleyici gücünü yaratmaya çalışmalıdır. İnsan dünyayı daha da insanlaştıracak bir şeylerin peşinde olmalıdır. Bunun yolu da serüvenci yaşamından geçer. Gerçek yaşam bir serüvenler dizgesidir. Bir serüvenden bir serüvene geçerken insan olmanın anlamını son sınırlarına kadar yaşamak gerekir.

Buna göre insanı istemli olmanın belirleyiciliğinde bir sorumluluklar varlığı olarak tanımlayabiliriz. İnsan yalnızca düşünen değil aynı zamanda düşündüğünü yaşama götüren varlıktır. İnsan bir düşünce ve eylem bütünüdür. Düşüncede ve eylemde öncelikle sorumluluklarımız gerçekleşir. Kim kimden sorumludur öyleyse? *"Herkes herkesten sorumludur. Herkes tek sorumludur. Herkes herkesin tek sorumlusudur."* Bizi umutlu kılan bize umudun kapılarını açan da budur işte. *"Kimse kendini hem sorumlu hem umutsuz duyamaz."* Demek ki sorumluluğun koşulları ve sınırları yoktur. Amaç her zaman insandır, bu arada bizi bu amaca götürecek araçlar vardır. Uçak da bir araçtır yalnızca. Sonunda uçak da *"saban gibi bir araçtır"*, daha başka bir şey değildir.

Sorumlu insanın yaşamı bir kahramanın yaşamı değildir. Kahramanca yaşadığımız olur ama amaç kahramanlık değildir. Amaç nedir? Amaç yaşamın ya da insan olmanın derin ve ince anlamlarını ortaya koymaktır. *Küçük prens*'deki o yaman tilki şöyle der: *"İnsanlar şu doğruyu umuttu. Ama sen unutmamalısın. Evcilleştirdiğin şeyden her zaman sorumlusun."* O yaman tilki insanın insandan sorumlu olmasının anlamını pek güzel kavramıştır:

“Ben senin için yüz bin tilkiye benzeyen bir tilkiyim, başka bir şey değilim. Ama beni evcilleştirirsen birbirimize zorunlu oluruz. O zaman sen benim dünyada tek varlığım olursun, ben senin dünyada tek varlığın olurum.” İşte bu noktada insan sonsuz bir arayıcı, durmak dinlenmek bilmez bir yaratıcı olur. Ancak aramayı da bilmek gerekir. Gönül gözüyle bakarsak iyi görürüz. *“Gözler kördür, yürekle aramak gerekir”* der Küçük Prens.

Hep ileriye bakmalıyız. Düşünmeli ve ummalıyız. Düşler kurmalıyız hiç durmadan. İnsan kendini tasarılarında gerçekleştirir. *“Yaşamak yavaş yavaş doğmaktır”* der Saint-Exupéry. Bizim için gelecek önemlidir. Hep geleceği tasarlamak olmalı bizim işimiz. *“Geleceği hazırlamak şimdiyi kurmaktan başka bir şey değildir.”* İnsan yaşadığı güçlükler kadar hatta çektiği acılar kadar insandır, önüne çıkan engeller kadar insandır, bu engelleri aşmakta gösterdiği direniş kadar insandır. Hiç bilmediği İspanya dağlarının üzerinde uçarken geleceğe doğru yol alan biridir Saint-Exupéry. Bu sonsuza gitmekten başka bir şey olabilir mi? Bulutların dünyasında, denizlerin üzerinde sonsuzluk vardır. Her yerde sonsuzluk vardır. İnsan sonsuzluğa batmış gibidir. İnsan sonsuzluğun içinde insandır. İnsan durmadan sonsuzluk karşısında ya da sonsuzlukta duyar kendini, durmadan sonsuzlukla hesaplaşır.

Sonsuzlukta yaşayabilmek için pilot olmak da gerekmez. Bir pilotun duyduğu heyecanı bir başka mesleğin insanı da pek güzel duyabilir. Herkes kendi uğraşları çerçevesinde sonsuza açıktır ya da açılabilir. Bir mesleğin zorunlulukları dünyayı dönüştürür ve zenginleştirir. Önemli olan her durumda bütün insana bütün insanlığa kavuşmaktır. Önemli olan şu ya da bu yükümlülük çerçevesinde insana ulaşmaktır. Uğraşlarımız bizi birbirimize bağlıyor, dünyayı çeşitlendirirken bizi birbirleri için yaratılmış varlıklar kılıyor. Pilot ya da başka bir şey: bizi insana açan her kapı kutsaldır. Her meslek bizi başkalarına ulaştıracaktır yeter ki onu bütün bir dünya için geçerli kılabilirim.

İnsanlar yazık ki her zaman sorumluluklarının bilincinde olmadılar, olamadılar. İnsanlar genelde para kazanmak için çırpınırlar, bunu yaparken gerçekte mutsuzluklarının koşullarını yara-

tırlar. Yazık ki insanların sürdürdüğü yaşam çoğunlukla mahkum yaşamıdır. Birileri çok ama çok küçük şeylerin içine kapatılmış gibidirler. Her şeyi parayla satın alabileceklerini düşünürler. Haklıdır Saint-Exupéry: bu uçuş gecesinde yüzbinlerce yıldızın yarattığı güzellik ve dinginlik paranın satın alabileceği şeyler midir? Sonunda her şey bizi götürür, sorumluluk denilen o büyük gücün kapısına bırakır. O zaman insan kendini dünyanın vazgeçilemez bir parçası olarak duyar. O zaman bütün varlığıyla toprağa bağlı olduğunu sezer insan. *“Yerçekimi bana bir aşk gibi yüce görünü-yordu”* der Saint-Exupéry. Der ve gerçek yaşamın ancak sorumlu insanların yaşamı olduğunu bize gösterir.

SANATTA YENİLİKÇİLİK VE DEBUSSY ÖRNEĞİ

Sanatçı bazen özellikle yenilikçidir, özellikle yenilikçi olmak ister, bazen de sanatını gerçekleştirirken kendiliğinden yeni ya da yenilikçi olur. Birincisi basitçe hiç yapılmamış bir şeyler yapma isteğidir ikincisi ister istemez yenilikçiliktir hatta bazen kendine karşın yenilikçiliktir. Her zaman *başka türlü*sünü *yapamamak* diye bir şey vardır. Gerçek yaratıcı yenilikçidir, onun yenilikçiliği kendini tutamamaya, başka türlü

sünü becerememeye çok benzer. Manet'nin Debussy'nin ve benzerlerinin yenilikçiliği bu ikinci türden yenilikçiliktir yani gerçek yenilikçiliktir. Bu iki yenilikçiliği ilk bakışta birbirinden kesin olarak ayıramayız elbette: birincisinde ikinciden, ikincisinde birinciden her zaman bir şeyler var gibidir. Yeniliğin koşullarını belirleyen tek şey değerdir. Birincisinde deyim yerindeyse *sanatın siyaseti* öncesel olarak belirleyicidir, o durumda sanatçı ben iyi sonuç alabilmek için bunu yapmalıyım duygusallığındadır, ikincisinde sanatçı sanatının değerle ilgili özelliklerini bir doğallıkta yaratır. Birincisi bir tasarlamayla belirligindir, ikincisi başka türlü olamayla ya da başka türlü yapamamayla ilgilidir. Bu çerçevede Debussy belki de Stravinsky'den ve Schönberg'den daha yenilikçidir, çünkü onda eskiyle hesaplaşmanın büyüklüğü yanında eskinin derin izleri apaçık görüntüleri yansır. Nasıl Descartes'ın düşüncelerine tam karşıt düşünceler ortaya koymuş olan Pascal Descartes'la o kadar çok içli dışlı olmuş olmakla azçok Descartes olup çıkmışsa Debussy de hem bir Wagner izleyicisidir hem Wagner'e karşıdır.

Bir çağdaşımız onunla ilgili olarak şunları söyler: “Gerçekte Debussy öncülerinin dilini yaygınlaştıran bir yenilikçi olarak kalır, öte yandan Schönberg’in yaptığı gibi bu dille bağlantısını kesmez. Stravinsky’nin yaptığı gibi barbar-ilkel bir estetik kopuşa da yönelmez. Yine de ruhsal olarak Wagner’den ve izleyicilerinden ayrılır. Onların dinamik bir müzik kavrayışları vardı, bu kavrayış duyguculuktan geliyordu, oysa Debussy Fransa’da daha önce yaygın olan dural ve gözlemsel bir anlayışı benimser, ancak bu anlayışın iyice üstüne basar. O zaman iki estetik vardır. Duyguculukta birey dünyanın merkezindedir, doğa onun tutkularını yansıtır ve açıklar. Bundan canlı ve devingen heptanrıcı bir dünya anlayışı çıkar. İzlenimcilikte de birey dünyanın ve doğanın merkezindedir, ama doğa egemendir ve bestecinin yaptığı yalnızca izlenimleri saptamak ve almaktır: bir resim görünümüne yakın olan dural ve devinimsiz evren kavrayışı buradan gelir.”

Dünyanın ya da doğanın onda baskın oluşu dünyaya ya da doğaya açılma isteminin güçlülüğünden geliyor olmalıdır. Debussy Batı’ya olduğu kadar Doğu’ya, batı sanatlarına olduğu kadar doğu sanatlarına eğilimlidir: java müziği, japon resmi onun ilgi alanlarına girer. Böylece onun izlenimci ve simgeci dünyası apayrı kaynaklarından enine boyuna beslenir. Debussy Doğu’ya kapalı bir batı insanı olmadığı gibi başka sanatlara kapalı bir müzikçi de değildir: her şeyden önce şiirde müziğin müzikte şiirin tadını yakalayabilmiş biridir, her şeyden önce *lied* ustasıdır. O dönem sanatların birbirlerine, şiirin özellikle müziğe müziğin de özellikle şiire yaklaştığı bir dönemdi. Verlaine açık açık “her şeyden önce müzik” deyip çıkmıştı. Debussy başta Verlaine ve Baudelaire olmak üzere pekçok şairin şiirlerini bestelemişti. Onun bu çabası şiiri daha da şiir kılabilmek için ve böylece onu aynı zamanda bir başka sanata dönüştürebilmek için girişilmiş bir çabadır, basitçe bir şiire dayanarak müzik yapma çabası değildir. Şöyle de diyebiliriz: Debussy şiiri bir araç olarak görmemiş, onun üzerine kendince bir müzik kurmayı düşünmemiştir. Müziği kullanarak şiirin derinliklerine inmek: onun çabası bu noktada büyük bir anlam kazanıyordu. Şiiri aşmak diye bir şey sözkonusu olacaksa, bu ancak ve her şeyden önce şiirin kılcallarına kadar girerek onunla

özdeşleşmeyi göze almakla olabilirdi. Bunun için Debussy çağdaşı olan şiir ustalarına başvurmakla kalmadı, XV. yüzyılın ölüm şairi François Villon'a kadar gitti. Villon böylece inançlı kaygılı acılı değişken hatta dengesiz büyüklüğüne Debussy'de biraz daha kavuştu. Verlaine'in pek derin olmamakla birlikte müzik dolu olan şiiri Debussy'yle dağınıklıkların kararsızlıkların titreyişlerin kırgınlıkların korkuların düşlerin yılgınlıkların uçup gitmeye hazır sevinçlerin belirleyiciliğinde yeniden yazılmış gibidir. Baudelaire Debussy'de son derece görkemli ve pırıltılı tonlarla nice karşıtlığı, gerçek olanla aşkın ve ülküsel olanı, gerçeklikle sıkı sıkıya bütünleşmiş düşlemi, o dirençli üst dünya arayışını bir kere daha ortaya koymuştur.

Onda akış ya da akıcılık öncesel gibidir, yaşamın ritmleriyle uyuşur ya da yaşamın çeşitli ritmlerini, karmaşık ritmlerini, ritm bileşimlerini duyurur. Bu akış takıntısız kendiliğinden engellenmemiş akıştır, durakları ya da durağanlıkları olmayan akıştır. İlle bir benzetme yapmak gerekirse bir suyun akışıdır. Özgün bu akışta, şiir bu akışta, düşsel de düşünsel de bu akışta açıklığa kavuşur. Müzik tarihçisi Karl Nef şöyle der: *"O her şiirde metni su kadar akıcı bir müzikle yansıtmamanın yeni bir biçimini bulur. Bu müzikte su binbir güzellikle yüceltilir. Debussy yağmur için fiskiye için dalgalar için 'uyuyan suyun düşleri' için eşsiz anlatımlar bulur."* Bu akış piyanoyla şarkının içten yakınlığında, büyük dostluğunda, yoğun söyleşisinde gerçekleşir. Herakleitos'çu bir sezgi her zaman etkin gibidir: her şey akıp gitmektedir, bir bütünlükte, hep birlikte, bir ayrılmazlıkta akıp gitmektedir. Piiano şarkıyı sırtlayan bir hama ya da yardımcı değildir. Şarkı kadar yetkilidir, özgürce katılır bütüne, hiçbir ikincilik izlenimi vermeden kendini koyar. Piiano şarkıyla örgülenir, bütünün zenginliğine onun kadar içten katılır. Böylece piiano Karl Nef'in belirttiği gibi bir hava yaratmakla kalmaz, belirtici olur gösterici olur. Bu güçlü yanlarıyla Debussy'nin sanatı o dönemin yepyeni sanat anlayışına izlenimciliğe katılır.

İzlenimcilik elbette yalnızca sanat düzeyinde bir devrimcilikti. O her şeyden önce akademik sanatla bağları koparmak isteyişiy-le devrimciydi. Resimde doğsa da orada kalmadı, bir çağın ortak

anlayışı olmaya doğru gitti. Bir teknik olmaktan çok bir düşünce biçimiydi, etkililiği ve kalıcılığı buna bağlı oldu. Yani salt bir ~~alan~~ değil bir kavrayıştı. İlk tek kuralı vardı: renkleri karıştırmadan vurmak. Sonraki arayışlar bu kuralı çok aştı ve değişik renklerle örttü. Şimdi okul anlayışının katı kuralları yerine uçsuz bucaksız bir arayış egemendi. Monet, Cézanne, Sisley, Courbet ve öbürleri doğaya ve insana yeni bir gözle baktılar. Bu bakışın ilk biçimi Delacroix'ya kadar uzanıyordu. Böylece doğaya yepyeni bir insan yorumu geldi. Çıkışı Manet başlatmıştı: Manet'nin resimleri 1863 sergisine alınmayınca tepkiler oluştu. Napolyon III bu tepki karşısında "Kabul edilemeyenler salonu"nun açılmasına izin verdi. İzlenimcilerin ilk resmi zaferiydi bu. Onlar doğa görünümlerinde kesinliğin ve belirginliğin karşısındaydılar, akademikilerin öngördüğü özelliklerin sözkonusu olmadığını söylüyorlardı. Doğa bir renkler alanıydı, gözlerimize ışıklık titreşimlerle yansıyor, ressam bize bu yansılarını ulaştıracaktı.

Debussy'nin sanatı atılımlarla dolu o çok verimli sanat ortamında verimli tartışmalar içinde gelişti, tüm doğalcı ve duygucu eğilimlere karşı yeni bir eğilim olarak belirdi. Tartışmalara Debussy de katıldı, sanatıyla ilgili pekçok sorunu konuştu ve yazdı. Bu yüzden düşmanları oldu, düşmanlıklarla yüzyüze geldi. Müzikte şiirde resimde ortak bir duyarlık belirmişti: sanatçılar birbirleriyle işbirliği yapıyorlardı, birbirlerinden etkilenmeye bakıyorlardı. Debussy'nin başka kültür adamlarına özellikle gereksinimi vardı. Debussy başlangıçta köklü bir kültürden yoksundu. Bu eksikliğini gidermek için sanat çevreleriyle olan ilişkilerini genişletti. Onun dostlarından biri edebiyatçı Pierre Louys'di. Pierre Louys Debussy'den sekiz yaş küçüktü ve onun yol göstericisiydi. O tam anlamında bir müzikseverdi. Henri de Régnier ve André Gide de Debussy'nin dostlarıydılar. 1891'den sonra onlara Eric Satie katıldı. Yine de en etkili dost Pierre Louys'di. *"Pierre Louys'in etkisi belirleyici olsa da, Debussy'nin 1882'den sonra yani Pierre Louys'i tanımadan on yıl kadar önce Mallarmé'nin L'apparition'unu ve Verlaine'in şiirlerini bestelediğini unutmamak gerekir."* (J. Combarieu, R.Dumesnil, *Müzik tarihi*).

Ressamların akademikilerle yaşadığı çatışmayı Debussy Wagner'le yaşadı, onunla hesaplaşmayı yeğledi, böylece kendi yenilikçi yolunu çizdi. Gene de Debussy'nin sanatını Wagner sanatının bir izleyicisi sayabiliriz. Bu yüzden Debussy'nin yenilikçiliği kökleri eskide olan bir yenilikçiliktir. 1900'de senfoni yazmanın gericiliğe takılmak olduğunu söylemiş olan Debussy genellikle geleneğe bağlılığı savundu. Vincent d'Indy gibi Debussy de sanatın en köklü gelişimine geleneğe bağlanmakla ulaşılabilceğine inanıyordu. Onu Wagner'den ayıran noktalar birleştirenlerden çoktur. Bir yapı ayrılığından rahatça sözedilebilir. Debussy'nin yapıtları ruhsal yapısıyla ya da duygusal-düşünsel özellikleriyle Wagner'inkilerden ayrılır. Wagner'in yapıtı duyguculuğun atılganlıklarıyla doludur, Debussy'de durallık baskındır, onda duygusallığın dingin ortamında gezinilir. Buyurmayan, yukarıdan bakmayan, öğretmeyen, duyuran bir sestir bu. Belki de çok büyük sorunları olmayan birinin dünyada kendince yumuşak gezinişidir. Müzikçi şair sahneye koyucu oyuncu filozof Wagner'in sanatı savlarla örülmüştür, bir bakıma bir üstinsanın, bir devin sanatıdır. Wagner dendiğinde aklımıza her zaman taşkın bir duygusallık gelecektir.

Debussy'deki durallık doğanın kendi durallığıdır. Devingenlik de öyle. Devingenlik büyük ölçüde bizden gelir, doğa özünde duraldır. Doğanın devinim olasılıkları bellidir, ritimleri bizim taşkın ritimlerimize uymaz. Debussy doğayı olduğu gibi görmek ister, neredeyse kendini gizlercesine gözlemler onu. İnsan kendini doğaya katmadan edemez, ama doğayı kendine göre düzenlemekten kaçınabilir. Debussy'nin doğaya yansıyan insanı bağırtılardan kaçan insandır. Buna göre doğa ya da dünya karşısında belli bir edilginlik, özünde etkin bir edilginlik, bir susup dinleme rahatlığı, bir dinginlikte algılama yöntemi geçerlidir. Amaç doğanın ya da dünyanın anlamlarını okumaktır, bizim doğayla ya da dünyayla dokunuşmamızda ortaya çıkan anlamlarını ortaya çıkarmaktır. Bizsiz anlamalar yoktur, doğa da dünya da bizden ötürü anlamlıdır ve anlamını kendisine dokunduğumuz kendisine kavuştuğumuz noktada simgelerle açınlar. Debussy'de simgeci tutum bu çerçevede izlenimciliğin doğal bir süreci olarak kendini gösterir.

Debussy'de izlenimcilik güçlü bir simgecilikle bütünlenir: anlamlar ya da izlenimler ustaca örülmüş özgün simgeler altında bize ulaşırlar. Böylece Debussy gerçekçilik anlamında doğalcılığın da duyguculuk anlamında doğalcılığın da dışına çıkar. Simgecilik izlenimciliği de kapsar, simge üretimi her sanatçının işidir. Simgecilik izlenimciliğin de yöntemi gibidir, belki izlenimciliğin en uygun dayanağıdır: önemli olan açık açık anlatmak değil açık açık anlatabilmek adına yumuşak ölçüler içinde duyurmaktır. Verlaine'in yukarıda bir dizesini andığımız şiirinde, 1884'de yazdığı *Art poétique* (Şiir sanatı) adlı şiirinde öngördüğü şey Debussy'de ve pekçok sanatçıda ilkeleşmiş gibidir: sanat yapıtı yumuşak olmalı, havada eriyecek gibi olmalı, tüllerle örtülü olmalı, açık olduğu kadar da kapalı olmalı, hep yeni şeyler duyurmalı, bir defada ele geçip bitecek gibi olmamalı, ayrıca renkleri değil ararenkleri vermeli, renkte ayrıntıları duyurmalı, öte yandan zeka oyunlarından, katı ussallıktan, tumturaklı söyleyişlerden, çokbilmişliklerden hatta nükteden kaçınmalıdır. "*Her şeyden önce müzik*" hatta her şeyden önce şiir demektir bu da. Tanıtlamak değil duyurmak, bildirmek değil esinlemek önemlidir.

Gene de Debussy'yi simgeci ya da izlenimci sıfatıyla bir akımın kurallarına bağlamak güçtür. Yapıtları izleyiciden sezgigücü bekler, onları dinlemeye hazırlanırken kurallarla ilgili önyargılarımızı bırakmamız gerekir. Sanatı önyargıları ve önbilgileri yanı yolda bırakır. Dünyası her türlü kalıplamanın ve kalıplanmanın uzağındadır. O birlikte duymak, duyduğunu duyurmak ister. Bu onun tam bir özgürlük istemine bağlı olduğunu sezdirir. Onu bir düzen düşmanı bir kargaşacı gibi görmek yanlıştır. Onda düzensizin altındaki düzeni, kuraldışının altındaki tutarlılığı sezebilmek gerekir. Debussy özgürlüğün sınırları olduğunu, bu çizgiyi geçer geçmez yıkıcı tutarsızlığın başlayacağını bilir. Gerçek yenilik tutkusu aşırılık inancıyla bağdaşmaz. Debussy bu yüzden ayağını yere sağlam basmaya çalışır, uçarılıklarla dağılmayı göze almaz. Ona göre sanat özgürlükleri gerçekleştirme alanıdır, yaratma deneyi özgürlük deneyidir. Debussy bu yüzden pekçok kişiyle takışmıştır, konservatuarda öğretmenleriyle sıkıntıya düşmüştür. Sanatta

sonuca çok belli yollardan gidilemeyeceğini erkenden kavramıştır. Daha solfej sınıfında okurken kulaktan dolma armoni öğrenmiş, parmaklarını çalıştırmaya ayıracağı vakti Haydn ve Mozart'ın yapıtlarını çözümlemeye ayırmış, böylece piyano öğretmeni Marmontel'le ilişkisini zora sokmuştur. Bu durum Marmontel'e şunları söyletmiştir: “ *O piyanoyu sevmiyor, müziği seviyor.* ”

J. Cambarieu ve R. Dumesnil'in *Müzik tarihi*'nden aldığımız bir tartışma bestecinin düşünce yapısını bize pek güzel açacaktır. Debussy, Çaykovski'nin de koruyucusu olan Barones van Meck'in piyanocusu sıfatıyla İsviçre İtalya Avusturya Rusya gibi ülkeleri dolaşıp Paris'e dönünce konservatuara uğrar, orada eski öğretmeni Giraud'yla bir tartışmaya girer, ona şöyle der: “ *Wagner'de alışılmadık ne bir akor ne bir akor bağlantısı vardır. Berlioz ona Bach'dan ve Mozart'dan daha az yakındır. Berlioz daha yumuşak ölçülerde 'tonal'dir. Wagner yakın tonlar düzenini daha büyük bir kıvraklıkla daha büyük bir zenginlikle kullanır. Ustaca işlenmiş mod değişimleri oyununun ve armoniklerin ona yaratım için sağlayabileceği her şeyi o bu düzene katar, ancak bu konuda Haydn ve Mozart'ı şöyle böyle aşar.* ” Eski anlayışın tüm bestecilerini klasik diye belirleyen Debussy gene de bunlar arasına bir ayırım koymak gerektiğini düşünür: “ *Klasikler arasında elbet üslup ayrılıkları vardır. Schumann'a 'duygucu' demek hiçbir şey anlatmaz. Berlioz'a ya da Liszt'e de. Onlar kendi anlayışları içinde eski gereçlerle iş yapıyorlar. Duygularını iki temalı sonat ve senfoniler yazan ustalardan daha özgürce anlatıyorlar, kişiliklerini ön plana çıkarıyorlar. Duyguculuk buysa, tamam. Ama ben her zaman aynı müziği duyuyorum. Sözde duygucular klasiktirler, Wagner de onlardan çok ayrı değildir.* ” Hepsi bir yana bir müzik bilgisi, bir müzik eğitimi olmayacak mıdır? Debussy onun da konservatuarda yıllarca dirsek çürüttüğünü anımsatan öğretmeni Giraud'ya şöyle der: “ *Evet aptalca şeyler söylüyorum. Ama bütün bunları nasıl bağdaştırabiliriz? Okulda okuduğum içindir ki kendimi özgür duyuyorum, fügeni bildiğim için fügeni uzaklaşıyorum.* ” Debussy'nin sanatçı kişiliğini arayışı bu kesin tutumuna karşın uzun sürmüştür. O önce Franck'ın Wagner'in sonra azçok Musorgski'nin

etkisinde kalmıştır. Musorgski'nin sert karşıtlıklarla katı çizgilerle örülü gerçekçi sanatı Debussy'nin tüllerle bezeli sanatına tam uymamıştır. Debussy yeni etkiler ararken eski etkilerden kurtulmaya çalışmış, sanatım Wagner'sizleştirme yolunda çaba göstermiştir. Onun yavaş yavaş geçmişe, XVIII. yüzyılın usta fransız bestecilerine, Couperin'e Rameau'ya yöneldiğini görüyoruz. Bu eğilimiyle Debussy yenilikçilik yolunda yeni klasikliğe doğru ilerlemiştir. O bir gelenek sanatçısıdır, onda öncülerinden çok şey vardır, onda kökü öncülerinde bulunmayan hiçbir şey yoktur. Bu güçlülük onun bu etkileri çok iyi çözümlemiş olmasından gelir.

Emile Duiwand'ın armoni sınıfından sözederken ortaya koyduğu görüşler onun ne ölçüde özgür arayıştan yana olduğunu gösterir: *"İnanın armoni sınıfında dişe dokunur hiçbir şey yapmıyordum... Fransız müziğiyle ilgili olarak ortaya konulabilecek en büyük dilek okulda uygulandığı biçimiyle armoni çalışmasının programdan çıkarıldığını görmektir. Bu çalışma sesleri bir araya toplamanın en tantanalı biçimidir. Bu çalışmanın yazıyı birbiçim kalmak gibi büyük bir yanılsı vardır, öyle ki bazı özel örnekleri bir yana bırakırsak tüm müzikçiler aynı biçimde armoni yapıyor. Tüm müziği kucaklayan koca Bach inanın armoni formülleriyle alay ediyordu. Seslerin özgür oyununu bu formüllere yeğ tutuyordu. Bu özgür oyunun koşut ya da karşıt eğrileri, onun sayısız defterlerinin en küçüğünü bile ölümsüz güzelliğiyle süsleyen beklenmedik açılımı hazırlıyordu. Eşsiz arabesk'in çiçeklendiği dönemlerdi o dönemler, müzik de böylece doğanın bütünsel deviniminde yazılı güzellik yasarlarına katılıyordu."* Böylece Debussy ve Vincent d'Indy kontrpuanın önceliğini savunan iki besteci oldular. Debussy şöyle dedi: *"İlkeller bu tanrısal arabesk'i kullanırlar. Onun ilkesini Gregorius şarkısında bulmuşlardır, onun ince büklümelerini kontrpuanlarla desteklediler. Bach arabeski yeniden ele alarak onu daha esnek daha akıcı kılar ve bu büyük ustanın güzelliğe yüklediği katı disipline karşı arabesk her an yenilenen bu özgür imgelemle devinir, bu özgür imgelem çağımızı da şaşırtan bir şey olmuştur."*

Debussy'nin müziğinde bizi biraz yadırgatan şey düşüncenin olabildiğince geriye çekilmesi ya da izlenimlerin açıklayıcılığına

birakılmasıdır. Ancak bu özellik herhangi bir özellik değildir, simgeci-izlenimci bakış açısının bir bakıma zorunlu koşuludur. Debussy, müziği bir bildirici olarak değil bir sezdirici ya da bir duyurucu olarak görür. Onda her şey sezgiler düzeyinde gerçekleşmelidir. Sezgilerle düşünceler arasında serüveni andıran bir bağ vardır. En azından düşünsellik sezgisel düşüncede bulanıklaşır ve bilinmezliklere bürünür. Debussy'ye göre bir müzik parçası bir fikrin dışlaşmasını değil bir duygunun bir sezginin iletimini getirecektir. Müzikte dışlaşacak olan şey kaleme gelmez olan, dille anlatılamaz olan şeydir, ancak müzikçinin kaleminde anlatıma kavuşabilir. Bu yüzden Debussy bestelemek için hep yarı açık şiirleri, düşünceden çok düşe düşleme duyguya ağırlık veren şiirleri seçmiştir. Sanata girecek olanı yaşamın kaba görünümlerinden sıyırmak, bir tür soyutlamacılıkla onu sanatsal kılmak hatta yersiz ve zamansız kılmak gerekmektedir. Debussy'nin yaptığı budur. Fon, zemin, toplumsal-tarihsel görünüm olabildiğince kazınır ve dışa atılır, geriye insandan soyutlanmış arı duygular kalır. Librettosu Maurice Maeterlinck'in bir yapıtından alınmış olan beş perdelik dramı *Pelléas ile Mélisande*'da besteci aynı soyutlamacı tutumu sonuna kadar kullanmıştır, böylece insan yaşamının çeşitli durumlarını sanki görünür gerçekliğin dışında bir özsel gerçeklik olarak ele almaya çalışmıştır.

Kişiler ve ortam yerden ve zamandan arınıktır, onlarda ne bir dönemin ne bir toprağın belirtileri vardır. Bir tür klasikçi gibi, yere ve zamana direneni, en evrenseli amaçlar besteci. Gerçekliğin üstüne örtülmüş olan tül bir bakıma yeri ve zamanı öncelikle örter. Sis ya da tül gerçekliğin somutluğunu giderir, çıplaklığını kapatır, aynı zamanda bir anlatım aracı olur, bakan gözle bakılan nesne arasında köprü kurar. Yerin ve zamanın ayıklanması yalnızca ruh durumlarının ortaya çıkarılmasına elverecek özel bir anlatım biçiminin kurulmasını sağlar. *Pelléas ile Mélisande*'ın konusu da buna uygundur. Anımsayalım: Golaud, Mélisande'la evlenir. Golaud'nun üvey kardeşi Mélisande'a tutulur. Golaud kıskançlıkla genç adamı öldürürken istemeyerek Mélisande'ı da öldürür. Herkes yeniktir ya da kurbandır. Kadansların bulunmayışıyla ve aşırı yalın-

lıkla dikkati çeken bu yapıt için ortaya konulan eleştirileri besteci şöyle karşılamıştır: “*Biri çıkıp eleştiri adına, müziksel anlatımın üç öğeden, ritm armoni ve ezgiden oluştuğunu söylüyor... Tamam. Ama bunlardan herbirinin hangi ölçülerde kullanılabileceği üzerine bir kural yok ki.*” Kaldı ki Debussy bu üç öğeye bir dördüncüsünü ekleyecek, sessizliği de bir kurucu öğe olarak kullanacaktır: “*Çok az kullanıldığını sandığım bir araç kullandım, sessizliği bir anlatım aracı olarak kullandım.*” Kıskançlıktan deliye dönen Golaud, Mélisande’a diz çökmesini söyler. Mélisande “*Hayır hayır, artık beni sevmiyor*” derken orkestra susmuştur.

Wagner’in yapıtları leitmotiv’lerle örülüdür, Debussy leitmotiv’lerden kaçınır. Ancak büyük boyutlu *Pelléas ile Mélisande*’da leitmotiv’in bütünleyici gücüne azçok bel bağlamıştır. Vincent d’Indy, *Wagner ve onun fransız müzik sanatına etkisi* adlı yapıtında şöyle der: “*Debussy, Wagner’in yararlı etkisini almasa ve durağanlık tehlikesine karşı leitmotiv’i bir çare olarak görme- se Pelléas’ın çatısındaki tüm sağlamlık güçlü bir tonal bağlanış eksikliği içinde bir daha onarılamayacak biçimde dağılır giderdi.*” Gene de *Pelléas*’la *Tristan* arasında bazı yakınlıklar vardır. Öte yandan *Pelléas* çok kısa ve çok yalın giriş bölümünün tüm yapıttaki ruhsallığı açıklayabilecek özellikler taşıyışıyla tümünden yenidir. Baştaki gizemli hava armoni ve çalgılama özelliklerinin incelikleri arasında yapıt boyunca kendini duyurur. Kontrbaslar, surdinli çalan viyolonseller bu gizemli havayı yaratırlar. Yapıt her açıdan yeni ve atılgandır aynı zamanda özgündür. Onda armoninin kuralları hiçe sayılmıştır, işlevden çok renklere ağırlık verilmiştir, ritimde özgürlükçü bir anlayış benimsenmiş, bakışımı cümleler tümüyle bırakılmıştır.

Debussy için sorun yeni bir beğeniye benimsetmek adına alışılmışla savaşmak sorunuydu. İki ayda on dört defa oynanan *Pelléas* her oynanışında gürültü kopardı. Bu arada Debussy’yi göklere çıkaran bir yandaşlar topluluğu oluştu. Bu ateşli gençler belki de Debussy’nin müziğinden çok onun yenilikçiliğine tutkundu. 1900-1902 arasını bu yapıta ayıran Debussy en verimli dönemine böylece girdi. Üç bölümlük *Deniz*’in çalınışı 15 ekim

1905'de Concert Lamoureux'de oldu. *Deniz*'i çalışırken besteci bir dostuna şunları yazmıştı: “*Üç senfonik taslak üzerinde çalışıyorum. (..) Sanırım bilmezsiniz, o güzelim denizcilik mesleğinde karar kılmıştım, beni yolumdan döndüren yalnızca yaşamın raslantıları olmuştur.*” *Deniz* düşleriyle örülmüş olan *Deniz* ritm açısından zengin çeşitliliklerle dolu bir yapıttır, ayrıca son derece gerçekçidir: denizde duyabileceğimiz her şeyi duyurur bize. Alkışla ve ıslıkla karşılanmış olan *Deniz*, 1894'de yazılan *Bir kır tanrısının öğleden sonrasına prelüd*'le birlikte çağın en önemli müzik yapıtları arasında yerini almıştır.

Debussy yenilikçi tutumunu bir başka sahne müziğinde de göstermiştir. *Le martyre de Saint-Sébastien* (Aziz Sebastianus'un din uğruna ölümü) Gabriele d'Annunzio'nun aynı adlı yapıtına göre yazılmıştır. Kısa zamanda gerçekleştirdiği bu çalışmasıyla d'Annunzio'nun sevgisini kazanan Debussy ikinci adı “Claude de France”ı d'Annunzio'dan kazanmıştır. *Martyre*'in çeşitliliklerle ve karşıtlıklarla dolu müzik dili bir çiçek tarlasına benzetilir, bu benzetmede Aziz Sebastianus'un bir çiçek tarlasında yürür gibi yürüyüşü etkili olmuştur. Yapıtta karmaşık olanla duru olan, sert olanla yumuşak olan içiçedir. *Martyre*, *Pelléas*'dan daha duru daha akıcıdır. *Martyre* oynanır oynanmaz, din çevrelerinin öfkesini çekmiştir. Paris piskoposu inançlılara yapıtı görmeye gitmemelerini önermiştir. Din adamlarını kızdıran şey bir azizin dans edişidir. Yapıt uzun uzun tartışılmış, onda pagan ruhunun canlandırıldığı öne sürülmüştür. Müzikçiler onun Debussy'yi en çok duyuran yapıt olduğunu söylerler. Sözle müziğin bu kadar güzel bağdaştığı yapıtlar azdır.

Debussy için sanat bir yeni seziler yeni duyuşlar yeni arayışlar ve yeni anlatışlar ortamıdır. Besteci sanat kavramını zorunlu olarak yenilik koşuluna bağlar gibidir. Ama gene de o yenilik adına yenilik peşinde koşan bir besteci değildir. Kurallar her zaman vardır. Önemli olan onları bilinçle karşılamak ve benimserken eleştirebilmektir. İyi sanat iyi kuralcılığı gerektirmez. Kurallar bize yapılması gerekeni duyurdukları gibi, yapılmaması gerekeni de duyururlar. Kurallar belki de bizi kendilerinden uzaklaştırdıkça

önem kazanırlar. Kuralların sanata katkısı belki de özgür yaratma duygusunu uyandırdığı ölçüdedir. En önemlisi geniş bakmak geniş alanlara açılmaktır: piyanist olmaktan çok müzikçi olmak, müzikçi olmaktan çok sanatçı olmak, sanatçı olmaktan çok insan olmak gerekir. İnsan olmak hep arayışlarla gerçekleşecektir. Yeni, insanı yarı yolda bırakmadığı sürece ona kurtuluşunu sözverir. Dünyayı güzelin kurtaracağına inanmaktır bu bir bakıma. Yeni, insanın kurtuluşudur. Sanatın kurtuluşu da her zaman yeniliğin zaferine bağlıdır. İnsanı insan yapan özgürlükse özgürlüğün kaynağı yenedir. Önemli olan görülmemiş bir şeyi görebilmek duyulmamış bir şeyi duyabilmektir.

Afşar Timuçin 1939'da Akhisar'da (Manisa) doğdu. Fevzipaşa bucağı (Gaziantep) ilkokulunu, Adana Tepebağ Ortaokulunu bitirdi. Adana Erkek Lisesi'nde başladığı lise öğrenimini İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamladı. 1959-1960 ders yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde ve Felsefe bölümünde başladığı yüksek öğrenimini 1967'de Kanada'nın Québec eyaleti Montréal kentinde Montréal Üniversitesi Felsefe Fakültesi'ni bitirerek tamamladı. 1968-1970 arasında Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde Fransızca okutmanlığı yaparken 18.11.1968 tarihinde İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünde Prof. Macit Gökberk'in danışmanlığında başladığı "Descartes'çı bilgi kuramının temellendirilişi" adlı doktora çalışmasını 1970 ilkyazında sona erdirdi ve Profesörler Kurulu'nun 22 Mayıs 1970 tarihli toplantısında kendisine "pekiyi" dereceyle doktorluk payesi verildi. O yıl Erzurum'dan İstanbul'a dönen Afşar Timuçin 1975'e kadar çeşitli yayınevlerinde çalıştı, redaktörlük ve çevirmenlik yaptı. 3.3.1975'den başlayarak İstanbul Devlet Konservatuarı'nda ücretli olarak felsefe, estetik, psikoloji, ahlak gibi dersler okuttu. Bu geçici işinden 1976'da kendi isteğiyle ayrılarak bir arkadaşıyla Kavram Yayınları'nı kurdu. İki yıl sonra İstanbul Devlet Konservatuarı felsefe öğretmenliğine kadrolu olarak atandı. Doktorası gibi doçentliğini de "dışarıdan" elde etti, "Descartes felsefesine giriş" adlı yayımlanmış çalışmasıyla 29.4.1981 tarihinde üniversite doçenti (batı felsefesi tarihi doçenti) unvanını aldı. İstanbul Devlet Konservatuarı'nın Devlet Konservatuarı adıyla Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlamasından sonra bu kurumda düşünce tarihi, eğitimbilim, estetik gibi dersler okutan Afşar Timuçin 1992'de profesörlüğe yükseltildi. Afşar Timuçin 2001'de Kocaeli Üniversitesi'ne geçti ve 2006 yılında emekli oldu.

Felsefe ve edebiyat konularını içeren "Felsefe Dergisi"ni aralıklı olarak on altı sayı çıkarmış olan Afşar Timuçin bu üç aylık dergide özel olarak felsefenin temel metinlerini yayımlamıştır. Afşar Timuçin "Böyle söylenmeli bizim türkümüz" adlı şiir kitabının birinci bölümünü oluşturan "Ayrılıkta söylenmiş bir yaz türküsü"nde yer alan şiirleriyle Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu 1970 Sanat Ödülleri yarışmasında başarı ödülünü kazanmış, Nazım Hikmet'in şiir sanatıyla ilgili ayrıntılı bir inceleme kitabı olan "Nazım Hikmet'in şiiri"yle de Türk Dil Kurumu eleştiri ödülünü almıştır. Afşar Timuçin'in birçok şiiri Fransızca, İspanyolca, Rusça, Bulgarca gibi dillerde yayımlanmıştır.



Bu kitap Afşar Timuçin'in daha önce yayımlamış olduğumuz **Estetik** adlı kitabının ikinci cildi ya da devamı gibidir. **Estetik** çağdaş estetiğin kuramsal düzeyde özgün bir yorumunu getiriyordu, bu kitap çağdaş estetiği uygulamaya açıyor. Birinde yöntemler konu ediliyordu, bunda yöntemler kullanılıyor. Uygulamaya yönelmeyen kuramsal düşünce çağdaş estetik açısından tam anlamında bir verimsizliktir.

ISBN 978-975-286-168-7



9 789752 861688

www.bulutyayin.com

