

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ



**CEMİL SENA'NIN ESTETİK VE SANAT
ANLAYIŞI**

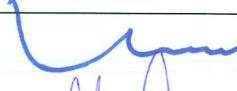


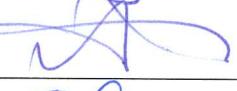

TUNCAY ÖZTÜRK

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. RECEP DUYMAZ

EDİRNE 2011

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

TUNCAY ÖZTÜRK tarafından hazırlanan **CEMİL SENA'NIN ESTETİK VE SANAT ANLAYIŞI** Konulu **DOKTORA** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 23.-24. maddeleri uyarınca **29.03.2011 Salı** günü saat **14.00**'da yapılmış olup, tezin * Kabul Edilmesine.....
OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof.Dr.Recep DUYMAZ-Danışman	Kabul edilmesine	
Prof.Dr.Abdullah UÇMAN	Kabul edilmesine	
Prof.Dr.Engin BEKSAÇ	Kabul edilmesine	
Doç.Dr.Ali İhsan ÖBEK	Kabul edilmesine	
Yrd.Doç.Dr.Esat CAN	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine /Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	398317
Yazar Adı / Soyadı	Tuncay Öztürk
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 14450984308
Telefon / Cep Telefonu	05554235134
e-Posta	ts.ozturk@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı
Tezin Tercümesi	Cemil Sena's View of Aesthetic and Art
Konu Başlıkları	
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Doktora
Yılı	2011
Sayfa	362
Tez Danışmanları	Prof. Dr. Recep DUYMAZ
Dizin Terimleri	Estetik=Aesthetics
Önerilen Dizin Terimleri	estetik süje=aesthetics subject estetik obje=aesthetics object estetik değer=aesthetics value estetik yargı= aesthetics judgement
Yayımlama İzni	<input type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input checked="" type="checkbox"/> Ertelenmesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **22.04.2014** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtım ve yayımı için, tezime ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Ertelene süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

23.04.2011

İmza:.....

Yazdır

ÖNSÖZ

Edebiyat; sanatı, tarihi, eleştiriyi ve teoriyi kapsayan bir çalışma alanıdır. Stilistik, retorik (belâgat) ve estetik de edebiyat incelemelerinde kullanılan ve yararlanan disiplinlerdir. Ülkemizde estetik üzerinde daha çok üniversitelerin sanat tarihi, güzel sanatlar, felsefe ve filoloji bölümlerinde durulmakta, yüksek lisans ve doktora düzeyinde araştırmalar yapılmaktadır. Edebiyat bölümlerinde ise estetik üzerinde bugüne kadar pek durulmamış, bu alan ihmal edilmiştir.

Estetik, edebiyatı da kapsayan ve kuşatan bir daldır. Edebiyat alanında yapılan kuramsal çalışmalarda estetiğin birikimlerinden yola çıkılması ve edebiyat incelemeleriyle iç içe olan bu disiplinden yararlanılması, akademik çalışmalara hem bir genişlik hem de zenginlik katacaktır. Edebî çalışmalar, felsefî ve estetik yaklaşımlar sayesinde daha olgun ve nitelikli bir hal alacaktır.

Estetik denince ilkin sanat eseri akla gelmektedir. Ancak geniş anlamda estetik deyince, dört temel unsurdan oluşan bir disiplin, bir bütünlük anlaşılmalıdır. Bu bütünlük sırasıyla; *estetik süje*, *estetik obje*, *estetik değer* ve *estetik yargı* unsurlarından oluşmaktadır.

Ülkemizde estetik alanıyla ilgili çalışmalar, hem Cumhuriyet öncesinde hem de Cumhuriyet döneminde görülmekle birlikte daha çok Cumhuriyet döneminde yoğunluk kazanmıştır. Cemil Sena, Cumhuriyet dönemi felsefecilerinden biridir. Onun, 1931 tarihinde yayımlanan *Estetik* adındaki eseri, bu alanda ülkemizde yapılan çalışmaların ilkleri arasında yer almaktadır. Cemil Sena bu eserini 1972 yılında genişleterek yeniden yayımlamıştır. Biz de, Cemil Sena'nın estetikle ilgili eser ve yazılarından yola çıkarak, onun estetik ve sanat anlayışını ortaya koymaya çalıştık.

Cemil Sena, henüz üzerinde önemli bir hacme ulaşacak oranda çalışma, araştırma yapılmış bir düşünürümüz değildir. Böyle bir birikimden mahrum olmak, yapılacak her yeni çalışmanın da sınırlılıklarını teşkil etmektedir. Bizim çalışmamızın ana çerçevesi de bu sınırlılıkla çizilmiş olduğundan burada ortaya koyacağımız tespit ve yaklaşımların, isabet ve noksanlıklarının bu temelde değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Kırk yılını felsefe öğretmenliğine –başka dersler de dahil edilebilir- ayıran bir hoca olarak Cemil Sena'nın felsefe ve özellikle de estetik sahasında önemli gayretleri bulunmaktadır. Türkiye'de alanının ilklerinden olan ve hatırı sayılır çalışmalar gerçekleştiren bu kalemimiz, ülkemizde estetiğin temellerinin atılmasında öncü olmuştur. Biz de, bir tez kapsamı içerisinde de olsa, bir adım atarak Türk düşünce hayatında, bütün unutulmuşluğuna rağmen, uzun bir ömre sığdırdığı çalışmalarıyla ve şahsî özellikleri ile önemli bir düşünür olan Cemil Sena'nın, üzerindeki zamanın tozlarını kaldırmaya ve estetiğe dair eserlerini dikkatlere sunmaya çalıştık.

Çalışmamız, *Önsöz* ve *Giriş*ten sonra altı bölümden oluşmaktadır. *Birinci Bölüm*, *Cemil Sena'ya Gelinceye Kadar Türkiye'de Estetikle İlgili Çalışmalar* ana başlığı altında, estetikle ilgili literatürü ve bu çalışmaları değerlendirenlerin görüşlerini kapsamaktadır. Yani bu bölüm, *Tanzimat* döneminden başlayarak sırasıyla, *Servet-i Fünûn* ve *Millî Edebiyat* dönemlerinde yapılan çalışmaların değerlendirilmesinden oluşmuştur. Daha sonra da, Cemil Sena'nın hayatı hakkında bilgi verilerek bölüm tamamlanmıştır.

İkinci Bölümde; önce, *Cemil Sena'ya Göre Estetiğin Tarihi* başlığı altında onun uzunca bir dökümünü yaptığı estetik kavramı ve estetik tarihi olgularını ortaya koymaya çalıştık. Daha sonra, *Cemil Sena'nın Estetikle İlgili Eserlerine Toplu Bir Bakış* başlığı ile de, estetikle ilgili çalışmalarını genel hatlarıyla değerlendirdik ve bu kısım ile asıl konumuz olan estetik bütünlüğün dört unsuruna geçişe bir köprü oluşturmuş olduk.

Çalışmamızın *Üçüncü Bölüm*'ü, estetik bütünlüğün ilk unsuru olan *Estetik Süje* konusunun ele alındığı bir bölümdür. Burada öncelikle, estetik süje kavramı hakkında genel bir değerlendirmeye yer verdik ve ardından *Cemil Sena'da Estetik Süje Belirlemesine* geçtik. Burada, estetik süjenin iki unsuru *sanatçı* ve *algılayıcı* üzerinde durulmaktadır. *Sanatçı* kavramını, *Sanatçı ve Taklit*, *Sanatçı ve Özgürlük*, *Dehâ*, *Sanatçı ve Ölümsüzlük* alt başlıklarıyla tasnif ettik ve estetik süje olgusunun ikinci unsuru olan *Algılayıcı* olgusunu vererek bölümü tamamladık.

Dördüncü Bölüm'de ise *Sanat Eseri/Estetik Obje* konusu genel hatlarıyla tanıtıldıktan sonra, *Cemil Sena'da Sanat Eseri/Estetik Obje Belirlemesi* 'ne geçtik. Bu ara başlık altında; *Sanatın Menşei*, *Sanatın Gayesi*, *Sanat ve Hayat*, *Sanatların Tasnifi*, *Sanatta Eski-Yeni Problemi*, *Sanat ve Bilim*, *Bir Sanat Dalı Olarak Edebiyat* ve *Muhteva-Şekil İlişkisi* alt başlıklarıyla bu bölümü sonlandırdık.

Beşinci Bölüm'de estetik bütünlüğün bir diğer unsuru olan *Estetik Değer* üzerinde durduk. Genel çizgileriyle estetik değer olgusu tanıtıldıktan sonra, *Cemil Sena'da Estetik Değer Çözümlemesi* ara başlığı altında, *Genel Olarak Güzel* konusuna yer verdik, daha sonra, Cemil Sena'nın eserlerinde uyguladığı tasnife uygun olarak; *Güzel ve Güzelle Karıştırılan Nitelikler* alt başlığı altında aşama aşama; *Güzele Eşdeğer Sayılan Nitelikler: Güzel ve Hoş*, *Güzel ve Faydalı*, *Güzel ve İyi*, *Güzel ve Doğru*; *Güzelimsi Değerler: Güzel ve Lâtif*, *Güzel ve Yetkinlik*, *Güzel ve Lüks*, *Güzel ve Yüce*, *Güzel ve Ahenk*; *Güzele Bağlı Tinsel Haller (Estetik Duygular): Güzel ve Coşku*, *Güzel ve Haz*, *Güzel ve Aşk*, *Güzel ve Zevk*, *Güzel ve Çirkin* konularını değerlendirmeye çalıştık.

Altıncı ve sonuncu bölümde ise, *Estetik Yargı* unsuru genel hatlarıyla ele alınmakta ve ardından *Cemil Sena'da Estetik Yargı Belirlemesi* ne geçilmektedir. Burada, estetik yargının niteliği ve içeriği, yöntemi yine Cemil Sena'nın eserlerinden ve dikkatlerinden hareketle tespit edilmektedir.

Sonuç'tan sonra Yararlanılan Kaynaklar başlığı altında, Cemil Sena'nın *Kitapları, Çeviri Kitapları ve Yazıları/Makaleleri* sırasıyla verilmekte ve arkasından da, tezimizde doğrudan ve dolaylı olarak faydalandığımız eserleri kapsayan bir *Kaynakça*'ya yer verilerek çalışmamız tamamlanmaktadır.

Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı hakkında yapılan bu çalışmanın ortaya çıkmasında çeşitli vesileler rol oynamış, türlü arayış ve düşünceler etkili olmuştur. Estetik sahasında bir çalışma yapmak ve böylelikle çok önemli olduğunu düşündüğümüz bu sahanın temel mesele ve terminolojisine yönelmek elbette daha yoğun bir çabayı gerektirmekteydi. Ancak, böyle bir konuda çalışma yapma fikrini bize aşıl原因 ve kendi ilgi ve birikimiyle bu temel meseleyi anlamamız ve sevmemiz konusunda bizi sürekli teşvik eden sayın hocam Prof.Dr. Recep DUYMAZ'a hassaten şükran borcumu belirtmem gerekmektedir.

Tez İzleme Komitesi üyeleri olan ve her defasında kendileriyle görüşmelerimizi, bütün meşguliyetlerine rağmen, sıcak bir ilgi ve sabırla karşılayan hocalarımız; Prof.Dr. Engin BEKSAÇ ve Yrd.Doç.Dr. Esat CAN'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Yine bu tez boyunca, her konuda olduğu gibi, estetikle alâkalı dikkatlerini benimle paylaşan, çok değerli varlığıyla her zaman dostluğunu hissettiren hocam Ayhan YAŞAR'a minnet duygularımı ifade etmeliyim.

Bütün bu sürecin yaşanmasında katlandığı fedakârlığı burada anmaktan aciz olduğum ve bu çalışmanın ortaya çıkmasında yazma işini üstlenerek hayatımı kolaylaştıran sevgili eşim, Yrd.Doç.Dr. Sevgi ÖZTÜRK'e ve hayatının en değerli çağında kendisinden çaldığım zamanı affetmesi dileğiyle sevgili oğlum Gökay Sina ÖZTÜRK'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezin Adı: Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı**Hazırlayan: Tuncay ÖZTÜRK****ÖZET**

Bu çalışmamızda, Cumhuriyet öncesinde doğmuş, eserini Cumhuriyet döneminde vermiş bir Türk aydını olan Cemil Sena (1894-1981)'nin estetik ve sanatla ilgili çalışmaları ve bu çalışmalarda beliren görüşlerinden hareket ederek onun estetik anlayışını belirlemeye çalıştık.

Cemil Sena, 87 yıllık ömründe, kırkın üzerinde kitaba imza atmış ve yüzlerce yazı yazıp yayımlamış bir düşünür olarak estetik ve sanat konularına da özel ilgi göstermiştir. Onun ilki 1931, ikincisi de 1972 tarihlerinde yayımladığı iki estetik kitabı bulunmaktadır. Edebiyat sanatına dönük eserlerin sahibi olan Cemil Sena'nın, ayrıca her biri alanlarının ilkleri arasında yerlerini almış olan; pedagoji, felsefe, sosyoloji ve psikoloji sahalarına ait eserleri de mevcuttur. Yine estetik, sanat ve edebiyat alanlarına yönelik makaleleri bulunan Cemil Sena'nın bütün bu ürünlerinden yola çıkarak estetikbilimin temel unsurları olan; estetik süje/sanatçı ve algılayıcı, estetik obje/sanat eseri, estetik değer ve estetik yargıya ilişkin tespit, değerlendirme ve görüşlerini, bir başka estetikçi İsmail Tunalı'nın estetikbilimde oluşturduğu yöntem ışığında, ortaya koymaya çalıştık.

Cemil Sena'nın estetik ve sanatla ilgili çalışmalarının yayımlandığı süreç içerisinde; Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Mustafa Şekip Tunç, Mazhar Şevket İpşiroğlu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Zahir Güvemli, Nurullah Berk, Malik Aksel, Hilmi Ziya Ülken ve İsmail Tunalı gibi isimlerin de estetik ve sanat konulu yayınları bulunmaktadır. Biz de bu çalışmamızla Cemil Sena'nın söz konusu alandaki yerini ve önemini tespit etme gayreti içerisinde olduk.

Cemil Sena ve diğer aydınlarımızın estetik konusundaki çabalarının değerlendirilmesi, Cumhuriyet döneminin estetik ve sanat anlayışının belirlenmesi açısından önemli bir katkı olacaktır.

Anahtar Kelimeler Estetik, estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı

Name of Thesis: Cemil Sena's View of Aesthetic and Art

Prepared by: Tuncay ÖZTÜRK

ABSTRACT

In our study we've tried to identify aesthetic sense through aesthetic and art related view and works of Turkish intellectual Cemil Sena (1894-1981), who was born before republic but gave his works in Republican period. Cemil Sena as a thinker signed over 40 books and published hundreds of articles and showed special interest on aesthetics and art. He has two books on aesthetics the first of which was published in 1931 and the second in 1972. In addition Cemil Sena also has literary works of pedegogy, philosophy, sociology each of which is among the first works in the field.

Starting with Cemil Sena's works in the light of aesthetics method formed by another aesthetics scientist İsmail Tunalı, we have tried to show his aesthetics assesment and view and basic elements of aesthetics; aesthetic subject/artist and the sensor, aesthetic object/work of art, aesthetic value and judgement in all his works.

Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Mustafa Şekip Tunç, Mazhar Şevket İpşiroğlu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Zahir Güvemli, Nurullah Berk, Malik Aksel, Hilmi Ziya Ülken, İsmail Tunalı also have publications on aesthetics and art in the same duration in which Cemil Sena published his aesthetics and art related works.

In our study we tried to show the place and importance of Cemil Sena in the field. The evaluation of the efforts of Cemil Sena and other intellectuals on aesthetics will be an important contribution in determining the aesthetics and art concept of Republican period.

Key Words: Aesthetics, aesthetics subject, aesthetics object, aesthetics value, aesthetics judgement

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1
a.Problem	1
b.Amaç.....	2
c.Önem.....	2
ç.Araştırma Yöntemi.....	2
d.Veriler ve Toplanması	3
e.Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	3
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1.CEMİL SENA'YA GELİNCEYE KADAR TÜRKİYE'DE ESTETİKLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR	4
1.1.Tanzimat Döneminde Estetik Çalışmaları.....	12
1.2.Servet-i Fünûn Döneminde Estetik Çalışmaları	17
1.3.Millî Edebiyat Döneminde Estetik Çalışmaları	21
1.4.Cemil Sena'nın Hayatı.....	34

İKİNCİ BÖLÜM	43
2.1.CEMİL SENA'YA GÖRE ESTETİĞİN TARİHİ	43
2.2.CEMİL SENA'NIN ESTETİKLE İLGİLİ ESERLERİNE TOPLU BİR BAKIŞ	59
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	74
3.ESTETİK SÜJE	74
3.1.Cemil Sena'da Estetik Süje Belirlemesi	76
3.1.1.Sanatçı	76
3.1.1.1.Sanatçı ve Taklit	84
3.1.1.2.Sanatçı ve Özgürlük	87
3.1.1.3.Dehâ	95
3.1.1.4.Sanatçı ve Ölümsüzlük	106
3.1.2.Algılayıcı	109
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	114
4.SANAT ESERİ/ESTETİK OBJE	114
4.1.Cemil Sena'da Sanat Eseri/Estetik Obje Belirlemesi	116
4.1.1.Sanatın Kaynağı	121

4.1.2.Sanatın Gayesi	136
4.1.3.Sanat ve Hayat	146
4.1.4.Sanatların Tasnifi	157
4.1.5.Sanatta Eski-Yeni Problemi	165
4.1.6.Sanat ve Bilim	192
4.1.7.Bir Sanat Dalı Olarak Edebiyat	196
4.1.8.Muhteva-Şekil İlişkisi	225
BEŞİNCİ BÖLÜM	229
5.ESTETİK DEĞER.....	229
5.1.Cemil Sena'da Estetik Değer Çözümlemesi.....	233
5.1.1.Genel Olarak Güzel	233
5.1.2.Güzel ve Güzelle Karıştırılan Nitelikler.....	247
5.1.2.1.Güzele Eşdeğer Sayılan Nitelikler	248
5.1.2.1.1.Güzel ve Hoş.....	248
5.1.2.1.2.Güzel ve Faydalı.....	250
5.1.2.1.3.Güzel ve İyi.....	255

5.1.2.1.4.Güzel ve Doğru	258
5.1.2.2.Güzelimsi Değerler	261
5.1.2.2.1.Güzel ve Latif.....	261
5.1.2.2.2.Güzel ve Yetkinlik	265
5.1.2.2.3.Güzel ve Lüks	267
5.1.2.2.4.Güzel ve Yüce	271
5.1.2.2.5.Güzel ve Ahenk.....	273
5.1.2.3.Güzele Bağlı Ruhî Haller: Estetik Duygular	277
5.1.2.3.1.Güzel ve Coşku	278
5.1.2.3.2.Güzel ve Haz	281
5.1.2.3.3.Güzel ve Aşk	285
5.1.2.3.4.Güzel ve Zevk	290
5.1.2.3.5.Güzel ve Çirkin.....	294
ALTINCI BÖLÜM	299
6.ESTETİK YARGI.....	299
6.1.Cemil Sena'da Estetik Yargı Belirlemesi.....	301

SONUÇ.....	316
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	324
1.Cemil Sena'nın Kitapları.....	324
2.Cemil Sena'nın Çeviri Kitapları.....	326
3.Cemil Sena'nın Yazıları/Makaleleri.....	327
KAYNAKÇA	355

KISALTMALAR

AH: Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi, Tefeyyüz Kitapevi, İstanbul, 1947.

a.g.e.: adı geçen eser

a.g.m.: adı geçen makale

a.g.y.: adı geçen yazı

akt.: aktaran

bk.: bakınız

bs.: baskı/basım

C: cilt

çev.: çeviren

der.: derleyen

Estetik 1931: Estetik, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931.

Estetik 1972: Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, Şubat 1972.

F: Filozofi, İnkılab Kitabevi, İstanbul, 1937.

FA: Filozoflar Ansiklopedisi, R-Z, Remzi Kitabevi, C.IV, İstanbul, Nisan 1976.

FİN: Felsefe Ve İctimaiyat Notları, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1935.

haz.: hazırlayan

İTE: İsmail Tunalı, Estetik, Remzi Kitabevi, 8.bs., İstanbul, Mart 2004.

s.: sayfa

S.: sayı

t.siz: tarihsiz

YK:Yahya Kemal, Eserleri ve Şahsiyeti, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1947.

Yay.:Yayınevi/Yayınları

[]:Taraşımızdan ve aktaran tarafından verilen bilgi

GİRİŞ

a.Problem

Cemil Sena, Cumhuriyet dönemi felsefecilerimizden birisidir. Erken cumhuriyet döneminde yurtdışına gönderilen ilk öğrenci kafilesinde yer alan, bir felsefeci olarak estetik ve sanat alanında kendini yetiştiren Cemil Sena'nın 1931 yılında yayımladığı *Estetik* adlı çalışması, alanının ilk eserlerinden olması bakımından önemlidir. 1972 yılında bu eserini yeniden gözden geçirerek ve geliştirerek yeni bir çalışmaya dönüştürmüştür. Ayrıca, Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerinden olan Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Mehmet Akif üzerine yaptığı çalışmalar onun değerini göstermesi bakımından manidardır.

Cemil Sena, felsefeci olması hasebiyle dört ciltlik "Büyük Filozoflar Ansiklopedisi" ile bilinmesine rağmen pedagoji, din, psikoloji, ahlâk, kadın meselesi vb. alanlarda da çalışmaları olan bir şahsiyettir. Kırka yakın müstakil esere ve yüzlerce makaleye sahip olan Cemil Sena üzerinde "estetik ve sanat anlayışını" ele alan bir çalışma yapılmamıştır.

Cumhuriyet devri içerisinde çeşitli dönemlerde görüşleriyle dikkat çeken Cemil Sena, yeni Türkiye'nin kuruluşunda görev almış, öğretmen-düşünür kuşağının son temsilcilerinden biridir. Bu çok çalışkan ve üretken aydını, estetik ve sanat anlayışı açısından değerlendirmek, bu alandaki çalışmalar içerisindeki yerini tespit açısından önemlidir. Dolayısıyla bizim bu çalışmada onun eserlerini merkeze alarak, görüşlerindeki gelişmeyi tespit etmemiz gerekmektedir.

b.Amaç

Böyle bir çalışma, Türk düşünce ve sanat dünyasında ihmal edilmemesi gereken bir aydın olan Cemil Sena'nın sanat ve estetik anlayışını tespit ederek, onun büyük bir bütün içerisinde işgal ettiği yeri ve önemini ortaya koymak amacını taşımaktadır.

c.Önem

Türk düşünce ve sanatının belli bir noktasını teşkil eden çalışmalarından yola çıkarak Cemil Sena'nın bu alana katkıları ilk olarak ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada Cemil Sena'nın felsefe, pedagoji, sanat ve estetik alanında yaptığı çalışmalar değerlendirilip esas konu olan estetik ve sanat anlayışı üzerinde durulmuştur.

ç.Araştırma Yöntemi

Bilimsel araştırmalarda araştırma yöntemi son derece önemli bir husustur ve yapılacak çalışmanın içeriği ile doğrudan ilgilidir. Biz bu çalışmamızda öncelikli olarak Cemil Sena'nın eserlerini ve makalelerini ele alacağımızdan eser merkezli bir çalışma olacaktır. Ayrıca ülkemizde bu alanda ortaya konulan temel eserler, ansiklopediler, makaleler, tezler destekleyici kaynaklar olarak kullanılmıştır.

d.Veriler ve Toplanması

Çalışmamızın ana gövdesi “estetik ve sanat” olduğundan bu sahada yapılan çalışmalar görülmüş, Cemil Sena’nın 1920’lerden ölümüne kadar yazmış olduğu konumuzla ilgili makaleler arşiv taramasıyla tespit edilmiş ve yayımladığı eserler elde edilmeye çalışılmıştır.

e.Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Tespitlerimiz bu alanın temel kaynakları ve bu kaynaklarda uygulanan başarılı örnek ve modeller çerçevesinde yapılmaya çalışılmış ve ortaya çıkan farklılıklar ve paralellikler Türkiye’de estetik ve sanat çalışmaları bağlamında değerlendirilip yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.CEMİL SENA'YA GELİNCEYE KADAR TÜRKİYE'DE ESTETİKLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

Cemil Sena'nın estetik sahasındaki ilk eserinin yayın yılı 1931'dir¹. Onun Cumhuriyet dönemine tekabül eden bu çalışmasından önce estetikle alâkalı literatürün seyrine yönelik çabaların neler olduğuna dair bir temellendirmeye ihtiyaç duymaktayız. Cemil Sena'nın eserlerini hangi birikimin sonucu oluşturduğuna ve bu birikimlerden hangisine, hangi derecede sadık kaldığına dair bir fikir edinebilmemiz için böyle bir çaba kaçınılmazdır. Biz, bu bölümü oluştururken; Cumhuriyet öncesi, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleri arasındaki zaman dilimine denk düşen gayretleri ve yaklaşımları, ister felsefe sahasıyla, ister estetikle doğrudan ilgili bulunsun, tespit etmeye ve buradan hareketle belirecek olan problematiği günyüzüne çıkarmaya çalışacağız.

Türkiye'de estetik üzerine yapılan çalışmaların mutlaka eleştirel bir değerlendirilmesi yapılmalıdır. Öncelikle bu konuyu ele alan eserlerin kaynakçalarına bakıldığında, Türkiye ölçeğinde yapılan çalışmaların azlığı gözden kaçmamakta, yapılan çalışmaların daha ziyade Batılı kaynaklarla beslendiği görülmektedir.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından 1973 yılında yayımlanan *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan* adlı derlemede yer alan ve İsmail Tunalı'ya ait olan *Cumhuriyetin 50. Yılı İçinde Estetik* adlı çalışmada Tunalı, Cumhuriyet döneminde estetik üzerine yazılan eserleri ve makaleleri tespit etmiş ve kronolojik bir döküm halinde vermiştir. Bu yapılırken de 'harf devrimine' kadar olan

¹ Cemil Sena, *Estetik*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931, 304 s.: Bu eser bundan böyle "Estetik 1931" olarak gösterilecektir.

dönem ve ‘harf devriminden’ sonraki dönem şeklinde ikili bir ayrıma gidilmiş ve Cumhuriyete kadar olan dönem bir hazırlık aşaması olarak dikkate alınıp bazı eserler listeye dâhil edilmiştir.

Estetik, sanat ve felsefe konularında bize ait yerli bir düşüncenin teorik arka plânını yansıtmaları açısından bazı çalışmaların uç verdiğini belirtmemiz gerekmektedir. Önemli bir problematik olarak kabul edilen bu mesele bizim çalışmamızın da temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu konuların ayrılamayacak derecede iç içe geçtiklerini daha baştan kabul etmek birçok hatayı da bertaraf etmek olacaktır. Estetiği felsefeden, felsefeyi sanattan ayrı düşünmek ve ayrı birer fenomen olarak ele almak gerçekten çok yanlış bir tutumdur. Felsefeyi düşünce üretimi olarak alırsak, estetiği de felsefenin güzel üzerine yönelmiş düşünce disiplini (kimilerine göre bilimi) olarak görmek yanlış olmasa gerek. Sanat ise bu meyanda bir üretim, bir pratik olarak vücut bulmaktadır. Estetik disiplin, bu pratik ürünlerin yani sanat eserlerinin varlığına, varoluş biçimine ve unsurlarına yönelik bir felsefî yaklaşımı imlemektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki, Türkler tarih sahnesinde at koşturan kadîm medeniyetlere sahip olarak birçok sanat eseri yaratmış, bu eserleri işlemiş ve insanlık âlemine katkıda bulunmuş bir tarihî aktör olarak elbette derin mânâda bir tefekkür hazinesine ve bu hazineyi her asırda işlemiş mütefekkirlerle sahip bir millettir (Bütün büyük medeniyetlerde olduğu gibi). Selçuklu ve Osmanlı gibi çok uzun ömürlü ve medenî bir âlem yaratmış olan Türkler, bu zaman zarfında çeşitli sanat ürünleri de ortaya koymuşlardır. Bu sanat ürünlerinin varlığı, estetik anlayışın varlığının kesin ve yıkılmaz delilidirler. Bu anlayıştan hareketle, Batılı mânâda çizilmiş sınırlarla bize ait estetik algıyı, estetik dünyayı kâmil mânâsıyla ortaya koyamayacağımız da o kadar kesindir. Ancak, bugün estetik denilince bu bilime/disipline adını koyan Batı düşüncesi akla gelmektedir. Onun metodları devreye girmektedir. Buradaki açmaz da böyle doğmaktadır. Tanzimattan beri Batılı bir formasyona yönelmiş (çok eskilere kadar da gidebilmektedir) ve buradan feyz almaya alışmış bir düşünce pratiğinin geçmiş tecrübelerle uzak kalmış olması ve bir inkâr devrine girilmiş olması geçmişle yeninin mukayese şartlarını öldürmüştür. Batılı modellerle hayata bakmaya alışmış bir zihnin ‘pozitivist’ ve ‘modernist’ bir

paradigmanın esiri ve eseri olduğu, kabul edelim veya etmeyelim, aşikârdır (Bugün Batı içerisinde yine yukarıdaki algı dünyasına muhalif bir söylemin hayli güçlü bir biçimde varlık kazandığı bilinmektedir.). Bu olguların hesaba katılması kaydıyla; medeniyetlerin, kültürlerin birbirleriyle etkileşime girdikleri, birbirlerini besledikleri de bir hakikattir. Bu bilinçle diyebiliriz ki, bütün bu tecrübeler bize şunu öğretmektedir: Nasıl bir kopukluk ortaya çıkmışsa bunlar tespit edilerek süreklilik sağlanabilir. Tarihî süreçler kendi tutarlılıkları içerisinde ortaya konulabilir. Etkilerin boyutları ve yöntemleri tarihî değişim süreçleri içerisinde tespit edilebilir. Anakronizme düşmeden, eş zamanlı olarak, meseleler ortaya konulabilir ve zihinsel kopukluklar netleştirilebilir. Daha doğru bir söyleyişle, nasıl bir mirasa sahip olduğumuzu bilmek, yapılacak olanlar için çok önemli bir çıkış noktası olabilir. Bu uğurda ortaya konan çabaların bazılarında çalışmamızda değinme fırsatını yakalamış olacağız.

Yukarıdaki giriş mahiyetindeki ifadelerin ardından ülkemizde bazı düşünür ve yazarların estetik konusuna temel teşkil edebilecek çeşitli görüş ve düşüncelerini değerlendirmeye geçebiliriz.

Meseleye tarihî bir bakış getirmesi bakımından Recep Duymaz'ın *Dergâh*'ta yayımlanan *Estetiğe Yaklaşımımızdaki Kuramsal Kopukluk*² adındaki yazısını, Osmanlı "belâgat ve bediiyat"ı eksenli eserlere kadar uzanması cihetiyle önemli buluyoruz. Aynı zamanda bu çalışma, meselenin ana noktasına işaret etmesi açısından oldukça faydalı bir çıkış noktasına ulaşmakta ve bu sahada beliren eksiklik bir "kuramsal kopukluk" olarak adlandırılmakta ve temellendirilmektedir:

"Osmanlı eğitim sisteminde sanatın, bu arada edebiyatın kuramsal yönü, belâgat ve bediiyat disiplinleri çerçevesinde anlatılıyor ve öğretiliyordu. Bu ve benzeri adlarla yazılmış kitaplar, Osmanlı Türklerinin edebiyat ve sanat nazariyesine dair düşüncelerini sergiliyorlardı. Modern zamanlara gelinceye kadar,

² Recep Duymaz, *Estetiğe Yaklaşımımızdaki Kuramsal Kopukluk*, Dergâh, S. 205, Mart 2007, s.10.

bu disiplinlerde Arap ve Farslardan gelen görüşler, kuşkusuz, belirleyici olmuşlardır.”³

Recep Duymaz’a göre, modern dönemlere girilmesiyle birlikte, Avrupa (Batı) ile kurulan ilişkiler neticesinde, estetik sahasına ait “büyük bir kuramsal birikimle karşılaş”[an] Türk fikriyatı, artık gözünü bu birikime dikmiş, bu yöndeki mesaisinin temelini bu birikimden temellük etmeye başlamıştır.⁴

İşte bu noktada “kuramsal bir kopukluk”a maruz kalındığına dikkatleri çeken Recep Duymaz: “Günümüzde ülkemizdeki estetiğe dair akademik yayınların büyük bir bölümü filoloji kökenli bilim adamlarımıza aittir. Dolayısıyla bizdeki estetik kuramları, onların eserlerine dayalı olarak oluşturulmaktadır. Onların eserlerinin kaynaklarında ise tarihimizin Osmanlı dönemine ait belâgat ve bedîiyat disiplinlerinden bir eser adına bile rastlamak mümkün değildir. Bu eksikliği ülkemizdeki estetiğe dair kuramsal çalışmalarda bir kopukluk olarak görüyorum.” demektedir. Beliren bu kopukluğun giderilebilmesi için Duymaz, şöyle bir yaklaşım tarzının gerekliliğini vurgulamaktadır:

“Akademik çevrelerimizde estetiğin dört temel kavramına dair yapılan kuramsal çalışmalarda Batı’daki estetik birikimin yanında, on dokuzuncu yüzyıldan cumhuriyetimizin ilk yıllarına kadarki dönemde ortaya konulan birikimden de yararlanılması, bu kopukluğu giderecek, onlara kuşkusuz bir derinlik ve zenginlik kazandıracaktır.”⁵

Zikredilen yazısında Recep Duymaz, *Bizdeki Durum*⁶ başlığı altında, İslâm dünyasından günümüze uzanan tarihî bir perspektif çizmektedir: “İslâm dünyasında Abbâsî halifelerinden el-Me’mûn (öl. 833) zamanında başlayan düşünce ve felsefe

³ Duymaz, *a.g.m.*, s.10.

⁴ Duymaz, *a.g.m.*, s.10.

⁵ Duymaz, *a.g.m.*, s.10.

⁶ Duymaz, *a.g.m.*, s.10.

hareketi, Meşşâiye, İşrâkiye ve Dehriye düşünce hareketlerini doğurduktan sonra, Selçuklular üzerinden ilerleyerek Osmanlı Türklerine geçmiştir.”⁷

Türk düşüncesinin edindiği bu birikime, kendi tarihî arka plânından tevarüs ettiği özelliklerini de ekleyerek ulaştığı noktayı tasavvufla (ve dolayısıyla, şiirle) bezediği hakikatine dikkat çeken Duymaz, “öğretim dilinin Arapça olması[nın] bir “karışıklığın doğması”na yol açtığını belirtmektedir.”⁸

“Türk felsefesi hem akılcı [çizgide], hem de tasavvuf çizgisinde gelişmiştir. Akılcı çizgide eserler veren iki Türk düşünürü Farabî (870-950) ve İbni Sina (980-1037)’nin felsefedeki gücünü kimse inkâr edemez.” Bu Türk düşünürleri, “felsefenin başlıca konuları olan varlıkbilime, insanın değerine, bilgi kuramına ve ahlâksal özgürlük sorununa” eserlerinde geniş yer vermişlerdir.”⁹

Felsefe, Osmanlı Devleti’ndeki eğitim kurumlarının en üst kademesi olan medreselerin öğretim programlarında XVI. yüzyılın sonlarına kadar okutuluyordu. Kâtip Çelebi, Şemseddin Molla Fenarî, Kadızade-i Rumî, Hocasade Ali Kuşçu, Müeyyetzade Abdurrahman, Mîrim Çelebi, İbn Kemal, Kınalızade Ali Efendi’nin bu ilme dair eserleri olduğunu yazar. Ancak daha sonra bazı şeyhulislâmlar, din akidelerine muhalif olduğundan bahisle felsefe öğretimini yasaklamışlardır. Bununla beraber doğru düşünmenin yollarını, düzgün, güzel ve etkileyici konuşmanın kurallarını gösteren disiplinlerden biri olan belâgatın/retoriğin medresenin öğretim programında geniş bir şekilde yer aldığını biliyoruz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, okutulan ders kitaplarından bazılarının adlarını vermiştir:

“Belâgat (maânî, bedî, beyan)dan Sekkâkî’nin (vefatı: 626 H. = 1228 M.) *Meftahü’l-Ulûm* isimli eseri ile bunun İbn Hâcib tarafından kaleme alınan *Telhisü’l-*

⁷ Duymaz, *a.g.m.*, s.10.

⁸ Duymaz, *a.g.m.*, s.11.

⁹ İbrahim Ağâh Çubukçu, *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1991, s.IX.’dan akt.: Duymaz, *a.g.m.*, s.11, 2 no’lu dipnot.

Miftâh isimli hulâsası ve hulâsaya Sadedin Taftazânî tarafından yazılan *Mutavvel Muhtasar* isimlerindeki şerhler ve bu şerhlere Seyyid Şerîf Cürçânî ve Şemseddin Fenârî oğlu Hasan, Molla Hüsrev ve sairleri tarafından kaleme alınan şerh ve haşiyeler'dir.¹⁰ Cahit Baltacı, medreseleri, A)umumi medreseler, B) ihtisas medreseleri olmak üzere ikiye ayırdıktan sonra umumi medreseleri altı alt gruba ayırır. Bunların ilk ikisinde Sadedin Taftanzânî'nin *Mutavvel*'i ile *Şerh-i Miftah*'ının okutulduğunu yazar.¹¹ Medreselerde yüzyıllarca okutulan bu kitaplar, kuşkusuz birer edebiyat eseri değildir. Yukarıda da söylediğimiz gibi doğru düşünmenin kurallarını; düşünceleri düzgün, güzel ve etkileyici bir şekilde anlatmanın yollarını gösteren kuramsal kitaplardır. Medresede öğretim dilinin Arapça olmasının doğal bir sonucu olarak bunlar da Arapça asıllarından okutuluyordu. Bunların uygulamada, yukarıda anlatılanların yanında, başka bir amacı daha vardı. O da Arapça'da fesahat ve belâgatın zirvesi kabul edilen Kur'an-ı Kerim'i doğru olarak anlamak ihtiyacına cevap vermeleriydi: "Bil ki bu bilgilerin faydası Kur'an'ın bir mucize ve harika olduğunu anlatmasıdır. Bu bilgiye en çok muhtaç olanlar tefsîr bilginleridir."¹²

Bolay, Osmanlı düşüncesinin üretim şartlarının sadece kurumsal bir kaynağının bulunmadığını, meselenin çok kapsamlı bir çerçevede ele alınması gerektiğini ifade etmektedir:

"Osmanlı düşüncesi sadece medrese alimlerinin ürettiği düşüncelerden ibaret olamaz. Bunlara ilâveten mutasavvıflar/sûfiler, medreseli olan ve olmayan alimler, şairler, musıkîşinas gibi çeşitli sanatkârlar, teknik elemanlar, mühendisler, meslek ve zenaat erbabı tarafından üretilen düşünce şekilleri de Osmanlı düşüncesini teşkil eder. Burada tarihî, iktisadî, hukukî, siyasî, teknik, dinî, felsefî düşünce şekilleri bu sınıflamaya dahil olduğu gibi, masallardaki, destanlardaki,

¹⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1988, s.21'den akt.: Duymaz, *a.g.m.*, s.11, 3 no'lu dipnot.

¹¹ Cahit Baltacı, "Eğitim Sistemi", *Osmanlı Dünyayı Nasıl Yönetti?*, İz Yay., İstanbul 2001, s.248'den akt.: Duymaz, *a.g.m.*, s.11, 4 no'lu dipnot.

¹² İbn-i Haldun, Mukaddime, Zikreden: Kâzım Yetiş, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1996, s. XXI.'den akt.: Duymaz, *a.g.m.*, s.11, 5 no'lu dipnot.

hikâyelerdeki, atasözlerindeki, deyimlerdeki düşünce tarzları da bu sınıflamaya dahildir."¹³

Recep Duymaz'ın 19. asırdan itibaren Batı ile etkileşimin, çeşitli kurumlar ve anlayışlardaki değişimin itici gücü olarak, geleneksel belâgat anlayışının yerini modern estetik algısının ve ilgisinin almasına yol açtığı düşüncesini taşıdığını yukarıda vurgulamıştık. Duymaz, Türkçede bu nevi, çalışmaların yaygınlaştığını ileri sürmektedir:

*"Yine de XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendi anadilimizle yazılmış edebiyat eserlerine dayalı sanat, edebiyat ve bediîyat/estetik kitaplarının yazılmaya başlanması, kendimize özgü sanat, edebiyat ve bediîyat nazariyesi/kuramı oluşturmak arzusunun bir ifadesi olarak görülebilir."*¹⁴

Zikredilen makalesinde Recep Duymaz, 19. asrın ortasından Cumhuriyetin ilk yıllarına uzanan bir süreç içerisinde ortaya konulmuş bulunan belâgat türündeki eserlerin edebiyatın kuramsal me hazları olduğunu belirtir ve şu iddiayı dile getirir:

*"Biz bir adım daha ileri giderek estetik kuramlarımızın da aynı yolla vücuda getirilebileceğini söyleyeceğiz. Nitekim Réne Wellek,[Austin Warren] Edebiyat Teorisi adlı kitabında anlattığı teorileri, bazen gönderme, bazen alıntı yaptığı edebiyat eserlerine ve daha önceki kuramsal çalışmalara dayandırmıştır."*¹⁵
*Yukarıdaki edebiyat nazariyesi/kuramı kitaplarımızın listesine bu açıdan baktığımızda onların estetik ve sanat kuramcılarımızca henüz keşfedilmemiş bir hazine olduğunu görürüz."*¹⁶

¹³ Süleyman Hayri Bolay, *Osmanlılarda Düşünce Hayatı ve Felsefe*, Akçağ Yay., Ankara, 2005, s.14.

¹⁴ Duymaz, *a.g.m.*, s.11.

¹⁵ Réne Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, IX+355 s.'den akt.: Duymaz, *a.g.m.*, s.15, 9 no'lu dipnot.

¹⁶ Duymaz, *a.g.m.*, s.15.

Duymaz, bir Türk-İslâm estetiğine giden yolda, “edebiyat nazariyesi/kuramı” alanındaki çalışmaların “henüz keşfedilmemiş bir hazine” olduklarını ve bu eserlerle birlikte “sanatsal birikim ve felsefe geleneğiyle beslen”[erek] ancak Türk estetiğinin kuramları[nın] oluşturulabileceğine vurgu yapmakta ve Batı’nın kuramsal bilgisini temellük ettikten sonra besleneceğimiz kaynakları şu şekilde sıralamaktadır:

- “1. Başta edebiyat olmak üzere bütün güzel sanat dallarımızda başlangıçtan günümüze kadar vücuda getirilmiş sanat eserlerimiz,
2. Edebiyat nazariyesi/kuramı kitaplarımız,
3. Arka plânda bunları besleyen Türk-İslâm felsefesi.”¹⁷

Recep Duymaz’ın bu tespitlerine paralel bir yaklaşımı da Süleyman Hayri Bolay’da görmekteyiz. Süleyman Hayri Bolay, *Osmanlı Düşüncesine Nasıl Bakmalı ve Nasıl Yaklaşmalı?* Başlığı altında bir “yöntem sorunu”ndan bahseder. “Bütün bu geçmişe dair araştırmaların” yapılabilmesinin bazı şartları gerektirdiğini belirtir. Bu şartlar sırasıyla; “Kaynakların ilmî neşri”, “Osmanlı düşüncesinin hayatla bağlantısı”, “Araştırmacının bilgisi ve seviyesi”, “İslâmı bilmek”, “İslâm düşüncesi geleneğine vakıf olmak”, “Arapça bilmek”, “İyi Osmanlı Türkçesi bilmek.”¹⁸ şeklinde ifade edilmektedir.

Ömer Naci Soykan’ın Türkiye’deki estetik çalışmalarının hangi çizgide ilerlemiş olduğuna ilişkin aşağıdaki görüşleri konumuz bağlamında önemli bir noktayı aydınlatmaktadır:

“[B]üyük estetik kuramlarının çoğunlukla Alman kökenli olması karşısında, estetik görüşleri daha çok şair-edip çevrelerinde oluşan zamanın Fransız

¹⁷ Duymaz, *a.g.m.*, s.15.

¹⁸ Bolay, *a.g.e.*, s.16.

düşüncesine yönelik Türk düşüncesi, 'usta'larının yolunu izlemiş, sözü geçen kuramlarla ancak son zamanlarda tanışabilmiştir.”¹⁹

Yukarıdaki dikkatler ve uyarılar hesaba katılarak Türk düşüncesinin estetikle alâkalı duyuş, düşünüş ve tavrının ortaya konulması, gerçek manada kendi birikimini geliştirmiş ve terminolojisini evrensel ölçekte bir disiplinin uygulanmasıyla sınıyarak hayata geçirmiş olması gerekmektedir.

19. asırdan itibaren, genel hatlarının edebiyat dönemlerine ve siyasî, sosyal ve kültürel değişimlerine göre belirlendiği devirlerde felsefi/estetik ve kuramsal sahalarda ortaya konulan çalışmaların bir panoramasını çeşitli kaynaklardan hareketle sunmaya geçebiliriz.

1.1.Tanzimat Döneminde Estetik Çalışmaları

Suut Kemal Yetkin'in Estetik ve Sanat Anlayışı adındaki doktora tezinde Kahraman Bostancı, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Estetik* başlığı altında, bu dönemin estetikle ilgili durumunu değerlendirmektedir. Bostancı, Tanzimat döneminde doğrudan estetiğe dair “müstakil” bir eserin bulunmadığını, ancak, tenkit türündeki çeşitli çalışmalarda “estetiğin bazı sorunlarına” değinildiğini ifade etmektedir.²⁰

Tanzimat döneminin tenkit merkezli çalışmaları, estetik konusunun ikinci derecede tutulduğu, daha çok “eski-yeni” odaklı tartışmaların öne çıktığı bir doğrultuda hareket etmektedir.²¹

¹⁹ Ömer Naci Soykan, “Türkiye’de Estetik Düşünce: Bir Tarihçe Denemesi”, *Türkiye’den Felsefe Manzaraları-1*, 3.bs., Küyerel Yayınları, İstanbul, Nisan 1998, s.67.

²⁰ Kahraman Bostancı, *Suut Kemal Yetkin'in Estetik ve Sanat Anlayışı* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Temmuz 2001, Edirne, s.33.

²¹ Bk. Bostancı, *a.g.e.*, s.33; Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünün'da Edebî Tenkit*, MEB Yay., İstanbul, 1994.

Ayrıca bu dönemde, Batı’da görülen Klasizm, Romantizm ve Realizm akımlarını kapsayan eserlerin tercüme edilmeleri yeni yeni tartışmalara yol açmıştır. Bostancı’nın, Beşir Ayvazoğlu’ndan alıntılanarak aktardığı şu ifadeler dönemin karakteristiğini yansıtmaları bakımından önemli görünmektedir: “Türk aydınlarının Batı merkezli bu edebiyat cereyanları üzerindeki tartışmaları onların tecrübesünü estetiğe yönelmiş ve tercüme faaliyetlerine paralel olarak estetikle ilgili çalışmalar gelişme kaydetmiştir.”²²

Tanzimat döneminin ikinci devresinin yazarlarından biri olan Recâizâde Mahmut Ekrem, “ilk kez ‘güzellik’ meselesini ciddiyetle ele al”[dığı] *Talîm-i Edebiyat* eserinde, “edebiyat nazariyatı”na dair “klasik belâgat kitaplarıyla Fransızca retorik kitapların”[dan] yararlanmışır.²³

Bostancı, Recâizâde Mahmut Ekrem’in çalışmalarının önemini; “ Estetik tabiat ve sanatta güzelliği araştırır. Güzel sanatlar arasında yer alan edebiyat ve edebiyatın bir türü olan şiir de estetiğin alanına girer. Bu itibarla Recâizâde Mahmut Ekrem’in Talîm-i Edebiyat dışındaki yazılarında yer alan tabiat, şiir, resim ve mûsikî üzerindeki düşüncelerinin estetiğin kapsamına girdiğini söyleyebiliriz.” ifadeleriyle ortaya koymaktadır.²⁴

Duymaz da Talîm-i Edebiyat’ın önemine değinmekte ve eserin amacını:

“Recaizâde Mahmut Ekrem, bir dilin, dilbilgisi kurallarının önceden belirlenmeyip o dili kullanan halkın konuşmalarından ve o dille yazan edebiyatçıların eserlerinden çıkarıldığını belirtir. Aynen bunun gibi bir edebiyatın bir bakıma nazariyeleri/kuramları demek olan belâgatının/retoriğinin de o

²² Beşir Ayvazoğlu, *Türkiye’de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar*, Erdem, C.5, S.15, 1989, s.983’ten akt.: Bostancı, *a.g.e.*, s.34.

²³ Bostancı, *a.g.e.*, s.34.

²⁴ Bostancı, *a.g.e.*, s.35.

edebiyatın metinlerinden çıkarılmasının doğru olduğuna işaret eder. Talîm-i Edebiyat'ında bunu yapmaya çalıştığını söyler.” şeklinde dile getirmektedir.²⁵

Tanzimat döneminde belâgat sahasında ortaya çıkmış olan ve değerini de Türkçenin –o dönem Osmanlıcası- söz varlığından örneklerle dayandırılmış olmasından alan Ahmet Cevdet Paşa'nın, hayli ilgi gören eseri *Belâgat-ı Osmâniyye*, bu yönüyle Türkçenin de, o zamana kadar üzerinde durulmadığı anlaşılan, belâgatlı, bedîf boyutunu vermesi/farkına varmış olması açısından önemli bir eserdir. Bu eseri günümüz Türkçesine kazandıran Turgut Karabay ve Mehmet Atalay, yazdıkları “Önsöz”de, Ahmet Cevdet Paşa'nın “ileri bir görüşle Türkçenin de bir belâgatı olduğu düşüncesi”[nden] hareketle eserine bu adı vermiş olduğunu belirtmektedirler. Ayrıca, Ahmet Cevdet Paşa'nın eserde temellendirdiği düşüncelerini Türkçenin mantığını dikkate alarak yapmış olduğunu, “orijinal” olduğunu, “yerli özellikler” taşıdığını da vurgulamaktadırlar.²⁶

Cevdet Paşa'nın bu önemli eserinin yapısal özelliklerine gelince: “Belâgat-ı Osmâniyye; dibace, mukaddime ve lâhika'dan ibaret bir giriş ile me'âni, beyân ve bedîf bölümlerini içeren bir maksad ve kısa bir hatîme kısmından oluşan klasik ve orijinal bir belâgat kitabıdır.”²⁷

²⁵ Duymaz, *a.g.m.*, s.15: Rezaizade Ekrem'in konumuzla ilgili düşünceleri şöyledir: “Acaba evveleminde bir lisanın kavâid-i âdiye ve edebiyesi, tayîn ve tedvîn olunur da sonra halk o kavâide tevfi kan söz söyler ve üdebâ dahi âsârını ona göre mi yazar? Yoksa ibtida halk bir lisan ile mütekellim olur ve üdebâsı dahi o lisanda âsârını meydana asar da ba'de fusahanın tarz-ı tekellümünden kavâid-i lisan ve üdebânın âsâr-ı bedîasından dahi kavâid-i edeb mi istinab ve istihrac olunur?...”

Şüphe yoktur ki doğru olan ikincisidir. Bu halde bizim Osmanlıca bir lisan ise onun hakkında dahi bu kaide-i tabîye câri olmak ve binaenaleyh lisanımızın sarf ve nahvi ve beyan ve bedîf (yani belâgatı) dahi kendisinden çıkarılmak lâzım gelirdi.

İşte müellif-i hakîr bu hakikati daima derhatır eylesmesinden dolayıdır ki -şu hâtımeyle kısm-ı evveli rehîn-i tamam olan- eser-i nâcizânesine derc ettiği kavâid-i edebiyeyi, âsâr-ı kalemiyeleri, edebiyat-ı Millîyemize bihakkin şeref veren, eâzım-ı üdebâmızın âsâr-ı bedîasından ahz ve vaz' eder gibi yazmaya çalışmıştır.” Mahmut Ekrem (Rezaizade), *Talîm-i Edebiyat*, İstanbul 1330/1911, s. 381-382'den akt.:Duymaz, *a.g.m.*, s.15, 8 no'lu dipnot. Bununla beraber bu kitapların hepsinde böyle bir düşüncenin ifade edildiğini söylemek istemiyoruz.

²⁶ Ahmet Cevdet Paşa, *Belâgat-ı Osmâniyye*, haz.Turgut Karabay-Mehmet Atalay, Akçağ Yay., Ankara 2000, *a.g.e.*, s.VII.

²⁷ Karabay-Atalay, *a.g.e.*, s.VII.

Belâgat-ı Osmaniye, hazırlayanların tespitlerine göre, ilk kez 1881 yılında İstanbul'da basılmıştır. Çok kereler basılan bu eserin her baskısında Ahmet Cevdet Paşa çeşitli ekleme ve çıkarmalardan oluşan değişikliklere de gitmiştir.²⁸

Ahmet Cevdet Paşa'nın eserinden yaklaşık on yıl sonra yayımlanan ve bir başka Osmanlı paşası olan Sakızlı Ohannes Paşa'nın *Fünûn-ı Nefise Târihi Medhali*²⁹ adlı eseri de estetik sahasının ülkemizdeki tarihi açısından önemli bir yere sahiptir.

Fünûn-ı Nefise Târihi Medhali'nin yeni harfli basımında “Önsöz” ve “Giriş” kısımları yayıma hazırlayan Bostancı tarafından konulmuştur. “Giriş” başlığı altında üç madde ile karşılaşıyoruz. Bunlar; “1. Sakızlı Ohannes Paşa” (s.13-16); “2. İktisatla İlgili Çalışmaları ve Görüşleri” (s.13-16); “3. Fünûn-ı Nefise Târihi Medhali” (s.16-20) adlarını taşımaktadırlar. Kitapta daha sonra Ohannes Paşa'nın eserine, ana metne geçilmektedir. Bu eser, iki kısımdan oluşmakta ve madde başlıklarıyla bölümlere ayrılmaktadır. “Birinci Kısım” altı alt başlıktan müteşekkildir: “1. Sanatın Esas ve Mahiyeti” (s.23-26), “2. “İdealizm” ve “Realizm” Usûlü” (s.26-33), “3. Sanatın Özel Nitelikleri” (s.33-40), “4. Zevk Güzelliği” (s.40-45), “5. Hüner ve Dehâ” (s.45-48), “6. Üslûp” (s.48-51). Çalışmanın “İkinci Kısım”ı ise altı alt başlık içermektedir: “1. Doğru ve Eğri Çizgi” (s.53-57), “2. Plastik Sanatların Aslı ve Birbirleriyle Olan Münasebeti” (s.57-66), “3. Mimarlık Sanatı ve Bunun Özel Nitelikleri” (s.66-79), “4. Heykeltıraşlık veya Musavvirlik Sanatının Özel Nitelikleri” (s.79-94), “5. Ressamlık veya Nakış” (s.94-104). Kitabın sonunda da, bazı sanat terimleri ve özel isimlerin açıklandığı, “Açıklamalı Notlar” (s.105-115), “Kaynakça” (s.117-118) ve “Dizin” (s.119-126) mevcuttur.

²⁸ Karabay-Atalay, *a.g.e.*, s.VII.

²⁹ Sakızlı Ohannes Paşa, *Fünûn-ı Nefise Târihi Medhali*, eseri günümüz harflerine çeviren ve: *Güzel Sanatlar Tarihine Giriş* adıyla yayıma hazırlayan: Kahraman Bostancı, Hece Yay., Ankara, Eylül 2005.

Çalışmanın “Önsöz”ünde de belirtildiği üzere, “[E]stetik ve güzel sanatlarla ilgili müstakil bir eser olan Fünûn-ı Nefise Târihi Medhali modern tarzda yazılmış önemli bir eserdir.”³⁰

Bu eserde, plastik sanatların türlerine yönelik birçok terim ve açıklama mevcuttur. “Ağırlıklı olarak Asur, Mısır ve Yunan sanatı üzerinde duran Sakızlı Ohannes, Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı sanatlarından hemen hemen hiç söz etmez.”³¹ Kahraman Bostancı’nın belirttiğine göre, “Yazıldığı ve basıldığı tarihten (1308/1891) bu yana yüz yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen *Fünûn-ı Nefise Târihi Medhali*’nin dili sadeliğini korumaktadır.”³²

“Günümüz Türkçesine Güzel Sanatlar Tarihine Giriş olarak çevirebileceğimiz bu eser, Sakızlı Ohannes’in “Mekteb-i Fünûn-ı Nefise-i Şâhâne”de okuttuğu estetik derslerindeki notlarının bir araya getirilmesinden oluşmuştur ve tespit edilebildiği kadarıyla bizde estetikle ilgili yayımlanan ilk müstakil kitaptır.”³³

“Arslan Kaynardağ’ın estetik terimine ilk kez, Sakızlı Ohannes’in 1891’de yayımladığı *Fünûn-ı Nefise Tarihine Medhal* (*Fünûn-ı Nefise Tarihi Medhali* olmalı) kitabında rastlandığı³⁴ konusundaki tespitine ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Böyle bir yargı, süreli yayınların genişçe ve titizlikle yapılacak incelemelerinin sonucunda verilebilir. *Fünûn-ı Nefise Tarihi Medhali*’nin yayımlanmasından önce Abdülhalim Memduh’un *Muhit mecmuasında* (1305/1889) yayımlanan “Estetik” başlıklı bir yazı dizisi vardır. (Numro:1, s. 6-9, Numro: 4, s. 57-61, Numro: 5, s. 77-80). Abdülhalim Memduh söz konusu makalesinde estetiğin tanımını yaptıktan sonra, onun bize girişindeki gecikmeye şöyle dikkati çeker:³⁵

³⁰ Ohannes, *a.g.e.*, s.8.

³¹ Ohannes, *a.g.e.*, s.8.

³² Ohannes, *a.g.e.*, s.8.

³³ Ohannes, *a.g.e.*, s.16.

³⁴ Arslan Kaynardağ, “Türkiye’de Sanat Felsefesinin Gelişmesi ve Bu Gelişme İçinde Sanat Ontolojisinin Yeri”, *İpşiroğlu’ya Saygı*, Ada Yay., İstanbul, Aralık 1987, s.123.

³⁵ Abdülhalim Memduh’un söz konusu makalelerinin yeni harflere aktarımı için bk.: Kahraman Bostancı, *Arkeoloji ve Sanat*, Mart-Nisan 2002, S. 107, s.31-40.

“Sanayi ve âsâr-ı tabiiyye ve bâ-husus sanayi-i nefisedeki mahâsin ü letâfeti tedkik etmek fenni olan ‘estetik’ asr-ı hâzırın terakkiyât-ı cedidesi ile gayetü’l-gaye tevsi olunarak, sanayi-i nefîse erbâbının bir rehber hutut-ı harekâtı sırasını geçmiştir.

(...)

Bu kadar nâfi bir fennin henüz daire-i matbuâtımıza idhâl edilmesi şimdiye kadar te’essüfümüzü, emsâli gibi tahrik eden halâtta bulunmasından, ber-vech-i zîr tebyîn-i kavâidine cür’et olunuyor (Muhit, 1305, Numro: 1, s. 6,9).”³⁶

1.2.Servet-i Fünûn Döneminde Estetik Çalışmaları

Bu kısımda estetik konusunun açık bir şekilde Batılı düşünürlere ve onların eserlerine dayalı olarak ele alındığı ve estetik teriminin yaygınlık kazandığı dönem olan Servet-i Fünûn devrinin genel yaklaşımlarını, çeşitli çalışmalardan hareket ederek, değerlendirmeye çalışacağız.

“On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendi edebiyat ve sanat eserlerimizin birikimine dayalı [...] nazariye/kuram kitapları yazılırken, bir yandan da Batı’dan gelen estetik kelimesi sanat ve edebiyat dergilerimizde sık sık görülmeye başlar. Türk edebiyatı tarihinde Batıdan gelen estetiğe karşı ilk ciddi ilgi Servet-i Fünûn döneminde uyanmıştır. Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Cenap Şahabettin (1870-1934), Süleyman Nesip (1866-1917) ve Teyfik Fikret (1867-1915) bu dönemde estetiğin çeşitli problemlerine dair yazılar yazmışlardır.”³⁷

Servet-i Fünûn döneminin üretken kalemlerinden biri olan Hüseyin Cahit Yalçın, önce estetik kelimesine Türkçe bir karşılık bulmaya çalışmıştır. Önerilmiş olan “ilm-i ihtisâsât”, “ihtisâsât”, “ilm-i hüsn” ve “âsâr-ı nefîsenin felsefesi”

³⁶ Ohannes, a.g.e., s.17, 14 no’lu dipnot.

³⁷ Duymaz, a.g.m., s.15.

karşılıklarını çeşitli bakımlardan eleştirdikten sonra, kendisinin bulduğu karşılığı önerir: “Hikmet-i bedâyi”. Daha sonra yazılarında estetik bütünlüğün unsurlarından biri olan “güzel”e dair düşüncelerini anlatmaya geçer.”³⁸

Kaynardağ, Sakızlı Ohannes’in kitabında, daha sonraki dönemlerde Arapça kökenli; “ilm-i hüsn”, “hikmet-i bedayi” ve “bediiyat” gibi terimlerin kullanılmasına rağmen onun bizzat “estetik” terimini tercih ettiğini belirtmektedir.³⁹

Arslan Kaynardağ, bu dönemlerde (19. asrın sonu) estetik meselelerine daha çok Servet-i Fünûn yazarlarının ilgi duyduğuna işaret etmektedir.⁴⁰ Bu dönemde; Hüseyin Cahit Yalçın’ın, “Hikmet-i Bedayie Dair”⁴¹ adlı “uzun yazı”sı 1897’de Servet-i Fünûn’da yayınlanmıştır. Bu yazıda, “Estetik” kelimesinin terim olarak ele alındığını belirten Kaynardağ, “güzel” olgusunun ne olduğunun tartışıldığını belirtir. Batı düşüncesinin (Eski Yunan, İngiliz ve Fransız) birikimlerinden örneklerle oluşturulan yazıda Hippolyte Taine’in sanat felsefesi üzerinde durulmaktadır.⁴²

Kaynardağ’a göre, Hippolyte Taine’i konu alan bir başka Servet-i Fünûn yazarı da “Hayat ve Kitaplar” adlı eserin sahibi Ahmet Şuayip olmuştur. Şuayip, adı geçen eserinde, Taine’in “sanat ve eleştiri” konularıyla ilgili düşüncelerini değerlendirir.⁴³

Servet-i Fünûn dönemi yazarlarından Cenap Şahabettin, Süleyman Nesip, Mehmet Rauf ve Tevfik Fikret’in⁴⁴ sanat ve güzellik konuları üzerine yazılar

³⁸ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, MEB Yay., İstanbul, 1994, s.99-104; Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, Kitabevi Yay., İstanbul, 1998, s.185-189’den akt.: Duymaz, *a.g.m.*, s.15.

³⁹ Kaynardağ, *a.g.m.*, s.123.

⁴⁰ Kaynardağ, *a.g.m.*, s.123.

⁴¹ Kaynardağ, *a.g.m.*, s.123; Duymaz, *a.g.m.*, s.15.

⁴² Kaynardağ, *a.g.m.*, s.123.

⁴³ Kaynardağ, *a.g.m.*, s.124.

⁴⁴ Bostancı, bu isimlere: Halit Ziya ve Beşir Fuad’ı da ekler. *a.g.e.*, s.37.

yazdıklarını belirten Kaynardağ, “1895’te André Theuriet’den çevrilen Hüsni An (Çev: Ahmet İhsan)”ın da “estetikle ilgili bir kitap” olduğuna işaret eder.⁴⁵

Ayrıca yine bu dönemin literatüründe yer alması açısından Ömer Naci Soykan’ın bir tespitine de yer vermemiz gerekmektedir:

*“Bu derginin (Servet-i Fünûn) 1895’te çıkan cildinde Revue Scientifique’den A. Sadık’ın naklettiği “Güzellik ve zerafette mübalâğa” adlı yazı göze çarpıyor.”*⁴⁶

Bu yıllarda Batı’da ortaya çıkan estetik akımlarının da takip edildiğini ifade eden Kaynardağ, Şehabettin Süleyman’ın Rübab dergisinde “Bir Kitab-ı Şüûn” başlıklı yazısında Charles Lalo’nun kitabına dikkat çektiğini dile getirmektedir.⁴⁷

Servet-i Fünûncular arasında estetik ve güzellik meselesi üzerinden (üzerinde olmalı) en çok duran Hüseyin Cahit’tir. Hüseyin Cahit, önce kelimeyi terim ve kavram olarak ele alır.⁴⁸ Onun, Türkiye’de estetikle ciddi olarak ilgilenen ilk yazar olduğu söylenebilir.⁴⁹

Hüseyin Cahit, “Hikmet-i Bedâyie Dâir” adındaki makalesinde: “Kısaca estetik ‘ilm-i hüsn’dür. Konusu sanat ve sanat eserleridir. O halde estetik de ‘âsâr-ı nefisenin felsefesi’ demektir. İşte bunun için Türkçemize de ‘hikmet-i bedâyi’ terkibiyle tercüme edilmiştir.”⁵⁰ şeklindeki yaklaşımıyla konunun kavramsal gelişimine dair bir panorama çizer.

⁴⁵ Kaynardağ, *a.g.m.*, s.124.

⁴⁶ Soykan, *a.g.e.*, s.68.

⁴⁷ Kaynardağ, *a.g.m.*, s.124.

⁴⁸ Ercilasun, *a.g.e.*, s.99.

⁴⁹ Soykan, *a.g.e.*, s.68.

⁵⁰ Servet-i Fünûn, S.371, 9 Nisan 1314, s.103’den akt.: Ercilasun, *a.g.e.*, s.99.

Adı geçen makalesinde Hüseyin Cahit, Eflâton'dan Sainte Augustin'e ondan Schelling'e, Pascal'dan Boileau'ya ve nihayetinde Hippolyte Taine'e uzanan bir yelpazede “güzellik” olgusunu değerlendirmeye tâbi tutar:⁵¹

“...H. Câhid, Taine'in estetik ve güzellik anlayışını, diğer filozoflarinkiyle mukayese eder, Taine'i onlardan üstün ve makul bulur.”⁵²

Hüseyin Cahit'e göre, Taine'yi bu denli cazip kılan yön ne idi? Bilge Ercilasun çalışmasında konuyu şöyle özetlemektedir:

“Taine'in görüşlerini benimseyen H. Câhid'e göre güzellik tarif edilmemeli, sanat eserlerinden ve sanat eserini meydana getiren sebeplerden hareket ederek güzele ulaşılmalıdır. Estetiğin esası; güzelin tarifini yapmak, kavram ve mahiyetini araştırmak değil, sanatkâr ve eserler, bunlar (bunları olmalı) yaratan şartları araştırmak olmalıdır. Bu sûretle mimarlık, resim, heykeltraşlık, şiir, mûsikî gibi envâ-ı san'attan kâffesinin muhtelif memleketlerde, muhtelif asırlarda sebab-i zuhurlarıyla sebab-i tevessü' ve tenevvüleri, sebab-i inhitatları tâyin olunarak bu müteaddid, bu muhtelif emsile ve vesâik-i târihiyye ile her san'atın tabiatı târif, şerâit-i mevcûdiyeti irâe edilince sanâyi-i nefîsenin ve umûmiyetle san'atın izâhât-ı tâmmesi, yâni bir sanâyi-i nefîse felsefesi, bir hikmet-i bedâyi bulunmuş olur ki Hippolyte Taine nazarında estetik, işte bu mânâyı müfîddir.”⁵³

Hüseyin Cahit'in dışında “güzellik” meselesi üzerinde duran Servet-i Fünûnculardan biri de Cenab Şahabeddin'dir. Servet-i Fünûn'da yayımlanan “Musâhabe-i Edebiye, Menâfi-i Edebiye”⁵⁴ adındaki yazısında Cenab Şahabeddin, Bilge Ercilasun'un özetiyle; “Ona göre güzelliğin gayesi, yalnız sanat güzelliklerine erişmektir. O, eski insanlardaki güzellik kavramının zamanla değiştiğini söyler. Eski

⁵¹ Ercilasun, *a.g.e.*, s.99-103.

⁵² Ercilasun, *a.g.e.*, s.101.

⁵³ Ercilasun, *a.g.e.*, s.102-103.

⁵⁴ Servet-i Fünûn, S.329, 19 Haziran 1313, s.259-260'dan akt.: Ercilasun, *a.g.e.*, s.103.

zamanda insanlığı hayran bırakan sanat eserlerinin tesir unsuru azamet ve irtifa idi. Ehramlar önünde diz çökülür, büyük dağların büyük kuvvetler taşıdığını (taşıdığına olmalı) inanılırdı. Bugün ise böyle bir inanışın tesiri kalmamıştır. İnsanlar, sanat eserinden aldıkları terbiye neticesinde güzelliği, hacım ve cesametle birlikte kavramak hissini unutmuşlardır. Şimdi bütün sanat eserlerinde, hakikatin taklidinden ziyade, rikkat ve nezâhate doğru bir hareket görülüyor.”⁵⁵ görüşlerini taşımaktadır.

Bir başka Servet-i Fünûncu Süleyman Nesib de, Servet-i Fünûn’un 30 Nisan 1314 tarihli 374. sayısında “Makale-i Mahsusa” adlı yazısıyla “güzelliğin mahiyeti” üzerinde durmaktadır.⁵⁶

Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûn’da neşredilen ve sanat bahsini kapsayan yayımların da şu şekilde kategorileştirebileceklerini belirtir:

- “a) Sanatın menşei ve mahiyeti (1. Taklit ve dehâ, 2. Tabiat-i Esasiye)
- b) Sanatın gayesi, ehemmiyeti, çeşitleri
- c) Sanat ve Çevre”⁵⁷

Yukarıdaki konuları ele alan yazılara göz atıldığında, Servet-i Fünûn devri estetik çalışmalarında Hüseyin Cahit, Tevfik Fikret, Süleyman Nesib adlarının ön plâna çıktığı görülmektedir.

1.3.Millî Edebiyat Döneminde Estetik Çalışmaları

Bu kısımda, düşünce hayatımızda ve edebiyatımızda “yerli” ve “millî” olana vurgunun arttığı, Milliyetçilik ideolojisinin hâkim bir konuma yükseldiği dönem olan Millî Edebiyat devrinin estetikle ilgili çalışmalarını değerlendireceğiz.

⁵⁵ Ercilasun, *a.g.e.*, s.103.

⁵⁶ Ercilasun, *a.g.e.*, s.103-104.

⁵⁷ Ercilasun, *a.g.e.*, s.104.

Millî Edebiyat döneminin en önemli düşünürü konumundaki Ziya Gökalp'in, sanat ve estetik konusundaki görüşlerini Türkçülük-Milliyetçilik bağlamında değerlendiren Soykan; "Gökalp'ten doğallıkla, henüz doğmamış böyle bir sanat üzerinde kurulacak bir estetik de beklenemezdi; o, ancak 'gelecekteki' bu sanatın temel ilkelerini önerebilirdi." demektedir.⁵⁸

Recep Duymaz bu dönemin genel bir değerlendirmesini yapmakta ve Millî Edebiyat yazarlarının *Genç Kalemler*'de başlayan çabalarının yeni bir yaklaşımı büyüttüğünü dile getirmektedir:

*"Türk edebiyatı tarihinde edebiyat ve diğer güzel sanat dallarında yüzyıllardan beri insanımızın duygu, düşünce ve özlemlerini ifade eden eserlerimize dayalı sanat/estetik kuramları oluşturma çabaları, ilk kez Millî edebiyat döneminde filizlenmeye başlamıştır. Ali Canip Yöntem (1887-1967), Gönen'li Ömer Seyfettin (1884-1920) ve Ziya Gökalp (1876-1924)'in öncülüğünde çıkmaya başlayan Genç Kalemler dergisinde toplanan yazarlar, bir yandan yeni bir dil, edebiyat, sanat, bediîyat/estetik anlayışı getirirlerken, bir yandan da bu yeni anlayışa uygun eserler vermişlerdir. Kuram ile uygulamayı birlikte yürütmeye çalışmışlardır. Ne yazık ki çok geçmeden patlak veren Balkan Savaşı, ardından ortalığı cehenneme çeviren Birinci Dünya Savaşı ve nihayet Osmanlı Devleti'nin çöküşü gibi Türk toplumunu altüst eden siyasal gelişmeler, Genç Kalemler dergisiyle başlayan sanat eserlerimiz üzerinde eleştirel düşünme, derinleşme, hatta onlara dayalı bir sanat ve estetik kuramı oluşturma gayretlerini baltalamış ve bu gayretlerin henüz yeşermeye başlayan filizlerini büyük ölçüde kırmıştır."*⁵⁹

Millî Edebiyat dönemi yazar ve düşünürleri arasında estetikle ilgili en "geniş perspektifli" bakış ve yaklaşımı gösteren yazar şüphesiz Ali Canip olmuştur.

⁵⁸ Soykan, *a.g.e.*, s.75.

⁵⁹ Duymaz, *a.g.m.*, s.15.

Ali Canip, “estetik problemiyle ilgilenmiş, bu konuda derinlemesine araştırmalar yapmış” bir şahsiyettir.⁶⁰

Ali Canip; “Batı felsefesinden ve retoriğinden” yararlanmış buradan hareketle de birçok makale üretmiştir. Ali Canip, önce “Bediyyat Derslerinden” başlığı altında Donanma Mecmuası’nda⁶¹ ardından da “Bediyyat Bahisleri” başlığı altında Yeni Mecmua’da seriler hâlinde makale yayımlamıştır.

Ali Canip, Bahçe mecmuasında “Sanat Hakkında” ve “Yine Sanat Hakkında” başlıklı yazılarında,⁶² realizm-sanat irtibatını gündeme getirmektedir. Genç Kalemler’de 1911’de çıkan “Millî Lisan ve Millî Edebiyat” adlı yazısında ise, “sanatın seçkinliği” konusuna değinmekte ve adeta manifesteler bir edayla bir topluluk adına seslenmektedir:

“Arkadaşlarımın içinde sanat fayda içindir, diyecek kadar dar düşünceli kimse yoktur. Hepsi sanat perisinin istiklâlini müdafaa eden gençler ve anane bilmez ruhlardır. Pek iyi bilirler ki bir şiirin sihrini, ulviyetini otuz milyon halk takdir edemez. Sanat şimdiye kadar aristokrat, asîl yaşamış ve şimdiden sonra da yine öyle

⁶⁰Bilge Ercilasun, “Sanat ve Estetik (Güzellik-Bedii Haz)”, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit: 1. Türkçü Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara, 1995, s.233; Rıza Filizok, *Ali Canip’in Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 2001; Filizok, Ali Canip’in estetikle ilgili makalelerini şu şekilde listelemektedir: Ali Canip, “Bediyyat Derslerinden: San’atta Güzellik Nedir?”, Donanma Mecmuası, No.101.-51., 11 Haziran 1331 (24 Haziran 1915), s. 809-810.; Ali Canip, “Bediyyât Derslerinden: Sanatta Mektep”, Donanma Mecmuası, No. 103.-53., 25 Haziran 1331 (8 Temmuz 1915), s. 841-842; Ali Canip, “Bediyyât Bahisleri: Bedi’i Haz: 1-Tahayyür-Kızıltoprak, 26 Teşrîn-i Evvel 1333”, Yeni Mecmua, C.I, S.18, 8 Teşrîn-i Sâni 1917, s. 353.; Ali Canip, “Bediyyât Bahisleri: Bedi’i Haz: 2- Tecazüb-La Sympathie”, Yeni Mecmua, C.I, S.19, 15 Teşrîn-i Sâni 1917, s. 367; Ali Canip, “Bediyyât bahisleri: Bedi’i Haz: 3-Hayatiyyet Hissi-Le sentiment de Vitalité”, Yeni Mecmua, C.I, S.21, 29 Teşrîn-i Sâni 1917, s. 406.; Ali Canip, “Bediyyât Bahisleri: Bedi’i Haz: 4-Hazzın Bedi’i hayatta Mevkii”, Yeni Mecmua, C.I, S. 26, 3 Kânûn-ı Sâni, 1917, s. 505.; Ali Canip, “Lâ-bedii Hisler”, Yeni Mecmua, C.II, S. 51, 3 Kânûn-ı Sâni, 1918, s. 467; Ali Canip, “Bediyyât Derslerinden: San’atta Güzellik Nedir?”, Donanma Mecmuası, No. 101. -51., 11 Haziran 1331 (24 Haziran 1915), s. 809-810; Ali Canip, “Bediyyât Bahisleri: Bedi’i Haz: 2-Tecazüb-La Sympathie”, Yeni Mecmua, C.I, S. 19, 15 Teşrîn-i Sâni 1917, s. 367; Ali Canip, “Bediyyât Bahisleri: Bedi’i Haz: 3 Hayatiyyet Hissi-Le sentiment de Vitalité”, Yeni Mecmua, C.I, S.21, 29 Teşrîn-i Sâni 1917, s. 406; Filizok, *a.g.e.*, s.167-177.

⁶¹ Filizok, *a.g.e.*, s. 167.

⁶² Ercilasun, *a.g.e.*, s.233.

yaşayacaktır. Onun en hakîki gayesinin bedî bir haz olduğunu da kimseden öğrenmek ihtiyacında değildir.”⁶³

Ali Canip, Genç Kalemler’de çıkan “İbdaiyet” adlı yazısında “Sanatta yaratıcılık” konusuna dikkatleri çekmekte ve: “hâricin mefkûreleştirilmesinden değil mefkûrelerin maddîleştirilmesinden” sanat eserlerinin neşet ettiklerini belirtmektedir.⁶⁴

“Donanma” mecmuasında çıkmış olan “Sanatta Güzellik Nedir?” yazısında, Gustave Le Bonn, Bergson ve Veron’un sanat eserinin görünüşüne dair yaklaşımlarından hareketle güzellik bahsi değerlendirilmektedir. Ona göre: “Sanatta güzellik, hadsin keşiflerinden ibarettir.... Büyük sanatkârlar bizim ruhumuzda ancak kendi keşifleriyle heyecan husule getirirler.”⁶⁵

Bilge Ercilasun, Ali Canip’in sanat/estetik konuları üzerine eğildiği yazılarını bir tasnife tâbi tutarken; “Görülüyor ki Ali Canip 1908’den itibaren sanat meselesine dikkatini yöneltiyor. Sanatın mahiyeti üzerinde ciddiyetle ve teferruatıyla duruyor. Bu tip yazılar iki merhalede görülmektedir:

- 1- *Genç Kalemler*’de çıkan *Sanat ve Edebiyat* başlıklı seri yazıları.
- 2- 1917’de *Yeni Mecmua*’da çıkan *Bedî Haz* adlı seri yazıları.”⁶⁶ şeklinde iki döneme ayırmaktadır.

Ali Canip’in yazılarını ele aldıktan sonra Bilge Ercilasun, Ömer Seyfettin’in de “Güzellik ve Esâtir” adındaki yazısıyla estetik meselesini irdelediğini ve; “[G]üzelliğin tabiatıta olmadığını, insan ruhunda olduğunu ve bazı şartlara bağlı

⁶³ Ercilasun, *a.g.e.*, s.233.

⁶⁴ Ercilasun, *a.g.e.*, s.234.

⁶⁵ Ercilasun, *a.g.e.*, s.234-235; ayrıca, Rıza Filizok’a göre, Ali Canip; “Bergson, Gustave Le Bon, Charles Lalo ve Eugène Véron’un fikirlerinden yararlanarak sanatta güzelliğin sanatkârın idrak tarzından doğduğunu ileri sürer.” Filizok, *a.g.e.*,s.168.

⁶⁶ Ercilasun, *a.g.e.*, s.235.

bulduğunu belirt”[tiğini] ifade eder. Yine Ömer Seyfettin’in “güzellik”le alâkalı görüşlerinden yola çıkarak, dönemin ruhunu yansıtacak tarzda bir genellemeyle; “Burada yazar güzelliğin millî bir özellik taşıdığını, bir âidiyet duygusundan doğduğunu belirtmektedir. Bu da millî edebiyatçıların anlayışına uygun bir görüştür.”⁶⁷ sözleriyle konuyu değerlendirmektedir.

Türk düşüncesinde, modern dönemlere denk düşen çabaları değerlendirirken, “Filozof” lakaplı Rıza Tevfik’i ve onun felsefe ve estetik serüvenindeki haklı yerini vurgulamadan geçmenin doğru olmadığını ifade etmemiz gerekmektedir. Cumhuriyet dönemi felsefecilerinin birçoğunun hocası olma gibi önemli bir mevkiî bulunan Rıza Tevfik (1869-1949)’in, aşağıda gösterilen çalışmalarına göz attığımızda, değerinin işareti olan çabalarını görmek ve göstermek mümkün olacaktır:

“Felsefe Dersleri (İstanbul 1914), Mufassal Kâmûs-ı Felsefe (2 Cilt, İstanbul 1916, 1920), Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyyesi (İstanbul 1918), Estetik (İstanbul 1920), Bergson Hakkında Felsefe Müderrisi Doktor Rıza Tevfik Beyefendi’nin Dârü’l-Fünûn Dersleri (İstanbul 1921), Rubâiyyât-ı Ömer Hayam (Hüseyin Dâniş ile birlikte, İstanbul 1922), Serâb-ı Ömrüm (Lefkoşa 1934), Tevfik Fikret, Hayatı, Sanatı, Şahsiyeti (İstanbul 1945), Ömer Hayam ve Rûbaileri (İstanbul 1945)”.⁶⁸

Rıza Tevfik’in sanat ve edebiyat felsefelerini kapsayan ilk çalışmaları hakkında Abdullah Uçman şu tespitleri yapmaktadır:

“Filozof Rıza Tevfik Bey’in estetik, sanat felsefesi ve bunun bir alt dalı olarak düşünülebilecek edebiyat felsefesi ile ilgili ilk yazıları ise, 1896 yılında öğrencisi Nureddin Ferruh’a hitaben yayımladığı “Sanat ile Fennin Münâsebeti

⁶⁷ Ercilasun, a.g.e., s.242.

⁶⁸ Remzi Demir, *Philosophia Ottomanica: Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’nde Türk Felsefesi*, C.III, Lotus Yay., Ankara, 2007, s.165-166.

Hakkında” başlıklı yedi mektupla başlamıştır; bu mektuplarda, söz konusu makalenin adından da anlaşılacağı üzere, “fen” ve “ilim” ve özellikle de bunların tamamını kapsayan “hikmet” olmadan yapılan sanatın [veya burada yazılan şiirin] ruhsuz olacağı savunulmuştur.”⁶⁹

Rıza Tevfik, bu çalışmalarına estetiği de dahil etmekte gecikmemiş ve 1909 yılında *Bahçe* mecmuasında estetiğin temel problemlerini kapsayan seri yazılarla bu konu hakkında düşünce üretimini yoğunlaştırmıştır:

“[O]n beş kısım halinde yayımladığı “Hüsn ve Mâhiyeti” başlıklı makalesinde felsefenin önemli bir alanı olan estetiği bazı yönleriyle tanıtmıştır; ona göre, “hüsn ve kubh”, güzellik ve çirkinlik enfüsîdir, yani sübjektiftir; Tabiat’ta (tabiatta olmalı) müstakil olarak “hüsn ve kubh, hayır ve şer, zulüm ve ‘adl, hayat ve memât” şeklinde “a’yân-ı mevcûde” (entités) bulunmaz; bunlar doğrudan doğruya “ben”e, yani insan ruhuna ait şeylerdir, bu nedenle, “hüsn” denilen şey aslında, bizim ruhumuzda hâsıl olan bir “te’essür-i mahsûs”un ismidir.”⁷⁰

Remzi Demir, Rıza Tevfik’in estetik çalışmalarını ele alıp değerlendirirken, onun ders notlarının bir toplamı olan *Estetik* adlı çalışmasını alanında ilk Türkçe eser olarak zikretmektedir:

“Açıkça sübjektivist olduğunu beyan eden Filozof Rıza Tevfik Bey, 1920 senesinde Dârü’l-Fünûn’un Felsefe Şubesi’ndeki hocalığı sırasında vermiş olduğu derslerin notlarını toparlamış ve Estetik adıyla [ve litoğrafya usûlüyle] yayımlamıştır; muhtemelen felsefenin bu dalını konu edinen ilk Türkçe eser olan Estetik’te, özellikle bir “ilim” yani bilgi alanı olarak estetiğin yerini tartışmış ve sonra Alman filozofu Baumgarten’in Aesthetica (1750) adlı yapıtından tercümele-

⁶⁹ Abdullah Uçman, *Rıza Tevfik’in Şiirleri ve Edebî Makaleleri Üzerinde Bir Araştırma*, Kitabevi Yay., İstanbul, 2004, s.188-189’dan akt.: Demir, a.g.e., s.167.

⁷⁰ Demir, a.g.e., s.173.

yoluyla estetiğe ilişkin genel fikirlerini tanıtmıştır; ardından felsefe alanında olduğu gibi, estetik alanında da yeni bir öğreti kurgulayan ve bu sâyede Hegel (1770-1831) ve Schopenhauer'a (1788-1860) kadar birçok filozofu etkileyen Kant'ın (1724-1804) üzerinde durmuş ve estetiğin başlıca sorunlarını serimlemiştir; aradan yirmi yıla yakın bir süre geçtikten sonra, Filozof Rıza Tevfik Bey, bu konuya yeniden dönmüş ve 1941 senesinde Yeni Sabah gazetesinde yayımladığı "Estetik" başlıklı otuz iki kısımlık dizi makalesiyle bu alandaki çalışmalarına son vermiştir."⁷¹

Rıza Tevfik'in estetikle alâkalı yazılarının bir bölümü Abdullah Uçman tarafından, *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları-I*⁷² adıyla yayımlanmıştır.

Remzi Demir, Rıza Tevfik'in değerine yönelik olarak aşağıda aktardığımız düşünceleri ileri sürmektedir:

"[B]ence en önemli yönlerinden birisi de, meselâ Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyyesi'nde (İstanbul, 1918) Abdülhak Hâmid Tarhan, Rubâ'ıyyât-ı Ömer Hayyâm'ında (İstanbul 1922) Ömer Hayâm ve Tevfik Fikret, Hayatı, San'atı, Şahsiyeti'nde (İstanbul 1945) ise Tevfik Fikret gibi büyük Türk ve İslâm şairlerinin manzum eserlerini, bir felsefe tarihçisi yaklaşımıyla incelemesi ve bunların şiir dünyasını şekillendiren felsefi görüşleri Batı Felsefesi'nin ışığı altında kavramaya çalışmasıdır."⁷³

Biri felsefeci (Ali Utku), biri edebiyatçı (Erdoğan Erbay) iki araştırmacı tarafından; Rıza Tevfik'in Dârülfünûn'da verdiği felsefe dersi notlarının taşbasma ve matbu baskılarından sadeleştirilerek yayına hazırlanan çalışmada,⁷⁴ Mâ-ba'de't-tabî'yyat Derslerine Â'id Vesâ'ik, Dârülfünûn Matbaası, İstanbul, 1335/1919

⁷¹ Demir, *a.g.e.*, s.173-174.

⁷² Abdullah Uçman, *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları-I*, Kitabevi Yay., İstanbul, Kasım 2000.

⁷³ Demir, *a.g.e.*, s.177-178.

⁷⁴ Rıza Tevfik, *Dârülfünûn Felsefe Ders Notları*, Sadeleştiren ve Yayına haz.: Ali Utku- Erdoğan Erbay, Çizgi Kitabevi, Konya, 2009.

(Taşbasma); Mâ-ba'de't-tabî'yyat Dersleri: Ontoloji Mebâhisi, Dârülfünûn Matbaası, İstanbul 1336/1920 (Taşbasma); Estetik (Esthetic), Dârülfünûn Matbaası, İstanbul, 1336/1920 (Taşbasma); Bergson Hakkında, Dârülfunun Matbaası, İstanbul, 1337/1921 (Taşbasma); İki Mühim Vesîka-i Felsefiye (1), Peyâm-ı Edebî, nr. 16-61, 27 Teşrîn-i Sâni 1335/1919; İki Mühim Vesîka-i Felsefiye (2), Peyâm-ı Edebî, nr. 17-62, 4 Kânun-ı Evvel 1335/1919 adlarındaki özgün metinler yer almaktadır.

Çalışmada yayımcıların, “Sunuş” başlığı altında, “Feylesof Rıza Tevfik Bey: Dârülfünûn Kürsüsünden Felsefe Dersleri” adlı yazıları ve Abdullah Uçman’ın “Rıza Tevfik’in Edebî ve Felsefî Portresi Üzerine Bir Deneme” adındaki yazısı yer almaktadır. “Sunuş”un ardından, “Çeviriyazı” başlığı altında, notların günümüz alfabesine aktarılmış şekilleri bulunmaktadır. Bu beş başlık altındaki notlardan “İki Mühim Vesîka-i Felsefiye” yazısının Abdullah Uçman tarafından yayına hazırlanıp, sadeleştirildiğini de belirtmemiz gerekmektedir. Çalışmanın son ana başlığı olan “Sadeleştirme” bölümünde de, bu beş başlık altındaki ders notlarının günümüz okurlarının faydalanabilmesine imkân tanıyacak şekilde sadeleştirildiklerini görmekteyiz.

Yayımcıların, “Feylesof Rıza Tevfik Bey: Dârülfünûn Kürsüsünden Felsefe Dersleri” başlıklı yazısında Rıza Tevfik’in önemli çalışmalarına değinilmekte ve onun, 26 Kânun-ı Sâni 1334’de (Ocak 1918) Mehmed Ali Aynî’nin yerine Dârülfünûn Edebiyat Medresesi felsefe ve estetik müderrisliğine atandığı bilgisi verilmektedir.⁷⁵ Rıza Tevfik bu görevi, 4 Nisan 1922 tarihine kadar sürdürmüştür. Bizim de konumuz olan estetik bahsi ile ilgili olarak da bu “sunuş”tan şu bilgilere ulaşıyoruz: Bu ders notları arasında yer alan Estetik de, Rıza Tevfik’in bir sonraki aşamada kitaplaştırmayı/müstakil bir kitap haline getirmeyi düşündüğü projesinin bir “Mukaddime”si mahiyetindedir.⁷⁶ Bu projenin geniş kapsamlı bir ürüne yönelik olduğunun bariz işaretlerini görebilmemiz açısından aşağıdaki alıntının aydınlatıcı bir işlevi olduğunu düşünüyoruz:

⁷⁵ Utku-Erbay, *a.g.e.*, s.7-8.

⁷⁶ Utku-Erbay, *a.g.e.*, s.19.

“Estetik notlarının, felsefe meselelerinden özellikle estetiğe kariyeri boyunca özel ilgi göstermiş olan Rıza Tevfik’in gerek 1896/1922 yılları arasında *Bahçe*, *Rübâb*, *Servet-i Fünûn*, *Peyâm-ı Sabah* gibi dergilerde yayınlanan makaleleriyle (Estetik’te erken makalelerinin temel referansından, özellikle de Eugène Véron’dan yararlandığını söyleyebiliriz), ancak iki cildi yayınlanabilen *Mufassal Kâmûs-ı Felsefe*’nin “Art”, (MFc.I, s. 379-397), “Beau” (MF c.I, 661-772) ve “Beaux arts” (MF c.I, 722-787) gibi maddeleriyle ve gerekse sürgünden sonra 1940-1949 yılları arasında özellikle *Yeni Sabah*’da yayınladığı sanat ve estetikle ilgili 80 civarında makaleyle birlikte düşünülmesi gerekir.”⁷⁷

Ömer Naci Soykan, Rıza Tevfik’in estetik konusundaki değerini; “ ‘doğada güzel-sanatta güzel’ sorunsalının sanatın belirleyiciliği yönünden ortaya konuşundaki düşünce olgunluğunun şimdiye dek ele aldığımız düşünürlerin hiçbirinde bulunmadığını söyleyebiliriz.” şeklinde dile getirmektedir.⁷⁸

Rıza Tevfik’in gayretlerinin meyvesinin alınamamış olması, bizim estetik sahasında çok önemli bir eserden mahrum olduğumuzun resmi olarak durmaktadır. Böyle bir birikimle ortaya konulabilecek bir eserin felsefe/estetik tarihimizin seyrini de değiştirebilecek çapta olacağından şüphemiz yoktur.

İbrahim Alaettin Gövsa, 1925 yılında, *Bediî Terbiye*⁷⁹ adıyla yayımladığı estetikle ilgili kitabında, estetik ve eğitim arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Kitap,

⁷⁷ Utku-Erbay, *a.g.e.*, s.20.

⁷⁸ Soykan, *a.g.e.*, s.73.

⁷⁹ İbrahim Alaettin Gövsa, *Bediî Terbiye*, Resimli Gazete Neşriyatı, İstanbul, 1341(1925); *Estetik Eğitim* adıyla, bugünkü harflerle yayıma haz.: Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınları, Konya, 2006, Gövsa’nın eseri şu başlıkları kapsamaktadır: “Nâşirin Mukaddimesi, Bediiyât ve Sanatın Menba’ı-Sanat Her Ferde Bir İhtiyaçtır, Bediî Terbiyede En Mühim Şart-Spencer’in Tenkitleri-Yarım Edebî Bilgilerin Tehlikesi-Bediî Terbiye Hayatın Her Türlü Tezahürâtına Şamil Olmalıdır, Hayat-ı Bediiyet-Ahlak ve Güzellik-Tatbiki Misaller-Ticaret ve Sanatta Umumî Mesaide, aile ve Millet Hayatında Mümtaziyet ve Zarafetin Tesirleri, Sanat ile Hayatın Telifi-Fen ve Sanat-Spencer’in Re’yi-Çocuklarda Zevk-Muhitin Zevk Üzerine Tesiri-Beşikden Mezara Kadar Zevk ve Güzellik Avamili-Darwin’in Esefleri, Mektepte Sanat ve Zevk-Avrupa’daki Hareketler-Mektep Binaları-Harici Tezyinât ve Bahçe-Dâhilî Tezyinât Mektep Eşya ve Levazımı-Mükafât Kâğıtlarında Zarafet, Kitaplar ve Zevk-i Selim-Kitap Sergi ve Müsabakaları-Mektep Kitaplarını Güzelleştiren Amiller-Çocuk

bugünkü harflerle yayına hazırlayan Kolcu'nun "Ön Söz"de belirttiği şekliyle; "İnsanların güzelliğe ve sanata yönelişlerinin arkasında yer alan nedenleri sorgula"[yan], estetik konusunu, "Eski Yunan'dan Romalılara ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan süreçte" değerlendiren bir çalışmadır.⁸⁰

Bu kitapta Gövsa'nın ortaya koymaya çalıştığı ana düşünce, Kolcu'nun ifadeleriyle söylersek: "Estetik eğitimin, hayatın her türlü tezahüratına şamil olması gerektiği" şeklinde belirginleşmektedir.⁸¹

Ziyâeddin Fahri Fındıkoğlu'nun 1927 yılında yayımlanan *Bediiyât*⁸² adındaki eserini de bu noktada anmakta yarar görüyoruz. Alfabe değişikliği öncesine denk düşen *Bediiyât*'ını Fındıkoğlu, Fransızca kaynaklardan yararlanarak yazmış ve liseler için bir başvuru eseri olarak hazırlamıştır. Kitap, Fındıkoğlu'nun ilk eseri olma vasfını da taşımaktadır.⁸³

Fındıkoğlu'nun eseri; 1.Medhal: Bediiyât'ın Tarihçesi, 2.Birinci Fası: Güzellik, 3.İkinci Fası: Sanat, 4. Üçüncü Fası: Bediiyât Meseleleri'ni kapsamaktadır. Ayrıca kitabın sonunda; *Hata ve Sevap Cetveli*, *İsm-i Haslar* ve *Fihrist* de bulunmaktadır.⁸⁴

Ziyâeddin Fahri Fındıkoğlu'nun bu eserinde dayandığı temel prensip *içtimâi san'at* görüşüdür. Bostancı bu durumu şu şekilde dile getirmektedir: "*Kitabın başından sonuna kadar bu görüş adeta bir leit-motive olarak yer alır.*"⁸⁵

Defterlerinde ve Vazife Kâğıtlarında İtina-yı Zarafet, Bedî Terbiye ve Resim, Bedî Terbiye ve Musiki, Çocuk Edebiyatı, Çocuk Edebiyatı (Mabat)"

⁸⁰ Gövsa, *a.g.e.*, s.4.

⁸¹ Gövsa, *a.g.e.*, s.4.

⁸² Ziyâeddin Fahri [Fındıkoğlu], *Bediiyât*, Maarif Vekâleti, Devlet Matbaası, Ankara, 1927.

⁸³ Bostancı, *a.g.e.*, s.65.

⁸⁴ Bostancı, *a.g.e.*, s.66.

⁸⁵ Bostancı, *a.g.e.*, s.67.

1928 yılında Latin harflerinin kabulünden sonra Türkiye’de estetik alanında yayımlanan eserlerin sayısında dikkat çekici bir artış olmuştur. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu harflerle yayımlanan ilk estetik kitabı, Mustafa Namık’ın 1930 yılında liselerin üçüncü sınıfları için hazırlayıp yayımladığı *Bediiyat* adındaki eseridir.⁸⁶ Bu kitaptan bir yıl sonra hem Cemil Sena hem de Suut Kemal Yetkin estetikle ilgili eserlerini yayımlamışlardır.

Mustafa Namık, *Bediiyat*’ın *Mukaddeme*’sinde, estetikle ilgili ilk derslerini Üsküdar Erkek Lisesi’nde 1927-1928 yılları arasında vermiş olduğunu belirtmektedir. *Bediiyat*’ın çekirdeği bu dersler bağlamında tutulan notlardan meydana gelmiştir. Bu yıllarda, Mustafa Namık’ın kaynakları olarak, P. Janet, L. Dugas ve A. Rey göze çarpmaktadır. Daha sonra bu kaynaklara C. Lalo da dâhil edilmiştir.⁸⁷

Bediiyat, ‘Mukaddeme’ ile başlamakta, ardından, ‘Bediiyatın Mevzuları’ ve ‘Bediiyatın Tarikleri’ başlıklı kısımları gelmektedir. ‘Ruhیاتçı Bediiyat’ ana başlığı altında; ‘Sanat ve Hayat’, ‘İbda ve Mürakabe’, ‘Gayri Müteemmil Şekiller’ ve ‘Teemîî Şekiller’ alt başlıkları kullanılmaktadır. ‘İçtimaiyatçı Bediiyat’ ana başlığı altında; ‘Fertçi Bediiyat ve İçtimaiyat’, ‘Sanatın Maşerî Teşkilatı’ ve ‘Sanatın Maşerî Tekâmülü’ alt başlıkları gelmektedir. ‘Güzel Sanatlar’ ana başlığı altında; ‘Sanatların Tasnifi’ alt başlığı verilmektedir. Bu iki yüz yirmi beş sayfalık eser, ‘Lûgatçe’ ve ‘İstîlâh’ listeleri verilerek tamamlanmaktadır.⁸⁸

Eserlerini vermeleri bakımından Cemil Sena ile aynı dönemi paylaşan ve estetik konusunda çok sayıda çalışmaya imza atmış olan Suut Kemal Yetkin (1903-1980)’e değinmeden Cemil Sena’ya geçmemeliyiz.

⁸⁶ Mustafa Namık, *Bediiyat*, Sühulet ve Cihan Kütüp[h]aneleri, İstanbul, 1930: Bu esere ilk dikkati çeken yazı için bk. Kahraman Bostancı, “Servet-i Fünûn Duyarlılığını Yansıtan Bir Mecmua: Âşiyân ve Dizini”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.4, Temmuz-Aralık 2010, s.199-229; 2 no’lu dipnot, s.227.

⁸⁷ Mustafa Namık, *a.g.e.*, s.3.

⁸⁸ Mustafa Namık, *a.g.e.*, s.3.

Suut Kemal Yetkin, telif ve çeviri yoluyla hatırı sayılır miktarda estetikle ilgili eser vermiş önemli bir düşünürümüzdür. Bu eserler sırasıyla; Estetik (1931), Sanat Felsefesi (1934), Filozofi ve Sanat (1935), Estetik Dersleri (1942), Sanat Meseleleri (1945), Estetik Doktrinler (1972), Estetik ve Ana Sorunları (1979)⁸⁹ şeklinde yayımlanmışlardır.

Ömer Naci Soykan, Suut Kemal Yetkin'in estetik alanında yaptıkları hakkında şunları söylemektedir:

“Estetik adlı kitabında Yetkin, metafizik, psikolojik, sosyolojik, fizyolojik ve deneysel olmak üzere beş türlü estetik anlayıştan söz eder. Buradan ‘sanatın tarifi’ne ve ‘sanat eserinin yaradılışı’na geçilir. Sonra da çeşitli sanatlar, sanatın kaynağı hakkındaki kuramlar incelenir. ‘Güzel’e ayrılmış bölümden sonra, ‘güzel’ dışındaki ‘sevimli’, ‘muazzam’, ‘zarif’, ‘ulvi’ (yüce) gibi estetik kategorilerin, kavramların düzenli bir biçimde Türk estetik’inde ilk kez ele alındığı yer bu kitabın son bölümüdür denebilir.”⁹⁰

Ömer Naci Soykan, Suut Kemal Yetkin'in estetikle ilgili çalışmalarını değerlendirirken, Cemil Sena'yı da anarak şu kanaatte bulunmaktadır:

“Gerek Yetkin’de, gerek Ongun’da estetik düşünce, estetik değerler, sanat yapıtının kaynağı ve yaratılması sorunlarında odaklaşmıştır; hatta estetik aşağı yukarı bunlardan ibaret olarak görülmüştür. Bu da kuşkusuz bir ufuk darlığı demektir. Ancak Rıza Tevfik bir yana bu iki düşünür, halis estetik sorunlarının ayırında olmuş ilk estetikçilerimizdir.”⁹¹

Türkiye’de estetiğin tarihi ile ilgili olarak yukarıda yapmaya çalıştığımız değerlendirmeleri, asıl konumuz olan Cemil Sena bağlamında ele almaya geçmeden

⁸⁹ Bostancı, a.g.e., s.307-308.

⁹⁰ Soykan, a.g.e., s.77.

⁹¹ Soykan, a.g.e., s.77.

önce, bu alanda gelinen noktayı göstermesi bakımından Ömer Naci Soykan'ın aşağıdaki tespitini anmanın faydalı olacağını düşünüyoruz:

“Türkiye’de estetik düşünce süreci, İsmail Tunalı’nın Yapıtlarıyla olgunluk dönemine erişmiştir.”⁹²

⁹² Soykan, *a.g.e.*, s.78.

1.4.Cemil Sena'nın Hayatı

Osmanlı'nın son yıllarında doğmuş, eğitiminin önemli bir dilimini bu formasyon altında edinmiş olan Cemil Sena, eserini ise Cumhuriyet döneminde vermiş bir aydınımızdır. Cemil Sena'nın biyografisini ortaya koymaya çalışacağımız bu kısımda, kendisiyle ilgili şahsi ifadeleri, *Filozoflar Ansiklopedisi*'ndeki Cemil Sena maddesi,⁹³ çeşitli biyografik eserlerdeki maddeler ve az da olsa bulabildiğimiz farklı kişilerin tanıklıkları kaynaklarımızı oluşturmuştur.

Cemil Sena'nın hayatına dair en muhtevalı bilgiye, yine kendisine ait olan *Filozoflar Ansiklopedisi*'nin dördüncü cildinde yer alan "Cemil Sena"⁹⁴ maddesinde rastlamaktayız. Bu ansiklopedi maddesini, olduğu gibi değil de, hayatının süreçlerini aksettirebilecek ve kronolojiye uygun düşebilecek şekilde almak daha doğru olacaktır. Buradaki bilgilerin yanısıra, ulaşabildiğimiz diğer kaynaklardan da yararlanarak Cemil Sena'nın hayatı bahsini oluşturacağız. Şunu da ifade etmeliyiz ki; bu bölüm yeni tespit ve ipuçlarına daima açık, satırları her yeni şahitliğe muhtaç, daha uzun soluklu çalışmalara dayanması gereken bir bölümdür. Çünkü ulaşabildiğimiz malzeme çok sınırlı kalmıştır.

Kendisini, Türk felsefe öğretmeni ve yazarı olarak anan/adlandıran Cemil Sena, 20 Mayıs 1894'te Konya vilayetine bağlı Seydişehir kasabasında doğdu. Babası Eşref Bey'in annesi tarafından Hz. Mevlânâ soyundan gelmektedirler. Eşref Bey'in babası Kaymakam Abdullah Bey, Seydişehir'deki Seyyid Harun-veli türbe ve vakfiyesinin mütevellilerinden biriydi. Eşref Bey bir Mevlevî şeyhidir. Ailenin Hz. Mevlânâ soyuna dayanması ve Vüs'at O. Bener'in aşağıda aktardığımız ifadeleri de bu konuyu teyid etmektedir.

⁹³ Cemil Sena, *Filozoflar Ansiklopedisi*, R-Z, Remzi Kitabevi, C.IV, İstanbul, Nisan 1976, 592 s.: Bu eser bundan böyle "FA" olarak gösterilecektir.

⁹⁴ Cemil Sena bu ansiklopedide kendisine de yer verme sebebini; "Cemil Sena'nın burada kendisinden söz edişinin nedenlerinden biri, yurdumuzda ilk kez böyle bir ansiklopediyi yazmış ve kırk yıl felsefe öğretmenliği yapmış olmasıdır. Bir başka neden de, felsefe konularına dair küçüklü büyüklü birçok eser ve makaleler vermesi, okurlarıyla dostlarının dilek ve teşvikleridir." sözleriyle açıklamaktadır. FA, C.IV, s.219.

“Amcam, (Cemil Sena) “Bizim tarikatımız Mevlevîlidir” derdi. Babamla İstanbul’a gittiği zaman, Mevlevî dergâhları varmış, insan aç kaldığı zaman falan koruyorlar.”⁹⁵

Eşref Bey, Kafkaslardan göç etmiş bir ailenin kızı olan ve kendisi hakkında pek bir malûmata ulaşamadığımız, Azize Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilik neticesinde Eşref Bey ve Azize Hanım’ın üçü erkek, biri kız olmak üzere dört çocuğu dünyaya gelmiştir. Ailenin en büyük çocuğu, Cumhuriyet döneminin ünlü yazarlarından Vüs’at O. Bener, Erhan Bener ve Bilge Bener (Bölükbaşı)’in de babaları olan Mustafa Raşit Bener’dir. Mustafa Raşit Bener, orta öğrenimini Halep’te tamamlamış, Darülfünûn’u bitirmiş ve bilim doktorası yapmış, Arapça, Farsça ve Fransızca bilen bir münevverdir. O, Kadınlar Dünyası Mecmuası’nda kadın haklarını savunan yazılar yayımlayan bir düşünür ve de Ümmidi Âfık (Yitik Umutlar) adında da bir romanı bulunan bir yazardır.⁹⁶

Ağabeyi Mustafa Raşit Bener’in Cemil Sena’nın hayatında çok önemli bir yere ve etkiye sahip olduğunu belirtmekte yarar görmekteyiz. Daha sonraki yıllarda, aile fertleri arasına giren bir mesafeli atmosfere rağmen, bu hususu belirginleştirmek faydalı olacaktır. Cemil Sena’nın aile ortamını ve edindiği kültürel birikimi tespit açısından bu durum elzem görünmektedir. Aile fertlerinin uzun süre ayrı kalmalarının ardından biraraya gelmeleri, bir kavuşma ânının sıcaklığıyla Vüs’at O. Bener’in dilinden şöyle dökülmektedir:

“Ailesiyle buluşması da çok keyifli; amcam, babam, bir amcan daha var, bir de halamız, dört kardeş. Hepsini kaybettik şimdi, en uzun da amcam (Cemil Sena)

⁹⁵ Ali Cengizkan, Vüs’at O. Bener ile Söyleşi, Kitaplık, S.95, Haziran 2006, s.45.

⁹⁶ Reyhan Tutumlu, *Vüs’at O. Bener’in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, Temmuz 2007, s.3.

yaşadı, İstanbul'da. Hasan Âli (Yücel) ile çok samimiydi. Sanıyorum o masondu.⁹⁷ Uzun zaman eğitimci olarak çalıştı ve pedagoji, felsefe kitapları var.”⁹⁸

Cemil Sena ailenin ikinci erkek evlâdıdır. Cemil Sena'nın adının, daha doğrusu, sonraları soyadı olan “Sena”nın ve bir ara kendisine seçtiği “Ongun” soyadının hayli enteresan bir macerası olduğunu belirtmeliyiz. Öncelikle ifade etmeliyiz ki, Eşref Bey ve Azize Hanım oğullarına, yüz güzelliği manasına gelen “Cemil” adını koymuşlardı. Cumhuriyetin ilanı ve soyadı kanunun çıkışı neticesinde iş bir de soyadı bulmaya gelince, iki kardeş Mustafa Raşit ve Cemil birbirlerine adlar koymuşlar. Bu adlar daha sonra soyadına dönüşmüş. Tam bir kargaşa doğmuş ve ailenin bütün çocukları farklı farklı soyadlarına sahip hale gelmiş. Bu durumu, Vüs'at O. Bener şu sözlerle dile getirmektedir:

“Soyadı ile ilgili farklı bir durum var. Önce bir soyadı kargaşası başlamış iki tarafta da, bir türlü karar veremiyorlar. Cemil Sena o zaman Ongun diye bir soyadı almak istiyor, onu da babam beğenmemiş. Böylece ayrı ayrı soyadları oluşmuş. Sonra amcam, birbirlerinin takma adları var; meselâ amcamın Sena adını babam koymuş, o da ona Sina adını koymuş: Cemil Sena ve Raşit Sina... Sonradan Ongun soyadını amcam da beğenmedi, kaldırttılar.”⁹⁹

Diğer kardeşler Kemal (Şola) ve Hacer (Odiçer)'in de aynı şekilde farklı soyadları bulunduğunu söylemeliyiz. Ne yazık ki bu iki kardeş hakkında bir malumata ulaşamadık.¹⁰⁰

“Ongun” soyadını resmen kaldırtan Cemil Bey ikinci adı olan “Sena”yı soyadı olarak benimsemiştir.¹⁰¹

⁹⁷ İlhami Soysal, *Dünyada ve Türkiye’de Masonluk ve Masonlar*, Der Yay., İstanbul, 1980, s.387-388.

⁹⁸ Cengizkan, *a.g.y.*, s.44.

⁹⁹ Cengizkan, *a.g.y.*, s.45.

¹⁰⁰ Tutumlu, *a.g.e.*, s.173: EK B, Tablo:30.

¹⁰¹ “Bazı eserlerinde Ongun soyadını kullanmış olan Cemil Sena, daha sonra bu soyadını resmen bırakarak *Sena* ismini soyadı olarak benimseyip kullanmıştır. Onun bu tercihi “ongun” kelimesinin

Bir Osmanlı vatandaşı olarak dünyaya gelen Cemil, Kilis Rüşdiyesini tamamladıktan sonra, parasız yatılı sınavlarını kazanarak girdiği İstanbul Sultanisi'nde öğrenimini sürdürmüş, ancak bu okulun son sınıfındayken gramer kurallarını ezberleyememesi üzerine sınıfta kalmış, o da burayı terk ederek, Dârümuallimîn-i Âliye (Yüksek Öğretmen Okulu)'nin felsefe şubesine seçme sınavını kazanması akabinde girmiştir. Tabî, Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk düşen bu öğrencilik dönemi de hayli meşakkatli geçmiştir. 1917 yılında askerlik vazifesiyle birlikte okulunun felsefe şubesini pekiyi derecesiyle tamamlayan¹⁰² yirmi üç yaşındaki genç öğretmen Cemil Bey, kırk yılı aşkın sürecek olan resmî çalışma hayatına, evvela Niğde Muallim Mektebi'nde terbiye, tedris usulleri ve ruhiyat hocalığıyla başlamıştır.

Dârümuallimîn-i Âliye (Yüksek Öğretmen Okulu)'den hocası olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu onu Niğde'deki bu görevinden alıp, İstanbul Darülfünûnu Terbiye Müzesi müdür muavinliği görevine getirmişse de Millî Mücadele'nin başlaması üzerine genç müdür muavini Cemil Bey 1920'de bu yeni görevinden istifa ederek Anadolu'nun mücadele merkezi olan Ankara saflarına katılmak için İstanbul'dan ayrılmıştır. Kanaatimize göre, Darülfünûn'dan bu ayrılış, Cemil Sena'nın bir bilim adamı olarak var olmak istediği akademi camiasından bir daha dönememek üzere kopuşu olmuştur. Yine kanaatimize göre, bu onda derin bir yara olarak iz bırakmıştır.

anlamından kaynaklanmış olabilir. Şöyle ki ongun kelimesi, eski Türk kavimlerinin kendisinden türediklerine inandıkları bitki ya da hayvanı ifade etmek üzere kullandıkları bir isim olup totem kelimesinin eşanlamlısıdır. Bir bakıma tanrı olarak da görülen koyun, bozkurt, ağaç, sığır gibi şeyler totem yahut “ongun”dur. Hayatı boyunca bir hastalık olarak nitelendirdiği mistik tutum ve inançlarla mücadele etmiş olan Cemil Sena'nın işte bu mistik anlamı dolayısıyla “ongun” sözcüğünü soyadı olarak kullanmayı bırakmasını anlamak zor almasa gerektir.” Şükrü Topuz, *Felsefeci Olarak Cemil Sena ve Türk Düşüncesindeki Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2004, s.6.

¹⁰² Cemil Sena'nın eğitim hayatına dair farklı bir bilgiye de yeğeni Vüs'at O. Bener'in şu ifadelerinde rastlamaktayız: “Öte yandan babam, I. Dünya Savaşı'ndan sonra, ki Çanakkale'de ağır topçuymuş; oradan burnu kanamadan kurtuluyor nasılsa, İstanbul'a dönüyor. İstanbul'dan Anadolu'ya geçiyor. Amcam ise Cemil Sena, felsefeci. Babam harita okuyor. Amcam da arkasından kaçıyor evden. Babama biraz altın falan vermişler evden, Halep İdadisi'nde okuduktan sonra İstanbul'a dönmüş, parası bitiyor, rehberliğe başlıyor. Turistlere ve “acem”lere, İstanbul'u gezdiriyor. Arapça ve Farsça bildiği için. Amcamı da Yüksek Muallim Mektebi'nde okutup Fransa'ya gönderiyor. Sonra 1928-1930 arasında birbirlerinden kopuyorlar.” Cengizkan, *a.g.y.*, s.43-44.

Cemil Sena, Niğde'den sonra sırasıyla; Ankara, Amasya, Sivas ve Samsun liseleriyle öğretmen okullarında felsefe ve eğitim-öğretim yöntemleri hocalıklarında bulunmuştur. Bu Anadolu şehirlerinde geçen yıllardan sonra Cemil Sena'yı İstanbul'da ve İstanbul'un çeşitli okullarında vazifeli olarak görüyoruz: Halıcıoğlu, Kuleli ve Maltepe Askerî Liseleri; İstanbul Erkek Lisesi, Galatasaray, İstanbul Kız, Çamlıca, Vefa, Haydarpaşa Liseleri; Darüşşafaka ve Özel Boğaziçi Liseleri. Cemil Sena bu dönemi ağırlıklı olarak felsefe öğretmenliğiyle geçirmiştir. Cemil Sena kırk yıllık hocalığın izlerini ve anılarını taşıyan bu okullarda-daha sonra Türk kültür ve fikir hayatında adından söz ettirecek olan-binlerce öğrenciye seslenmiş, yol göstermiş, ışık vermiş bir eğitimcidir.

Cemil Sena Ankara'da Maarif Vekâleti'nde hars mümeyyizliği ve Ankara Kız Muallim Mektebi'nde meslek derslerini yürütme görevlerinde bulunmuştur. Bu dönemde Hayrünnisa hanımla evlenen ve daha sonra Beytur ve Seyhun adlarında iki evlat sahibi olacak olan Cemil Sena, kendi isteğiyle, önce Amasya'ya, oradan da Sivas Sultanîsi'ne atanmıştır. Akabinde, 1925 yılında, tahsil için Avrupa'ya gönderilmesi gündeme gelen gençler için açılan sınavda başarılı olarak Paris'e gönderilmiştir.

“1924 yılı başlarında Tevhid-i Tedrisat (Öğretim Birliği) yasası sonrasında plânlanan “yurtdışı eğitimi” 29 Ekim 1924'te, yani cumhuriyetin birinci kuruluş yıldönümünde açılan Maarif Vekâleti Avrupa Sınavıyla hayata geçirilmiştir. Böylece yeni Türkiye Cumhuriyeti için ekonomistler, hukukçular, felsefeciler ve sanatçılar yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Dârülfünûn Emîni İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun başkanlığında kurulan jüri tarafından düzenlenen ve Ağustos ayında uygulanan yarışma sonucunda 22 kişi Almanya, Fransa ve Belçika'da öğrenim görme başarısı elde etmiştir. Atatürk yurtdışı eğitimi için gidecek öğrencilere şöyle demiştir. “Sizi birer kıvılcım olarak gönderiyorum. Volkan olup dönmelisiniz...”¹⁰³

¹⁰³ İlknur Tunçdemir, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları*, 16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, 5-7 Eylül 2007 Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Tokat.

Aşağıda söz konusu 22 kişinin adlarını, hangi ülkeye ve şehre gideceklerini ve hangi dallarda öğrenim göreceklerini belirten bir tabloya yer veriyoruz:

Resim Eğitimi Fransa-Paris	Müzik Eğitimi Fransa-Paris	Felsefe-Edebiyat Eğitimi Fransa-Paris	Beden Eğitimi Belçika-Gand	Tabii Bilimler Eğitimi Almanya-Berlin
Mahmut Cuda	Ekrem Zeki Ün	Cemil Sena Ongun (F)	Vildan Aşir Savaşır	Sadi Irmak
Muhittin Sebati	Ulvi Cemal Erkin	Naci Mehmet Ecer (F)	Suat Hayri Ürgüplü	
Refik Epikman	Cezmi Rıfki Erinç	Burhan Toprak (F)		
Cevat Dereli		Necip Fazıl Kısakürek (F)		
Şeref Kamil Akdik		Namdar Rahmi Karatay (E)		
Ali Münip Karsan		Osman Horasanlı (E)		
Ali Avni Çelebi				
Ratip Aşir				
Zeki Kocamemi				
Sabiha Ziya Bengutaş				

“1925 Yılında Konkur Sınavı Sonucunda Avrupa’da Yurtdışı Eğitimine Gidecek Gençlerimiz (Paşaoğlu, 1996, Satır,2001: 51ğ 54, Şarman, 2005: 37, Vatan Gazetesi, 8/1/ 1925, Maarif Vekâleti Mecmuası, Aralık 1925)”¹⁰⁴

Cemil Sena’nın Fransa’ya asıl gidiş amacı doktora yapmak ve vatanına dönüşte de akademik alanda hizmette bulunmaktı. Bu ülkede kaldığı iki yıl zarfında Paris Üniversitesi’nde (Sorbonne) felsefe okumuş, Collège de France’ın felsefe ile ilgili serbest kurslarına da katılarak eksikliklerini, açıklarını tamamlamaya çalışmıştır. Avrupa serencamının bu kadar kısa sürmesinin ve dilediği amaca ulaşmadan yurda dönmesinin sebepleri arasında sağlık durumunun bozulmasını asıl sebep olarak görüyoruz. Farklı sebepler varsa da bunların neler olduğunu bizim bilmemizin imkânı yoktur. Ancak kuvvetle muhtemeldir ki, evli genç bir öğrencinin

¹⁰⁴ Tunçdemir, a.g.y., 4 no’lu tablo.

aile hasreti, geride bıraktığı eşi ve geçim sıkıntıları bu sebepleri doğuran arazlar olarak görülebilir.

1927 senesi kısa süren Avrupa ve dolayısıyla doktora macerasının bitiş ve memlekete dönüş yılı olur. Böylece akademik hayata dair umutları çeşitli sebeplerle sönen genç eğitimci, İstanbul’da emekli olacağı 1959 yılına kadar, felsefe öğretmeni olarak-adını yukarıda da andığımız bazı liselerde-görev yapmıştır. Emekli olduktan sonra kendini ruh ve dimağ faaliyetlerine adanmıştır.

Cemil Sena’nın yazı hayatı lise yıllarına dek uzanır. Lisenin ilk yıllarında yazma sanatı ile tanışan genç Cemil, ölünceye kadar bu çabasını ve tutkusunu devam ettirdi. Tutku diyoruz, hakikaten kırkın üzerinde kitaba ve yüzlerce yazıya sahip bir zekâ için bu tabir yerinde bir kullanım sayılmalıdır. Zaten o, eski bir kuşağın daha doğru bir tabirle, nesli tükenmiş bir kuşağın son halkalarından biri sayılmalıdır. Cemil Sena’nın adını ilk defa bir mahlas altında, *C. İlham* imzasıyla, *Kadınlar Dünyası*’nda görmekteyiz. Bu dergide tefrika edilen *Sukut*, onun gençlik dönemlerine dayanan bir romanıdır. Aynı zamanda, başka takma adlar da kullanarak söz konusu dergide çeşitli manzumeler ve makaleleri yayımlanmıştır. Burada dikkatimizi çeken bir nokta, genç liselinin edebiyata olan ilgisi ve bağlılığı olmuştur. Felsefeci olarak ad yapacak olan Cemil Sena, edebiyata olan bağlılığını hiçbir zaman terk etmemiştir. Verdiği eserlerden, yaptığı çalışmalardan bunu çok rahat bir şekilde çıkarabilmekteyiz. Kanaatimizce, akademik sahayla alâkalı çalışmalarda da görülen üslûpçuluğunun temelinde edebiyata olan bu sadakati aramızda gerekmektedir. Estetiğe dair dikkatlerinde edebiyat sanatına ve özellikle şiire daima atıflarda bulunması da bizi haklı çıkarmaktadır.

1919 yılında *Millî Talim ve Terbiye* mecmuasında bilimsel nitelikteki ilk makalesi yayımlandı. Konya’da çıkarılan *Ocak* dergisinde çeşitli takma adlar altında epik manzumeleri yayımlanan Cemil Sena, Ankara’da çıkan *Hâkimiyet-i Millîye* gazetesinde de mülâkat muhabirliği görevinde bulunmuştur. Yine bu gazetede bazı

epik manzumeler ve imzasız makaleler yayımladı. Ankara’da çıkmış olan *Anadolu Duygusu* dergisinde de bazı yazıları yayımlandı.

Bilimsel yazılarının çoğu, İstanbul’da, Türk Yurdu, Hayat, Millî Mecmua, Varlık, Barış Dünyası ve Samsun’da çıkmış olan Ondokuz Mayıs ile Ankara’da çıkmış olan Çığır ve Özgür İnsan dergilerinde; gençlik ve eğitimle ilgili makalelerinden bir kısmını, Gündüz, Yeni Doğu, Gürses, Savaş, Fikirler, İctihat ve daha başka dergilerde yayımladı.

Cemil Sena, 24 Ağustos 1936 pazartesi günü saat 14’te açılan, 31 Ağustos 1936 pazartesi günü akşamı kapanan ve “Güneş Dil Teorisi”nin mihverini oluşturduğu “Üçüncü Türk Dil Kurultayı”na üye olarak iştirak etmiştir.¹⁰⁵

Cemil Sena, Fransızca, Arapça ve Farsça dillerini bilmektedir.¹⁰⁶ Onun Fransızcadan yaptığı çevirileri, kültür hayatımızda asıl değeri bugün dahi anlaşılamayan önemli ihtisas ve edebiyat eserleridir.¹⁰⁷

Cemil Sena girdiği her ortamda saygı uyandıran, çalışmayı tutku düzeyinde seven, disiplinli ve sabrı bir erdem olarak taşıyan bir münevverdir.

Cemil Sena eseriyle gerçekleştirmek istediği düşüncelerini *Filozoflar Ansiklopedisi*’nde şu şekilde açıklamaktadır:

¹⁰⁵ <http://tdkkitaplik.org.tr/kurultay03/K0300001.pdf>

¹⁰⁶ “Ayetlerin Türkçelerini, az çok kendi Arapçamıza da güvenerek asıl metinlerinden alırken, daha az yanılmış olmak için bunları, dilimize ve Fransızcaya çevrilmiş olanlarla karşılaştırdık ve olabildiği kadar kendi lehçemizin üslubuna göre tespit ettik.” *Hazreti Muhammed’in Felsefesi*, Remzi Kitabevi, 2.bs., İstanbul, 1971, s.8.

¹⁰⁷ Georges Dumas, *Mufassal Ruhiyat Usulleri*, Kanaat Kütüphanesi Yay., İstanbul, 1931; Pierre Janet, *Hipnotizma*, 1936; Pierre Janet, *Ruhi Mucizeler*, Vakit Gazete-Matbaa-Kütüphane, Dün ve Yarın, Tercüme Külliyyatı, İstanbul 1935; Paul Geraldı, *Sen ve Ben*, Tefeyyüz Kütüphanesi Yay., İstanbul, 1947; Kontes de Segure, *Bir Sevimli Şeytan* (Mithat Sadullah’la birlikte), 1934.

“Cemil Sena, daha çok kuşkucu bir yöntemle pragmacı bir gerçekçiliği (réalisme) benimsemiş, mistik inanç ve eğilimi bir hastalık sayarak, sosyal ve ruhsal gözlemlere dayanan bir gerçekçiliğe bağlanmıştır. Bu itibarla o, bir sistem kurma iddiasında olmaksızın, toplumun ve insan ruhunun bir çeşit otopsisini yapmış, gerçekselleşenlerle ülküsel olanın karşıt ya da hiç olmazsa çelişik yönlerini aydınlatmak istemiştir.”¹⁰⁸

Mayıs 1894 tarihinde Seydişehir’de başlayan ve 87 yıl sürdükten sonra 15 Nisan 1981’de İstanbul’da son bulan hayatını inatla ve ısrarla bilgiye, eğitime ve insanlığa adanmış Cemil Sena, Cumhuriyet dönemi içerisinde ülke adına hep ilkleri ve zor olanı başarma idealinin bir timsali olarak anılmayı ve anlaşılmayı hak etmektedir.

¹⁰⁸ FA, C.4, s.220.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1.CEMİL SENA'YA GÖRE ESTETİĞİN TARİHİ

Estetik üzerine düşünme, düşünce üretme ve onu kavramsallaştırmanın tarihi oldukça eskilere uzanmaktadır. Fakat, 'estetik'in özerkleşme uğruna katettiği yolun çıkış noktası 18. yüzyıla dayanmaktadır. Estetik olgusu kâdim dönemlere uzanmakla birlikte özgün bir disiplin olabilme çabasının tarihi yeni sayılır. Hemen anlaşılacağı gibi estetik de tek bir anlama, mutlak bir kavrama ya da tanıma sığamayacak bir düşünce biçimidir. Dolayısıyla estetiği kendine bir problem olarak kabul eden bir çalışmada çok önemli bir güçlük ortaya çıkmaktadır: Ayrıntıda kaybolma, tanımlar labirentinde yokolma tehlikesi. Bu yüzdendir ki, problemin kapsamlılığı, zamanın sınırlılığı yanında kuşatılmaz durmaktadır. Ancak mutlaka bir çıkış noktası tespit etmek gerekirse, biz de en sık başvurulan/tekrar edilen tanımları, tarihçeyi ve hikâyeyi burada yansıtmak durumundayız. Nihai amacımız tabii ki Cemil Sena'nın çalışmalarında ortaya koyduğu kavramsallaştırmayı tespit etmek olacaktır.

Felsefeyi evrensel değerlere bir açılış olarak alırsak, estetik için de, evrensel ölçekte güzelliğe açılma yoludur diyebiliriz.

“Sanat üzerine felsefi düşünceyi belirtmek üzere kullanılan ‘estetik’ sözcüğü, bundan yalnızca yirmi yıl kadar önce zamanını doldurmadan eskimiş gibi görünüyordu. Modern anlamı 18. yüzyıla dayansa da, geçerliliği kalmamış ve yitmeye hazır gibiydi. Bazı filozoflar, alaylı bir biçimde, “18. yüzyılın yarısına kadarki iki yüz yıllık tarihinde estetik parlak bir başarısızlık ve bu başarısızlığın bir yığın sonucuyla kendisin gösterdi.” demeye kadar gittiler.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ Marc Jimenez, *Estetik Nedir?*, çev. Aytekin Karaçoban, Doruk Yay., İstanbul, Ağustos 2008, s.11.

Marc Jimenez estetiğin miadını doldurduğu yolundaki görüşlerle zihnî bir mücadeleye girişmiş bir filozof ve Cermen dilleri uzmanıdır. Estetik konusunda birçok eseri bulunan Jimenez'in bu eseri bizim çalışmamızın yazım aşamasında Türkçede de yayımlandı. Konusunda en son çalışmalardan biri olma özelliğiyle bizim için de değerli bir yere sahip oldu. Jimenez, estetiğin özerkliği, varlığını ve etkisini hâlen sürdürdüğünü vurgular bu çalışmasında. Bu noktada ondan ve eserinden yer yer alıntılarla yararlanmayı düşünüyoruz.

Jimenez'e göre estetiğin sonunun geldiğine dair çelişkili görüş, onun doğasından, estetik kelimesinin çeşitli anlamlarından gelmektedir. Ve elbetteki nesnesi olan sanattan ve onun çelişkilerinden de...¹¹⁰

Estetik, kelime itibarıyla Grekçe "aisthesis", "aisthanesthai" sözlerine dayanan; "duyum, duyulur algı" ve "duyu ile algılamak" manalarını içeren bir köke dayalıdır. İlk kez tabir olarak 1735'te Alexander G. Baumgarten'in doktora tezi olan "*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*" (Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler) adlı kitapta sözü geçmiş olmakla birlikte, bir bilim olarak belirlenmesi için, 1750-1758 yıllarında yayımlanan *Aesthetica*'yı beklemek gerekmiştir.¹¹¹

"Ancak, 20. yüzyılın başında estetik'in kuruluşu ile ilgili yeni bir savın ortaya atıldığını görüyoruz. Bu savı ortaya atan, çağdaş İtalyan filozofu Benedetto Croce'dir (1866-1952). Bu İtalyan filozofuna göre, estetik dediğimiz bilim, Baumgarten'den önce bir İtalyan filozofu tarafından kurulmuştur. Bu filozof, Giovanni Battista Vico'dur (1668-1744). G.B. Vico, şiir ve sanatın özünü incelediği Scienza nuova (Yeni Bilim) adlı 1725 yılında yayınladığı yapıtıyla Baumgarten'den yirmibeş yıl önce, Croce'ye göre, estetik'i kurmuş sayılmalıdır. Ama ne var ki, Croce'nin bu savı, belli bir yankı ve ilgi görmemiş, estetik biliminin kurucusu ve aynı

¹¹⁰ Jimenez, *a.g.e.*, s.11.

¹¹¹ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 8.bs., İstanbul, Mart 2004, s.13. Bu eser bundan böyle "İTE" olarak gösterilecektir.

zamanda isim babası olarak Baumgarten geçerliğini korumuştur. *Aesthetica*'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetik'i şöyle tanımlar: '*Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis=özgür sanatlar teorisi aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est scientia cognitionis sensitivae (Estetik, duyuşsal bilginin bilimidir).*' *Complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium (Açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü)*" Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyuşsal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, intellectiv (zihni) bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır."¹¹²

Yukarıda ifade edilen "açık ve seçik" olmama/olamama bir 'bulanık'lığı ortaya çıkarmıştır ki, bu tanım herhalde, bugüne gelinceye kadar estetikle birlikte taşınan sanat eserinin anlamı ve anlamlandırılması konusunda yapılan tartışmaların önünde durmuştur. Ama burada asıl çıkarmamız gereken ders bu yaklaşım değil, 'bulanık' olmakla estetiğin aklı bilimler/pozitif bilmlerin 'açık ve seçik'likle elde ettiği mevkinin çok aşağısında bir yere, bir 'alt bilgi' derecesine indirgenmiş olmasıdır.

Baumgarten'in 'estetik' tanımından doğan bazı problemler, geçmişte ve günümüzde sürüp giden estetik ve sanat merkezli tartışmaların odağında yer almaya devam edegelmektedir. Öncelikli olarak "*cognitio sensitiva* (duyuşsal bilgi)" ile çok geniş bir alanı kuşatan estetik, "*gnoseologia inferior* (aşağı bilgi)" olarak da mantıktan/zihni olandan farklı olarak değerlendirilmektedir. Mantığın ve estetiğin yetkin bilgiye ve *hakikate* ulaşma yolundaki çabaları bile bu hiyerarşiyi alaşağı edemeyecektir. Doğruluk estetik için güzellik manasına gelmekle birlikte, estetik'i sadece güzele özgü bir arayışa indirgemek, onun duyuşallıktan gelen şumullülüğünü daraltıcı bir etkiye yol açmaktan başka bir şey değildir. Bu yüzden; Herder'in "*kalligone*" (kallos Grekçe güzel demektir) ve Hegel'in "*kalliologie*" demiş olmaları bu etkiyi pekiştirmekten öte geçmemiştir. Çünkü güzellik değerinin dışında (yüce,

¹¹² İTE, a.g.e., s.13-14.

trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hattâ çirkin değeri) yer alan/alabilen değerlerin de estetik olanla bir bağı ve estetik anlamları vardır.¹¹³

“Estetik’in ‘güzel’ ile sınırlandırılmaması gerektiği hususunda Kant’ın güzel’in yanında yüce’yi incelemesi, Fr. Schiller’in hoş, çekici olanı, soyluluk’u estetik kategorilerden saymasının yanında duygusal (santimental) ve çocuksu (naiv) olanı da estetik değerler arasında görmesi, Karl Rosenkrans’ın çirkinliği bir estetik kategori olarak düşünmesi, daha yakın zamanlarda Ludwig Wittgenstein’in estetik’i ‘bir güzellik bilimi’ olarak anlamaya karşı oluşu, G. Theodor Fechner’in hazdan acıya kadar uzayan duyguları incelemek için hedonik adını vermesi aykırı noktalar olarak görülse de estetik sözcüğünde karar kılınmış olduğu görülmektedir.”¹¹⁴

Peter de Bolla estetiğin anlamlandırılması meselesini çeşitli sorular yoluyla ortaya koymaya çalışmaktadır:

“Öte yandan birinci sorum kısmen, ‘estetik’ niteleme sözcüğünün özel anlamı hakkındadır. Buradaki zorluk, bu sözcüğün genellikle farklı amaçlar ya da niyetlerle ve bu amaç ya da niyetler belli edilmeksizin çok çeşitli şekillerde kullanılıyor olmasından kaynaklanır. Günlük konuşmada örneğin, sanki X kişinin ayırt edici bir özelliğiymiş gibi o bireyin ‘estetik’inden söz edilebilir. Burada anlatılmak istenen, kişinin ‘beğenisi’ gibi bir şeydir, ancak bu terimin olumsal ve kendine özgü yönleri ‘estetik’ kategorisinin evrensel sınırlarına riayet edebilmek için göz ardı edilir. Terim bir sanatçıyla ilgili olarak kullanıldığında genellikle sanatçının ilkeleri ya da sanat yapım süreci gibi bir şey anlatılmak istenir. Terimin felsefe ya da düşünce tarihinde de değeri vardır. Bu bağlamda, filozoflar ve düşünsel tarihçiler tarafından sıkça anlatıldığı şekliyle, XVIII. yüzyılda Baumgarten’in sözcüğü ilk defa kullanmasıyla (Yunancadan türetilen sözcüğün ‘duyu algılaması’

¹¹³ İTE, a.g.e., s.14-15.

¹¹⁴ İTE, a.g.e., s.16.

anlamı en başta gelen kullanımımız) başlayan bir 'estetik' geleneğinden söz edilir.”¹¹⁵

Bolla'nın yukarıdaki ifadelendirmelerinde dikkat edilmesi gereken nokta bir 'estetik geleneği'nin varlığı meselesidir. Bu estetik geleneği büyük harflerle Batıya ait bir geleneği işaret etmektir. Çünkü estetik, tarihi/geleneği Batıya ait olan “[Y]eni ve modern bir bilimdir.”¹¹⁶

Bütün anlama ve yorumlama çabalarının, estetiği kavrayabilmesi için, onu; Batı felsefe tarihi¹¹⁷ içinde ve kavramsal bir bütün halinde ele alması ve Batı epistemolojisiyle güçlü bir hesaplaşmaya girilmesi gerekmektedir. Bu bizim için başlı başına güçlükler doğuran bir durumdur. Hem felsefî, hem kavramsal hem de medeniyet açılarını içeren ve problematikleştiren bir durum...

Estetiğin tarihî şartlarını dikkate almadan tam bir kuşatıcılıkla ele alınamayacağı açıktır. Estetik kavramı Batı zihin tarihinde ayrıksı bir yere oturmakla birlikte estetiğin özerkleşme tarihi de sancılı bir süreci yansıtmaktadır.

“Bu evre, kimilerinin ‘Aydınlanma’, kimilerinin ‘Modern’, kimilerinin ‘Yeniçağ’ diye adlandırdıkları tarihsel süreci kapsar, ki estetik adı verilen araştırma alanının ve dilinin doğuşu tam da bu tarihsel sürecin başlangıçlarıyla zamandıştır. Hatta daha da ileriye giderek, bu krizin farkına varan düşünürlerin büyük bir kısmının şu ya da bu şekilde öne sürdüğü gibi, ileride ele alacağımız sebeplerden dolayı, estetik’in yukarıda betimlenen hayalî dünyada yaşanan kargaşayı besleyen, dahası temelde bu kargaşaya meşruiyet zeminini sağlama görevini üstlenen bir entellektual girişim olduğunu şimdiden söyleyebiliriz. Eğer bütün bunlar doğruysa, Aydınlanma’nın ve Estetik’in bize bir felâketten arta kalan parçaları yan yana getirme ve tutarlı bir şekilde sunma girişimleri olduğu, fakat aynı zamanda bu

¹¹⁵ Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik*, çev. Kubilay Koş, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2006, s.17.

¹¹⁶ Bolla, *a.g.e.*, s.17.

¹¹⁷ Estetiğin tarihi ve Batı felsefî düşüncesi içerisindeki yeri için bk.: Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, Paradigma Yay., İstanbul, Mayıs 1998.

kavramsal parçalara anlam veren arka plândaki toplumsal akılsallık bağlamlarının temelinde dinamit yerleştirdiği söylenebilir.”¹¹⁸

İsmail Tunalı da estetiğin bilim olarak varoluşunun tarihi ile estetiğe ait problemlerin tarihi örtüşmediğini ileri sürmekte ve estetik problemlerin, geniş bir varlık alanı oluşturduklarını, bunların heterogen nitelikte problemler olduklarını dile getirmektedir. İşte bu heterogen problemlerin kalsik ve geleneksel estetik ile günümüz estetiğini birbirinden ayıran şey olduğunu öne sürmektedir.¹¹⁹

“Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde böylece dört temel yapı elemanı bulunmuş oluyoruz. Bunlar, sırasıyla: Estetik süje, estetik obje, estetik değer ya da güzel ve estetik yargıdır. Estetik fenomen ya da estetik varlık, bu dört öğenin bir ontik bütünlüğü olarak meydana gelir. İşte felsefi estetik’in konusunu bu ontik bütünlük oluşturur. Buradan felsefi estetik ile psikolojik estetik ve sanat felsefesi, güzel felsefesi ve estetik değer mantığı arasındaki ilişkiyi ve ayrılığı yakından görmek mümkün oluyor. Felsefi estetik, bunlardan hiçbirine geri götürülemez. Felsefi estetik, ne sadece bir estetik duygular psikolojisi, ne bir sanat felsefesi, ne güzel felsefesi, ne de estetik yargılar mantığıdır. Estetikte en sık rastlanılan bir yanlış anlama, estetik varlığı bütünlüğüyle inceleyen felsefi estetik’i, bu varlık, bütünlüğü içinde yer alan bir tek ontik öğeye indirgemek istemekten ileri gelir. Böyle bir yanlış anlama geçmişte olduğu gibi, günümüzde de olabiliyor. Felsefi estetik kavramı, içeriği bakımından hepsinin üstündedir.”¹²⁰

Cemil Sena, *Estetik*¹²¹ adlı çalışmasının 1972 tarihli yayımının *Birinci Bölüm*’ünde *Estetiğe Dair Genel Bilgiler* başlığı altında *Estetiğin Tanımı ve Türleri* üzerinde uzun uzadıya durmaktadır. Bu bölüm, onun yaklaşım ve dikkatlerini yansıtması, meseleyi nasıl ele aldığını görmemiz açısından önemlidir.

¹¹⁸ Hünler, *a.g.e.*, s.23-24.

¹¹⁹ İTE, *a.g.e.*, s.17.

¹²⁰ İTE, *a.g.e.*, s.21.

¹²¹ Cemil.Sena, *Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, Şubat 1972: Bu eser bundan böyle “Estetik 1972” olarak gösterilecektir.

Cemil Sena öncelikle estetik kavramı üzerinde durmakta ve konuya dair çeşitli yaklaşımlar ileri sürmektedir:

“Bugün de bu sözcük, güzellik bilimi veya güzel sanatlar felsefesi anlamını taşımaktadır. Estetik, felsefî bilimler arasında bir süre bağımlı bir bilgi türü sayılmış, sonra bağımsızlığını korumuş, fakat sosyoloji ve psikolojinin baskısından kurtulamamıştır.”¹²²

Cemil Sena, estetik sözcüğü'nün ‘duyum’ anlamında ‘aestesis’ten alınarak kullanılmış olduğunu ve bu kavramı Kant’ın, ‘duyarlılığı’(sensibilité) ve ‘duyuları’ (sens) incelemek amacıyla ilk kez *Salt Aklın Eleştirimi*’nde kullandığını belirtmektedir. Cemil Sena, Baumgarten’in sanat ve güzellik konularını inceleyen özel bir bilim adı olarak terimi felsefeye malettiğini vurgulamaktadır.¹²³ Ardından Cemil Sena, estetiğin, üç temel kategori altında incelendiğini belirtir: Genel Estetik, Özel Estetik, Sanat Tarihi.¹²⁴

Biz burada çalışmanın metodolojisi açısından ‘Sanat Tarihi’ kategorisini ilgili bölüme bırakıp ‘Genel Estetik’ konusuna yöneleceğiz.

Cemil Sena ‘Genel Estetik’ kategorisini nasıl anlatır? Bu ayrım önemli, kanaatimizce Cemil Sena’nın 1931 yılında yayımlanan eseri bu kategorinin bir örneğini oluşturmaktadır. Çünkü güzel fikri etrafında örülen bütün düşünceler Cemil Sena’ya göre bu tasnife dahildir: Güzel fikrinin çözümlenmesi, güzel’in özellikleri, güzelin ilişkilendirildiği diğer kavramların tartışılması, insanlık için güzel ve onun tarihi; sanatta güzelin izinin sürülmesi, sanatın amacı ve doğası, sanatın diğer fikrî alanlarla ilgisi; sanat eserinin meydana gelmesi ve sanatçının dehâsı, hüneri, hayal gücü ve yetenekleri...¹²⁵

¹²² Estetik 1972, a.g.e., s.9.

¹²³ Estetik 1972, a.g.e., s.9.

¹²⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.9.

¹²⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.9.

‘Özel Estetik’ kavramına gelince; sanat teorilerini içeren ve güzelin niteliği ile sanatın prensiplerini araştıran, sanat türlerinin doğal yapılarını, birbirleriyle benzerlik ve farklılıklarını araştıran ve bütün bunları “hakikî bir sanat sistemini oluştur”[mak]¹²⁶ için yapan bir anlayıştır ki, kanaatimizce Cemil Sena’nın estetik çalışmasının ikinci basımında ulaşmaya çalıştığı anlayış da bu olsa gerektir. ‘Özel Estetik’i vurgulayarak ifade edersek, Cemil Sena’nın kâmil manada estetik derken kastettiği bu anlayıştır.

Burada düşünürlerin estetik konusunu ele alan yüzlerce eserde dile getirdikleri tanımları tekrar etmek istemiyoruz. Çünkü belirttiğimiz üzere dünya estetik literatüründen herhangi bir eser, belirlenen, ezberlenen tarihi az ya da çok aktarmaktadır. Bizim asıl amacımız, bir Türk felsefecisi olarak Cemil Sena’ya ait dikkatler, duyular, yaklaşımlar ve anlayışlardır. Özellikle de bunların tespiti noktasına odaklanmaktır. Tanımlardan, aktarımlardan kaçınmak için ana çizgileriyle bir özetleme yöntemini tercih etmemizin sebebi budur.

Cemil Sena estetiğin heterojen bir yapı sergilemesi ve kavranması konusunda: “[E]stetik, sanat eserlerinde güzeli gerçekleştirmek için sarf edilen teknik gayretin mahiyet ve kurallarını değil, eserlere güzellik sıfatını aşıl原因ayan ajanların bilimidir. Bu takdirde o, psikolojinin ve dolayısıyla sosyolojinin bir dalı olmuş olur. Güzeli aramaya ve güzeli bulup onun ne olduğunu bildirmeye çalıştığı vakit, âdeta metafiziğin bir bahsiymiş gibi görünür.”¹²⁷ şeklinde düşünmektedir.

Cemil Sena estetiğin kategorileştirilmesi problemine genişçe yer vermekte ve çeşitli düşünürlerden yola çıkarak konuyu aydınlatmaya çalışmaktadır.

“Estetik, pozitif bir bilim değildir. Zira bunun bilimlerde olduğu gibi değişmez kanunları, hatta kuralları yoktur. Fakat çağlar boyu meydana getirilmiş

¹²⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.9.

¹²⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.10.

*olan sanat eserlerinin analitik gözlemleri sayesinde estetik haz uyandıran etkenlerin neler olduğu, sanatçılardaki görüş ve duysallığın geçirdiği evrimi, bunlar üzerindeki sosyal ve kişisel özelliklerin yaptığı etkiler kavranabilir. Bunun içindir ki estetik, Wund'un deyimiyle, pozitif bilimlerden ziyade düzgüsel (normatif) bilimler arasında yer alabilir." Değer yargılarının da nesnelleşmesi dolayısıyla, estetiğe bağımsız bir bilim niteliğini vermek isteyen çağdaş anlayış da bir teoriden başka bir şey değildir. Zira estetiğin konusu olan sanat olay ve eserlerinde, sanatçının dehâsı, zevki, duyguları ve ülküsü gibi öznel ve değişken unsurlar, bu olayların nesnel değerlerinden hem nicelik, hem de nitelik bakımından daha üstün ve geniştir. Bu , onun determinizminde bir esnekliğin bulunduğunu da gösterir. Ciddî bir sanat eserinin rasgele akla gelen bir eğlence, bir oyalanma ve oyun gibi meydana geldiği görülmüş değildir. Her eser, yaratıcısının ruhsal dalgalanmaları esnasında şekillenmeye başlar; sanatçının önceden tasarladığı bir ülküyü gerçekleştirme çabası içinde değişim ve dönüşümlere uğrayarak olgunlaşır. Bu, sanatın psikolojik bir yönü olduğunu da gösterir. Fakat onun bir de sosyal yönü vardır. Toplumun mistik inançları, sanatın mistik ve fantastik hayal gücü, içinde yaşadığı kavmin gelenek, görenek, âdet ve töre... gibi kolektif alışkanlıklar ve değerler haline girmiş olan içgüdüleri, sanatçının eserini konu, anlam, şekil ve hatta teknik bakımlarından etkiler. Bu, her çağın ve her toplumun sanat eserlerinde o kadar açıkça görülür ki, estetikçiler kadar da arkeologlar hem ulusun, hem de genel olarak ulus ve insanlığın ortaklaşa zevk ve ülkülerini bu niteliklerinden kolayca keşfedebilirler."*¹²⁸

Cemil Sena, 'genel estetik' ve 'özel estetik' alanlarının bilimsel bir nitelik taşıyabilmelerini onların tarihlerinin yazılmasına/yazılabilmesine bağlı görür. Sanatın bir genel tarih sayesinde elde edeceği şey, diğer bilimlerde (doğa bilimleri ve sosyal bilimler) olduğu gibi geçirdiği değişimleri, kırılmaları, girdiği şekilleri incelenebilir kılmaktır. Ona göre: "Sanat tarihi, sanatın geleceği ve kaderi hakkında hüküm vermemize de hizmet eder."¹²⁹

¹²⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.10-11.

¹²⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.9-10.

1972 tarihli ‘Estetik’ eserinde Cemil Sena, “Estetiğin Tarihi” başlığı altında bir dönemselleştirme çabası içerisine girmektedir. Estetik olgusunun kadîm bir olgu olduğunu, ancak kavramın yeni sayılması gerektiğini ifade ederken, söz konusu disiplinin *Batı Estetik Tarihi* içinde bir dökümünü sunmaktadır. Kadîm Yunan’da estetiğin, güzel hakkındaki fikirlerden, ahlâk ve politika gibi dallardan ayrı düşünülmediği, sofistlerin nutuklarında ve Sokrat’ın sohbetlerinde yukarıda ifade edilen dalların bir arada bulunduğu vurgulanmaktadır. “Bir güzel teorisinin esasını ilk koyan *Eflatun*’dur.” Eflatun’un yaptığı ise; “güzel fikrini, zihnin diğer kavramlarından ayır[mak] ve onu duyumlarla akıl yürütmelerin üstüne çıkar”[mak]¹³⁰ olmuştur.

*“Eski Yunan’da bu konuyu Eflatun kadar derinden incelemiş olan başka bir filozof yoktur; fakat o, ülküsel (idéal) ile gerçeği (réel) birbirinden fazla ayırmış, güzelle iyinin özdeş olduğunu savunmak suretiyle sanatın bağımsız amacını kavrayamamıştır. Bu ikisinin arasındaki ayrım görülemeyince, sanat, ahlâksal bir eğitim eseri ve dolayısıyla yasamacının emri altında kalan bir bilinmedik olmaktan kurtulamaz.”*¹³¹

Yukarıdaki ifadelerinde Cemil Sena’nın meseleyi incelikle ele alışı ve Eflatun’un yapıp etmelerindeki önemli noktaların tespit edilişi görülmektedir. Ayrıca ona göre Eflatun estetiğe; “taklit (imitation) teorisini” de getirmiştir.¹³²

Aristo ise aslında “güzel” ve “sanatı” incelemiş ve “teorik” olmaktan çok “deneysel” bir görüşe sahip olmuştur. Cemil Sena’ya göre, Aristo, sanatın kaynak ve amaçlarını anlamamıştır. O, şiirin taklitten ve öğrenme isteğinden doğduğunu sanmıştır.¹³³ Sanatın ‘ahlâksal ve dinsel’ amaçlara yardım etmesi gerektiğini savunan Aristo böylelikle sanatın gerçek amaçlarının gerisinde kalmıştır.¹³⁴

¹³⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.11.

¹³¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.11.

¹³² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.11.

¹³³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.11.

¹³⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.12.

Cemil Sena daha sonra antikiteden güzel ve dolayısıyla estetik konusu ile ilgilenmiş olan diğer filozoflara geçer. Burada da iki ismin öne çıktığını belirtir. Bunlar; *Plotinos* ve *Saint-Augustin*'dir.

Plotinos'un güzel hakkındaki eseri "derin ve orijinal fikirler" barındırması bakımından önemsenir. Cemil Sena bu önemi şu tespitiyle vurgular: "Ona göre, (Plotinos) maddî güzellik, ruhsal güzelliğin ifadesinden başka bir şey değildir."¹³⁵

Neticede Plotinos, mistik bir 'güzel' anlayışına sahip bir filozoftur. Ahlâksal güzeli üstün tutar, sanatı tabiatın taklidi olarak niteler, gerçekliğin değerini alçaltır ve sanata hiçbir bağımsızlık alanı tanımaz.

Saint-Agustin'in katkısı da; "güzelliğin karakterini, kısımların birlik ve yoğunluğu"nda (convenance) görmüş olmasıdır.

Bu iki filozoftan sonra estetik alanına yaptıkları katkılar açısından diğer düşünörlere geçilmektedir. Cemil Sena'ya göre sanat ve güzel konusuyla XVII. yüzyıl filozofları daha ciddî olarak uğraşmıştır.¹³⁶

17.yüzyıl düşünörllerinden ele alınan ilk isim Bacon'dır. O, estetiği/güzel sanatları amacı eğlence ve oyalanma (agrement) olan bilimler arasında görür. Descartes ise Cemil Sena'ya göre "güzel ve sanata" karşı ilgisizdir.

Estetiği, felsefî bilimlerden ayırma şerefini Leibniz ve Wolf okulu taşısa da, bu bilimi kuran Wolf'un öğrencilerinden Baumgarten'dir ve bu bilime estetik adını da o vermiştir. (Cemil Sena'nın özellikle 'bilim' ifadesindeki ısrarı burada daha fazla

¹³⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.12.

¹³⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.12.

dikkat çekicidir. (Farklı farklı terimlerle -bilim, dal, disiplin vs-karşılaşmaktadır.)¹³⁷

Baumgarten, ‘güzelin bilimi’ anlayışını getirirken, ‘güzel’i ‘bulanık (confus) bir algı ve bir duygu’ olarak kabul etmiştir. O, bu bulanıklığı mantıkî (açık) bilgiye nisbetle adlandırırken, estetiği ‘mantığın karanlık bir uydusu’ olarak kabul etmiştir.¹³⁸

Cemil Sena; Almanya’nın 18. yüzyılda estetik için çok önemli bir merkez olduğunu, ‘bilgince’ ve ‘ciddi’ olarak estetik ve onun meselelerinin/konularının tartışıldığını belirtir.¹³⁹

Winckelmann; Yunan sanatının idealini kavramasıyla, sanatın Tanrısal boyutunu yakalamasıyla, Lessing; ‘sanatın bireysel ve canlı tarafını’ yani karakteristik özelliğini savunmasıyla, Kant; ‘güzel fikrinin karakterlerini belirleme’ ve güzeli, ‘faydalı’, ‘iyi’ ve ‘yetkin’ olandan ayırma, ‘sanatın mahiyetiyle amacını’ açıklama, onu, öznel olana bağlayarak ‘psikoloji ve mantığın bir dalı’ olarak kabul etmesiyle (Kant, nesnel gerçekliği olmaması gerekçesiyle bir güzel biliminin kurulamayacağını savunur.), Cemil Sena’nın bu dönemselleştirme çabasında yer almaktadır.¹⁴⁰

Kant’ın etkisiyle estetik tartışmaları hız kazanır. Sistemli bir teori kuramamakla birlikte şair Schiller; sanat problemini, güzelin fikir ve şeklinden ibaret olan unsurlarını, onu algılayan akıl ve duyarlıkla çözmeye çalışmıştır. Fichte, Cemil Sena’ya göre; sanatı kendi felsefesi içinde âdeta boğmuş ve onu ‘ahlâka bağımlı’ saymıştır. Bu noktada Cemil Sena, Schelling’in adını anar ve onun, Almanya’da, estetiğe ‘gerçek değer ve anlamını’ kattığını belirtir. Cemil Sena; “Onun felsefesi,

¹³⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.13.

¹³⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.13.

¹³⁹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.13.

¹⁴⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.13-14.

sanatın ve bunu inceleyen bilimin tam bağımsızlığını sağladı. O, sanat anlayışını kendi sisteminin mantığıyla açıkladı: Onun felsefesi, temel olarak *Kant* ve ardıllarının birbirinden ayırmış oldukları *süje* ve *obje* ikiliğini reddetmek ve bunların özdeşliğini kabul etmekte toplânır.”¹⁴¹ diyerek Schelling’e verdiği önemi vurgular. Schelling; ideal ile gerçekliği birleştirirken bunu ‘dehâ’ vasıtasıyla yapar. ‘Coşku’ ve ‘ilham’a açık ve ortaya çıkan bu birliktelik; ‘hakikati, güzelliği, mutlak ve Tanrısalı teşkil eder.’ Burada, bir noktada Cemil Sena, eleştirel bir tonla Schelling’de *bazı aşırılıklar* (Cemil Sena bu aşırılıkların ne olduğunu belirtmemektedir.) görmekle beraber, onun ‘güzel biliminin temellerini kurmuş’ olduğunu ve kendinden sonraki çalışmalar için ilham kaynağı olduğunu belirtir.

Kısacası, Schelling ‘özdeşlik’ler üzerinde ısrar eder (ki onda din, felsefe ve sanat özdeşdir). “O, duyguculuğun (sentimentalisme), mistisizm ve sembolizmin bütün bilim ve tarihteki fişkirmalarına sebep olan büyük bir filozoftur.”¹⁴² ‘Büyük bir filozof’ ifadesinde, bir hayranlık ve bir duygudaşlık görülmektedir.

Cemil Sena’nın dönemselleştirmesinde Schelling’den sonra sırayı *Hegel* alır. O, Schelling’in teorisini geliştirmiş, “[I]nsan düşüncesinin temel şekilleri arasında sanatın en doğru yerini tespit etmiştir.” Bu yer, ‘felsefe’ ile ‘tarih’in altında bir yer olmuştur.

Cemil Sena’ya göre Hegel, estetiği bir bütün olarak ele alıp onu geniş bir plân doğrultusunda inceleyen ilk filozoftur. Hegel’in eseri, “Güzel sanatlar felsefesinin tam bir anıtıdır.”¹⁴³

Cemil Sena’nın dönemselleştirmesinde, Alman filozof ve sanatçılardan sonra, sıra Fransız düşüncesine ve Fransa’daki estetik çalışmalarına gelir.

¹⁴¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.14.

¹⁴² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.15.

¹⁴³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.15.

18. yüzyıl Fransız filozofları sanatı tarihsel akışı içinde psikoloji ve sosyolojinin yöntemleriyle ele almış, farklı farklı konulara el atmışlardır. Cemil Sena, burada birçok isme yer verir. Jouffroy, V. Cousin, Ch. Lévêque, Lamennais, Voituren, Chaipes... Ardından da genel manada bunların, “bazen değerli bazen de önemsiz görüşlerle bezenmiş, fakat sistemsiz eserler”¹⁴⁴ vermiş olduklarını ve daha çok Eflatun’un idealist görüşlerinden hareket ettiklerini belirtir. Bu görüşlerden daha farklı bir yerde duran kişi ise *H. Taine*’dir. Cemil Sena, H. Taine için “pozitifçiliğin (positivisme) parlak bir estetikçisi” nitelemesini kullanır.¹⁴⁵

Cemil Sena, 18. yüzyıldan ziyade, estetik tarihinin 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında daha verimli ve zengin bir döneme girdiğini belirtir. Bu bahiste çeşitli düşünürleri, karışık olarak, ele alan Cemil Sena, karşılaştırmalarla meseleyi tartışmayı sürdürür, dönemselleştirmeye devam eder. İlk üzerinde durulan kişi *Jonas Cohn*’dur. Bu Alman filozofun amacı, “bir değerler eleştirisi” olarak sanat ve genel estetikdir. Estetik yargıyı “dolaysız bir sezgi”yle kavranılan bir olgu olarak almıştır. Ayrıca, estetik değerın buyurucu (imperatif) bir yönünün olduğunu da belirtmiştir. Cohn’dan sonra Cemil Sena çalışmasında, *Lipps*’e yer verir. Çok ünlü “*empfindung*” kuramının sahibi olan Lipps; estetiğin temelini, temsilde (eserde) kendi kendimizi hissetmek yani, özneye (süje) nesne (obje)’nin kaynaşmasında görür. *Empfindung*, bir çeşit (s)empati duygusu içerisinde olmak manasına gelir. Lipps’in bu teorisini *Gross*, oyun ve taklit teorileriyle yıkmaya çalışmıştır. *Gross*’a da *Paul Stern* itiraz etmiştir. Stern de estetikle ahlâkı eş tutanlardandır.¹⁴⁶

Cemil Sena’ya göre; “Estetiğin başlıca problemlerini gruplaştırma şerefi *B. Croce* ile *Yrjö Hirn*’indir. *Croce* sayesinde estetik, yeni bir ışığa kavuşmuştur.”¹⁴⁷ *Croce*, estetikle linguistiği birbirine bağlamış, (çünkü; her ikisi de beşerî değerler

¹⁴⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.15-16.

¹⁴⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.16.

¹⁴⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.16.

¹⁴⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.16.

bilimi, yani ruhun bilimlerindedir.) sanatı bir ifade biçimi, bir faaliyet olgusu olarak kabul etmiştir.¹⁴⁸

Bu faaliyet biçimi pratik olmaktan çok teoriktir. Croce'ye göre estetik bireyselin, mantık tümelin bilgisidir. İfade, biçime geçtikten sonra estetik olabilir (kapsam ve biçim ayrılığı). Değersiz hiçbir ifade olamaz ve güzellik de değerden başka bir şey değildir. Cemil Sena'ya göre Croce; “[E]stetikle mantığı birbirinden ayırmak suretiyle bütün zihinci (intellectualiste) estetikleri de mahkûm etmiştir [Zihinci estetik, güzeli, duyularla kavranılabilirin (intelligible) birliği saymıştı].” Neticede Croce, estetiğe “pek önemli fikirler” getirmiş, “sanattan ahlakçılığı” koparmıştır.¹⁴⁹

Cemil Sena çalışmasında, estetiği, sosyolojik sanat görüşüyle izah etmek isteyenlere de yer vermektedir. Bunlardan ilki, *Fausto Squillace* adlı bir İtalyan düşünürdür. Squillace'nin eleştirisini Cemil Sena değil, *L. Arréat* yapmakta ve sosyolojik görüşün estetiğe bir yenilik, bir devrim getirmiş olduğuna inanmamaktadır. Cemil Sena bu noktada bir açıklama yapmaz, bu konuda aktarıcı rolüne bürünür.¹⁵⁰ İtalyan *Giovanni Piazzi* ise sanatın ilerlemesini psikolojik anlayışa bağlayan bir düşünürdür (Çalışmamızın ‘Psikolojik Estetik’ bölümünde bu konuya değinilecektir.) Cemil Sena'nın ifadeleriyle takip edelim: O, “sanat” diyor, “evvelâ dine, sonra ulusal duygulara bağlı olan sürekli ve zorunlu bir belirmedir.”¹⁵¹ Piazzi, sanatın din ve toplumla olan bağına dikkat çekmiş ve bir inkıraz döneminde her üçünün de aynı çöküntüye (buraya ‘dehâ’yı da ekleyelim) uğradığını belirtmiştir. Piazzi, Guyau'nun; demokrasi sanatçıyı başıboş bırakır düşüncesine Cemil Sena'nın ifade biçimiyle: “Sanata en çok düşman olan istibdat, gerçekte cemaatin (foul) istibdadıdır.” fikirleriyle karşı çıkar.¹⁵²

¹⁴⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.16-17.

¹⁴⁹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.17.

¹⁵⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.18.

¹⁵¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.18.

¹⁵² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.19.

Bu bahiste adı geçen düşünürlere ve konulara çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde genişçe yer vereceğimizden burada tarihi akışı tamamlamak maksadıyla sadece Cemil Sena'nın ilgilendiği düşünürlerin adlarına yer vereceğiz. Cemil Sena, *Schopenhauer*'i dehâ bahsini açarak andıktan sonra, aynı konuyla ilgili olarak *Grosse*'un görüşlerine yer verir. *H.Taine* ve *Piazzi* ile meseleyi noktalandırır.

Bilgi ve sanat ilişkisi ile ilgili *Dr. Paul Richer*'in görüşleri, *Roussel-Despierre*'in ütöpik 'sanat ve hayat' yaklaşımı, *Ernst Grosse*'in 'oyun teorisi' meselesi, *Abbé de Lescluz*'un renklerin sırrıyla ilgili eseri, *Georges Lechels*'in ses ve renk ilişkisi ile ilgili çalışması, onunla az çok aynı yolda ilerleyen, *Louis Favre*'in müzik ile resim arasındaki '(analogie) andırış' üzerine durması, *Paul Souriau* ve *Griveau*'nun insan doğası ve dış doğa uyumu çalışmaları ve 'kutupluk (polarité) kanunu' yaklaşımları ve son olarak da *Marguery*'nin 'latif'i incelemesi üzerinde durulmaktadır.¹⁵³

Cemil Sena, çalışmasının *Birinci Bölüm*'ünün 11. ve 21. sayfaları arasında *Estetiğin Tarihi* başlığı altında yaptığı dönemselleştirmeden sonra, yine aynı bağlamda -ancak daha geniş ve açılımlı bir düzlemde- bu sefer *Türlü Kavimlerde Estetik Felsefesinin Panoraması* başlığını taşıyan bir bölümle karşımıza çıkar. Bu bölüm şu şekilde sınıflandırılmıştır:

- A. İlkçağ Filozoflarında Estetik
- B. Alman Estetikçileri
- C. Fransız Estetikçileri
- D. İngiliz Estetikçileri
- E. Başka Estetikçiler
- F. İtalyan Estetikçileri

¹⁵³ Estetik 1972, a.g.e., s.20-21.

Açıklama mahiyetindeki giriş paragrafından da anlıyoruz ki, Cemil Sena bu bölümü oluştururken, “metafizik atmosferinden olabildiği kadar soymak suretiyle özetleme” ve *Estetiğin Tarihi*’nde verdiği bilgileri ayrıntılandırma (tekrardan da çekinmeyerek) amacıyla böyle bir düzenlemeye gerek görmüştür.

Estetiğin Tarihi başlıklı bölümün bir devamı olan *Türlü Kavimlerde Estetik Felsefesinin Panoraması*, daha ayrıntılı olması amacıyla oluşturulmuş bir bölümdür. Bu bölümlerin tek bölümde toplanması mümkün olabilirdi. Bunu bir plânsızlık olarak değerlendirebiliriz. Ya da bölümlerin yerlerini değiştirerek ilki ayrıntılı, diğeri özet şeklinde oluşturulabilirdi. Neticede burada adı geçen filozofları çeşitli noktalardan değerlendireceğimiz için biz Cemil Sena gibi tekrara girmeyi gerekli görmüyoruz.

2.2.CEMİL SENA’NIN ESTETİKLE İLGİLİ ESERLERİNE TOPLU BİR BAKIŞ

Estetik, dört öğeden oluşan bir felsefe disiplindir. Bu öğeleri şöyle sıralayabiliriz: 1) Estetik süje/sanatkâr, 2) estetik obje/sanat eseri, 3) estetik değer/sanat eserinin güzelliği, 4) estetik yargı/ sanat eserinin yargılanması. Bir şahsiyet, bir düşünce veya dünya görüşünün estetiği demek, bu dört kavrama dair düşüncelerinin metinlere dayalı olarak saptanması demektir.

Bu bölümde, Cemil Sena’nın çalışmalarında ortaya koyduğu yaklaşımlarından yola çıkarak onun estetik anlayışını tespit etmeye, netleştirmeye çalışacağız.

Çalışmamızın temel konularından biri Cemil Sena’nın sanat anlayışını ortaya çıkarabilmektir. Bütün çalışmalarındaki, birçok tekrarla birlikte, ‘sanat anlayışı’nın belirlediği ifadeleri, yakınlık duyduğu görüşleri veya uzak durmaya çalıştığı anlayışları tespit etmeye yönelik bir dikkat, bir çaba içerisinde olacağız.

Cemil Sena'nın estetik anlayışını ortaya koyma çabamız elbette, öncelikle, onun eser ve görüşlerine dayandırılacaktır. Bunların ötesinde, Cemil Sena'ya dair yazılan ve ulaşabildiğimiz sınırlı sayıdaki yazıdan da istifade edilecektir.

Cemil Sena, meselelerin ele alınışı esnasında, önce o konuya dair bir soru sorar ve ardından da konuyu bazı düşünürlerden hareketle değerlendirmeye çalışır. Bu değerlendirmeler içerisinde bazılarını yakın dururken bazılarını da karşı durur ve sonuçta kendi görüşünü kısaca özetleyerek konuyu sonuçlandırır. Cemil Sena, genel olarak, teorik düzlemi Batılı düşünürlerin görüşlerinden hareketle kurduktan sonra, çeşitli örnekleri aktarmakta ve sonunda da kendi görüş ve düşüncelerini bunlar üzerine bina ederek sunmaktadır.

Cemil Sena, çeşitli süreli yayınlarda yazmak suretiyle ortaya koyduğu çabalarını, kimi kez küçük değişikliklerle kimi kez de olduğu gibi kullanarak, bir kitap şeklinde toparlamıştır. Gördüğümüz kadarıyla Cemil Sena, hiçbir çabasının heba olmasına izin vermemiş, bütün gayretlerini eser düzeyine taşımayı bilmiş bir aydındır.

Çalışmamızda Cemil Sena'nın görüşlerini tespit etmeye gayret ettiğimiz için, onun bu fikirlere ulaşırken yola çıktığı düşünürlerin görüşlerine uzun uzadıya yer verdiğini, çeşitli örnek olayları aktardığını ve fikirler arasından bir döküm sunduğunu belirtmenin faydalı olacağını düşünüyoruz. Ancak eserlerde yer alan bu yapıyı olduğu gibi aktarmayı, örneklendirmeleri tamamıyla çalışmamıza taşımayı gerekli görmüyoruz.

Cemil Sena'nın çalışmalarının önemine dair şu tespitleri de vurgulamamız gerekir. Biyografisinden öğrendiğimize göre Cemil Sena, formasyonunu Osmanlı eğitim sistemi içerisinde tamamlamış (bir süreliğine Fransa'ya da gitmiş), İstiklâl Savaşı'na katılmış, Cumhuriyet inkılâplarına şahit olmuş, hocalığını Cumhuriyetin eğitim sistemi içerisinde yürütmüş ve eserlerinin önemli bir bölümünü bu dönemde ortaya koymuş bir düşünür, bir münevver olarak yaşadığı dönemlerdeki gelişmelerin,

tartışmaların ve hâkimiyeti zaman içerisinde değişmekle birlikte çeşitli felsefî ve kültürel düşüncelerin bizzat içinde ya da dışında bulunmuş, felsefî, kültürel ve edebî alanda etkileri ve önemleri tartışılmayacak şahsiyetlerin (İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Hilmi Ziya Ülken, Hasan Âli Yücel vd.) önce talebesi, sonra arkadaşı/dostu ve fikirdaşı olmuş bir şahsiyet olarak karşımızda durmaktadır. Cemil Sena'nın son devir zihniyet dünyasının bu tür meselelerini algılayışı ve değerlendirişii bizim için çok değerli ve önemlidir. Kanaatimizce, Cemil Sena ve eseri, asıl önemini buradan almaktadır.

Daha önceki sayfalarda da işaret ettiğimiz gibi, Cemil Sena bu ilk estetik çalışmasının 'hayatçılık', 'tinselcilik', 'metafizik' ve 'teorik' yönlerin daha ağırlıklı olarak ortaya konulan bir çalışma olduğunu-biraz da yakınlıkla kabul etmektedir.

Çeşitli süreli yayınlarda sanat konusunda hayli yazısı bulunan Cemil Sena'nın, estetik alanına dair çalışmalarının da öncelikle mecmularda başladığını belirtmekte fayda görüyoruz. Aslında onun ilk estetik eserinin basım yılı her ne kadar 1931'i gösterse de bu eserin nüvesinin 1920'lerin sonlarındaki yazılardan oluştuğunu vurgulamamız gerekmektedir. Bu sebeptendir ki, onun kronolojisinde mecmualardaki ürünleri, ilk sırada ele alınmayı icap ettirmektedir. Bundan dolayı, estetiğin dört ana unsuruna yönelik bu çalışmamızda söz konusu yazıları da dikkate alacağız. Ancak, Cemil Sena'nın estetikle ilgili son eserini tezimizin merkezine almamız hem bütünlük, hem de metodoloji açısından bir zorunluluktur. Böylelikle, Cemil Sena'daki ve eserlerindeki gelişmeyi, değişmeyi ve farklılaşmayı tespit imkânı bulmuş olacağız.

Cemil Sena, *Estetik* adlı, 1931 tarihli çalışmasının 'mukaddime'sinde 'müspet ilim' vurgusu yapmakta, spritualist görünme/algılanma endişesini, ki çalışmada savunulan ana paradigma olduğu halde, dile getirmektedir. Eserin 1931 yılında yayımlandığını da hesaba katarak diyebiliriz ki, Cemil Sena dönemin 'çağdaşlaşma' çabalarının tersi istikametine düşme korkusu/endişesi taşımakta, bu devre hâkim olan 'aydınlanmacı pozitifizmin' hilâfında olmak istememektedir.

Cemil Sena'nın bu eseri, Türkiye'de yeni harflerle yazılan ilk estetik çalışmalarından biri olması bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Eserin bu öneminin yanında, daha sonra da belirteceğimiz gibi, devrinin estetik konusundaki tartışmalarını, fikrî düzeyini ve meselelerini yansıtmaları açısından da değerli bir çalışma olduğu açıktır. İlk plânda, mensubu bulunduğu ekolün/disiplinin/mesleğin (Bergsoncu, sezgici, hayatîyetçi, romantik, idealist vs.) tüm ağırlığını hissettiren bir eserle karşı karşıya olduğumuzu belirtmekte yarar var. Bunun yanında eserin eleştirel bir tonu ve karşı çıkılan disiplinlerle (materyalizm, enerjetizm, Darwinizm vs.) bir hesaplaşması da mevcuttur. Eserde genel çizgileriyle Batı tarzı bir fikir yürütme mantığını yansıtırken yine, Batılı düşünürlerden teorik plânda yararlanılmaktadır.

Cemil Sena'nın eserlerine yansıyan önemli bir özelliği de, üslûpçu bir yazar olmasıdır. Burada Cemil Sena'nın aforizmatik ifadelerle olan düşkünlüğünü de dikkate almak gereklidir. Ayrıca fragmanter yani parçalı bir anlatım boyutunun olduğunu da söylemek gerekir. *Ahuramazda Böyle Dedi*¹⁵⁴ adlı çalışmasında dile getirdiği Nietzsche hayranlığı burada belirtmeye çalıştığımız hususların kaynağında yer alan temel saik olsa gerektir.

İmparatorluğun son dönemlerinde doğmuş ve ilk eğitimini klasik (imparatorluk okulları) tarzda tamamlamış bir fikir adamı olarak Cemil Sena'nın ilk dönem çalışmalarında Osmanlıcanın hâkimiyeti açıkça görülmektedir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Cemil Sena Cumhuriyet dönemine denk düşen olgunluk çağında, dil politikalarının içinde yaşadığı dönemi belirlediği oranda, dil anlayışında yenileşmeye gitmekten de geri kalmamıştır.

Estetik üzerine ilk çalışması olan 1931 tarihli eserinin en belirleyici yönü, estetiğin temel unsurlarından *estetik değer* yani *güzel* üzerine yoğunlaşılması

¹⁵⁴ Cemil Sena, *Ahuramazda Böyle Dedi*, Çeltüt Matbaası, İstanbul, 1960, 320 s.

olmasıdır. Kabaca bakıldığında hemen fark edilecek olan bu özelliği, güzel fikri etrafındaki tartışmalar ve sanat olgusuna¹⁵⁵ ilişkin görüşler takip etmektedir:

“Birinci Kısım:

A. Güzel ve letafet

B. Ulvî ve güzel

C. Hoş ve güzel

D. Güzel ve mükemmel

E. Güzel ve müfit

F. Güzel ve hayır

G. Güzel ve hakikat

H. Güzel ve çirkin

¹⁵⁵ Bu eserin Üçüncü Kısım’ı daha evvel *Millî Mecma*’da şu başlıklar altında yayımlanmış yazılardan oluşturulmuştur: *Kudret ve Hayat-1*, S.44, 01 Eylül 1341(1925), s.711-713.

Kudret ve Hayat-2, S.45, 15 Eylül 1341 (1925), s.726-729.

Şuur ve Hayat-1, S.47, 15 Teşrinievvel 1341 (1925), s.762-764.

Şuur ve Hayat-2, S.48, 15 Teşrinisani 1341 (1925), s.781-784.

Kemî ve Keyfî Hareketler-1, S.57, 15 Mart 1926, s.918-920.

Kemî ve Keyfî Hareketler-2, S.58, 01 Nisan 1926, s.935-937.

Sebepe ve Gayeye Dair-1, S. 63, 15 Haziran 1926, s.1015-1017.

Sebepe ve Gayeye Dair-2, S. 64, 01 Temmuz 1926, s.1032-1035.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-1, S.89, 01 Temmuz 1927, s.1439-1441.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-2, S.90, 15 Temmuz 1927, s.1457-1459.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-3, S.91, 01 Ağustos 1927, s.1465-1466.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-4, S.92, 15 Ağustos 1927, s.1491-1492.

Hayat ve Madde İkiliği, S.94, 15 Eylül 1927, s.1512-1515.

Meşkûreye Dair, S.95, 01 Teşrinievvel 1927, s.1527-1531.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-5, S.95, 01 Teşrinievvel 1927, s.1538-1540.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-6, S.98, 15 Teşrinisani 1927, s.1575-1578.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-7, S. 99, 01 Kânunuevvel 1927, s.1591-1593.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-8, S. 100, 15 Kânunuevvel 1927, s.1613-1617.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-9, S. 101, 01 Kânunusani 1927, s.1624-1627.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-10, S. 102, 15 Kânunusani 1928, s.1640-1644.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-11, S. 103, 01 Şubat 1928, s.1657-1660.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-12, S. 104, 15 Şubat 1928, s.1671-1674.

Ma-ba’ d-et-Tabiiyye-13, S. 105, 01 Mart 1928, s.1696-1700.

Güzele Dair-1, S.106, 15 Mart 1928, s.1708-1710.

Güzele Dair-2, S.107, 01 Nisan 1928, s.1728-1730.

Güzele Dair-3, S.108, 15 Nisan 1928, s.1737-1738.

Güzele Dair-4, S.109, 01 Mayıs 1928, s.1756-1759.

Güzele Dair-5, S.110, 15 Mayıs 1928, s.1768-1770.

Güzele Dair-6, S.111, 01 Haziran 1928, s.1787-1788.

Güzele Dair-7, S.112, 15 Haziran 1928, s.1801-1803.

Sanatın Gayesi ve Güzel, S.118, 15 Nisan 1930, s.58-60.

Sanat Millî Olabilir mi ?, S.121, 15 Birincikânun 1930, s.106-108.

Sanatın Menşei Hakkında, S.122, 01 İkincikânun 1931, s.114-116.

Güzel ve Zevk, S.123, 01 Şubat 1931, s.130-131.

Güzel Fikrinin Tekâmülü, S.124-125, Mart 1931, s.146-148.

İ. Güzel ve ahenk

J. Güzel ve cüşuş

K. Güzel ve haz

L. Diğer teessürler

M. Temaşa kıymetleri

N. Güzel ve aşk

O. Güzel ve lüks

P. Güzel ve zevk

İkinci Kısım:

Güzel fikrinin tekâmülü

Kant ve güzellik

Kant 'in muakkiplerinde güzel

Üçüncü Kısım:

I. San'atin menşe'i hakkında

II. San'at millî olabilir mi?

III. San'atin gayesi''¹⁵⁶

Estetiğe bir “methal” olması amaçlanan bu çalışma, bu husustaki çeşitli tartışmaları, fikirleri gündeme getirmeye çalışmaktadır. Eser, iki ayrı kitaptan (bölümden) oluşmaktadır. Birinci kitapta; “güzel”in mahiyetine yönelik “felsefi” ve “ruhî tahliller” ve “tarihî mütalâalar”, ikinci kitapta ise birinci kitapta ortaya çıkarılan güzel anlayışının dayandığı “hayat felsefesi” ele alınmaktadır. Cemil Sena, Darülfünûn öğrencileri ve lise öğretmenlerine estetiğin kaynakları ve inceleme sahasının gösterilmeye çalışıldığını ifade ediyor. Konunun “çetin”liği, istifadede zorlanmayı getirecekse de, Cemil Sena, “en esaslı tahlilleri” yaparak bu eseri ortaya koyduğunu belirtmektedir. Bu sahada gerekli birikime sahip olanlara hitap ettiğini de vurgulamaktan kendini alamaz.

¹⁵⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.302-303.

“Orijinal bir Estetik yazmaya kalkışmanın ne kadar büyük bir cür’et olduğunu takdir ediyorum.”¹⁵⁷

Cemil Sena, bu alanda bir *boşluk* olduğunu ve literatürdeki bu boşluğu gidermeye bir nebze katkısı olsun diye bu çalışmaya cür’et ettiğini belirtmektedir.

Bunun yanında devrinin çok ilerisinde bir tutumla -bugün bile tam olarak uygulanamayan-‘isim (s.285-291)’, ‘konu (s.293-295)’, dizinleri ve ‘doğru yanlış cetveli (s.297-301)’ verilmiş olmasını da çalışmanın olumlu yönlerine ilâve etmemiz gerekir.

İkinci kitapta yazar “materyalizmin” ve “modernizmin” “mübalâğalarına” karşı “metafizik”in argümanlarını kitapta savunulan estetik görüşüne dayanak yaptığını ve bunu yaparken de “iddiaların ifratını meclûp olduğum felsefî mektebin verdiği heyecandan mümbais olduğuna karilerimin inanmasını iste”[rim] diyerek gerekçelendirmektedir.

Bu noktada “müspet ilme” karşı “menfî bir cereyanın saliki” olarak görülmemesi gerektiğini de temenni etmektedir. Cemil Sena’nın ana endişesinin, metafizik argümanlarla güzel/estetik bahsine yaklaşmasının “spritualist veya idealist” olduğu vehmine yol açacağı, daha korkuncu ise “müspet ilim” cereyanından uzak durduğu zannıdır ki, aslında Cemil Sena, kendisinin, müspet ilmin noksanlarına karşı bir zaafi olduğunu ifade ederek bu tür vehimleri bertaraf etmeye çalışmaktadır.¹⁵⁸ Ayrıca Cemil Sena, bu çalışmasında, “estetik” ve “hayat” konularındaki düşüncelerinde “içtimaiyatın” yaklaşımlarına fazla kıymet vermediğini de belirtmektedir.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.5.

¹⁵⁸ Cemil Sena daha ilk çalışmasında önemli bir gerilim noktasına işaret ediyor. Bu, “pozitif bilim/müspet ilim” ve “menevî spritualist/metafizik ilim” anlayışlarından doğmaktadır. Bu gerilimin, Cemil Sena’nın düşüncelerinde ve eserlerinde nasıl bir süreç/boyut kazandığını izlemek de bir bakıma “estetik” anlayışının geçirdiği değişimleri/dönüşümleri görmemizi sağlayacaktır.

¹⁵⁹ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.5-6.

Eser, aslına bakılırsa, tam bir sistematığe dayandırılmamakta, ‘estetik’ bahsi ile sosyolojik meseleler arasında gidip gelerek ilerlemektedir. Bu çalışmada, alıntılarının belirsizliği, düşünür ve yazarların adlarının yanlış verilmesi, referans eserlerin kaynakçalarının tam verilmeyişi ve dizgi yanlışlıkları gibi-yazarın da kitabın sonundaki ‘Birkaç nokta’ başlığı altında belirttiği birçok teknik hata ile karşılaşmaktadır. Cemil Sena’nın bu eserinde birçok noktada tekrarlara düşmüş olduğunu da ayrıca ifade etmek gerekir.

Çalışmanın *İkinci Kitap* diye adlandırılan bölümü, doğrudan estetik ve sanat üzerinde durulan *Üçüncü Kısım*’ı ihtiva etmektedir.

Cemil Sena’nın 1931 tarihli ilk estetik kitabı ile 1972 tarihli ilâveli ikinci basım arasında mukayese yapmak gerekmektedir. İlk eserde dil bakımından daha çok Osmanlıcanın hâkimiyetini görmek mümkündür. Bu eserde, felsefe/estetik alanında rol almış düşünürlerin, haliyle Batılı düşünürlerin, görüş ve tartışmaları ile Cemil Sena’nın vardığı sonuçlar sunulmaktadır. Biz tekrara kaçmamak ve eserin/çalışmanın hacmini artırmamak için makul olan ölçülerde bu düşünürlerin görüşlerine yer verirken, Cemil Sena’nın elde ettiği tespitleri merkeze aldık ve çalışmayı buradan hareketle değerlendirmeye gayret ettik. İkinci eserle olan bağlantılarına dikkat etmeye çalıştık.

Şunu da belirtmemiz gerektiğine inanıyoruz, Cemil Sena’nın ilk dönem eserlerinde bugünkü imlâyâya uymayan, yazıldığı dönemin anlayışına yaslanan bir tasarruf söz konusudur. Buradan hareketle, alıntılarda imlâyâya müdahale etmemeyi uygun gördük.

Cemil Sena’nın bu ilk estetik çalışmasında amacı ve yöntemi *Mukaddime* bahsinde dile getirilmektedir. Yine bu kitapta yer alan estetikle ilgili toplu bir

değerlendirmenin yapıldığı *Bedi nedir?*¹⁶⁰ kısmında -kitabın genelinde olduğu gibi- *hayatçı ve içtimaiyatçı* bir bakış ağırlık taşımaktadır.

Cemil Sena, ilk estetik eserinin ardından gelen *Felsefe ve İçtimaiyat Notları*¹⁶¹ adındaki çalışmasının *İkinci Kitap*'ında küçük çapta da olsa (143-150) 'Estetik' konusunu müstakil bir başlık altında değerlendirmiştir. 1931 tarihli 'Estetik' kitabından sonra bu konunun ele alındığı ikinci çalışma böylelikle *Felsefe ve İçtimaiyat Notları* olmuş oluyor. Bu bölüm, bir dipnotla, estetik konusunu genişletmek isteyenlerin, ilk çalışma olan 1931 tarihli kitaba müracaat etmeleri gerektiği uyarısıyla açılmakta, ardından, 'estetiğin mevzuu'nun tanımlanmasına geçilmektedir. 'Güzel'den bahseden bir 'ilim' olarak konusu tespit edilen estetiğin, incelenişindeki yöntemler, "Estetik tetkiklerinde usul" başlığı altında değerlendirilmektedir. "San'at ve San'atkâr" başlığı altında da bu konularla ilgili teorilere yer verilmektedir. Daha sonra, "San'at ve güzel" konusu kısaca değerlendirilmekte, "Bedî heyecan", "Güzel San'atların tasnifi" ve sanatın diğer ilimlerle ilişkisi işlenerek bu bölüm tamamlanmaktadır.¹⁶²

Bu iki eserden sonra estetik konusunun ele alındığı üçüncü çalışma ise *Felsefe ve İçtimaiyat Notları*'nın yeniden ele alınmış ve geliştirilmiş şekli olan 1937 tarihli *Filozofi: Psikoloji, Mantık, Sosyoloji, Ahlâk, Estetik, Metafizik*¹⁶³ adlı çalışmadır. Bu çalışma, 'Lise Filozofi derslerinin El Kitabı' şeklinde bir alt başlık taşımaktadır. Çalışmanın *Beşinci Kitap* başlıklı bölümü *Estetik mevzu ve usulü*'ne ayrılmıştır. Çalışmamızın sınırlılıklarını dikkate alırsak, doğrudan doğruya bizim konumuzu teşkil eden 'Beşinci Kitap' 'Estetik mevzu ve usulü' üzerinde yoğunlaşmanın gerekliliği ortaya çıkar.

¹⁶⁰ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.195.

¹⁶¹ Cemil Sena, *Felsefe Ve İçtimaiyat Notları*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1935, s.328: Bu eser bundan böyle "FİN" olarak gösterilecektir.

¹⁶² FİN, *a.g.e.*, s.143-150.

¹⁶³ Cemil Sena, *Filozofi*, İnkılab Kitabevi, İstanbul, 1937, s.287: Bu eser bundan böyle "F" olarak gösterilecektir.

İlk estetik çalışmasının 1931 tarihli olduğunu düşünürsek ve müstakil bir eser olarak *Estetik*'i dikkate alırsak, *Filozofi*'de, aradan geçen altı yıllık zaman zarfında, hangi noktalarda farklılaşmanın yaşandığını tespit etmeye çalışmak daha doğru olacaktır.

Cemil Sena, *Filozofi*'nin *Beşinci Kitap*'ı olan *Estetik* bölümünde (216-223) ilk çalışmasının özeti mahiyetinde bilgiler vermekte ve daha fazla bilgi için 1931 tarihli esere müracaat edilmesini önermektedir. Burada konuların dökümünü yapmaktansa genel hatlarıyla nasıl bir plânlamaya gidildiği üzerinde durmayı uygun buluyoruz. Bu bölümde plân;

I-Estetiğin mevzuu

II-Estetik tetkiklerinde usul

III-San 'at ve San 'atkâr

a-Afakî ve içtimai nazariye

b-Enfüsî ve ferdiyetçi nazariye

IV-San 'at ve güzel

a-Afakî nazariye, san 'atta réalisme

b-Enfüsî nazariye, Empressionisme, Idéalisme, Symbolisme

1-Umumiyetle güzel, iyi 'den başka bir şeydir

2-Güzel, faydalı da değildir

3-Güzel gerçek de değildir

Bediiliğin diğer vasıfları

V-Zevk

VI-Bediî heyecan

VII-Güzel san 'atların tasnifi

VIII-San 'atin menşei- [Bu bahsi içtimaiyat derslerinde tetkik etmiştik.]

IX-San 'atin ilimle münasebeti

X-San 'atin ahlâkla münasebeti

şeklinde oluşturulmuştur.

Kırk yıllık bir zaman aralığından sonra ortaya çıkan ikinci estetik çalışmasında Cemil Sena, ilk çalışmalarından farklı olarak neleri ortaya koymuştur? Kanaatimizce bu ikinci eser daha önce ortaya koyduğu çalışmalarının temelleri üzerinde yükselen bir eserdir. Farklılıklarına dair ilk ipuçlarını ikinci çalışmanın ‘önsöz’ünde genel hatlarıyla da olsa görmemiz mümkündür: “1931 yılında yayımlanan ilk eser, bugünkü kuşakların yabancıları oldukları ‘eski Türkçemizle’ yazılmış, ‘fazla olarak da hayatçılık (vitalisme) ve tinselcilik (spiritualisme) gibi sistemlerin etkisi altında ve yeni estetik anlayışlarıyla doğrudan doğruya ilişkisi pek az bulunan birtakım metafizik ve teorik problemlere fazlasıyla önem ver”[ilen] bir eserd. Geçen bu kırk yıllık zaman, dilde, zevk ve düşüncelerde Cemil Sena’ya ‘büyük ilerlemeler ve değişiklikler’ getirmişti. Hatta bu süre zarfında “ulusal ün ve onurumuzu” yücelten değerli çalışmalar estetik ve sanat alanında ortaya çıkmıştır. Buna rağmen ‘güzelliğin felsefesini aydınlatan’ nicelik bakımından yeterince eser ortaya konulamamıştır. Halbuki, eğitimin her basamağında ‘felsefe ve sosyolojinin birer kolu ya da bahsi olarak *estetik*’in ve sanat tarihinin önemi giderek artmıştır.

Cemil Sena, ‘[b]iz, eskisiyle ilgisi kalmamış olan bu yeni eserimizde, bazı kişisel görüşlerimizi de ekleyerek, metafizik unsurlardan olabildiği kadar uzaklaşmaya çalıştık’ ifadeleriyle ilk estetik çalışmasıyla ikinci baskısı arasındaki temel farkı belirtmektedir.¹⁶⁴

Cemil Sena, bu ikinci baskının; “[G]enç sanatçılarımızla Güzel Sanatlar Akademisi, üniversite ve lise öğrencilerimiz ve sanatseverlerimiz için toplu, geniş ve klasik bazı bilgiler vermektten başka amacı olma”[dığını]¹⁶⁵ özellikle dile getirmektedir.

1972 yılında yayımlanan ve Cemil Sena’nın bu alandaki ilk eserinin genişletilip geliştirilen ikinci baskısı olan ‘*Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*’ adındaki eseri; Önsöz, yedi bölüm ve Bibliyografya’dan oluşmaktadır. İlkinden farklı

¹⁶⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.7.

¹⁶⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.8.

olarak bu eserinde Cemil Sena, ‘bazı kişisel görüşleri[ni]’ de çalışmasına kattığını belirtmektedir. İlk estetik çalışmasının aksine bu alandaki ‘acemi’likleri atmış, aktarmacılıktan kurtulmuş, bilgisine güven içinde görünüyor.¹⁶⁶

İlk çalışmanın içindekiler bölümü üzerinde daha önce durmuştuk. Şimdi son çalışmanın plânını genel bir fikir vermesi açısından aktarmayı faydalı bulmaktayız:

Birinci Bölüm: Estetiğe Dair Genel Bilgiler

İkinci Bölüm: Sanat Sorunları

Üçüncü Bölüm: Sanat Eserlerinin Yaratılması

Dördüncü Bölüm: Güzel ve Güzelle İlgili Problemler

Beşinci Bölüm: Güzel ve Güzelle Karıştırılan Nitelikler

Altıncı Bölüm: Estetik Duygular

Yedinci Bölüm: Şiir ve Estetik Yargılar

Bibliyografya

Cemil Sena söz konusu eserin hemen başlangıcında, estetik hakkında girişilecek her çalışmayı bekleyen bazı güçlüklerin olduğu noktasına dikkat çekmekte ve: “...[B]u eserin bibliyografyası bile, sanat ve güzelliğin felsefesini açıklamak için *oldukça zor ve karmaşık* incelemelere ihtiyaç olduğunu gösterir kanısındayız.”¹⁶⁷ diyerek yaptığı işin ne dercede zor bir uğraş olduğunu vurgulamaktadır.

Cemil Sena, 19. yy. düşünce sistemine daha çok bağlı olduğu için “Sanatçı”ya oldukça ağırlıklı bir yer veriyor. Cemil Sena’nın kaynaklarını oluşturan düşünürler, daha çok 19. asrın şahsiyetleridir. Meselâ, çalışmamızın yöntemini kendisinden aldığımız günümüz estetikçilerinden İsmail Tunalı ise Alman ekolüne

¹⁶⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.7.

¹⁶⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.8.

bağlıdır ve ilgileriyle 20. yy. akımlarının takipçisi olduğu söylenebilir. Ontoloji, fenomenoloji, yapısalcılık akımlarının ortaya çıkmasından sonraki bir döneme tekabül eder. Burada şunu vurgulamamız gerekiyor: 20. yy., daha çok, eserin yani “estetik obje”nin merkeze alındığı birasırdır. Buradaki iki noktayı, yani *süjeye* ve *objeye* vurgu açısından, Cemil Sena ve İsmail Tunalı arasındaki temel fark olarak da değerlendirmek mümkündür.

İsmail Tunalı bir felsefe/estetik tarihçisi olarak estetik meselesini akademik/bilimsel bir açıdan ele alıp daha pedagojik, daha tartışmacı bir yöntemle kategorileştiriyor. Cemil Sena ise meseleyi ele alıpta yer yer filozofça bir tavır takınmakta, çalışmalarını daha sistemli bir düzeye taşıma konusunda gereken çabayı göstermemektedir.

Cemil Sena, ne bir sanat tarihçisidir, ne de bir estetik akademisyeni. O, Dârümuallimîn’de felsefe eğitimini tamamlamış, Fransa’da felsefi nosyonunu geliştirmiş, eserlerinin çoğunluğu felsefe-pedagoji ağırlıklı olan bir aydın, bir hocadır ve o kadar çok disiplinle ilgilidir ki, bu da onun bir alanın/disiplinin tüm özelliklerini derinlemesine temellük etmesini güçleştirmektedir.

Cemil Sena’nın eserlerini verdiği döneme bakacak olursak, 1920’lerin öncü akımlarının revaçta olduğu yıllara denk düştüğünü ve bu sürecin ardından İkinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle oluşmuş atmosferden beslendiğini görmekteyiz. Ardından 1968 olaylarının yaşandığını düşünürsek Cemil Sena’nın bu dönemseller şartlara pek kulak kabartmadığını, Marksist sanat anlayışına karşı tavrıyla, öncü akımları anarşizmle suçlamasıyla¹⁶⁸ onun, devraldığı 19. asır mirasını büyük oranda sürdürdüğünü görürüz. Adeta ruhçu/idealist felsefeden/estetizmden yana tavır alır. Ancak, paradoks da burada ortaya çıkmaktadır. Bu noktada şu tür sorular sorulabilir: Acaba bütün pozitivist kaygılarına rağmen Cemil Sena nasıl oluyor da aynı zamanda

¹⁶⁸ *Bedii Kıymetlerde Anarşi 1*, Varlık, S.214, 1 Haziran 1942; *Bedii Kıymetlerde Anarşi 2*, Varlık, S.215, 15 Haziran 1942.

bu kadar idealist olabiliyor, idealist felsefeye kayabiliyor, sezgici, coşkucu ve dehâ yanlısı olabiliyor?

Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Cemil Sena, yer yer ruhçu bir bakışa sahip olmasına ve sezgici, idealist bir tutum içerisinde bulunmasına rağmen, din karşısında genellikle eleştirel bir tavra sahiptir. Bunu pozitivist yanının ağırlığına yormak mümkün görünmekle birlikte kanaatimizce deist-panteist ya da agnostik bir yaklaşımı da taşımaktadır.

Cemil Sena'da 'Budizm' etkisi önemli bir konudur. Bu etki, *Buda ve Konfüçyus*¹⁶⁹, *Ahuramazda Böyle Dedi*¹⁷⁰ ve *Büyük Adam Olmak*¹⁷¹ gibi eserlerinde açıkça kendini göstermektedir. Ayrıca, şiirlerini toplamayı plânladığı eserine *Nirvana* adını vermeyi düşünmesi de bu etkinin derecesini yansıtmaktadır. Kanaatimizce bu etki Cemil Sena'nın inanç konusunda sahip bulunduğu bir tavırdan kaynaklanmaktadır. Cemil Sena'nın Doğu mistisizmiyle olan ilişkisi incelemeye değer bir durumdur.

Doğan Özlem'in, Cemil Sena ve diğer Cumhuriyet dönemi estetikçilerinin değer ve önemlerini ortaya koyan, estetik alanında gerçekleştirdikleri gelişmeleri ele alan ifadeleri, bu çalışma bağlamında önem taşımaktadır:

“Ülkemizde felsefi estetik konusunda yazılmış kapsamlı ve ciddi ilk kitap, Cemil Sena'nın 1931'de ilk ve 1972'de genişletilmiş şekliyle ikinci kez yayımlanan Estetik'idir. Bu yıllarda Suut Kemal Yetkin'in felsefi estetikle ilgili en geniş yayını yapan düşünürümüz olduğu görülüyor. Bununla birlikte, hem Sena, hem Yetkin'de, felsefi estetiğin, hemen hemen sadece estetik değerler felsefesi ve sanat felsefesi alanlarına indirgenmiş olarak işlendiği görülüyor. Bunu, her iki düşünürümüzün Fransız bediiyatçılığının etkisinden tam olarak sıyrılamamış olmalarıyla açıklamak

¹⁶⁹ Cemil Sena, *Buda ve Konfüçyus*, Tefeyyüz Kitapevi, İstanbul, 1941, 137 s.

¹⁷⁰ Cemil Sena, *Ahuramazda Böyle Dedi*, Çeltüt Matbaası, İstanbul, 1960, 320 s.

¹⁷¹ Cemil Sena, *Büyük Adam Olmak*, İstanbul, 1940, 190 s.

mümkündür. Bununla birlikte bu iki düşünürümüzün, Rıza Tevfik'ten sonra ilk ciddi felsefi estetik çalışmalarını gerçekleştirmiş oldukları belirtilmelidir. Bunlardan sonra İsmail Tunalı'nın çalışmalarına kadar, bizde felsefi estetik konusunda ciddi ve anılmaya değer çalışmalardan (bir iki istisna dışında) söz etmek mümkün değildir.”¹⁷²

Burada Doğan Özlem'in 'felsefi estetik' vurgusu üzerinde durmamız gerekmektedir. Cemil Sena'nın estetik algısı ve çabaları açısından niteleyici bir ifade olması bakımından bu tabir önemli bir çıkış noktası teşkil etmektedir. Ayrıca, yine Doğan Özlem'den hareketle; 'estetik değerler felsefesi' ve 'sanat felsefesi' ifadeleri de aynı derecede önem taşımaktadır.¹⁷³

Bu noktadan sonra, estetiğin –İsmail Tunalı'nın tasnifini yaptığı şekliyle- dört temel unsurunu, Cemil Sena'nın eserlerinden hareketle, ele almaya geçebiliriz.

¹⁷² Doğan Özlem, “İsmail Tunalı ve Türkiye’de Felsefi Estetik”, *İsmail Tunalı Kitabı*, haz.Ümit Gezgin-Vural Yıldırım, Altın Kitaplar Yay., İstanbul, Haziran 2006, s.184-185.

¹⁷³ Gezgin-Yıldırım, *a.g.e.*, s.184-185.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.ESTETİK SÜJE

Estetik olgusunun temel unsurlarından biri, sanat eserini üreterek ortaya koyan sanatçı; diğeri de bu ürünlerle ilgi kuran, onları algılayan ve onlar hakkında değer yargıları sunan, onlar karşısında tavır alan algılayıcılarıdır. Aslında bu iki öge insan hakikatinde temelini bulmaktadır. Burada sanatın insan boyutu devreye girmektedir. Söz konusu iki ögenin estetik süjenin aktarı olduklarını belirtmemiz gerekmektedir. Öncelikle estetik süjenin kavramsal boyutu üzerinde duracak, daha sonra da Cemil Sena'nın estetik süjeyi nasıl ele aldığı konusuna yer vermeye çalışacağız.

Süje öncelikle bir bilgi ögesidir. Bilgi ögesi nitelemesi, onun, estetik obje ile girdiği ilişkiyi vurgulamaktadır. Bu ilişki kendini bir tavır alma ve estetik varlığa katılma şeklinde gösterir. Yani estetik süje, estetik tavra sahip bir varlık kategorisini imlemektedir. Böyle olunca da, süje yalın bir bilgi süjesi olmaktan çıkarak bir estetik süje olur.¹⁷⁴

İsmail Tunalı, estetik süjeyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“[E]stetik süje, bir estetik obje’yi algılayan, onu kavrayan ve ondan estetik olarak hoşlanan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığı, ‘ben’ anlamına gelir. Böyle bir estetik süje, bir estetik objeyi kavrarırken, ondan haz duyarken bu estetik obje karşısında tavır almış olur. Çünkü bir obje’yi algılamak, onu kavramak, ondan haz duymak, onun karşısında tavır almak anlamına gelir. Bunun için, estetik süje’yi tanımak, estetik tavır almayı belirlemek demektir.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ İTE, a.g.e., s.18.

¹⁷⁵ İTE, a.g.e., s.23.

Tunalı'ya göre, estetik tavrı belirleyen duyu ve bilgi formları; ereği kendinde olma (auto telos:Kant), seyir (temaşa: contemplation), kavram, duyu, algı, özdeşleşim (einfühlung: T. Lipps) ve estetik hazza ulaşma gibi aşamaları kapsayan bir bütünlük arz eder. Estetik obje, estetik süje tarafından, her türlü çıkar ve kaygıdan (pratik, ekonomik, dini, etik, seksüel vb.) azade olarak algılanır. Bu bakımdan estetik tavrıda bilgi ve sezgi bütünlüğünü dikkate almak gerekir ki, kavram da bu bütünlüğün adı olur.¹⁷⁶

“Estetik bakımdan önemli olan, objenin kendisi değil, tersine onu estetik olarak algılayan süje’de uyandırdığı duygudur.”¹⁷⁷

Estetik tavrıda; görme, işitme, kas hareketi ve denge duyularından edinilen bilgi, diğer duyumlardan edinilen bilgi çeşidine göre, daha belirleyici bir rol oynamaktadır.¹⁷⁸

Estetik süje belirlenmesinde dikkat edilmesi gereken bir durum da, psikolog estetikçilerin yaptığı gibi, estetiği oluşturan öğelerden biri olan bu unsurun (süjenin) tek başına ön plâna alınması, sadece süje unsuruna indirgenmesi, bütün indirgemelerde olduğu gibi, mutlaklaştırma şeklinde beliren mahzurlu bir yaklaşımdır. Çünkü indirgeme neticede bir mutlakçılığa yol açar ki, bu da kabul edilemez bir durumun doğması demektir.¹⁷⁹

Sanat meselesi sanatçıyla daima birlikte düşünülür. Sanatçıyı da *estetik süje* dâhilinde görmek aynı derecede gereklidir.

¹⁷⁶ İTE, *a.g.e.*, s.25.

¹⁷⁷ İTE, *a.g.e.*, s.27.

¹⁷⁸ İTE, *a.g.e.*, s.33-34.

¹⁷⁹ İTE, *a.g.e.*, s.18.

3.1.Cemil Sena’da Estetik Süje Belirlemesi

3.1.1.Sanatçı

Cemil Sena’nın birçok ifadesi arasında sanatçıya yönelik olarak neleri öne çıkardığını anlamamız için seçici bir yaklaşımla meseleyi ele almamız gerekmektedir. Bunun nedeni -birçok defa dile getirdiğimiz gibi- sanata dair bütün unsurlarla ilgili düşüncelerinin iç içe, girişik bir şekilde verilmiş olmasıdır. Eğer böyle bir yöntem uygulamamış olsaydık, çalışmamız alıntıların ve tekrarların boğuculuğunda kaybolabilirdi.

Cemil Sena, eserlerinde, estetik bütünlüğün dört temel unsuru olan sanatçı, sanat eseri, sanat eserinin güzelliği ve sanat eserinin değerlendirilmesi konuları üzerinde de düşünmüş ve düşündüklerini yazıya geçirmiştir. Eserlerinde estetiğin bu dört unsurunu, kategorik olarak ayrı ayrı ele alıp anlatmamış, ancak bunlara dair görüşlerini çeşitli başlıklar altındaki denemelerinde girişik bir şekilde yazmıştır. Onun çalışmalarında karşılaşılan; *sanatkâr, sanatçı, mübdi, dehâ, şair, ozan, hikâyeci, romancı...* gibi, bir sanat eseri ortaya koyan anlamına gelen bütün kavramları, “sanatçı” olarak anlamlandırdığını, bütün bu kelimelere *sanatçı/süje* anlamını yüklediğini burada belirtmekte fayda görüyoruz.

Estetik süje konusunda Cemil Sena’da ağırlık merkezi daha çok sanatçıya yöneliktir, tabii ki sanatla birlikte. Sanatçı konusu, bir değer ölçüsü olarak, *dehâda* coşku uyandıran bir yaklaşımla ifade edilmektedir. Algılayıcıya dair görüşlerini ise daha çok *estetik yargı* olgusuyla bir iç içelik düzleminde vermektedir.

Cemil Sena’da *estetik süje* belirlemesinin (ki bu *estetik yargı* için de geçerlidir), tespit edilmesinin güç bir yanı olduğunu söyleyebiliriz. Bu güçlük Cemil

Sena'nın sanatçıyı ele alırken, aynı zamanda, sanat eserinin algılayıcısını yani estetik tavrın sahibi olan *estetik süjeyi* de değerlendiriyor olmasından doğan bir güçlüktür.

Sanatçı, duygularını “sembolik ve ritmik” bir atmosferde yansıtmaktan hoşlanan; hayallerini ve ülkülerini “nesnelleştiren” böylelikle sanatını “insanbiçimcilik”e dönüştürmekten kurtulamayan bir şahsiyettir. Sanatçı Cemil Sena'ya göre “benci”dir. Çünkü o, varlıkta “sanrısız algılarını” yoğunlaştırıp, varlığın tüm unsurlarıyla kendini “karıştırıp”, “ebediliğe” ulaşmak ister. Sanatçı, fanilikten “ürk”[tüğü] için, dış dünyayı “aşmaya” çalışır. Bu yüzden sanatçı, “eşya ve olaylar karşısında”, “entropatik(intropatique)” bir duyguya kapılan “canlıcı (animiste)” bir varlıktır. O, “arketipik (archetypique) bir evrenin nostaljisine tutulmuş” bir bilinç taşımaktadır.¹⁸⁰

Cemil Sena'ya göre, hiçbir eseri sanatçının “yaratma dehâsı”nı tatmin edecek mükemmelliğe ulaşamadığı için, sanatçı daima eserlerinden üstündür.¹⁸¹

Cemil Sena'nın sanatçıyı konumlandırmasında dikkatimizi çeken bir özellik de, sanatçının temel bazı özelliklerinin dışında, değişen ve dönüşen bir özne olduğu tespitidir. Yani sanatçı, çağlar içinde dinamik bir değişime, dönüşüme uğramış, farklı ve yeni tavırlar geliştirmiştir.

Cemil Sena'nın sanatçıya yönelik olarak ön plâna çıkardığı kavramları şu şekilde sıralamak mümkündür: Özgürlük, ülkü, dehâ, orijinallik, ruh yüceliği ve ölümsüzlük.

1972 tarihinde yayımlanan *Estetik* kitabının “İkinci Bölüm”ünde “Sanat Sorunları” alt başlığında sanatın mahiyeti üzerinde durulmaktadır. Burada Cemil

¹⁸⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.160.

¹⁸¹ FA, C.4, *a.g.e.*, s.224-225.

Sena, ilk olarak “Sanat ve Sanatçı” meselesini değerlendirmektedir. O önce iki ana yaklaşımın varlığını tespit eder ve bu noktada ortaya çıkan görüşleri özetler. Bunlar: “nesnel” ve “öznel” diye ayrılan iki temel görüştür. Bu da bize, Cemil Sena’nın yaptığı karşılaştırma ve ele alış tarzında bir karşıtlığın varlığını gösterir. Daha yakından baktığımızda “sanatın özneliği ve nesneliği” ve “sanatçının özneliği ve nesneliği” kategorilerini düşünmemiz gerektiği sonucunu çıkarabiliriz. Ancak Cemil Sena bu meseleleri iç içe ve karışık bir biçimde değerlendirmektedir.

Cemil Sena’ya göre ‘nesnel’ görüş açısından bakıldığında, sanatın toplumla sıkı bir ilişki içerisinde olduğu, “toplumun sanatçı ruhuna yaptığı etki”de bunun ortaya çıktığı, “bir toplumsal hâl” kadar “doğal çevreyi yansıttığı” anlayışı hâkimdir. Burada söz konusu edilen, Aristocu, mimesis/yansıtma kuramının geçerliliğidir: “Sanatçı, ancak içinde yaşadığı ortamdan aldığı izlenimlerin bir aynası, bir odağıdır (mihrak).”¹⁸²

‘Öznel’ görüşe gelince burada ‘bireylik’ ve ‘kişilik’in birer değer olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu da ‘nesnel’ anlayışın bir eleştirisi olarak belirmektedir. ‘Büyük sanatçılar’ın başkaları tarafından ileri sürülmemiş, kimsenin bilmediği, tanımadığı birtakım yeni ülküler yaratan kişilikler oldukları iddiasına dayanmaktadır.¹⁸³ Onların -büyük sanatçıların- yaşadıkları dönemlerde anlaşılma sebebi de buna dayanmaktadır. Söz konusu olan, bir özgünlük kavrayışıdır. Bu büyük sanatçılar, “gelenekleri ve zevkleri değiştirme güç ve imanına sahip olan” kişilerdir. Onlar toplumlarına ve dönemlerine “aykırı” kişilerdir. Cemil Sena burada; Kant, Schiller, Schopenhauer, Wagner ve Nietzsche’yi bu görüşün savunucuları olarak zikreder.¹⁸⁴

¹⁸² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.73.

¹⁸³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.73.

¹⁸⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.73-74.

Bütün bu yaklaşımları verdikten sonra Cemil Sena, kendi durduğu noktayı ortaya koyar:

“Bu iki yöntemin ulaştığı fikirlerin aşırı yönleri vardır. Zira sanat, ne büsbütün toplumun, ne de bireysel zevk ve hayal gücünün eseridir; fakat her ikisinin de bu konuda ortak payı vardır. Bunu fark etmiş olan Bacon sanatı, tabiata eklenmiş insan saymıştı.”¹⁸⁵

Cemil Sena meseleyi burada, bu kadarla yetinerek ele almakta fakat belirtmiş olduğu “ortak pay”ın ne olduğu üzerinde konuyu açacak, tartışacak boyuta taşımamaktadır. Aslında bir üçüncü yolun varlığını fark etmiş, ancak temellendirme konusunda gerekli çabayı göstermemiştir. Buna rağmen onun eserleri ve yazıları arasında söz konusu durumu kavramamızı kolaylaştıracak verilere de ulaşmamızı - dolaylı da olsa- sağlayacak tespitlere rastlanır.

Cemil Sena, sanatçının gerçek anlamda bir sanatçı olabilmesi ve sanattan doğan amacına hizmet edebilmesi için bazı nitelikleri taşıması gerekliliği üzerinde durur.

Cemil Sena, sanatçı ile sıradan insan arasında ortaya çıkan temel farkın, sıradan bireylerin ilginç ve olağanüstü bulduğunu sanatçının güzel görmesinde ortaya çıktığını ifade eder.¹⁸⁶ Ona göre sanatçı, hangi konuyu işlerse işlesin bir tek amacı vardır: “[G]üzeli ve bununla ilgili olan fikir ve duyguları gerçekleştirmek ve tanıtmaktır.” Sanatçının bunu başarabilmesi, “yalnız hünere değil, özel bir ruh yüksekliğine ve kişisel meziyetlere malik olma”[sına] bağlıdır ve bu onun için bir zorunluluktur.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.74.

¹⁸⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.23.

¹⁸⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.77.

Cemil Sena, sanatçının *kavuşması* gereken bu *yüce* niteliklerin onu *gerçek sanatçı* katına ulaştıracağını vurguladıktan sonra, böylece sanatçının da dolaysız olarak “bazı eğitimsel etkiler yapabil”[eceğini] ileri sürer.¹⁸⁸

Sanatçının özneliği, sanat olayı açısından çok önemli bir olgu olarak kabul görmekte ve böyle yorumlanmaktadır. Bu durum Cemil Sena’nın da dikkatini çeker ve özneliğin ortaya çıkması noktasında; “Öznellik, esasen sanatın ana koşullarındandır; fakat buna sanatçının kendi yaşama savaşının yarattığı alışkanlıklar ve duygu değişmelerinin etkisi” nin de olduğu düşüncesini taşımaktadır.¹⁸⁹

Cemil Sena, sanat olgusunu ve sanatçı unsurunu ortaya çıktıkları çağın şartları bağlamında değerlendirir ve her çağın kendine ait bir ruhu, bir felsefesi olduğu düşüncesini kuvvetle taşır:

*“[H]er dönemin sanat ürünleri, o dönemdeki sanatçıların ayrı bir felsefesi vardır. [...] Sanatçı da, buna paralel olarak, tabiatın hammaddesini, ilkel bir ruhun sudan bakışlarıyla duygulanmaktan uzaklaşarak, kendi kişiliğinin ve yaşadığı çağın uygarsal ve kültürel seviyesine uyan yeni duygular, yeni zevkler ve yeni tutkuları yansıtan eserler vermeye çalışır.”*¹⁹⁰

Sanatçı ve toplum ilişkisine değinirken Cemil Sena, sanatçının içinde yaşadığı toplumun dışında kalamayacağını; toplumun politik, ekonomik, dinsel, ahlâkî ve kültürel geleneklerinden kendisini soyutlayamayacağını ifade etmektedir. Sanatçı ona göre, “tabiat ve toplum dışı bir yaratık olamaz.” Çünkü sanatçı; “bütün bu kurumların, tarihin ve hatta yalnız ulusunun değil insanlığın çocuğudur.”¹⁹¹

¹⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.77.

¹⁸⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.70.

¹⁹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.154.

¹⁹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.154.

Cemil Sena, sanatçının yetişme sürecinde ve başka sanatçıların etkilerinden bağımsızlaşma sürecinde, kendi sanatçı kişiliğini ve “zaman zaman estetik amaçları[nı] yitir”[diğini] düşünür. Ayrıca, sanatçının “bazen toplumun herhangi bir amacına hizmet eden, bazen de toplumu kendi ülküsüne bağlamak isteyen” bir tavır sergileyebildiğini ileri sürer. “Ya da,” der Cemil Sena: “[B]u iki eğilimden de kurtularak orijinallik tutkusuna kapılan bir usta olur.” Bütün bu görüşlerinden sonra Cemil Sena: “Gerçek olan şudur ki, sanatçı da bir dönemin ve belirli bir ulusun insanıdır ve ancak büyük dehâlar, yani Schopenhauer’ın dediği gibi, “*Gelecek kuşaklara ve genel olarak insanlığa mal olacak olanlar, çağdaşlarına yabancı kalırlar.*”¹⁹²

Cemil Sena, sanatın yalnızca taklitle yetinmediğini, onun değiştirme ve yaratma gücüne de sahip olduğunu düşünmektedir. İşte bu noktada da, sanatın bu değiştiricilik ve yaratıcılık gücünün neticesinde, “gerek san’atkârın ve gerek temaşagerin hazzı”, ortaya çıkan “hürriyet hissinden” doğmaktadır.¹⁹³

Sanatçıların yaratma sürecinde “hiçbir dış baskıya kapılmadan”, “özgür bir ruhla” eserlerini ortaya koymak istediklerine dikkat çeken Cemil Sena, sanatçıların; “konularını, biçimlerini, ruh, anlam ve amaçlarını, kendi özgür anlayış, duyuş ve görüşlerine göre işlemeyi, kendilerinin en doğal hakkı say”[diklarını]¹⁹⁴ belirtmektedir.

Cemil Sena’nın yaklaşımlarında ortaya çıkan önemli bir nokta da, sanatçının ve sanatın özgürlüğüne ve orijinalliğe yaptığı ısrarlı vurgudur:

*“Ulusların, bilim adamlarıyla ülkü adamlarının tutsağı oldukları özgürlüğün, egemenliğini en geniş çapta hissettirdiği alan sanat ve sanatçılardır.”*¹⁹⁵

¹⁹² Estetik 1972, a.g.e., s.77-78.

¹⁹³ Estetik 1931, a.g.e., s.110.

¹⁹⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.78.

¹⁹⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.78.

Sanatçının ‘tümel’ ve ‘kolektif’ iradeyle olan ilişkisi konusunda Cemil Sena, Romantik Alman filozofu Schelling’in görüşlerinden hareket eder ve Schelling’in bu mevzuuyu “pek iyi sez”[miş] olduğunu belirtir. Genellikle ‘sanatçı’ bahsini değerlendirirken Cemil Sena’nın özellikle romantik görüşlere ve de daha çok Alman düşünürlerine yer vermiş olması onların-Alman romantizminin-idealist anlayışının bir tezahürüdür. Bu hususta Schelling şunları söyler:

“Sanat eserlerini çözümleyecek olursak düşünceli (müteemmil) bilincin, eserlerle tam bir uygunluk halinde bulunduğu görülür. Ancak böyle eserler, saf bir kendiliğindenliğin (spontaeité) ürünüdür. Yani sanatçının dehâsı, tabiatın hayatı ve tarihsel gelişimi gibi, bilinçli ile bilinçsiz olanı birleştirir. Sanatın filozof için önemi, bundan doğmaktadır. Özet olarak bilinçsizce aradığımız, kendi bilincimizdir ve sanatın en yüksek derecesini latiflik (grâce) teşkil eder. Sanatta latiflik, ruhun ifadesidir. Ruhun yaklaşmasıyla eser, ince bir şafak içinde kalır; çevre latif ve ılımlı bir hal alır. Bu latifliğin belirdiği anda güzelin saf yüzü gelişmeye başlar.”¹⁹⁶

Cemil Sena’ya göre, sanatçının özgürlüğü olgusu zaman zaman sanatçı ve yaşadığı toplum ve dolayısıyla toplumun değerleri arasında doğan bir çatışmaya da yol açabilmektedir. Cemil Sena, bunun toplumun ortak duyarlılığını besleyen bir duruma dönüşmesinin de mümkün olduğunu düşünür: “[S]anaçtı, yeni buluş ve yaratmalarıyla toplumun duygularını çiğneyebilir, yahut da, toplumun kendi ruhunu, daha doğrusu, kolektif ülkünün, bilinçaltında kaldığı için hissolenmeyen eğilim ve tutkularını aşılabilir.”¹⁹⁷

Tespit edilen bu çeşitlilik içinde Cemil Sena, A. Rey’den hareketle, üslûbu belirlemede önemli olduğunu düşündüğümüz şu saptamayı yapar:

¹⁹⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.83, 1 no’lu dipnot.

¹⁹⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

*“Anlaşıyor ki, üslûp, sanatçının türlü dönemlerine, seçtiği konulara, içinde bulunduğu hal ve koşullara, hatta toplumdaki teknik, kültürel ve politik akımlara göre türlü özellikler gösterir. Zira sanatçı da toplum gibi dinamik bir hayat ve ruh yapısına maliktir. Bu itibarla mutlak üslûp, filozofların hayal güçlerinden başka yerde mevcut değildir. Her sanat heyecandır ve heyecan, bir şeyin heyecanıdır. Yorumlamak suretiyle, üslubun konusunu Buffon’un şu formülü ile çözmelidir: **Üslûp, aynıyle insandır** (A. Rey).”¹⁹⁸*

Yukarıda vurgulanan ifadeyi Cemil Sena; *“...bir sanatçının bütün eserlerinde yükselen bir atmosfer, bir hayat ve görüş enerjisi vardır ki, üslubunun türlü değişmelerine rağmen, eserin sahibini tanımamıza hizmet ederler.”¹⁹⁹* şeklinde anlamlandırmakta ve sanatçının kişiliği üzerine de; *“sanatçının bir kişiliği vardır ki, bu onun üslubundaki özelliği oluşturduğu gibi, konularının ifadesinde de, bu kişiliğin dinamik karakterinden birçok unsurlar verir.”²⁰⁰* düşüncelerini ileri sürmektedir.

Mademki her dönem kendi üslûbunu getirir, o halde o dönem içinde yaşayan insanların da estetik zevklerinde bazı ortaklıkların bulunması kaçınılmazdır diyen Cemil Sena, örnek olarak; barok, rokoko, art nouveau; Eski Yunan, Roma ve Mısır üslûp ve sanat anlayışlarını gösterir.²⁰¹

İşte bu noktada Cemil Sena, sanatta ortaya çıkan bu ortaklıkları sanatçı ve üslûbu bağlamında şöyle ifade etmektedir:

“Sanatçı da bir insan olarak toplumun ve öteki sanatlarla sanatçıların etkisinden kurtulamaz; bunun içindir ki, sanat okulları da kendi yapıları içinde bir evrim geçirirler; bu evrim, sanatçıların üslubundaki evrimin aynasıdır.”²⁰² Ayrıca:

¹⁹⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.113-114.

¹⁹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.114.

²⁰⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.111.

²⁰¹ Estetik 1972, a.g.e., s.114.

²⁰² Estetik 1972, a.g.e., s.115.

*“San’atkâr sevip takdir ettiği cemiyetlerin san’atini, kendi şahsiyeti üzerinde iz bırakmaktan menedemez.”*²⁰³

Cemil Sena’ya göre, her sanatçının genel ve yaygın özelliklerinin dışında, çoğu zaman, klasik, romantik ve gerçekçi yönlerinin olması doğaldır. Sanatçı, bazen, kendi döneminin üslûplarını aşarken bazen de, geçmiş dönemlerin üslûplarından yararlanabilir ve bu da onun üslûbunun evrimine delil teşkil eder:²⁰⁴

*“Sanatçı da gördüğü, düşündüğü ve düşlediği konuları, bir eserde somutlaştırdığı vakit, kendisine özgü bir duyarlılıkla, dıştan bazı yanılısamaların nesnelleşmiş olması gibi görünmesine rağmen, iç anlamı ve amacı bakımından ayrı bir esinlenmenin ve ayrı bir yaşantının ahenk ve dengesini gerçekleştirir. [...] [S]anatçının da ayrı bir dünyası vardır.”*²⁰⁵

3.1.1.1.Sanatçı ve Taklit

Cemil Sena, birçok ifadesinde, sanatta taklit konusunu ele almaktadır. Sanatçının taklit etme stratejileri, neyin taklide değip neyin değmeyeceği gibi noktalarda çeşitli görüşler sunmaktadır.

Sanatçı malzemesini tabiattan alır. O, tabiata farklı bir gözle bakar ve seçici bir tavır sergileyerek eserini oluşturur. Cemil Sena, sanatçının tabiat karşısındaki bu tavrı üzerinde önemle durmaktadır. Ona göre, tabiatta, “iyi ve kötü”, “ifade edilmeye değen ve değmeyen” gerçeklikler mevcuttur. Sanatçı bunların bir kısmını kullanırken bir kısmından da uzak durur, “çekin”[ır]. Yine sanatçı, bu gerçeklikler arasında

²⁰³ Estetik 1931, a.g.e., s.118.

²⁰⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.115.

²⁰⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.154.

ifadesi algılayıcılara haz ver(e)meyecek olan bazı “korkunç ve çirkin” konuları da işlemekten geri durmaz.²⁰⁶

Gerçeğin yansıtılması konusunda Cemil Sena; bunun tam anlamıyla mümkün olamayacağını, böyle bir durumda sanatın modelinden aşağı bir konuma düşeceğini belirtir. Böylelikle bir ‘nesnel olmazlık’la karşı karşıya kalmış oluyoruz. Bu duruma bir de ‘öznel olmazlık’ eklenmektedir ki, bu da ‘tabiatı aynı tarzda görebilen iki insana rastlana[mamasından] kaynaklanan bir durumdur. Zaten sanatçılar tabiatı oldukları gibi değil, o anki ‘ruh hallerine göre’ görürler.²⁰⁷

Sadece yanılısamayla yetinen bir sanat, “kendi varlığının gerçek nedenini ve haysiyetini” bir ‘uydurmacılık’a (*mystification*)’ mahkûm etmiş olacaktır.²⁰⁸

Sanatta taklit, hayli tartışmalı ve çetrefil bir konu olarak asırlardan beri süren bir meseledir. Cemil Sena, taklit konusunda yapılan güçlü itirazlara rağmen şöyle bir tutum sergilemektedir:

“Taklit için yapılan kuvvetli itirazlara rağmen, taklidin sanatta hiçbir rolü yoktur, sonucuna ulaşmak da doğru değildir. Sanatçı, konularını gerçekten alır ve gerçeklikteki oranlardan ve renklerden faydalanır. Gerçeğe büsbütün aykırı olan eserlerden de tam bir estetik haz alınamaz [...] Gerçeğin duygusundan yoksun olan sanatçı, uydurmalarından ve yapmacılıklardan kurtulamaz; eserleri antipatik ve soğuk olur; insancıl (beşerî) olamaz; estetik bir haz verebilmek için garip ve fantastik uğraşılara girişir ki, bu da sanatçının güçsüzlüğünü demektir. Bu itibarla taklit, bir amaç olarak değil, bir vasıta olarak sanat için gereklidir. Zira sanat güzelliği, gerçeksele ile ülküselin bir kaynaşmasıdır. Gerçeği ülküleştiripmemiş olan kimse,

²⁰⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.110.

²⁰⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.110.

²⁰⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.110.

*gerçekten sanatçı değildir. Onun değeri, gerçekseli ülküselleştirmek ve hissettiği ülküyü, gerçeksel bir hale getirmektir.”*²⁰⁹

Cemil Sena taklit konusunda aleyhte bir yaklaşım içerisinde değildir. Aksine o, bu durumu çok doğal bir olgu olarak görür: “Sanatçı, çoğu zaman eserinin tümünü değil, fakat bazı unsurlarını, fragmanlarını ve ayrıntılarını taklit etmekten kurtulama[z].” Cemil Sena sanatçının taklit etme durumunu ve de sanattaki başarısını, eserlerine “kendi kişilik ve dehâsını yansı”[tığ] oranda kabul edilebilir bulur. Ancak bu denge kurulduğu zaman sanat eseri bir değere ulaşmış olur ve bu da “estetik değer” olur.²¹⁰

Cemil Sena, sanatçının *geçici başarılarla* yetinmeyip, sanat kültürünü artırması ve geliştirmesi gerektiğini düşünür. Ayrıca, buna paralel olarak, genel kültür düzeyinin yükseltilmesinin de önemli olduğunu belirtir. Sanatçının, “taklitçilikten kaç”[ınması], bir modanın peşinden koşmak şöyle dursun “yeni bir moda yarat”[an] bir sanatçı olmaya gayret etmesi gerektiği fikrini taşır. Yine de Cemil Sena, sanatçının, “İcat edebilmek için ise, icat edilmiş olanları iyi bilme[si] gerekti”[ğini] düşünür.²¹¹

Cemil Sena, sanatın yalnızca taklide indirgenmesi durumuna karşı bir tutum sergilemektedir. O bu konuda şöyle düşünmektedir:

“[G]erçeği olduğu gibi taklit edebilen eserler güzel olmuş olsalardı, askerî müzedeki yeniçeriler ve başka Batı müzelerinde görülen mumdan ya da başka plastik maddelerden yapılmış tarihsel kişilerin maket veya heykellerinin, mermer, bronz veya başka maddelerden yapılmış olan sanat eserleri kadar olsun güzel olmaları gerekirdi; onlar, daha gerçek oldukları halde, ülküden yoksun ve ölü eserlerdir.

²⁰⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.110-111.

²¹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.111-112.

²¹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.121.

*Mme. De Staél'in dediği gibi, "Eğer bunlar, sanatsa, fazladır; hatta bunlar, gerçekçiliklerinin kuvveti yüzünden de iğrençtirler."*²¹²

3.1.1.2.Sanatçı ve Özgürlük

1972 tarihinde yayımlanan eseri *Estetik*'te, Cemil Sena, *Sanat ve Özgürlük*²¹³ başlığı altında, sanatçının özgürlüğü meselesini irdeleyip, konuyu temelde bir 'demokrasi' problemine dayandırmaktadır. Daha sonraki bölümlerde ele alacağımız 'Eski ve Yeni' meselesinde olduğu gibi, burada da Cemil Sena, özgürlük olgusunu değerlendirirken, 'eski sanat'a karşı, daha doğru bir ifadeyle eski sanat anlayışlarına karşı, 'yeni sanat'ı dolayısıyla yeni sanat anlayışlarını savunmaktadır.

Sözünü ettiğimiz bölümde bu karşıtlığa uzun uzadıya değineceğimiz için burada aynı ifadeleri -hemen hemen aynı ifadelerle konu tartışıldığı için- tekrar etmeyi uygun görmüyoruz. Yalnızca, 'özgürlük' meselesine dair vurgulamaları dikkatlere sunmayı daha doğru buluyoruz.

Cemil Sena'nın 1972 tarihli *Estetik* eserine dair birkaç dikkatimizi burada dile getirmenin faydalı olacağını düşünüyoruz. Bu kitabın ana ruhunu, birçoğu 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında ortaya konulmuş Batılı ve özellikle de Fransız kaynaklı eserlerin oluşturduğunu görmekteyiz. Bu tarih tespitini şunun için önemli görüyoruz: Cemil Sena'nın 'yeni sanat' olarak algıladığı sanat anlayışı daha çok, 1920'lerde ortaya çıkan ve 20. yüzyılın ilk yarısını, İkinci Dünya Savaşı sonrasını kısmen teşkil eden 'avangard sanat' anlayışlarıdır ki, birkaç yerde Picasso vurgusu özellikle yapılmıştır, fakat, bu sanat anlayışları, onaylanmış olmalarına rağmen, Cemil Sena tarafından yeteri derecede değerlendirilmemiş ve çok yüzeysel bırakılmıştır. Bu sanat anlayışları, 20. yüzyılın son yarısında, dünyada çokça tartışma yaratmış ve bu konuda ciltlerle ifade edilebilecek bir entelektüel

²¹² Estetik 1972, a.g.e., s.109.

²¹³ Estetik 1972, a.g.e., s.137.

verim ortaya konulmuştur. Cemil Sena'nın 'yeni sanat' ve sanatın geldiği son nokta hakkındaki görüşlerinin azlığı bu çalışmanın eksik yönlerinden birini oluşturmaktadır.

“[S]anaçtı yaratma işinde, bu kuvveti dilediği gibi kullanma yetkisine malik olan özgür ve bahtiyar bir varlıktır.”²¹⁴ ifadeleriyle tavrını net bir şekilde ortaya koyan Cemil Sena; sanatın, sanatçının ve insanın sonsuz özgürlüğünden yanadır. Ona göre insan; “faniliğin alaycı ve küçümseyen gülümsemeleri karşısında duyduğu ıstırabı giderecek ve gururunu okşayacak bir teselliye muhtaçtı. O, bunu sanat faaliyetinde bulacağını ümit etti.” Bu ümidi, “sanatın kanatlarında yükselen hayal gücünün yarattığı sonsuz güzellikler” sayesinde diri tutabildi. Böylelikle sanatçılar, “daima yenilik ardında” koşup “yeni bir zevk arayıp yarattığını hayal ederek”²¹⁵ ebediyen sürececek bir tutkunun baskısı altında, “yeni eserler, fikirler, sistemler ve faaliyetler” gerçekleştirmeyi başardı. “Bu yaratıcı tutku, en geniş anlamıyla *özgürlükten* başka şey değildir.” Bu özgürlük tutkusu, sanatçının; ‘katı kurallardan’, ‘kalıplaşmış biçimlerden’ ve ‘köleleştiren inançlardan’ ‘iğrenmesi’ni sağladı.²¹⁶

*“Bütün canlılar ve hele zihinli bir yaratık olan insan için en sempatik ülkü, bir araç olduğu kadar da bir amaç ve ihtiyaç olan özgürlüktür.”*²¹⁷

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere özgürlüğün insanlığın en yüce ideali ve en yüce duygusu olduğu vurgulanmaktadır ve Cemil Sena da buna inanmaktadır. Ona göre, bu duygunun mutluluklarını sanatçı kadar tadabilmiş hiçbir varlık da yoktur.²¹⁸

“[E]ski sanatçılar bir çeşit Katolik ya da Ortodoks ritlere bağlanarak güzelliği biçimlerin aldatıcı ve dar maskesi altında açığa vurmaya çalıştıkları halde,

²¹⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.121.

²¹⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.137.

²¹⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.138.

²¹⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.138.

²¹⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.138.

çağımız sanatçıları, daha çok Protestandırlar. Yani bunlar, dinde olduğu gibi, sanatta bir reformu gerçekleştirmişlerdir.”²¹⁹

Cemil Sena, yeni sanatçıların; ‘özgürlük aşkını’ güzele kavuşma uğruna kullanarak ‘geleneksel kural ve düzeni’ yıktıklarını belirttikten sonra, “özgürlüğün bu geniş anlamıyla meydana çıkan eserler, estetik bir değere malik olabilir mi?” sorusuna cevap aramaktadır. Bu soruya onaylayıcı bir şekilde de karşılık vermektedir:

“Evvelâ bu tarzın kendine özgü, bir estetik anlayışı vardır; sonra bunlar estetik değerlerden yoksun olsaydılar, tutunamaz, devam edemezlerdi; son olarak toplumların yeni ihtiyaç ve seviyelerine uygun olmasaydılar, beğenilmezlerdi.”²²⁰

İşte burada Cemil Sena, ‘özgürlük’ meselesini ‘demokrasiye’ bağlamaktadır. Ona göre, bu yönde yaşanan gelişmelerin itici güçlerinden biri: “demokrasinin bireylere verdiği çeşitli hakların özgürlük temeline dayanmasıdır.”²²¹

Bütün bu açıklamaların ardından, Cemil Sena’nın bu yeni anlayışın adını koyduğunu görüyoruz: ‘Bugünün demokrat estetiği’. Bu estetiğin belirleyici özellikleri nelerdir? Böyle bir sorunun cevabının, Cemil Sena’nın estetik anlayışının temel koordinatlarını verebileceğini düşünüyoruz. Cemil Sena şöyle diyor:

“Bugünün demokrat estetiği, geniş kitlelere seslenme zorundadır. Eskisi gibi, türlü protokol ve etiket kurallarından hoşlanan belirli bir zümrenin aristokrat, sahte ve yapay duyguları gülünç bir hale gelen bir yeni dönemde, eski sanatın devam edebilmesine imkân olamazdı. Bu itibarla, bugün klasik kurallardan sıyrılarak şekil ve kapsam bakımından geniş bir özgürlük arayan sanatın, ruh, anlam ve konu bakımından da özgürlük araması doğal bir niteliktir. Bunu bir kusur değil, bir

²¹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.138.

²²⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.139.

²²¹ Estetik 1972, a.g.e., s.139.

yenilik, bir ruh ve ihtiyaç değişikliği, toplumsal ve tinsel bir zorunluluk ve yetkinlik saymalıdır. Nitekim yeni sanatçılar hemen bütün dünyada, bu biçimsizlik biçimi içinde ve bu yeni özgürlük anlayışına uygun olan şaheserler vermektedirler. Picasso, bunlardan biridir.”²²²

Cemil Sena, insanlığın ilerleyişinde özgürlük duygusunun payına önemli bir rol biçmektedir. Ona göre, bilim ve düşüncede görülen ilerlemelerin temelinde bu duygu yatmaktadır. Sanatta da durum farklı değildir. “Özgürlük aşkı” taşıyan sanat tıpkı bilim ve düşüncede olduğu gibi insanlığın ilerlemesinin imkânlarını yaratmıştır ve yaratmaya da devam edecektir.²²³

Cemil Sena sanatçının asıl amacına yönelik olarak aşağıdaki görüşleri ileri sürmektedir:

“Sanatçı, yalnız kendi bireysel tutkularına sapslanmış olan bencil bir yaratık değildir. O da anlatmak ve anlaşılmalı olmak ister, kendi duygularının başkalarına yayılmış ve bulaşmış olmasından hoşlanır. Yani o da eserlerini bir topluma sunmaktadır. Ancak seviyesi ve estetik anlayışları gelişmiş olan toplum ve kişiler, sanat eserlerinin anlam ve değerlerini kavrayabilir ve sanatçının ruhundaki fırtınayı, dinamik dramı fark etme yeteneğini gösterebilir.”²²⁴

İşte, yukarıdaki nitelikleri taşımayanlar, Cemil Sena’ya göre, modern sanatı kaba bir şekilde eleştirenlerdir ve onlar, ‘dogmatik bir ruh’ taşımaktadırlar. ‘Eski alışkanlıklarını’ terk etmemiş, ‘tersine çevrilmiş birer akılcı’dırlar.

Cemil Sena yine, daha önce de vurguladığımız gibi, eski-yeni karşılaştırmasını olumlu-olumsuz ikiliği içerisinde değerlendirmektedir. Ona göre

²²² Estetik 1972, a.g.e., s.139.

²²³ Estetik 1972, a.g.e., s.140.

²²⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.155.

modernizm; “özgünlüğün, kurtuluş tutkusunun, derine dalışın, başkalaşma tutkularının bir panoramasıdır.”²²⁵

“Sanatçı bazen yenilik, başkalık ve özgürlük aşkıyla o kadar ileri gider ki, onun iç dünyasını tanımayanlar, zaman zaman akıllarından şüphe eder, ya da çocuklaşmış olduklarına hükmeder. A. Breton gibi sürrealist, Tristan Tzara gibi dadist, G. Appollinaire gibi özgürlük delisi olan bazı yüzyılımız şairleri ve bunlara paralel ressam ve heykelticilerin adlarını alışılmadık birer sanatçı tipi olarak hatırlayabiliriz.”²²⁶

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Cemil Sena, burada da sanat olgusunu eski olan, yeni olan ayrımlarından hareketle ele almaktadır. Eski olanı aristokrasi düşüncesine dayandırırken yeni olanı da demokrasi düşüncesine dayandırıp açıklamaktadır. Böyle olunca, eski sanat anlayışı aristokratik bir öze dayandırılmakta ve Cemil Sena burada ve daha birçok yerde, bu anlayışı şiddetle eleştirirken aynı zamanda da karikatürleştirmektedir. Bu yaklaşım tarzından çıkararak diyebiliriz ki, Cemil Sena, modern sanat anlayışlarının bir savunucusu konumundadır. Fakat, geçmiş sanatlar için de, zaman zaman açık kapı sayılabilecek birçok görüşüne rastladığımızı da eklemekte yarar görüyoruz. Bu tezat, onun, üzerinde durulması gereken bir özelliği olarak belirlemektedir. (Bu konu hakkında ESKİ-YENİ mukayesesinin yapıldığı şemaya bakılabilir.) Bu meselenin nasıl işlediğini görmek için daha yakından bakmanın faydalı olacağını düşünüyoruz.

Cemil Sena, *Estetik* kitabında, “Yazarların Sosyal ve Ahlâksal Rolü” başlığı altında, Fransız romancı Alexandre Dumas Fils’in, “sanat sanat içindir” tezine bağlı olanlara karşı yazdığı bir yazıdan²²⁷ parçalar nakletmektedir. Cemil Sena, bu alıntıyı yapma sebebini ve buradaki düşüncelerin aktarılmasıyla neyin amaçlandığını şu şekilde ifade eder:

²²⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.155.

²²⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.160.

²²⁷ Alexandre Dumas Fils, Fils Naturel (Camlan Lévy) adlı eserinin önsözünde (Estetik 1972, a.g.e., s.185, 1 no’lu dipnot.)

*“Bu büyük romancıdan parça parça naklettiğimiz bu düşünceler, Fransa gibi zevkleri, eğilimleri ve estetik eğitimi yükselmiş bir toplumda bile yazarların nelere katlanmaları gerektiğini açıkça belirtmektedir. Bu itibarla geri toplumlarda yazar ve sanatçılara düşen ödevlerin daha ne kadar geniş ve önemli olduğu anlaşılmıştır sanırım.”*²²⁸

Bu girizgâhtan sonra Cemil Sena'nın bir paragraflık sunumuna ve yazının önemli noktalarının tespitine geçebiliriz.

Cemil Sena, yazarların toplumun bir ihtiyacını dile getirmek ve seviyesini yükseltmek gibi bir görevi, bir ödevi olduğunun da altını çizer. Bunu başarabilmesi için yazarların/sanatçıların, insanlığın ve uygarlığın gidiş istikametini sezmek ve onun dilek ve ihtiyaçlarını, uygun duygu ve düşünceler yoluyla ustalıkla yazabilmesi gerektiğini vurgular. Bu yüzdendir ki, “sanat sanat içindir” tezine bağlı olanların, sanatın insanlığa bir hizmetinin olması gerektiğine inanmadıklarını ve kişisel kaldıklarını ekler. O, bu tarz sanatçıların, asla bir ulusa ya da insanlığa ışık veren sanatçılar kadar, toplumun ilgi ve saygısını kazanamayacaklarına inanır.²²⁹

Yukarıdaki görüşler aslında, Cemil Sena'nın, Alexandre Dumas Fils'in yazısından çıkardığı neticenin birer yansımasıdır. Burada adı geçen yazıyı tamamıyla aktarmanın gereği yoktur, belli ve önemli ifadelere yer vermek yeterli olacaktır ve bizim de düşüncemiz bu yödedir. Fransız romancının deneme üslûbuyla yazdığı anlaşılan bu yazıdan (ya da yaptığı bir konuşmadan) alıntılara geçebiliriz:

“Fransa'yı göz önüne alarak söyleyecek olursak, Polyeucte, Athalie, Tartuffe ve Mariage de Figaro... gibi eserler yaratan bir sanat, temeli hakikat, amacı ahlâk ve erdemlik, dinleyicileri de bütün bir dünya olunca, önemi sayılıp dökülmeyecek kadar büyük ve uygarlığa birinci derecede hizmet eden bir sanattır.

²²⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.185.

²²⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.182.

Nasıl ki içinde hiçbir ince düşünce bulunmayan yergilerle (hiciv) bir çare göstermeyen hastalık teşhisleri hiçbir şeye yaramazlarsa, iyi bir eserin sadece iyi olması da hiçbir işe yaramaz. Esasen bir fayda ve çıkar göstermeksizin insanı sürekli olarak güldürmek de bir zulümdür, ayıptır, hazindir. Adına toplum denilen bu yığın, ancak araştırmalarında kendine yardım eden ya da bir faydası olan şeylere dikkat eder.”²³⁰

Bütün bu cümleler, ağırlıklı olarak, sanatın toplumsal yönüne dikkat çeken ve sanatçıya toplum için vazifeler yükleyen bir anlayışı yansıtmaktadırlar. Ancak, buradan, Cemil Sena'nın, Türkiye'deki karşılığı 'Toplumcu gerçekçilik' olan sosyalist sanat anlayışından yana olduğunu (onun Marksist sanat anlayışını eleştiren ifadelerini de dikkate alarak) çıkarmamız gerekmektedir.

Fransız estetikçilerden bahsedilen bölümde söz, Hippolite Taine'e gelir. "Sanatın Felsefesi" ve "Sanatta Ülkü" adlı eserleriyle "son çağın sanat eleştirileri"ni etkilediği belirtilen Taine'nin, estetiğe "deney" ve "tarih" yöntemlerini uygulayarak bu bilimi "pozitif bilimler arasına almak" gibi bir çabası olduğu vurgulanmaktadır. Cemil Sena'ya göre de bunu yaparken "asla dogmatizme düşmüş değildir."²³¹

Bu olumlama tavrı dehâya gelince değişir. Çünkü Taine; "sanatçının bireysel tabiatına yani dehâya, yaratma gücüne, ilhama hiç değer vermez. O, bu suretle bir ulusun belirli bir zamanında bir aynı konuyu temsil eden türlü sanatçılardan birinin ötekilerden niçin üstün olduğunu açıklayamaz."²³²

Bu noktada 'sanatkâr'ın rolü de devreye girmekte ve onun vasıfları üzerinde de durulmaktadır. Cemil Sena'ya göre, sanatçı bazen bir 'saadet' kadar bir 'sefalete' de ulaşılmaz değerler verebilmek yeteneğine sahip, sıradan insanın

²³⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.184-185.

²³¹ Estetik 1972, a.g.e., s.56.

²³² Estetik 1972, a.g.e., s.56-57.

‘haricinde ve üstünde’ yaşayan bir ‘yaratıcı’, bir ‘peşinden sürükleyici’dir.²³³ Sanatçı, eserlerini ortaya koyarken ‘ahlâk kaygısı’ gütmmez, onun asıl amacı ‘erdemliğe’ hizmet etmektir.²³⁴

Cemil Sena, sanatçının yaratıcılığına ilişkin olarak şu örneği vermektedir:

*“[B]u, büyük sanatçının (Léonardo da Vinci) dediği gibi, ‘resim yapma bilimi, o kadar Tanrısaldır ki, bu sanatçının ruhunu âdeta Tanrıya dönüştürür.’ Bu düşünce, bütün öteki sanatlarla sanatçılara da uygulanabilir.”*²³⁵

Popüler bir olgu olarak beliren ve kitlelerin sanata ve sanatçıya dair kanaatleri arasında adeta kemikleşmiş olan çeşitli yargılar hakkında Cemil Sena şu şekilde düşünmektedir:

*“Sanatın her dalı da bilim ve teknik gibi mutlaka bir özel kültüre, hatta geniş bir felsefeye, yani bir yeni hayat ve dünya görüşüne dayanır; ve sanatçıların bir ömür boyu, yaşantılarını sanat dallarından birine bağlamaları ve hatta geçimlerini bu yolda sağlamaları gerekir. Bu hemen bütün dünyada pek azının dışında, hiçbir sanatçıya nasip olmuş değildir. Belki de sanat eserlerinin çoğunda görülen kötümserlik, bu imkânsızlığın sonucudur.”*²³⁶

Cemil Sena, sanatçının, eserleri ile algılayıcılarını hayret ve şaşkınlığa düşürmeyi, ‘metafizik anlamdaki bir güzellik ya da ülküyü keşfetme’ durumuna tercih ettiğini, ancak, algılayıcıların değişen ruh hallerine göre beğenilerinin gün be gün farklılaştığını, bunun da zamanla eserden çok sanatçının dehâsının ‘karmaşık niyet’

²³³ Estetik 1931, a.g.e., s.264.

²³⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.264.

²³⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.112.

²³⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.131-132.

ve ‘yanılsamalarının şifrelerini’ çözmeye yönelik bir istek uyandırdığını ifade etmektedir.²³⁷

3.1.1.3.Dehâ

Cemil Sena’nın estetik ve sanatla ilgili hemen her ifadesinde beliren bir durum olarak sanat eseri ve sanatçı olgularının iç içeliğinden söz etmiştik. Sanatçı olgusuna yani estetik süjeye ayırdığımız bu kısımda başka bir iç içelikten, sanatçı olgusunda ortaya çıkan *dehâ* ayırımından da bahsetmemiz gerekmektedir.

Cemil Sena’nın sanatçıyı yani estetik süjeyi değerlendirişinde *dehâ* olgusunun özellikle vurgulanan, üzerinde ısrarla durulan bir durum arz etmesi, *dehâyâ* sanatkârın özel bir konumu olarak bir parantez açmamızı adeta zorunlu kıldı. Cemil Sena’nın *dehâ* olgusunu her iki estetik eserinde de dikkati çekecek derecede vurgulamış olması, sanat konusunda, özellikle de sanatkârlık konusunda subjektivist, idealist bir noktada durduğunun açık bir göstergesini oluşturmaktadır. Romantizmin *dehâyî* oturttuğu konumu hatırlayacak olursak mesele daha bir netlik kazanacaktır. Biz de, bu başlık altında kronolojik doğrultuda Cemil Sena’nın *dehâyâ* dair düşüncelerini tespit etmeye çalışacağız.

Bu noktada ‘san’atkârlık” ve ‘*dehâ*’ ilişkisi gündeme gelmekte ve mesele bu yönden irdelenmektedir. ‘*Dehâ*’ altbaşlığı ile Cemil Sena, birçok filozofun görüşlerine dayanarak bu olguyu ele almaktadır. Bunlardan; ‘Aristo’, ‘Seneque’, ‘Moreau de Tours’, ‘Lambrozo’ *dehâyî* bir marazilikte bulurlar. Bu tip dâhilerin eserlerine aşıladıkları ‘mümtaziyet’, ‘tesadüfî ve istisnaî’ bir kıymet olarak görülür. İçlerinden yalnız M. de Tours, *dehâyî* bir ‘nevrose’ olarak görür. Ona göre de ‘marazî hal’, dâhiyane yaratıcılığın inkişafı için en uygun şartlardan biridir. V. Cousin sanat *dehâsını*, Cemil Sena’nın ifadeleriyle söylersek; “faaliyet halinde

²³⁷ FA, C.4, s.225.

bulunan daimî bir haz addetti ve dehânın kudretine *Cin-demon* ismini verdi.” Voltaire de buna ‘*Diable au Corps*’ adını veriyordu. Cemil Sena, dehâyı ‘ırsî’ kudretlerin terakümünde gören Galton’u; asrıdan aldığı şeylerde ve bunları kullanmasında gören Grosse ve M. Nardau’yu; gerçeklikten farklı bir âlem yarattıklarını düşünen Cesareo’yu; şaheserlerde insan ruhunun ahengini ve yüce birliğini gören M. Gatti ve Croce’yi de bu isimlere eklemektedir.²³⁸

Gelinen bu noktada Cemil Sena, ayrıntısıyla, Guyau’nun, Nordau’nun ve Ribot’un görüşlerini ele almaktadır. Burada Guyau’nun bir fikrine özellikle karşı çıktığı görülmektedir:

“*Guyau, dâhinin yetişebilmesi için kavmin demokrasiden uzaklaşmasını ister. Zira, der, demokrasi küçük ruhları yükseltmek ve büyükleri alçaltmak suretile bir seviye vücade getirecek ve bu küllî bayağılık (mediocrité) san’atı öldürecektir. Çünkü dâhi yetiştirmeyecektir.*”²³⁹

Bu ifadeler Cemil Sena bir dipnot ile karşı çıkar:

“*Bu fikrin ne kadar batıl olduğunu muasır demokrasilerde yükselen san’atin mümtaz kıymetini tahlil etmekle ispat edebiliriz. Bu eseri itmam edecek olan (muasır san’atlerin kıymet ve felsefesi) hakkında neşredebileceğimiz bir eserle Guyau’dan ayrılacağız.*”²⁴⁰

Cemil Sena, ‘sanat dâhileri’ diyerek andığı sanatçıların toplum hayatında ve ferdi hayatımızda oynadıkları rollere dikkatleri çeker:

²³⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.265-266.

²³⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.266-267.

²⁴⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.267, 1.dipnot.

“İlim dâhisi gibi san’at dâhileri de cemiyetlerde vücade gelen büyük hareketlerin membalarıdır. San’at ve dâhisi de ilim dâhisi gibi maddenin yalnız bir vasıf hassasını insan arzusuna rametmekle iktifa etmez, belki insana yeni bir duyuş, yeni bir görüş kabiliyeti vererek, kendi benliğimizi, küçüklük veya büyüklüğümüzü, müstakil ve yüksek bir hayatın iştihak ve ihtirasını da aşlamak suretiyle cemiyeti bir fevkalâde sürur ve cezbeyle (extraravisement) mazhar eder. Daha doğrusu, kendi benliğini kaybetmiş veya bulamamış olan cemiyete veyahut ferde bu geniş idraki hediye eder. Yüksek san’at eserlerinde bediiyet hassalarından biri de bu değil midir?”²⁴¹

Cemil Sena’ya göre, sanatçının “ifade güç ve değerini” artırmış olması veya “gerçek güzeli” yakalamış olması ona yetmemelidir. Eğer sanatçı bir dehâya sahipse, “gerçeklikten aldığı unsurları yüksek derecede aşan, bazı pek orijinal güzellik tiplerini de kavrar ve tespit eder.” Cemil Sena, dehânın bir okulu ve kuralları olmadığını, dâhilerin “kendi esinleri” gereği dehâ olabileceklerini ifade ettikten sonra, “fakat” der, “her sanatçı dâhi olmadığı gibi, bazı dehâlar da uzun çalışmaların ürünüdür”[ler].²⁴²

Cemil Sena, dâhilerin bir özelliği olarak da, “kişiliklerini eserlerinde ebedileştirebil”[meleri]ni gösterir. Bunu pek az sanatçı başarabilir ve bu da “ancak dâhilerin hakkıdır.”²⁴³

Cemil Sena, dehâların diğer sanatçıları etkileme gücü olduğuna inanır. “Büyük ustalar” dediği dâhilerin bütün sanatçılarda bulunmayan “kendilerine özgü ilke, teori ve kuralları” olduğunu ifade eder.²⁴⁴

²⁴¹ Estetik 1931, a.g.e., s.269.

²⁴² Estetik 1972, a.g.e., s.112.

²⁴³ Estetik 1972, a.g.e., s.114.

²⁴⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.8.

Cemil Sena, değerleri sağlıklarında anlaşıl(a)mamış ve hakkıyla değerlendirilememiş olan sanatçılar için; “Yaşadıkları dönemlerde anlayamamış olan sanatçılar ancak gelecek kuşaklara hizmet etmiş olurlar ki, bu, bütün büyük dehâların kaderidir.”²⁴⁵ yargısında bulunur.

Cemil Sena, dehâ konusuna, 1931 yılında yayımlanan ilk estetik kitabının üçüncü Kısım’ında, ‘Bediiyetin Esasları’ başlığı altında yer vermektedir. 265 ve 269 sayfaları arasında, yaklaşık beş sayfada bu kavram değerlendirilmektedir.

Cemil Sena sırasıyla bazı filozof/düşünürlerin dehâ ile ilgili görüşlerini aktarır. Bunlardan *Galtan*, dehâyı irsî/genetik bir kudret olarak görür, *Grosse* ise dâhiyi, asrının (*M. Nordau* ile birlikte) ve ırkının olağanüstülük ve seçkinliğinde görür.²⁴⁶

Cesareo, dehâyı, gizemli/sırrî bir kuvvet olarak görmüş, *M. Gatti* ise bu fikre muarız olarak, sanatçının içinden çıktığı milletten ve kendi kudretinden bir ifade olarak kabul etmiştir.

Guyeau, dehâyı; bir sevmek kudreti, bir bedî heyecan, sempati ve tesanüt ürünü olarak görür. O, bir cemiyetin ‘ihdas’ını veya ‘ıslah’ını mümkün kılan mükemmel bir ‘içtima ve tecazüp kabiliyetidir.’²⁴⁷ *Guyeau*, dâhinin yetişebilmesi için toplumun demokrasiden uzaklaşması gerektiğini savunur.

M.Nordau, dehânın psikolojisiyle ilgilenmiş, dehânın temel özelliklerini ‘muhakeme’ ve ‘irade’ olarak tespit etmiştir. Ayrıca Nordau, dâhileri toplumdaki etkilerine göre çeşitli kısımlara ayırır:

²⁴⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.88-89.

²⁴⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.265-266.

²⁴⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.266.

“1- Muhakeme ve iradeleri aynı suretle muktedir dâhiler: İskender, Cromwell gibi.

2- Muhakemeleri yüksek ve iradeleri az inkişaf etmiş dâhiler Pesteur, Helmholtz gibi.

3- Enerjik iradeye hiç malik olmıyan muhakeme dâhileri: Umumiyetle filozoflar ve mütefekkirler gibi.”²⁴⁸

Cemil Sena, Nordau'nun bu tasnifine, kendine *Ribot*'nun görüşlerini de dayanak alarak, katılmaz. Sebebi de bu tasnif maddeleri arasında bir kıyasın mevcut olmayışıdır.

Nordau, heyecan dâhileri olarak gördüğü sanatçıları, eşya üzerinde yeni bir tasarrufu mucip olmadıklarından yani yeni hiçbir şey vücuda getirmediklerinden, gerçek dâhi olarak görmez. Ona göre gerçek dehâ, Cemil Sena'nın ifadesiyle söylersek, ‘muhakemevî’ olandır. Heyecan dâhileri, sahte dâhiler (*pseudo pénie*)dir. Cemil Sena, Nordau'yu sanatta bedbin olarak görür ve onun bedbinliğini, ‘tereddi (dégénéressence)’yi bu asırda (20. Asır), oldukça yaygınlaşmış görmesine bağlar.²⁴⁹

Nordau'nun bu fikirlerine karşı, Cemil Sena, kendi görüşlerini yansıtan bir dipnotla karşılık verir:

“Neşrini tasmim ettiğimiz eserle, asrı hazır san’ati karşısında bedbin olan telâkkilere muarız bulunduğumuzu, boyanın ve taşın mebzulen sarfedildiği devirlerden uzaklaşmanın ve beşeriyete yeni bir zevk ve ideal vermenin bir inhitat olmadığını isbate çalışacağız bu itibarla hali hazır san’atinde olduğu kadar da gelecek san’atlerde de beşerî medeniyetle mütenasip bir kemalden emin olmak iktiza eder.”²⁵⁰

²⁴⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.267.

²⁴⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.267-268.

²⁵⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.268, 2 no’lu dipnot.

Bu dipnota yakından bakıldığında, Cemil Sena hakkında önemli işaretler içerdiğini görmek mümkündür. Cemil Sena, sanatta ‘dekandans’ olarak adlandırılan ve eleştirilen dönemin sanatlarına karşı oldukça anlayışlı, kabullenici görünmekte, yeniliğe, değişime açık bir portre çizmektedir. İdealist kişiliği bu paragrafta da yansımaktadır.

Cemil Sena, “eğer san’at eseri” *Véron* gibi “ hissedilmiş olan heyecanların doğrudan doğruya şekil ve işaretler halinde harice izharını emreden bâtinî ve cebreden bir ihtiyacın vücade getirdiğine kani olursak, *Nordau*’a muariz kalmak zarureti hâsıl olur.”²⁵¹ der.

Cemil Sena, ‘ilim dâhisi’ gibi “san’at dâhileri”ni de toplumda ortaya çıkan büyük değişimlerin kaynakları olarak görür. Çünkü onlar, maddenin yalnız bir özelliğini insan yararına sunmakla kalmaz; yeni bir duyuş, yeni bir görüş özelliği katarak “kendi benliğimizi, küçüklük ve büyüklüğümüzü, müstakil ve yüksek bir hayatın iştihak ve ihtirasını da aşlamak suretile cemiyeti bir fevkalâde sürur ve cezbeyle (*extra ravissement*) mazhar eder.”

Cemil Sena, “daha doğrusu” der, dehâ, “kendi benliğini kaybetmiş veya bulamamış olan cemiyete veyahut ferde bu geniş idraki hediye eder. Yüksek san’at eserlerinde bediiyet hassalarından biri de bu değil midir?” sorusuyla meseleyi noktalarken kendi anlayışını dile getirmiş olur.²⁵²

Cemil Sena’ya göre, büyük sanatçılar; toplumdan, eski üstatlardan ve eleştirmenlerden gelen alaylara, küçümsemelere ve hor görmelere direnip, yıllarca hayatlarını güçlkle idame ettirseler de sonunda amaçlarına ulaşırlar ve onlar: “[A]rt adına verdikleri eserlerle yalnız aydın ve sanatsever görünen seçkin bir sınıfa değil,

²⁵¹ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.269.

²⁵² Estetik 1931, *a.g.e.*, s.269.

uluslarına ve bütün uygarlığa hizmet ederler ve uluslarını kendilerini anlayabilecek bir seviyeye çıkarmaya da çalışırlar.”²⁵³

Cemil Sena, *Estetik* kitabının genişletilmiş baskısının ‘Önsöz’ünde dehâ anlayışından yana bir tavırla çıkar karşımıza:

“*Sanatçılar, genel olarak estetik teorilere uyarak eser vermezler. Ancak büyük dehâların kendilerine özgü ilke, teori ve kuralları vardır. Öteki sanatçıların çoğuyusa, farkında olarak ya da olmayarak, büyük üstatların yolunu tutarlar veya kendi esinlerine (ilham) göre eser verirler.*”²⁵⁴

Burada, *Giovanni Piazzi*’nin görüşlerini aktarırken, Cemil Sena şöyle bir ifadede bulunur:

“*Sanatın evriminden söz edilirken dehânın belirişini de hesaba katmak gerekir.*”²⁵⁵

Cemil Sena, çalışmasında *Solger*’den bahsederken, bizi meselenin özüne dair belirlemelerle karşı karşıya bırakır. Solger, sanatta ironiye oldukça derinlikli bir yer verirken aynı zamanda ‘hümoristik’ prensipleri de metafizik teori derecesine çıkarmış bir *Fichte* takipçisidir. Onun doktrinine göre:

“*[S]anatın amacı, insan bilincindeki sonlu şeyler yokluğuyla (néant) gerçek âlemin olaylarını keşfettirmiştir. Bu itibarla dehâ (genie) bu tanrısal olayın yüksek görüş noktasına yerleştirilmiş olur. Bu Tanrısal olay, yaratılmış olan şeylerde işler; insan hayatının çıkarlarına, savaşlarına, çarpışmalarıyla ıstıraplarına ve*

²⁵³ Estetik 1972, a.g.e., s.156.

²⁵⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.7-8.

²⁵⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.19.

sevinçlerine sınırdır; ve mutlak'ın değişmez gücünü, bu trajedi-komedi üzerinde uçurur."²⁵⁶

Kant hakkında bilgi verilen bölümde de Cemil Sena şu sözleriyle dehâ olgusuna bağlılığını dile getirir:

"Güzel ve yüceyi inceleyen bu eserde (Estetik Yarguların Eleştirimi), güzel sanatların hayatsal koşulu olan özgürlük ve dehâya dair vermiş olduğu fikirler takdir ve hayranlıkla okunmaya değer bir nitelik taşırlar."²⁵⁷

Bu 'takdir' ve 'hayranlık' nereden gelmektedir? Cemil Sena, meseleyi şöyle izah eder:

"Yargının eleştiriminde, bu filozof, sanatı, dehânın, estetik fikirlerin tasarımı gücünün bir eseri sayar; ve estetik fikir, "verilmiş bir kavramla beraber bulunan hayal gücünün bir tasarımıdır." Ona göre, dehânın kurucu unsurları, hayal gücü ve zihindir."²⁵⁸

Taine bahsinde de bir eleştiri mahiyetinde der ki:

"[S]anatçının bireysel tabiatına, yani dehâya, yaratma gücüne, ilhama hiç değer vermez. O, bu suretli bir ulusun belirli bir zamanında bir aynı konuyu temsilden türlü sanatçılardan birinin ötekilerden niçin üstün olduğunu açıklayamaz."²⁵⁹

²⁵⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.14.

²⁵⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.33.

²⁵⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.33.

²⁵⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.57.

Cemil Sena'nın sanat ve sanatçı ile ilgili bütün ifadelerinde vazgeçemediği temel kavramlardan biri de dehâ kavramıdır. Birçok çalışmasında bu olguyu değerlendiren yazar, ayrı, bağımsız başlıklar altında da tekrar tekrar bu meseleye dönmektedir. *Estetik*'in 1972 tarihli genişletilmiş baskısında 'Dehâ Nedir?' başlığı altında meseleyi ele aldığını görmekteyiz. Burada da çeşitli düşünürlerin görüşleri ışığında ele alınan dehâ olgusunun kaynakları ve özellikleri üzerinde durulmaktadır.

Dehânın patolojik bir duruma tekabül ettiğini belirten düşünürlerden (Aristo, Seneca, Moreau de Tours ve Lombrozo), dehânın cin (demon) ve şeytansal nitelikler taşıdığını belirten düşünürlere (V. Cousin, Voltaire), dehâyı soyaçekimsel güçlerin birikmesinde (Galton), yaşadığı yüzyıldan aldığı şeylerde ve bunları kullanma tarzında (Grasset, M. Nordau), sezgisel bir kuvvette (Casareo), içinden çıkmış olduğu milletin tutkularının temsilcisi ve doruğu (M. Gatti) gören düşünürlere varıncaya kadar mesele geniş bir perspektifte irdelenmektedir. Biz burada bütün bu görüşleri aktarmaktansa Cemil Sena'nın benimsediği yaklaşımı netleştirmenin gayreti içerisinde olacağız.²⁶⁰

Cemil Sena'nın aktardığı, bütün bu düşünürlerden kaynaklanan fikirler arasında karşı çıktığı görüşler de vardır. Bunlardan biri de Guyeau'dur. Guyeau'ya göre, dâhinin yetişebilmesi toplumun demokrasiden uzaklaşmasıyla mümkün olacaktır:

*“Demokrasi küçük ruhları yükseltmek ve büyükleri alçaltmak suretiyle bir tek seviye vücuda getirecek ve bu tümel bayağılık sanatı öldürecektir; yani bu rejimde dâhi yetişemeyecektir.”*²⁶¹

²⁶⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.121-122.

²⁶¹ Estetik 1972, a.g.e., s.122-123.

Yukarıda ilk estetik kitabının üzerinde dururken de buna benzer görüşler ileri sürdüğünü belirttiğimiz Cemil Sena, bu yaklaşımı ikinci estetik eserinde de reddeder ve haklı bir çıkışla şunları dile getirir:

“Onun bu düşünceleri, asla isabetli olmamış, kendi yurdundaki ileri demokratik rejim içinde bilim, sanat ve felsefe alanında büyük dehâlar yetişmiştir.”²⁶²

Dehâ meselesini araştıran, inceleyen düşünürlerden biri olan M. Nordau'nun tespitlerine önemli derecede yer veren Cemil Sena, onun, dehâ ve hünerin neliği ile ilgili bilimsel çabalarından bahseder. Çünkü Nordau, dehânın esaslı/temel unsurlarını aramış ve bunları ‘akıl yürütme ve iradede’ bulmuştur. Ayrıca bu düşünür, dehâda üç önemli özellik tespit etmiştir:

“a) Doğuştan ve erken gelişme yeteneği(...)

b) Dâhiler, kendilerini daima bir ödevle görevlendirilmiş sayarlar; mutlaka bir şey yapmak tutkusu içindedirler.

c) Eserleri, kişiliklerinin olgu ve damgasını taşır. Buna bireylik denir.”²⁶³

Cemil Sena'ya göre bu niteliklerin gelişmesi elverişli ortam ve şartlara bağlıdır. Dâhiler, toplumda meydana gelen büyük ve yeni hareketlerin kaynaklarıdır. Bunlar, insana, yeni bir duyuş, yeni bir görüş yeteneği kazandırır ve böylelikle insanda bağımsız ve yüksek bir hayatın özlem ve tutkularını meydana çıkartıp, ona olağanüstü bir sevinç ve mutluluk bağışlamış olurlar.²⁶⁴

“Daha açıkçası, kendi benliğini kaybetmiş veya bulamamış ve eskisinden bıkmış olan toplum ya da bireye, bu geniş, yüce ve yeni algıyı verir ve halde, geleceğin ülkülerini gerçekleştirmeye yarayan tohumları ekmiş olur. Bu itibarla her

²⁶² Estetik 1972, a.g.e., s.123.

²⁶³ Estetik 1972, a.g.e., s.123.

²⁶⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.124.

toplum, özlediği büyük ülkülerin yarattığı sancılar içinde kendi ebesi demek olan dâhilerini yaratır.”²⁶⁵

Cemil Sena, sanatçıların öznelciliği aşırı bir dereceye yükseltmelerini, onların *normal dışı* ve *hasta* gibi görünmelerinin sebebi olarak görmektedir. Bu yüzden de birçok sanatçının derin düşüncelere ve yüksek duygu analizlerine girişemeyecek kadar yalın ve değersiz eserler vermekte olduklarını belirtir.²⁶⁶

“Sanatçı, düşüncelerinin, hayal ve ülkülerinin kaynağı olarak toplumu ya da halkı seçmeye razı olmak zorunda olmakla beraber, kendisinin daima, aristokrat bir ruhla bu seviyenin üstüne çıkması, bu tükenmez kaynaktan aldığı konuları kendi dehâsının süzgecinden geçirerek ona kendi kişiliğini aşılması şarttır.”²⁶⁷

Yukarıdaki ifadelerde Cemil Sena’nın, ‘eski-yeni’ kıyaslamasında eskinin bir özelliği sayarak yerdiği ‘aristokrat bir ruh’u, çelişkili olarak kullandığını belirtmeliyiz. Bir başka çelişkili durumu aşağıdaki alıntıda görmekteyiz. O kadar pozitiflikten bahseden ve mistik olandan kaçınan Cemil Sena, ‘bugünün sanatçıları’nı ve özellikle de ‘şairleri’ pozitivist olmakla itham etmektedir:

*“Bugünün sanatçıları ve hele daha çok şairleri, âdeta pozitifçidirler (positiviste). Bu takdirde, duygu ve düşüncelere bir şiir şekli vermenin ne lüzumu vardır?”*²⁶⁸

Cemil Sena, dehânın sanata dair imkânları gören ve imkânsız gibi görünen şeyleri canlandırabilme yeteneğine sahip bir yaratıcılık olduğuna inanır.²⁶⁹

²⁶⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.124.

²⁶⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.130.

²⁶⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.131.

²⁶⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.131.

²⁶⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.88.

3.1.1.4.Sanatçı ve Ölümsüzlük

Estetik'in 1972 tarihli baskısında Cemil Sena, 'Ölmezlik ve Sanatçı'²⁷⁰ başlığı altında 'ölümsüzlük' duygusunu ve onun sanatla olan ilişkisini irdelemektedir. Sanat tartışmalarının vazgeçilmez konularından biri olan ölümsüzlük hakkında söyledikleri, onun kâinata bakışı ile ilgili çeşitli yaklaşımlarını görmemiz açısından hayli ilginç olacaktır.

Kozmosun bir parçası olan insan, onun yasalarına bağlıdır ve, "her şey eskimekte ve yerine, eskimeye hazırlanmakta olan bir yenisi gelmektedir."²⁷¹

Cemil Sena, sanatçının ölümsüzlüğüne inanır. Ona göre; bu dünyada ölmezliğe inanmayıp, başka ve kutsal bir âlemde ebedîleşeceklerine inananlar, kendilerini avutmaktan başka bir şey yapmazlar. Zaten her sanatçı da, adının ve eserlerinin insanlık üzerinde bir iz bırakmasını ister. Yoksa eser vermenin hiçbir anlamı olmazdı. Bütün bunlara rağmen, ölümsüzlüğü tadan eser ve eser sahipleri çok az olmuştur ve bunlar âdeta 'Tanrılaşmışlardır.' Söz konusu insanlar buna nasıl ulaşmaktadırlar? Bu soruya Cemil Sena; "Bu ebedîlik onlara sunulmuş bir armağan değil, insanlığın duyduğu minnet ve şükranın ifadesidir." şeklinde cevap vermektedir.²⁷²

Bir sanatçının ebedîliğe ulaşmak için bilginler filozoflar ve aksiyon adamları (kahramanlar) gibi 'ebedîlik sağlayan özelliklere' sahip olması gerekmektedir. Cemil Sena: "Bu özellikler nelerdir? Bir sanatçı ne yaparsa ölmezler arasına girebilir?" sorularıyla meseleye genişlik ve açıklık kazandırmaktadır. Ona göre;

²⁷⁰ *Estetik* 1972, a.g.e., s.119

²⁷¹ *Estetik* 1972, a.g.e., s.119.

²⁷² *Estetik* 1972, a.g.e., s.119.

*“Her devrin zevki, ihtiyacı, ölmezliği hazırlayan şartları ve imkânları başka başkadır. Fakat bu başkalıklara rağmen insanların her çağda yücelmiş olduğu, sanatçıda aradığı meziyetlerin ruh ve mahiyeti az çok aynıdır.”*²⁷³

Sözü edilen özellikleri taşıyan sanatçılara örnek olarak: Homeros, Sophokles, Dante, Shakespeare ve Goethe gösterilir. Bu isimleri ‘dâhi’ kategorisinde değerlendiren Cemil Sena, ölümsüz oluşlarını sağlayan özellikleri:

*“Çünkü bunların görüş, duyuş, düşüniş, üslup, dil, konu... vs. bakımından yaşadıkları çağı aşan ileri bir cemiyet ve insanlığa seslenen yüksek ve orijinal karakterleri vardır. Hepsinde özel bir inanç, özel bir iddia vardır ki, bunlar, kendilerinden çok sonraki devirlerde bile, itiraf ve ifşasının güçlüğüne rağmen, şuurlu veya şuursuz olarak her medenî millet ve toplumun özlemlerini bağırırlar. Ve fert olarak insan kendini onlarda yaşıyormuş gibi hisseder. Zira onlar, bizi derinden yakalamış ve her yönden insanı ve insanın sakladıklarını keşfetmişlerdir. Onlarda, insan gücünün tinsel büyüklüğü, insan kudretinin korkunç egemenliği, dinle dünyaya ait tutkuların gülünç ve çelişik olduğu kadar da Laokoon’daki yılan gibi insan ruhlarına sarılmış olan sökülmez zinciri, aşkın, kinin, gururun, bilginin, felsefenin, tabiat ve ruh gücünün insanüstü aksiyonları doğuran Tanrısal ve şeytansal isyanı, dehânın yaratıcı bir büyüyle şahlanmışlardır. Ve bütün bunlar daima yenidir.”*²⁷⁴
Bu girift ifadeler içerisinde değerlendirmektedir.

Eski’nin alışkanlığını kıran yeni, karşılaştığı bütün engel ve dirençleri yeni değerler getirerek sarsar ve aşar. Ancak, *“Ölmezler ise, daima örnek tipler yaratır; eskimek bilmeyen evrensel gerçeklikleri somutlaştırır ve zamanın aşındıramayacağı anıtlar gibi her neslin hayret ve takdiri içinde daima yeni kalırlar. Zira bu değerler, estetik hazzın tabiat ve mahiyetini değiştirmez; fakat bu hazzı bütün şiddetiyle devam ettirecek olan ajanların şekil ve yapılarını değiştirir.”*²⁷⁵

²⁷³ Estetik 1972, a.g.e., s.120.

²⁷⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.120.

²⁷⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.120.

Cemil Sena'ya göre, *ölmezlik* elde etmenin bir yolu da bir ekolün öncüsü olmak ya da örnek bir kişilik vasfı kazanmış olmaktan geçmektedir.²⁷⁶

Sanatçıların hemen hemen aynı malzemeleri kullanıyor olmalarına rağmen, insanları geçmişin alışkanlıklarından, estetik üslûbu değiştirerek kurtarmış olduklarına işaret eden Cemil Sena, üslûbun yanında; çizgileri, sesleri, anlamları, görünüşleri ve metodu da değiştirerek bunu sağladıklarını düşünmektedir.²⁷⁷

*“Sanatçı, yaşadığı dönemde baş gösteren ihtiyaçların ilham ettiği gerçeklikleri, kendi dehâ ve hayal güçlerinin süzgecinden geçirerek yeni duygular ve dekorlar içinde sunar. Bu itibarla, sanatçı da inkılâpçı gibi, devirdiğinin yerine, bir yenisini, bir başkasını getirebildiği takdirde gözleri ve gönülleri kendi üzerinde hayranlıkla yoğunlaştırabilir.”*²⁷⁸

Cemil Sena bir sanatçının hayat kaynağını, “öz suyunu” kendi toplumunun ruhundan almamışsa ve insanlığın ruhuna “yüce bir ülkünün tohumlarını” serpmeye çalışmamışsa sanatçı olamayacağını, böylelerinin ancak *hünerver* sayılacağını belirtmektedir.²⁷⁹

*“[Ç]ağımızın sanatçısı ne bir vaiz, ne de bir eğitmendir. O, yaratmaktan ziyade yaratılanı, daha çok insanla olan ilişkilerine göre, bütün ayıp ve kusurlarıyla, istek ve ihtiyaçlarıyla yakalayan ihtilâlcî bir zekâdır. Bu zekâyı kutsallaştıran, aldatmak ve aldanmaktan öğrenmesi ve mistisizme son vermesidir.”*²⁸⁰

²⁷⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.121.

²⁷⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.120.

²⁷⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.120-121.

²⁷⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.121.

²⁸⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.125.

3.1.2. Algılayıcı

Estetik tavır alma; bilgisel, pratik-ekonomik, ahlaksal vb. gibi tavrılardan farklı özellik ve niteliklere sahiptir. Bunlar, İsmail Tunalı'ya göre:

“1) *Estetik tavır ve Auto-Telos (Ereği Kendinde Olma)*

2) *Estetik tavır ve Kontemplation (Seyir)*

3) *Estetik tavır ve Kavram*

4) *Estetik tavır ve Duyum*

5) *Estetik tavır ve Algı*

6) *Estetik tavır ve Duygu*

7) *Estetik tavır ve Özdeşleyim (Einfühlung, Emphaty)*

8) *Estetik Tavır ve Estetik Hoşlanma, Estetik Haz*”²⁸¹ olarak sıralanmaktadır.

Estetik süjenin/algılayıcının estetik tavrı –daha sonra Estetik Yargı bölümünde de dile getireceğimiz gibi- bir *yargı* biçiminde ortaya konulmaktadır. Biz burada bu yargılar üzerinde durmayıp, algılayıcıyı tanımaya ve burada ifade edilen tavır almanın ne tür bir durum olduğunu ifade etmeye çalışacağız.

Sanat eserinin “ereği kendinde olma” niteliğinin dışında, yine sanat eserinden kaynaklanan estetik tavrın da “ereği kendinde olma” vasfı taşıdığını belirtmeliyiz: “ ‘Auto-telos’ Grekçe bir söz olup, ‘ereği kendinde olmak’ anlamına gelir. Buna göre, estetik tavrın auto-telos’u vardır...”²⁸²

²⁸¹ İTE, *a.g.e.*, s.7.

²⁸² İTE, *a.g.e.*, s.25.

Bir süjenin, bir sanat eseri ya da estetik obje karşısında aldığı, sübjektif ve bireysel tavır olan estetik tavır, kendi dışında bir amaç taşımamakta ve bu tavır esnasında algılayıcının başka bir bilinci söz konusu olmamaktadır.²⁸³

“[E]stetik tavır yalın bir hayal ve kurgu olmayıp, aynı zamanda düşünsel-duygusal, karmaşık bir olaydır. Ne var ki, bütün bu karmaşıklık içinde onun ‘auto-telos’ a sahip olma niteliği değişmeden kalır.”²⁸⁴

İsmail Tunalı’nın sistemleştirdiği şekliyle estetik tavrın ikinci ve önemli bir unsuru da “kontemplation (contemplation)”a dayalı olmasıdır:

“Kontemplation (contemplation) Latince seyretmek, eski deyimini ile, temaşa etmek anlamına gelir. Bu anlamda sözcüğün, her tür dışsal ilginin dışında seyretmeyi seyretmek için amaçladığı, seyretmeden duyduğu haz nedeni ile bir şeyi seyretmek için seyretmek anlamına geldiği ortaya çıkar. Estetik tavrın kontemplativ bir tavır olduğu üzerinde ilk duran Kant olduğu gibi, bu sözcüğü estetik’e kazandıran da yine Kant olmuştur diyebiliriz.”²⁸⁵

Buradan hareketle, estetik tavır sonucunda algılayıcının sanat eseri obje karşısında yaşantıladığı, duyumsadığı duygu önem kazanmakta ve estetiğin önemli bir unsuru olmaktadır:

“Bundan ötürü, estetik tavrın kontemplativ olması, estetik tavrın bütün maddesel ilgilerin dışında, obje’den salt bir estetik haz almak için obje’ye yönelmesi, herhangi bir karşılık beklemeksizin onu seyretmek için seyretmesi anlamına gelir.”²⁸⁶

²⁸³ İTE, a.g.e., s.25-27.

²⁸⁴ İTE, a.g.e., s.27.

²⁸⁵ İTE, a.g.e., s.27.

²⁸⁶ İTE, a.g.e., s.28.

Algılayıcı ile ilgili dikkatlerimizin, bu unsurun yargıyı veren konumundan dolayı, *Estetik Yargı* bölümüyle benzerlikler taşıması doğal bir durum sayılmalıdır. Bu sebeple burada algılayıcı tipolojisini incelemekle yetinecek, yargı konusunu da çalışmamızın ilgili kısmında ele almaya gayret edeceğiz. Böyle bir yolu, Cemil Sena'nın giriftliğini gidermek amacıyla ve çalışmamızın bütünlüğünün sağlanması düşüncesiyle tercih ettiğimizi belirtmemiz gerekmektedir.

Cemil Sena'da *estetik süje* belirle(n)mesi daha çok çeşitli zamirlerin kullanılmasıyla kendini göstermektedir. O, “biz”, “bizler”, “insan”, “insanlar”... dediği yerde sanat eseri karşısında tavır alan, sanat eseriyle bağ kuran “estetik süje”yi ifade etmektedir. Ayrıca, Cemil Sena'nın ifadeleri arasında algılayıcıları betimlemek için kullanılan çeşitli sıfatlarla karşılaşmaktayız: *temaşager, sanatsever vd.*

Burada, sanat eserini mesleki ve zihinsel/entelektüel boyutuyla değerlendirmeye çalışan eleştirici/eleştirmenin de bu iki ögeye (sanatçı-algılayıcı) üçüncü temel unsur olarak ilâve edildiğini görmekteyiz.

Estetik süje çözümlemesi, *estetik tavrın* çözümlenmesine bağlı, onu içeren bir durum arz eder. “Bunun için, estetik süje’yi tanımak, estetik tavır almayı belirlemek demektir.”²⁸⁷

Cemil Sena estetik olgusunun, güzelin ve estetik değerlerin algılanabilmesi için onun sahip olduğu *özel dile* ulaşabilmenin yolu olarak bu dilin bilinmesini gerekli görür. Bunun için de sanata dönük olarak bir “seviye ve eğitim” dengesine ihtiyaç olduğunu düşünür:

“Güzelin anlaşılması hangi koşullara bağlı olursa olsun, güzel sanatların herhangi birinde beliren ve adına temaşa değerleri diyebileceğimiz dramatik trajik ya da komik ve bale güzellikleri, öteki estetik değerler gibi, ayrı ve özel bir dildir ki,

²⁸⁷ İTE, a.g.e., s.23.

*kavranılabilmesi için bu dili bilmeye ihtiyaç vardır; bu da bir seviye ve eğitim sorunudur.*²⁸⁸

Cemil Sena, estetik süjede -yani bizim buradaki adlandırmamızla algılayıcıda- “seviye” ve “eğitim” dengesinin kurulmuş olması gerektiğini düşünür ve bu durumu sıklıkla vurgular:

*“San’atin, güzelin ve bediî heyecanların esasındabir nevi Allahlaşma ve tabir caizse bir theomorphisme vardır. San’atkâr kendi yaratıcı kudretile, muhayyilesinde ve eserlerinde kendi şahsiyetini Allahlaştırırken apotheos, güzelden anlıyan, yani bediî terbiye, almış olanlar da, eserde bu mefkûrenin hakimiyetini gördükçe şahsiyetlerinin bu kuvvet önünde küçüldüğünü, eridiğini hissederler. Bu itibarla güzel, ebediyetimizi idrak için fenaya doğru uzanan bir ruhî hareketin sembolü olmuş olur.*²⁸⁹

*“San’at, san’atkârın ihtiraslarını temsil ettiği halde temaşagerin ihtiraslarını nez’eder.*²⁹⁰

Cemil Sena bir sanat eseri karşısında bulunan, onunla ilişki kuran kişileri “mümtaz insanlar” olarak görmektedir.²⁹¹

Ona göre; sanatçı ile sıradan insan arasındaki fark, bireyin “cazip ve müthiş” bulduğu şeyi, sanatçının “güzel görmesinden” doğmaktadır. Bireylerin her asırda, her devirde ve her kavimde aynı olan “mutlak güzel”i anlayacak düzeyde olması²⁹² gerektiğinin altını çizen Cemil Sena, ama yine de yargı hakkını estetik güzelliğe verir:

²⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.137.

²⁸⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.263.

²⁹⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.35-36.

²⁹¹ Estetik 1931, a.g.e., s.10; 1 no’lu dipnot.

²⁹² Estetik 1931, a.g.e., s.23.

“[G]üzel karşısında söz söylemek ve hüküm vermek hakkına ve kuvvetine malik değiliz. Bir güzel karşısında söz hakkı, hüküm hakkı, bizzat güzelliğidir.”²⁹³

²⁹³ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.23-24.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.SANAT ESERİ/ESTETİK OBJE

Estetik, dört unsuru içeren bir felsefe disiplini. Bu unsurlardan ikincisi *sanat eseri* (Estetik obje)'dir. Estetiğin bu ikinci unsurunu ele alırken, çeşitli alt başlıklar açmak şüphesiz gereklidir. Zaten, Cemil Sena'nın ağırlıklı olarak üzerinde durduğu bir konu olması sebebiyle, böyle bir tasarrufta bulunmamız zorunlu görünmektedir. Bu bölümde biz, Cemil Sena'nın çeşitli yazılarından ve çeşitli eserlerinden hareketle sanattan ve sanat eserinden ne anladığını ortaya koymayı amaçlamaktayız. Bunu yaparken de kronolojik akış doğrultusunda bir çizgi takip etmeye çalışacağız. Cemil Sena'nın sanat ve sanat eseri hakkında hayli söz sarfetmiş olması, bu bölümün çalışmamızın en hacimli kısmı olmasını da yanında getirmiştir. Bu yüzden ortaya çıkması muhtemel savrukluğu ve monotonluğu engelleyebilmek adına alt başlıklar açmayı bir zorunluluk olarak gördük ve uyguladık. Her bölümün sonunda da, ele aldığımız konuyla alâkalı kendi yargımızı içeren birkaç toparlayıcı sonuç ifadesi eklemeye çalıştık.

Sanat olayının en temel unsurunun sanat eseri olduğunu ileri süren oldukça yaygın bir görüşün bulunduğunu belirtmeliyiz. Sanat tarihi âdeta onun, yani sanat eserinin hikâyesini anlatmaktadır. Estetiğin yapmaya çalıştığı şey onun sırrına yönelik bir çabadır. Sanatçının yegâne ifade biçimi eseridir. Eser üzerine söz söylemek, onun değerini tartabilmek elbette ondan hareket etmekle mümkün olacaktır.

Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Berna Moran ve İsmail Tunalı'nın estetiğe dair kitaplarında ve birçok akademik çalışmada, sanat eserinin çeşitli yaklaşım tarzlarıyla ele alındığı herkesin kabul edeceği bir gerçektir. Bizlere bir fikir vermesi amacıyla, sanat eseri/estetik obje meselesini, İsmail Tunalı'nın kavramsal

bakış açısından hareket etmek suretiyle temellendirmeye çaba göstereceğiz. Bunu yaparken amacımız, Cemil Sena'nın bu konuyu nasıl düşündüğünü anlamak ve anlatmak olacaktır.

İsmail Tunalı'nın, estetiğin dört unsurundan hareketle ele alıp geliştirmeye çalıştığı, *ontolojik* mahiyetli estetik anlayışında, temel unsurların ikincisi estetik obje ve bu objenin tespiti/belirlenmesi mühim bir yer tutar. Ona göre; “estetik fenomen bir süje-obje ilgisi”²⁹⁴ olarak düşünülmelidir. Bu ilginin tezahürü, estetik süjenin estetik obje ile estetik bir ilgiye girmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır:

*“Estetik fenomen’de, bu fenomen’e katılan süje varlığının karşısında, süjenin kendisine yöneldiği, onunla ilgili kurduğu bir varlık daha vardır. Bu varlık estetik obje’dir. Süje, estetik fenomen için nasıl zorunlu bir varlık alanı ise, estetik obje de estetik fenomen için aynı şekilde zorunludur. ...Estetik varlığı tanımada süje’nin incelenmesi nasıl zorunlu ise, aynı şekilde estetik obje’nin incelenmesi de zorunludur.”*²⁹⁵

Burada estetik objenin iki türlü mahiyeti haiz olduğu görülmektedir: Geniş anlamıyla doğa varlıkları, dar anlamıyla sanat eserleri.

Doğal obje nesnelleşme (objektion) yoluyla, estetik obje de nesneleşme (objektivation) yoluyla belirlenir:²⁹⁶

“Sanat yapıtının temelinde, buna göre bir bilgi obje’si bulunur. Ama sanat yapıtı ile ilgi kuran süje’nin estetik tavrı, bu iki tabakalı, hem bilgisel hem de estetik tabakalı yapıda yalnız estetik tabaka ile mi ilgi kuracaktır? Kuşkusuz ki, her iki

²⁹⁴ İTE, a.g.e., s.21.

²⁹⁵ İTE, a.g.e., s.20.

²⁹⁶ İTE, a.g.e., s.30.

tabaka ile de ilgi kuracaktır. Bu bakımdan estetik tavır için estetik obje, böyle iki heterogen tabakadan oluşmuş bir bütünsel yapıyı gösterir."²⁹⁷

Yukarıda ifadelendirilen *heterogen* tabakaların biri reel (ön yapı), öteki de irreel (arka yapı) tabakalardır ve ontolojik olarak, arka yapı ön yapıya ihtiyaç duymaktadır. Tunalı'ya göre, estetik obje olarak sanat eseri, hem realiteden hem de irrealiteden pay alan bir yapı arz etmektedir. Yani, estetik obje; çok katmanlı, ontik bir bütünlükten başka bir şey değildir."²⁹⁸

*"Çağdaş estetik de kuşkusuz, estetik tavrın obje'sinin bireysel-duyusal bir görünüş olduğunu benimser. Ancak ne var ki, bu görünüşte, bu fenomende bazı bilgisel niteliklerin varlığını da zorunlu görür. Bunu biraz daha açıp söylersek: Estetik tavrın obje'si yalnız bir estetik obje değil, ondan daha önce bir bilgi obje'si olarak kabul edilmelidir."*²⁹⁹

4.1.Cemil Sena'da Sanat Eseri/Estetik Objeye Belirlemesi

Cemil Sena, sanat konusunu ele alan eserlerinde *sanat eserine* yani *estetik objeye* çokça yer vermektedir. Biz de burada, kronolojik olarak bir araya getirdiğimiz bu görüşleri bir bütünlük halinde vereceğiz. Zaten maksadımız da, Cemil Sena'nın sanat anlayışını ortaya koyabilmektir.

Çalışmamızın bütün bölümlerinde görüleceği üzere öncelikli çıkış noktamızı Cemil Sena'nın kitapları ve çeşitli süreli yayınlardan ulaşılabildiğimiz kadarıyla yazıları oluşturmaktadır. Böylelikle kronolojik bir bakışla, onun estetik ve sanat konularına yönelik zihinsel faaliyetini takip etmiş ve ortaya koymuş olacağız.

²⁹⁷ İTE, a.g.e., s.30.

²⁹⁸ İTE, a.g.e., s.30.

²⁹⁹ İTE, a.g.e., s.30.

Burada, daha baştan, önemli bir durumu vurgulamamız gerekmektedir. Şöyle ki, Cemil Sena'nın “*sanat*” kavramını kullandığı her noktada, “*sanat eseri/estetik obje*”yi ifade ettiği, bu olguyu düşündüğü gerçeğidir. Ayrıca, çalışmalarında sıklıkla karşılaştığımız içiçeliğe dayalı olarak da, sanat meselesinin *sanatçı* olgusuyla, hemen hemen her zaman, bir arada bulunduğudır. Dahası, estetik değer ve estetik yargı konularını içeren yaklaşımlarında da aynı giriftlikle karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla burada karşılaşılabilecek güçlükleri aşabilmek, meseleyi netleştirebilmek amacıyla, ilgili kısımlarda alt başlıklar açarak bir bütünlük ve kolaylık sağlamaya çalıştık.

Cemil Sena sanatın –burada sahne sanatlarının- büyük sosyal “devrimlerin” ve büyük “ruhsal” amaçların vasıtası olma konusuna önem verilmediği takdirde, değerini yitireceğini, “sokak cambazlarının malı”na ve “halk tabakalarının zevki”ne dönüşeceğini dile getirmektedir.³⁰⁰

Cemil Sena, sanat eserinin, sanatçının becerisi ve ustaca denemesi, kendini eserlerinde araması yolunda bir özentinin simgelerini taşıdığını düşünür.³⁰¹

Cemil Sena'ya göre, başarılı sanat eserleri, sanatçının ve algılayıcının -estetik süjenin her iki unsuru- karşılıklı olarak, bütün karşıt eğilimlerinden, sanatçının hayret ve şaşkınlığa düşürme, keşfetmeye yönlendirme gayretlerine karşın; algılayıcıların, eserden çok sanatçının karmaşık niyetlerini, yanılsamalarının şifrelerini çözme çabalarından doğan sempatinin derinliğini ifade edebilenlerdir.³⁰²

Sanat meselesini tecrübe yoluyla ele almadan felsefî düzlemde değerlendiren görüşlere Cemil Sena ‘*enfüsî usul*’ler demektedir. Platon, Dekart ve Kant gibi düşünürler bu metodun temsilcileri olarak görülür. Bu metafizik temelli düşünce, güzeli, soyut ve hadsî birtakım prensiplere bağlar ve güzeli, kendi varlığından doğan,

³⁰⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.184.

³⁰¹ FA, C.4, *a.g.e.*, ss,224-225.

³⁰² FA, C.4, *a.g.e.*, s.225.

haddizatında şey, mutlak olan şey kabul eder. Bu yaklaşım mistik boyutta bir yaklaşımdır.

Öte yandan Cemil Sena, sanatın tarih ve sosyolojisini tespiti çalışanların yöntemlerine de ‘*afakî usul*’ adını vermektedir. Guyau, H. Taine, Hennequin ve Grosse bu fikrin müdafileri olarak gösterilmektedir. Cemil Sena’ya göre bu akım, ciddi sonuçlar vermişse de felsefî olmaktan ziyade bilimsel kıymetlere bağlanmış ve daha çok psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlarla ele alınmaya müsait bir yaklaşımdır.³⁰³

Ayrıca bu iki metodu; Kant, Grant Allen, Helmoç, Brük ve E. Veron fizyolojiye bağlamıştır. Burada ortaya çıkan görüşe göre estetik haz, duyuların uzvî ve asabî teessürleriyle izah edilmelidir.³⁰⁴

Cemil Sena, estetikte bir de ‘*tecrübî usul*’ün bulunduğunu ve estetik duyguları ‘psikofizik’ ve ‘tecrübî ruhiyat’ yöntemleriyle değerlendirdiğini belirtmektedir. İlk kez bu yaklaşımı ortaya koyanın Fehner olduğunu ve çeşitli testler neticesinde estetik hazzın ilkelerinin elde edilebileceğini iddia ettiğini ifade etmektedir. Cemil Sena’ya göre bu yöntem, sanat zevkinin oluşmasını sağlayan seviyeyi, hassasiyetleri ve idraki inkâr eden bir yöntemdir.³⁰⁵

Bütün bu değerlendirmelerden sonra Cemil Sena bu teorilerin genel bir eleştirisini yapar:

“Bu iki nazariye de (afakî ve enfüsî) mübalâgalıdır: Zira san’at ne tamamen cemiyetin ne de ferdî muhayyilenin eseridir. Belki ikisinin müşterek

³⁰³ F, a.g.e., s.216.

³⁰⁴ F, a.g.e., s.217.

³⁰⁵ F, a.g.e., s.217.

mahsulüdür. Bu itibardır ki Bacon san'ati; "tabiata ilâve edilmiş insan" diye tarif eder."³⁰⁶

Yukarıdaki alıntıdan da anlıyoruz ki Cemil Sena, genel anlamda teorilerin geçişkenliklerini kabul eden, tek bir doğrunun kabulünün bu kadar girift meseleleri anlamada/yorumlamada yetersiz kalabildiğini görebilen bir yaklaşıma sahiptir.

Cemil Sena 'afakî nazariye' diye adlandırdığı 'réalisme' taraftarlarının, sanatı tabiatın bir taklidi olarak gördüklerini ve bu yüzden de sanat eserini ve sanatçının hislerini ve şahsiyetini inkâr ettiklerini belirtir. Böyle olduğu için hiçbir eserde tamamıyla realiteyi bulmak mümkün olamamaktadır. Çünkü Cemil Sena'ya göre, "*san'at demek, eserini ruhta takibeden tabiat demektir.*"³⁰⁷ Buradan da sanatçının tabiata karşı olan aşkının doğduğunu da ilâve etmektedir. Bu aşk neticesindedir ki sanatçı, önce tabiatta kendini tanımakta ve kendi gerçek dehâsının şuuruna kavuşmaktadır.³⁰⁸

Bütün bu ifadelerden yola çıkarak biz de diyebiliriz ki, Cemil Sena, realizmin sanat algısı karşısında eleştirel bir tutum almakta ve daha çok 'ruhiyatçı' bir tavırla hareket etmektedir.

'Enfusî nazariye' diye adlandırdığı akımın taraftarlarına gelince, onlar güçlü bir 'ferdiyet'i ifade eden her tür sanat eserini güzel olarak kabul etmektedirler. Bunlara göre sanat, unsurlarını hakikatten almakla birlikte, sanatçı bunun esiri olmaz ve daima tabiatı aşabilecek daha üstün ifade şekilleri bulmaya çalışır. Burada ortaya çıkacak olan şey bir dehânın ürünü olacaktır. Bu yaklaşım romantiklerin ve onu daha ileri götüren sembolistlerin tavrında vücut bulmaktadır. Burada 'ferdî' ve 'enfusî' karakterli bir idealizasyonla karşı karşıyayız.³⁰⁹

³⁰⁶ F, *a.g.e.*, s.219.

³⁰⁷ F, *a.g.e.*, s.219.

³⁰⁸ F, *a.g.e.*, s.219.

³⁰⁹ F, *a.g.e.*, s.219.

Bu düşünceleri aktardıktan sonra Cemil Sena, bazı eleştiriler getirerek meseleyi kendi açısından değerlendirmeye girişir. Ona göre, burada da bir mübalâğa söz konusudur. Çünkü sanat, unsurlarını ve ifade şekillerini tabiattan almakta ve tabiatı taklit etmektedir. Ancak elbette bu taklide ‘bir idealin ifadesi’ ve ‘şahsiyeti’ temsil eden bir ‘üslûbun’ ilâve edilmesi şartıyla...

Cemil Sena’nın buradaki yaklaşımı da -daha birçok kez gördüğümüz, gösterdiğimiz gibi- bir nevi sentezci bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Tabiatı inkâr etmeyen, ancak, şahsiyeti bir idealle yoğuran ve şahsi üslûpların filizlenmesine müsait bir sanat algısı...³¹⁰

Cemil Sena, sanat eserlerinin zorunlu amaçlarından biri olarak, “içinde doğduğu toplumun ortak eğilimlerini kandır”[mayı] göstermektedir.³¹¹

Ona göre, sanat eseri algılayıcılarına hissedip de dile getiremedikleri duygu, hayal, umut ve idealleri tattırabilmeli, yaşantılayabilmelerini sağlayabilmelidir. Bütün bunları gerçekleştirememişse sanat eseri başarılı sayılamaz.³¹²

*“Bir maddenin sanat kadrosuna girebilmesi için, hayal gücümüzün o madde üzerine kendi izini işlemesi gerektir.”*³¹³

Cemil Sena, zevklerin de evrime uğradığını ve bu değişime paralel olarak sanatın ve sanat eserinin işlevlerinde de çeşitli değişikliklerin olduğunu düşünmektedir:

³¹⁰ F, a.g.e., s.220.

³¹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.88-89.

³¹² Estetik 1972, a.g.e., s.131.

³¹³ Estetik 1972, a.g.e., s.98; buradaki ifadeler ilk estetik kitabında karşımıza şu şekilde çıkmaktadır: “Bir maddenin san’at kadrosuna girebilmesi için ise, beşerî muhayyilenin o madde üzerine kendi izini nakşetmesi lâzımdır.” Estetik 1931, a.g.e., s.109-110.

“Zevklerin geçirdiği evrim, insan ruh ve anlayışındaki evrimle paralel olmakla beraber, bu iki gerçek arasında bir karşıtlık (zıtlık) ve aykırılık fark edilmektedir. Yani eski sanat eserleri, anlatmak istediklerini genellikle açıkça belirterek seyredeni fazla düşündürmedikleri halde yeni eserler, gerçeği gizlemekte, düğümlemekte ve sanatçı, ustalığı, anlaşılmazlığın ifadesinde aramaktadır. Denebilir ki yeni sanatın mantığı, bir çeşit metafizik aşkınlıklar (transcendentales) içinde çalkalanmaktadır.”³¹⁴

4.1.1.Sanatın Kaynağı

Cemil Sena Millî Mecmua’da yayınladığı *San’atin Menşei Hakkında*³¹⁵ adını taşıyan yazısını daha sonra 1931 tarihli Estetik eserinin *Üçüncü Kısım*’ında aynen kullanmıştır. Burada Cemil Sena, sanatın kaynağına dair görüşleri ve sanatın dayandırıldığı temel *motivasyonları* aktarmaya/değerlendirmeye girişiyor. İşe, sanatı, ‘ruhiyatla’ izah etmek isteyenlerin iddialarıyla başlıyor. Bu iddialar temelde ‘arzu’ya bağlanıyor: “İnsan birtakım arzulara karşı hareket etmek mecburiyetindedir.”³¹⁶

Bu konuda Cemil Sena, sanatın kaynağını, meselenin pek çok teoriyle açıklanmaya çalışılan “karmaşık” bir yanı olduğunu vurgulayarak, bu teorileri değerlendirmeye girişir. Ele aldığı ilk yaklaşım sanatın kaynağını “psikoloji” temelinde gören yaklaşım tarzıdır.

İnsanın isteklerinin karşılanması “eylem (action)”in gelişimine yol açar. Sanatı doğuran da bu “istek (desire)” duygusu olur. Bu duygunun ne olduğu ise; “psikosimik bir tropizmle”, “amaççı (finaliste)” ve “tinselci (spritualiste)” gibi yaklaşımlarla açıklanabilmektedir.³¹⁷

³¹⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.159.

³¹⁵ Millî Mecmua, S.122, 01 İkincikânun 1931, s.114-116.

³¹⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.105.

³¹⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.96.

“İş” (action) bu arzuların tatminiyle ilerler ve “san’ati doğuran arzu (desire)dur.”³¹⁸ Bu sebepten hareketle ‘arzu’nun izahına gerek duyulmaktadır. Cemil Sena ‘arzu’nun, ‘*phisicochimique*’ bir ‘*incizap (tropisme)*’la izah edilebileceği gibi ‘*finaliste* ve ‘*spiritualiste*’ bir bakışla da değerlendirilebileceğini belirtir. ‘*Sensualiste*’lerin ‘güzel’i ‘hoş’ olanla birleştirme çabaları ve neticede ulaştıkları “güzellik aşkı arzudan başka bir şey değildi[r]”³¹⁹ yargısına Cemil Sena muhalif bir tutum sergileyerek şöyle yaklaşmaktadır:

*“Halbuki, arzu, gayesinde temellük bulunan şuurlu veya şuursuz bir temayüldür ki, ancak mahrumiyetin uzaması nisbetinde hiss olunur. Bunun içindir ki, arzu edilen şeyler elde edildikten sonra az çok gözden düşer. Zira, arzu, ihtiyacın mahsulüdür. Güzel hissinde ve san’atkârane faaliyette ise, dolgun bir itminan (satisfaction) vardır.”*³²⁰

Cemil Sena’ya göre, sanatı psikoloji temelinde algılayan psikoloji ekolü sanatın “acıdan ve ümitten” doğmuş olduğunu savunmaktadır.³²¹ Sanatın psikolojik kaynaklara dayalı olduğu fikrini savunan; *G. Séailles, Main de Biran, Eugen Véron, L. Bourdeau, B. Croce ve G. Piazzi*’den hareketle mesele ortaya konur. Burada; B. Croce’un sanatı ifade (deyim) olarak tanımlaması ve oyun olmasa da o türden bir faaliyet olarak ele alması ilginçtir. Buradaki ‘oyun’ pratik mahiyetten daha çok teorik bir faaliyet olarak anlaşılmalıdır.³²²

Bu minvalde Cemil Sena, ‘sanat’ ve ‘arzu’ mukayesesini Albert Sail, Main de Biran, Eugen Véron, Bourdeau, Croce, Guyau ve Piazzi gibi düşünürlerin görüşlerini tartışarak sürdürür. Daha sonra da sanatın kaynağını ‘oyun’da bulan

³¹⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.105.

³¹⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.106.

³²⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.106; buradaki ifadeler *Estetik*’in ikinci baskısında karşımıza şu şekilde çıkmaktadır: “Güzellik duygusunda ve sanat faaliyetinde ise, dolgun bir kanıksama (satisfaction) ve somutluktan kaçan bir soyut sevinç, üzüntü, yücelme ve genişleme duygusunun esrimesiyle (vecit) mutlu bir hayat ve hal saklıdır. İstek, dik başlı, acımaz ve çoğu zaman korkunç bir baskıdır; eylemlerimizi kendi amacına yöneltir.” Estetik 1972, a.g.e., s.96.

³²¹ Estetik 1972, a.g.e., s.97.

³²² Estetik 1972, a.g.e., s.96-97.

düşünörlere ve onların yaklaşımlarına dair tespitlere geçer. Charles Baudelaire, Kant, Grant Allen, Grosse, Spencer, Schiller, Holms, Haddon, Wundt, Tarde, Bougle ve V. Cousin gibi şahsiyetlerden hareketle bir *sanat-oyun* mukayesesine girişir.

Sanatın bir oyun faaliyeti sonucu ortaya çıktığı, onun ‘incelmiş bir oyun’³²³ olduğu görüşü bu iddianın temeline oturtulmaktadır. Yine önemli bir yaklaşım da G. Piazzi vasıtasıyla dikkatlerimize sunulmaktadır. G. Piazzi sanatı, “evvelâ dine, sonra ulusal duygulara bağlı olan sürekli bir belirti”³²⁴ olarak tanımlar. Ona göre din, “toplumun başlangıcında zorunlu olarak sanatla açıklanacak olan fikrin doğal bir biçimidir.”³²⁵

Sanatın kaynağını ‘oyun’da bulan teorik yaklaşımları değerlendirmeye geçen Cemil Sena, ilk olarak Charles Baudelaire’in görüşlerine yer verir. Bu düşünür; “boş vakitler”de insanın maksatsızlığının oyunu doğurduğunu, buradan tabiatın kaynaklık ettiği “yaratmalarla (ibda) yine tabiatın kendini hoş gösterme[si] ve süsleme”[si]yle sanatların ortaya çıktığını belirtir. Ve der ki: “[S]anatlar, akılla ihtiyacın etkisi altında değil, hayal gücüyle şehvetin yaptığı etkilerle oluşmuştur.”³²⁶

Cemil Sena’ya göre; Kant, Grant Allen, Grosse, Spencer ve Schiller’in de savunduğu bu teoriye göre: “[S]anat, incelmış bir oyun ve yenilgiye uğratma duygusuyla dolu bir içgüdüdür ve özsuynunu bu içgüdüden almaktadır.”³²⁷

Holms ve Haddon’un ilkel kavimler üzerine yaptıkları gözlemler sonucunda ulaştıkları neticeleri değerlendiren Cemil Sena şöyle bir yaklaşımla konuyu özetlemektedir: “Bu düşüncelere göre, mekanik zorunluluklar, onları (ilkel kavimler)

³²³ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.108.

³²⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.97.

³²⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.97.

³²⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.97.

³²⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.98.

bir gerçek eşya taklidine sürüklemiş ya da onlarda hiç olmazsa bu vehmi uyandırmıştır.”³²⁸

Cemil Sena’ya göre “sanatın programcı” anlayışı da yukarıdaki fikirler doğrultusunda bakılınca aynı neticeleri vermektedir.³²⁹

*“G. Tarde, toplumun bütün yapısının taklide dayanarak (dayandığını olmalı), sanatın da bu genel kanundan kurtulamayacağını savunmuştu.”*³³⁰

Cemil Sena, Bougler’in görüşüyle hem fikir olarak şöyle der: “[E]stetik değerlerin orijinalliğini anlayabilmek için eşya ve toplum üzerindeki etkileri birleştirmek ve bunun ardalanmasını izlemek gerektir.”³³¹

Cemil Sena, “oyun teorisi”ni savunan ve buna rağmen “gerçeği en iyi fark etmiş” dediği E. Grosse’nin şu tespitlerine iştirak eder:

*“Sanat faaliyeti belli başlı özel bir faaliyettir; bunun amacı kendindedir, kendindedir. Biraz oyun faaliyetine yaklaşmış olsa da bunu, çocuk oyunuyla karşılaştırmamalıdır. Zira sanat, insanın bütün kuvvetlerini çeken, hatta bitirmeye de yeten bir oyundur. Oyun ve sanat, sarfedilen kuvvetlerin mahiyet ve amaçları bakımından birbirine asla benzemezler. Sanat, yalnız taklit etmez, değiştirir ve yaratır; sanatçının olduğu kadar da sanat eserini seyreden ve dinleyen kimsenin hissettikleri haz, bu değiştiricilik ve yaratıcılığın ürünü olan özgürlük duygusundan doğar. Şu halde oyun, çeşit ve mahiyeti ne olursa olsun, sanatın kaynağını değil, sarf edilen faaliyetin türü arasındaki bir andırışı ve benzeyişi ifade eder.”*³³²

³²⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

³²⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

³³⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

³³¹ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

³³² Estetik 1972, a.g.e., s.99.

Cemil Sena, Jean Baptiste Abbé Dubos'tan bahsettiği bir paragraflık bölümde, Dubos'yu “çağımız sanatının müjdecilerinden” sayar. Çünkü O, “sanatçının özgürlüğünü savunur” ve “sanatın değeri, bağlandığı kurallarla yarattığı fikirlerden değil, uyandırdığı duygularla heyecanlardan gelir” diyerek bu sıfatlandırmayı hak ettiğini belirtmiş olur.³³³

Fransız estetikçilerden bahsedilen bölümde söz Hippolite Taine'e gelir. “Sanatın Felsefesi” ve “Sanatta Ülkü” adlı eserleriyle “son çağın sanat eleştirileri”ni etkilediği belirtilen Taine'nin, estetiğe “deney” ve “tarih” yöntemlerini uygulayarak bu bilimi “pozitif bilimler arasına almak” gibi bir çabası olduğu vurgulanmaktadır. Cemil Sena'ya göre de bunu yaparken “asla dogmatizme düşmüş değildir.”³³⁴

Bu olumlama tavrı *dehâya* gelince değişir. Çünkü Taine, yukarıda dehâ konusundan bahseden bölümde de alıntılıdığımız; “sanatçının bireysel tabiatına yani dehâya, yaratma gücüne, ilhama hiç değer vermez. O, bu suretle bir ulusun belirli bir zamanında bir aynı konuyu temsil eden türlü sanatçılardan birinin ötekilerden niçin üstün olduğunu açıklayamaz.”³³⁵ sözleriyle bu tavrı eleştirir.

Cemil Sena'nın Fransız estetikçilerinden bahsettiği bölümde Guyau'ya hatırı sayılır bir yer ayırdığını görmekteyiz. “Son Çağın Estetik Problemi” ve “Sosyoloji Bakımından Sanat” adlı eserlerinde Guyau, sanata dair fikirlerini “vitalist” yani “hayatçı” görüşler doğrultusunda açıklamaya çalışmış, Cemil Sena'nın tabiriyle “bu çok duyarlı filozofa göre, *dehâ* (génie) toplumsallık yeteneğinin mistik bir gücüdür ki, bununla bütün insan hayatı ve bütün tabiat merkezleşir.”³³⁶

“Sosyoloji Bakımından Sanat” adlı eseriyle Guyau, “sanatın özü bakımından sosyal olduğunu ilk düşünen”lerden olduğu için de Cemil Sena'nın

³³³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.54.

³³⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.56.

³³⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.57.

³³⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.57-58.

dikkatini çekmiştir. O, (Guyau) “sanatın kaynağı, amacı ve özü, hatta iç kanunu itibarıyla sosyal olduğunu” savunmuş bir filozoftur.³³⁷

Cemil Sena, *Estetik*'in ikinci baskısında, adını andığı yüzlerce Batılı filozof, estetikçi ve sanatçı arasından bazılarını sıkça yer vermektedir. Bunlardan biri de çağımız (20. yy.) İtalyan felsefecilerinden olan, estetikçi (Cemil Sena'ya göre “en önemlisi”) Benedetto Croce'dir. Onun için, Cemil Sena şu yargılarda bulunur:

*“[M]utlak ülkücülüğü savunmuş olan bir Hegelcidir. Konumuzu ilgilleyen düşüncelerini, sanat tarihini inceleyen eserleriyle, bizim de fazlasıyla faydalandığımız Estetik kitabında açıklamıştır.”*³³⁸

Bir “pozitivist” olarak Cemil Sena'yı bu kadar etkileyen bu “idealist” düşünür Croce ne söylemiş, ne yapmış? Cemil Sena'nın ifadelerinden takip ediyoruz:

*“O, sanatı, sezginin ya da bireyselin kişisel olan bir ifadesi, yani saf öznellik sayar. Buna liriklik (lyricité) denilebilir. Bu itibarla sanat, “bir izlenimin ifadesidir veya sanatçının tattığı duygu ile bu duygunun ifadesi için kullandığı vasıta ve şeklin tutarlılığıdır”. Bu tanım, estetiği, dil ya da lengüistik teorisiyle özdeş bir hale getirir. Çünkü ona göre, sanatçının canlı kişiliği, her duygu için, bu duyguya tekabül eden ifadeyi yaratır.”*³³⁹

Cemil Sena ardından kendi sanat anlayışını da ifade etmektedir, “bize göreyse, sanat” der Cemil Sena, “insan zihninin bilim, felsefe ve teknik gibi kültürel ürünlerinden ayrılarak rationnel'e doğru değil, irrationnel'e doğru gitmektedir.”³⁴⁰

³³⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.58.

³³⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.66.

³³⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.66.

³⁴⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.68.

Cemil Sena burada klasik sanat anlayışlarından modern sanata doğru yönelmiş olan gidişin bir ön tespitini yapmıştır.

Sanatın kaynağı bahsinde Cemil Sena, ekonomik sistemle sanatın irtibatı noktasına değinir. Burada değerlendirmeye tâbi tuttuğu ilk düşünür K. Bucher'dir. K. Bucher, hareketlere dayalı sanatların doğuşunu "birlikte yapılan faaliyetlerin etkisi"ne dayandırır. İnsanların kolektif faaliyetlerinin neticesinde "dans, şiir ve musiki"nin doğduğunu iddia eder. Meseleyi genelleştirip bugüne de uygulayan K. Bucher'e göre, günümüz sanatlarındaki çöküntünün sebebi "ekonomik hayatın sanatla denkleşmiş olması"dır.³⁴¹

Bucher'in görüşlerine paralel bir durumun da tarihsel maddecilikle ortaya çıktığını belirten Cemil Sena, bu fikre karşı olduğunu ifade etmekten sakınmaz:

*"K. Marx, güzeli, tasarruf edilmiş madde ve vasıtalarla en çok etkinin kaynaşıp uzlaştırılmasının bir sonucu sayar. Bu fikir, sanatın değil, hatta zanaatın bile kaynağını açıklayamaz. Siyasî ve ekonomik hayat, reklam ve moda gibi din ve estetikle ilgisi olmayan hayat, sanatın tuttuğu yöne bir etki yapmış olsa bile, onun doğmasında bir etken olamaz."*³⁴²

Cemil Sena'nın yakın ve yatkın olduğu görüş, Ch. Lalo'nun fikirlerinde kendini bulur. Ch. Lalo'ya göre:

*"[B]ireylerin ahlâksal vicdanları yanında bir de estetik bilinçleri vardır. Bu bilinçte bir ülkü, bir yaptırım ve bir buyruk niteliği görülür. Bunun birazı bireysel, birazı da toplumsal bir zorunluluğun ürünüdür."*³⁴³

³⁴¹ Estetik 1972, a.g.e., s.99.

³⁴² Estetik 1972, a.g.e., s.99.

³⁴³ Estetik 1972, a.g.e., s.99.

Cemil Sena, daha sonra, sanatın kaynağını mistik eğilimlerde arayan toplumbilimcilerin görüşlerini değerlendirmeye tâbi tutar. Hubert ve Mause'un yaklaşımlarını değerlendirir. Bu yaklaşım tarzına göre; “*dinin ilk şekli bağıdır (magie)*” kötülüğe karşı yapılan biblolar ve bunların sihir/büyü yoluyla kötülere temsili; resim, heykel ve dram sanatlarının doğmasına yol açmıştır.³⁴⁴

Cemil Sena, A.Fouillé, Gratiolet, Darwin ve Durkheim'in bu konudaki fikirlerini şu şekilde dile getirir:

*“A. Fouillé, fikir-kuvvet(idée-force) teorisiyle sanata ve daha çok musiki ve dans sanatlarına kaynak görevini yapan fizyolojik bir anlayışla aynı fikri (bağı (magie) anlayışını)- destekler. Bu filozofa olduğu kadar, Gratiolet ve Darwin'e göre de, her fikir, kasal hareketlerle tamamlanmaya meyleder; bu hareketler, fikrin mantıksal bir amacı imiş gibi, fikrin kendisini yaşatmaya ve geliştirmeye çalışır; böylece uyarıcı ile hareket birbirini tamamlar, fikre özel bir kişilik ve kuvvet gelir.”*³⁴⁵

*“Darwin, bir taraftan da güzel sanatları, cinsel sempatiyi yaratma eğiliminin ürünü sayar. Ona göre, süslenmek, güzelleşmek ve beğenilmek içindir. Bu istek, çekici ve zarif olma ihtiyacını ve bu ihtiyacı kandırarak olan sanatları doğurur.”*³⁴⁶

*“Durkheim'a göre, ilkeller, barınaklarına, bedenlerine, mezarlarına ve kullandıkları her çeşit eşyaya, totemlerinin, aslı kadar kutsal olduğuna inandıkları resimlerini çizerler. Onların yapmış oldukları törenler ve tapımlarda (cultes) şiirle musikinin esasları vardır ve tek mil kurban törenleri birer dramdır.”*³⁴⁷

³⁴⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.100.

³⁴⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.101.

³⁴⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.101.

³⁴⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.101-102.

Yine, sanatın kaynağını ‘din’de bulan; Lessing, Fraser, L. Bruhl, Ruskin ve Dandy’nin görüşleriyle meseleyi ele almayı sürdüren Cemil Sena, bu noktada çok önemli bir soru sorar:

“Kaynağı dinsel olduğu halde nasıl olmuş da sanat layik bir özellik kazanmıştır?”³⁴⁸

Bu sorunu Cemil Sena şöyle açıklamaktadır:

“Bu, dolaysız olarak gayelerin vasıta ve vasıtaların gaye ödevini görmeleriyle başlamıştır.”³⁴⁹

Cemil Sena, meseleyi açıklamak maksadıyla Wundt’un bir teorisinden hareket eder:

“Wundt, bunu değerlerin farklılaşmasını (differentiation des valeurs) açıklayan gayelerin ayrı cinselliği (hétérogénéité des fines) kanunu ile açıklamıştır. Yani, başlangıçta dinsel bir ödev olan ve din için yapılan süslenmeler, artık vasıta olmaktan çıkmış, güzelleşmek ve sempati kazanmak gibi bireysel bir amaç olmuştur.”³⁵⁰

Bütün bu görüşleri aktardıktan sonra Cemil Sena kendi toplu değerlendirmesini bir özet şeklinde dile getirir:

“Bu açıklamalardan da anlaşılıyor ki, sanatın kaynak ve doğasını, nesnel yönetime bağlı olarak açıklayanlar, bunun tamamıyla sosyal bir ürün olduğunu savunurlar ve sanatı, toplumsal karakterlerle açıklarlar. Bunların dayanakları,

³⁴⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.102.

³⁴⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.102.

³⁵⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.102.

sanatın sosyolojik tarihidir. Özne yönteme dayananlar ise, sanatı bireyin özgür yaratıcılığına bağlarlar ve onu orijinal bir bireyliğin ifadesi sayarlar ki, bu suretle sanat sanatçının psikolojisine dayanmış olur.”³⁵¹

Bu değerlendirmeleri yaptıktan sonra Cemil Sena, çağın imkânlarıyla sanatın kaynağı hakkındaki görüşlerin artık daha da netleştiğini, sözü edilen bilgilerin artık “klasik kanunlar” olduklarını belirtir ve kendisinin bu konuda vardığı hükmü dile getirir:

“[S]anat, başlangıçta mistik tasarım ve inançlara bağlı olarak din ve bağdan doğmuştur; ve sanat bütün evrimi içinde, toplumun mistik, politik, ekonomik, teknik ve kültürel etkilerinden kurtularak bireysel ruhun katıksız bir surette özel ürünü olamamıştır. İlk toplumlarda kolektif bir ödev olarak klanlardaki bireylerin kendi bedenlerine, av ve savaş araçlarına, hatta gündelik eşyalarına (kap kacak gibi), barındıkları yerlere, kutsal eşyalarını sakladıkları yerlere, totemlerinin resimlerini çizmiş, boyamış, süslemiş, dinsel ve bağışal törenlerde bir ağızdan şakıyarak oynamış, totemlerinin ses ve türlü hallerdeki jestlerini taklit etmiş, maskeler takmış, düşmana kötülük yapmak için envoutement³⁵² işlemine baş vurmuş, bu maksatla biblolar ve heykeller yapmış ve din inançlarının baskısı altında ve bu inançlar daha yetkin ve karmaşık bir biçime girdikçe, Tanrıların, azizlerin resim ve heykelleri yapılmış, tapınaklar süslenmiş, ilâhilerle ayinler şairce, dramatik ve teatral bir özellik kazanmış, yani mistik duygularla estetik duygular birleşmiş, çağlar boyunca, güzel sanatların her dalında bu duygularla inançların etkisi devam etmiştir. Devlet rejimleri kadar da İslâm dogmalarını yanlış anlayan bazı Tanrıbilimciler de ayrıca sanatçının özgür yaratma gücüne zaman zaman engel olmaya çalışmışlardır.”³⁵³

³⁵¹ Estetik 1972, a.g.e., s.105.

³⁵² “[K]ime bir kötülük yapmak istenirse, onu temsil eden bir biblo yapılarak, bunun üzerinde meydana getirilecek olan yaralarla dilediğimiz kötülüğün gerçekleşeceği zannedilir.” Estetik 1972, a.g.e., s.100.

³⁵³ Estetik 1972, a.g.e., s.105.

Cemil Sena'nın çalışmasında sürekli olarak tekrar ettiği, 'nesnel' ve 'öznel' bakıştan hareketle meseleyi ele almak ve bunların benzer ve farklı yönlerini ortaya koyup bir senteze –üçüncü bir yol- ulaşabilmek çabasının genel olarak şu başlıklar altında ele alındığını görmekteyiz: “Sanat ve Sanatçı”³⁵⁴, “Sanat İçin Sanat”³⁵⁵ ve “Sanat ve Güzel”³⁵⁶.

Bu meselenin halli konusunda (üçüncü bir yol önerisi) Cemil Sena'nın tavrını yansıtması bakımından aşağıdaki alıntının önemli olduğunu düşünüyoruz:

*“Oyun hiçbir iz bırakmadan nihayet bulabilir. Oyun, fizyolojik ve sosyolojik bir in'ikastan başka bir şey değildir. Bir maddenin san'at kadrosuna girebilmesi için ise, beşerî muhayyilenin o madde üzerine kendi izini nakşetmesi lâzımdır. Oyun, cemaatin kabul ettiği bir an'ane halinde şeklini değiştirmeksizin temadi ettiği halde san'atkâr, cemaatin hislerini çiğneyebilir. Veyahut cemaate kendi ruhunu, daha doğrusu maşerî mefkûrenin, şuur altında kaldığı için hissolenmeyen temayül ve ihtirasını aşılabılır. San'at yaratan, hareket eden, değişen bir kıymet olduğu halde, oyun aynı memba ve kuvvete malik olmakla beraber, yerinde sayan, ibda etmiyen ve herhangi maşerî bir zaferin vücude getirdiği fizyolojik bir aksülâmeldir.”*³⁵⁷

Oysa, sanat faaliyeti Cemil Sena'ya göre: “[B]ellibaşlı, hususî bir faaliyettir; bunun gayesi, kendindendir.”³⁵⁸ Cemil Sena'nın burada Kant'ın düşüncelerine katıldığını görmekteyiz.

*San'at Millî Olabilir Mi?*³⁵⁹ başlığı altında Cemil Sena, sanatın gerek 'doğuşu' ve gerekse de 'tekâmülü' itibariyle 'içtimaî bir mahsül' olduğunun bir

³⁵⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.73-74.

³⁵⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.78-80.

³⁵⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.105-106.

³⁵⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.109-110.

³⁵⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.110.

³⁵⁹ Bk.: *Sa'nat Millî Olabilir Mi ?*, Millî Mecmua, S.121, 15 Birincikânun 1930, s.106-108.

hakikat olarak görüldüğünü belirtir ve bu fikre katılır. Bu sebeptendir ki, sanatın millî olup olmadığına dair tartışmalara da bir çıkış noktası olagelmiştir sanatın ‘içtimaîliği’.

Ne var ki, bugün hiçbir toplumun ‘kapalı’ ve başka toplumların ‘etkilerinden uzak’ kaldığını tasavvur etmenin imkânı da yoktur.³⁶⁰ “Bu itibarla herhangi bir san’at eserine iktisadî, siyasî, hukukî v.s. hayatın tesirleri vardır. Bütün bunlar ise beynelmilel münasebetlerle taazzuv eder.”³⁶¹

“[B]izzat san’atin esası nedir?”³⁶² Gibi önemli bir soruyla yola çıktığında Cemil Sena, Guyau’nun ifadeleriyle meseleye netlik kazandırmaya çalışır:

*“Guyau’nun tabirile söylemek lâzım gelirse, doğrudandoğruya değerlerine intikal kabiliyetinde olmak ve bazı tarzlarda ictimâî kabiliyetler bahşetmek için muhtelif suretlerde ferdî heyecanların tekâsüfüdür ve bütün güzel san’atler, hareket ve tesir husule getiren veya getirir gibi olan san’atte hulâsa olunabilir. Zira, hareket hayatın haricî bir işaretidir.”*³⁶³

Cemil Sena’ya göre sanatlar arasında önemli derecede etkileşim vardır: “Belki bizzat san’atler arasında da bir sempati ve bir münakale vardır”³⁶⁴ ‘Millî sanatlar’ arasındaki ‘sempati’ ve ‘münakale’nin gerçekleşmesi ve bir tesirin oluşmasını basit bir etkileme/etkilenme olarak da almamak gerekir. Bunun oluşması için milletlere ait sanatların “kendi tabîî tekâmülü bir diğerrinin tesirine maruz kalmak hususunda hissedilebilen bir merhaleye kadar gelmiş ol”[ması]³⁶⁵ gerekmektedir:

³⁶⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.117.

³⁶¹ Estetik 1931, a.g.e., s.118.

³⁶² Estetik 1931, a.g.e., s.118.

³⁶³ Estetik 1931, a.g.e., s.118.

³⁶⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.118.

³⁶⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.118.

“San’atkâr sevip takdir ettiği cemiyetlerin san’atini, kendi şahsiyeti üzerinde iz bırakmaktan menedemez.”³⁶⁶

Peki bu ‘tesir’in şekli nasıl olmaktadır? Tesir nasıl icra etmektedir? Bu tip sorulara Cemil Sena’nın ifadeleriyle ve yaklaşımıyla baktığımızda şöyle bir cevap bulmaktayız:

“‘Fanteziler’, ‘Efsaneler’ ve buna ilâve edilecek olan ‘her türlü mücadele’ sanatın ‘mevzu’ ve ‘tahassus’ tarzını teşkil etmektedir. Bunlarsa hemen daima bir milletten diğerine şekillerini değiştirerek intikal ederler. Mevzuların bu becayişi, eserlerin şekilleri ve sistemleri, tekmil bedî telâkkiler üzerine de tesir yapar.”³⁶⁷

Cemil Sena, ortaya çıkan bu tesirlerin ani olmadığını, bunların toplum tarafından hissedilmedikçe sosyalleşmelerinin de mümkün olamayacağını belirtir.³⁶⁸

Bunlara ilâve olarak ‘örfün’ ve ‘beynelmilel âdetler’in de ‘san’atın tekâmülünde’ etkili olduğunu aynı zamanda, sanatın da bunlara (örf ve âdetlere) kuvvetle tesir ettiğini bilmek gerekmektedir. “[Ö]rfler ve âdetler kavmin genişlemesi ve umumî münasebetleri nisbetinde safiyetini kaybetmektedir.”³⁶⁹ ‘İktisadî hayatın’ ve ‘siyasî hayatın’ da getirdiği değişimler ve dönüşümlerle sanata etki etmekte olduğunu, onu (örf ve âdetleri de) değiştirip dönüştürdüğünü hesaba katmak gerekmektedir.³⁷⁰

“Bir san’atkârın millî vasfı muhafaza edebilmesi ancak Rambrant gibi kendi millî muhitinden harice çıkmaması ile mümkündür....bu nevi san’atkârlar da büsbütün kendi seleflerinin tesirinden azade kalmamışlardır.”³⁷¹

³⁶⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.118.

³⁶⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.119.

³⁶⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.119-120.

³⁶⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.120.

³⁷⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.120-121.

³⁷¹ Estetik 1931, a.g.e., s.122.

Yukarıdaki ifadelerin, 30'lu yıllarda dile getirilmiş olması, günümüz sanat/edebiyat tartışmalarında hâlâ tazeliğini koruyan bir konuyu tartışmaya çok uzaktan/yıllar öncesinden verilen cevapların da, katkıların da olduğunu göstermesi bakımından ayrı bir değer taşımaktadırlar.

Cemil Sena yukarıda vurguladığı hususu daha da açarak ele alır ve:

“Güzel san’atlerin inkişaf tarzı tetkik olunursa millî ve ecnebî müessirlerin san’ate yapmış olduğu tesir daha iyi görülebilir. Bir san’at ne kadar çok mahallî tesirlere tâbi olursa o kadar fazla millî olur; fakat mahallî hayatın her nevi tesirlerinden azade kalan basit ve iptidaî kıymetleri, kültür olarak kabul edilecek olursa bundan mülhem olan san’atin de öylece iptidaî ve basit kalması icap edecektir. Kültür de bütün diğer içtimaî kıymetler gibi mütekâmildir ve bu tekâmülün amili de başka ecnebi cemiyetlerin tesiridir. Biz bu tesirleri ilimde olduğu kadar da san’atte görürüz. Filhakika bunun içindir ki millî san’at iddiaları bugün eski kuvvetini kaybetmiş gibidir. Mustarip ve memnun insanın bir kalbi vardır ve bunu ifade eden san’atin göstereceği millî vasıf ancak şekil ve mevzua aittir.”³⁷²

görüşleriye düşüncesini geliştirmeye devam eder.

Cemil Sena burada ‘halka doğru’ gitme hareketini Bizans ve Fransız örnekleri üzerinden ele almakta ve böyle bir anlayışın, yabancı zevklere karşı gösterilen ‘mukavemet’ ve halkı saran/kuşatan ‘buhran’ ve ‘inkişafların’ sonucu olduğunu belirtmektedir.³⁷³

“İslamiyet resim ve heykeltraşîyi azçok menetmiş olduğu halde Selçuk eserlerinde eski Türk “sip”lerinin totemlerinden başka bir şey olmıyan horoz, aslan ve kartal başlarına tesadüf edilir. Bazilika denilen dinî toplânma yerleri eski mezbahaların, mabetlerin yeni ihtiyaca göre değişmesinden doğmuştu. İslâmiyette, Asur, Roma, İran, Suriye, Anadolu ve nihayet Bizans’ta geniş bir seyahat ve

³⁷² Estetik 1931, a.g.e., s.122-123.

³⁷³ Estetik 1931, a.g.e., s.124.

tekâmüle maruz kalmış olan kubbe Türk mimarîsinde mükemmel şeklini aldı... San'atlerin bu beynelmilel tesirlerden kurtulmağa doğru gösterdikleri harekete umumiyetle siyasî inkılâplar sebep olmuştur. Herhangi bir devlet halka ihtiyaç gösterecek bir vaziyete doğru giderse orada her şeyin halka doğru gittiği görülür."³⁷⁴

Aynı noktadan hareketle, 'halka inmiş', 'halktan olan' ve 'halka yaklaşmış olan' eserlerde de "ecnebi tesirleri" bulunduğunu ifade etmektedir.³⁷⁵

"Her eski, yenide yaşar. Etrafta olan her şey, içerdeki üzerine tesir eder."³⁷⁶

Cemil Sena'nın yukarıdaki ifadelerini bugün için değerlendirmeye kalktığımızda, 30'lu yıllardan seslenen bu fikirleri bir metinlerarasılığı dile getiriş olarak bile ele almamız mümkün görünmektedir. Zira, *tesir* diyerek anlatılan şey de bunu göstermiyor mu?

Sanatın menşesine dair bu görüşlerini Cemil Sena, sanatın felsefe ile olan ilişkisi üzerinden de sürdürür. "San'at mektepleriyle felsefe mektepleri arasında da sıkı bir münasebet vardır"³⁷⁷

Cemil Sena'nın bütün yaklaşımlarının temelinde varolan ana güç daima 'felsefi olan'dır. Onun meseleleri ele alışı, değerlendirişi ve tartışması hep bütünlüklü ve tarihsel boyutta cereyan etmektedir.

Sanatta ortaya çıkmış ekollerin bir felsefi dayanağının bulunduğunu, ancak bu felsefi dayanağın ortadan kalkmasıyla yine bu ekollerin yitip gitmediğini, bunların

³⁷⁴ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.124.

³⁷⁵ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.125.

³⁷⁶ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.125.

³⁷⁷ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.125.

‘tedricen istihaleye’ uğradıklarını ve bu ‘istihale’ye rağmen ‘eski akibetlerinden bazılarını muhafaza’ ettiklerini gözler önüne serer.³⁷⁸

Bu bahsi noktalamadan evvel, yine Cemil Sena’nın kendi yaklaşım tarzlarından birinin hülasasına daha yer verelim:

“Hulâsa her şeyde olduğu gibi san’atte de saffet ve bekâret aramak lüzumsuz yere yorulmaktır. Şu halde millî eser nedir? Şekil ve mevzularını milletten ve millî tarihten alan ve yaşadığı ruhu, daima muasır kalan hayat tehavvüllerine intibak edecek kıymetlerle süsliyen eserlerdir.”³⁷⁹

4.1.2.Sanatın Gayesi

*Sanatın Gayesi ve Güzel*³⁸⁰ adıyla Millî Mecmua’da yayınlanan yazının ardından Cemil Sena, aynı minvalde, *Estetik* eserinin birinci baskısının ‘Üçüncü Kısım’ında da, ‘San’atın Gayesi’ üzerinde durmakta ve böylece çalışmasının ‘Birinci Kitap’ diye ayırdığı bölümünü de sonuçlandırmaktadır.

Sanat Eserinin İşlevi: Estetiğin Amacı Ve Sanatın Etkisi başlığı altında Cemil Sena, Grosse’nin düşüncelerinden hareket ederek meseleyi ele alır:

“Grosse’a göre, estetiğin amacı, evvelâ, *sanatın hayat ve evrimini yöneten kanunları* bilmektir.” “Fakat” der Cemil Sena, “bunun bir ülküden ibaret olduğunu itiraf etmelidir. Sanat bilimi, bunu gerçekleştirmek ister, fakat tam olarak başaramaz.”³⁸¹

³⁷⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.126.

³⁷⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.126.

³⁸⁰ Millî Mecmua, S.118, 15 Nisan 1930, s.58-60.

³⁸¹ Estetik 1972, a.g.e., s.69.

*“Artistik bir olayı bütün ayrıntılarıyla açıklamak imkânsızdır. Zira bu olay, daima tikel ve bireysel bir haldedir. Bunu belirleyen çok sayıdaki etkenleri de kavramak zordur. Bu itibarla, sanat bilimi, kanunları genel çizgileriyle ispatlamakla yetinmelidir.”*³⁸²

Cemil Sena, *Estetikte, Estetiğin Yöntemleri* başlığı altında yöntem meselesini ele alır ve iki farklı noktadan -öznellik ve nesnellik- hareket ederek konuyu değerlendirir:³⁸³

“a) Bazı filozoflar, sezgisel (intuitif) ve soyut bir hakikat olarak kabul ettikleri birtakım apriori prensiplerden hareket ederler ve sanatın belirmesiyle zevkin (gout) oluşumu gibi deneysel incelemelere ihtiyaç gösteren konulara değer vermeden felsefi düşüncelere dalarlar. Bu öznel (subjectif) yöntemdir... Bu yöntem, estetik konuları metafizik ve mistik bir yola sürükler, güzeli bir kendinden şey (chose en soi), bir mutlak gibi görür.

*b) Bazı filozoflar da, sanatın tarih ve sosyolojisi üzerinde çalışır, onun nesnel belirmelerinden, geçirdiği evrimin kanunlarını elde etmeyi ümit ederler. Bu nesnel (objektif) yöntem, estetiği felsefeden ayrı ve bağımsız bir bilim sayar ve estetiğe bilimsel bir değer kazandırır.”*³⁸⁴

Cemil Sena bu tasnifin ilk ayağında, Dekart ve Kant'ı örnek gösterip gerekçelendirirken, ikinci ayağında da H. Taine, Hannequin, Grosse ve Guyau'yu ve de Grant Allen, Helmboltz, E. Veron ve Fechner'i değerlendirir. Bu düşünürlerin farklılıklar taşımakla birlikte meseleyi öznellik ve nesnellik temelinde ele aldıklarını belirtir. Bu ifadelerden de anlaşılıyor ki, Cemil Sena tamamen ikinci görüşten yanadır.

³⁸² Estetik 1972, a.g.e., s.69.

³⁸³ Estetik 1972, a.g.e., s.68-69.

³⁸⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.68.

“Hangi metoda baş vurulursa vurulsun, evvelce de işaret ettiğimiz gibi, estetik bilimi, Wundt’un tespit ettiğine göre, düzgüleri olmayan bir düzgüsel (normatif) bilimdir.”³⁸⁵

Burada Cemil Sena’nın estetiği bir ‘bilim’ olarak kabul ettiğini ancak, *normatif* özellikte bir bilim olduğunu vurguladığını görüyoruz.

“Sanatın ürünü, zevkin oluşumunu, güzelliğin genel karakterlerini açıklamak demek, çoğu zaman, birbirinden doğan bazı sanat biçimleri arasındaki neden ve sonuç ilişkisini göstermek demektir. Zevkin kanunlarını vermek, bir eseri güzel yapan reçeteyi öğrenmek, sanat eleştiriminin amacıdır. Fakat bu gayret asla bilimsel değildir. Zira estetik, daha fizik bilimi gibi pozitif olarak kurulmuş değildir.”³⁸⁶

Yukarıdaki alıntıda özellikle vurgulanması gereken husus, henüz estetiğin pozitif bir bilim olarak kurulmamış olması ve daha bilimsellik vasfını kazanamamış olması itirafının yapıyor oluşudur:

“Onun görevi, Wundt’un deyimiyle, ahlâk ve mantık gibi kurallar vermektir, yani estetik de onlar gibi düzgüsel (normatif) bir bilimdir. Fakat estetik, öteki iki bilim kadar somut düzgüler de verememektedir. Çünkü değer yargılarının ve sanat eleştiriminin teknik kuralları, bilimsel temellerden yoksundur. Bu bakımdan estetik, psikolojiden olduğu kadar da felsefe spekülasyonlarından kurtulmuş değildir.”³⁸⁷

Daha önce de dile getirdiğimiz “nesnel” ve “öznel” yaklaşımlar, sanatın gayesi kapsamında da ele alınmaktadır. Biz burada tekrara düşmemek için Cemil

³⁸⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.68.

³⁸⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.69.

³⁸⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.69-70.

Sena'nın sanatın gayesine yönelik olarak ulaştığı neticeleri değerlendirmeye alacağız.

Aşağıdaki ifadelerinde, Cemil Sena'nın bir sanatçı duyarlılığı ve coşkuyla dile getirdiği yaklaşım, dikkatle bakıldığında, daha isabetli, açık uçlu ve kapsayıcı bir tutumu sergilemektedir:

“Yani, bir eserin değeri, insanlığın ortak dertleri, problemleri, bilinç ve vicdanı, ülkü, karakter ve eğilimleri ve nihayet en gizli, itiraflı güç ve derin tutkuları fıskırtan bir çeşit mucize olabilmesiyle orantılıdır. Eserde sanatçı yalnız kendini değil, kendi çağında yaşayan ve ilerde yaşayacak olan insanlığın kendinden bir şeyler keşfedebileceği bir dinamik hayat olmalı, felaketler, mutluluklar, umutlar, kurtuluş, barış, aşk... gibi istenen, özlenen veya nefret edilen hallerin fırtınalarını estirmelidir.”³⁸⁸

Burada iddialı bir tespit gibi görünecek olsa da Cemil Sena'nın, ‘öznel’ ve ‘nesnel’ anlayışların tek başlarına yetersizliğinden bahsetmesi ve bunlar arasındaki “ortak pay” a dikkat çekmesi, Estetiğin 80. sayfasında açıklığa kavuşuyor. Kanaatimizce Cemil Sena, habersiz olduğu çağdaş ontolojik sanat anlayışıyla sezgi yoluyla da olsa paralel düşmüş oluyor.

Şöyle ki, “ortak pay” yani “nesnel” ile “öznel” in kesiştiği, birinin diğerinde canlılık ve hayat bulduğu üçüncü bir yolun mümkün olabileceği düşüncesi; Nicolai Harthmann'ın “reel yapı” ve “irreel yapı” anlayışı ve bir “görünüşe çıkma” durumu (objektivasyon) dur sözkonusu olan. Cemil Sena'nın bütün “pozitivist” tavrına rağmen “metafizik” kalması, “ideal” anlayışını taşımasına ve bunlara kapılmaktan çekinmesine rağmen, “dehâ”yı ve “ruhu” sürekli ön plânda tutmasına varıncaya kadar anladığı ve belki de anlatmaya çalıştığı bir üçüncü yol olarak “ontolojik

³⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.80.

estetik/sanat anlayışı”dır burada ve bütün eserlerinde tespit ettiğimiz ve bizce çok önemli olan.

Burada bir hususu daha açıklamamız gerekmektedir. Zaman zaman “taklit” (mimesis) anlayışına düştüğünü belirtsek de Cemil Sena, yukarıdaki izahtan da anlaşılacağı üzere, sürekli arayışta olan, zihinsel çabalarının sonucu bulduğu verileri aktaran, bunlar arasındaki bağlantıyı “geç” de olsa kurmaya çalışan bir şahsiyettir. Buradaki “geç” ifadesini şunun için kullanıyoruz: Aynı çalışmanın içerisinde (1972 tarihli *Estetik*) bile insanı yanılgıya sevkedebilecek kadar çelişkiye düşmesi, çalışmanın sistemsizliği içerisinde bazen de insanı hayrete düşürebilecek derecede bir öngörü sergilemesi ve buradan doğan bir güçlük olarak “geç” kalmışlık. Cemil Sena, bazen insana “aklına ne gelmişse, ne okumuşsa ve ne öğrenmişse yazmış” dedirten türden bir aydınımızdır. Kuşatılması, ayıklanması güç bir yazarlık tarafı olduğu bütün çalışmalarında açıkça kendini göstermektedir.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra Cemil Sena sanatın tesir gücünü ve gayesini inceleyenlerin tespit ettikleri esasları maddeler halinde aktarmaktadır:

“1. Sanat bize hayatımızı oyunla unutturur. Buna eğlendirmek fonksiyonu derler. Şu halde sanatın yarattığı güzelde bir şaşkınlığa (diversion), bir kurtuluş (evasion), ya da bir fazlalık, bir lüks vardır.

2. Aristo'nun belirttiği gibi, sanat, tutkuları arıtır. Goethe, Verter adlı romanını, A. De Musset, Geceler adlı şiirini, intihar etmek için duydukları iç baskıdan kurtulmak için yazdıklarını söylerler.

3. Sanatın amaçlarından biri de, bir yetkinleştirme fonksiyonu olmak veya ülküleştirmektir (idealisation).

4. Sanat bir artırma (redoublement) fonksiyonudur; yani güzel eser, gerçek hayatı iki kat çoğaltır. H. Taine, E. Zola, sanat, tabiatı değiştirmek değil,

*şenlendirmek, kuvvetlendirmek ödevini yaptığı sürece, başarıya ulaşmış demektir, derler.”*³⁸⁹

Cemil Sena, sanatın, ‘dinî’, ‘millî’, ‘hissî’ ve ‘faydalı’ birçok gayesinin olduğunu *Utiley* ve *Dessoir* gibi şahsiyetlerden yola çıkarak vurgulamakta,³⁹⁰ ‘güzel’i bu ‘lâbedî’ ü’fuleleri ifa için bir vasıttan ibaret gören ve ‘san’atın gayesi’nin güzel olamayacağını *Ch. Lalo*’dan hareketle dile getirmektedir.³⁹¹

Cemil Sena, ise ‘güzel’in insanın ‘his’ ve ‘itikatlar’ından bağımsız bir kavram ve kıymet olmadığını, yalnızca insanın ‘ferdiyetini’ ‘temsil’ eden bir sanat eserinin de olamayacağını, ‘içtimaîliği’ ve ‘müşterek ruh’un aradığı ‘uhrevî güzel’i de hesaba katmanın gerekliliğini savunur.³⁹²

Ardından da Cemil Sena bu minvaldeki çeşitli yaklaşımları ele almaya koyulur:

“[Z]evki meslek edinenler (Hedonistes) san’atte lâbedî bazı gayeler görmüşlerdi; onlara göre san’atkâr bir alüfte (hetair)dir. Moralistler için ise bir mürebbidir.

³⁸⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.94;Buradaki ifadelerin bir benzerini 1931 tarihli Estetik kitabında –küçük farklarla da olsa- şu şekilde görmekteyiz:

“1-San’at bize hayatımızı oyunla unutturur; buna *eğlendirme üf’ulesi (fonction de diversion)* derler. Şu halde san’atın yarattığı güzelde bir *şaşırtmaca (diversion)* veya *kurtuluş (evasion)*, bir fazlalık, bir lüks vardır.

2-Filhakika, *Aristo*’ya nazaran san’at ihtirasları tasfiye eder. *Goethe (Verter)*i ve *A. de Messe (Geceler)*ini intihar ıstırarından kurtulmak için yazdıklarını söylerler.

3-Bir tekemmül fonksiyonu veya *mefkûreleştirme (idealisation)* işi de san’atın hedef ve bünyesini teşkil eder.

4-San’at bir *artırma (redoublement)* fonksiyonudur; yani güzel eser şe’nî hayatı taz’if eder. *H. Taine, Guyau, Zola*, san’at tabiati değiştirmek değil, şenlendirmek, kuvvetlendirmek vazifesini ifa ettiği müddetçe muvaffak olmuş demektir derler.” Estetik 1931, a.g.e., s.135.

³⁹⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.131.

³⁹¹ Estetik 1931, a.g.e., s.131.

³⁹² Estetik 1931, a.g.e., s.132.

Daha önceleri, Eflâtun ve Aristo da sanatın eğitici yönüne inanmış ve günümüzde de ‘san’atin kurtarıcı (liberatrice) bir gayesi olduğuna inananlara ilham kaynağı olmuşlardı.”³⁹³

Plütarque da şiiri felsefeye bir hazırlık olarak ele almış ve felsefenin şiirle cazip bir şekil aldığını iddia etmiştir.³⁹⁴ *Lessing* ise, sanatın gayesini bir çeşit *eğlence (agrement)* olarak kabul etmiştir.³⁹⁵

Yine Nietzsche’nin de müzik ve estetiğin/güzelliğin faydasına inananlar arasında olduğu, onun müzik üzerine görüşlerinden yola çıkılarak aktarılmaktadır. Cemil Sena, insanların güzel sayesinde bedbinliği aşabildiğini yine *Nietzsche*’nin görüşlerine binaen aktarmaktadır.³⁹⁶

“Guyau’ya nazaran da san’atin her hangi bir nev’i olursa olsun, gayesi içtimaî vasıflara malik bir bedî heyecan husule getirmekten ibarettir, ve Tolstoy san’atkârı cemiyetin addeder; cemiyeti ahlâk ve seciyeden mahrum san’atkârların ifsat edeceğine inanır.”³⁹⁷

Yukarıdaki ifadelerde, ezeli bir mesele olan ‘sanat toplum içindir’ ve ‘sanat sanat içindir’ dilemmasıyla ve Cemil Sena’nın görüşlerinde bunun ne derecede belirleyici olabildiği sorusuna, kendi tutumunu yansıtan bir biçimde verdiği cevapla karşılaşırız. Yukarıdaki aktarımdan sonra Cemil Sena; “mamafih *san’ati san’at için* telâkki edenler hâlâ mevcutturlar. Bununla beraber yukarıdaki fikirleri takviye edenler galiptirler.”³⁹⁸ sözleriyle meseleye dair fikrini dile getirmektedir.

³⁹³ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.132.

³⁹⁴ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.132-133.

³⁹⁵ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.133.

³⁹⁶ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.133.

³⁹⁷ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.134.

³⁹⁸ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.135.

Hatta, *Roussel Despiers* gibi bazı düşünürlerin, “san’atle tanzim ve bedî bir gaye ile idare olunabilen bir hayat”³⁹⁹ düşlediklerini de belirtmeden geçemez Cemil Sena.

Guyau’nun ve *Freud*’un sanatın gayeleri ile alâkalı görüşlerine uzun uzadıya yer verdikten sonra Cemil Sena, kendi vardığı sonuçları tüm değerlendirmeler ışığında aktarmaya geçer. Ona göre de gayesiz bir sanat yoktur. Sanatın bu gayeler içerisindeki en yüce değeri ‘güzeli tahakkuk ettirmek’dir. Aslında zikredilen bütün gayelerin (fayda, menfaat, ahlâkiyet, ideal vs.) güzele ait birer vazife veya gaye olduğu, ancak, ‘güzel’in de kendisine ait gayeleri bulunduğu gerçeğine dikkat çeker. Çünkü ‘güzel’, ‘temayüllerimizin’, ‘insiyaklarımızın’ belli bir ruh durumunda vücut bulması ve yine belli bir anda ‘şahsiyet’ ve ‘maddiyet’ kazanmasıdır.⁴⁰⁰

*“Bunun içindir ki kendisini ızhara vesile olan san’atler gibi güzel de az çok plastiktir ve kıymetini muayyen bir an içindeki ruhî haletimizden almaktadır. Yani hayatın zaman zaman hissettiği yaratıcılık ihtirasları san’atin hem müvellit ve hem de gayesi olur.”*⁴⁰¹

Bu ‘İkinci Kitap’ın iskeletinin de biraraya getirilme yöntemiyle oluşturulduğunu daha önce de ifade etmiştik. Kendisi de bunun farkında olan Cemil Sena da bir dipnotta bu durumu belirtmekte ayrıca, bu görüşlerinin, devrinin hangi felsefî tartışmaların içinde ortaya çıktığını da ortaya koymaktadır:

³⁹⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.136.

⁴⁰⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.137.

⁴⁰¹ Estetik 1931, a.g.e., s.137.

“Bu yazılar kısmen daha evvel [Millî Mecmuada] muhterem felsefe muallimlerimizden Namdar Rahmi Beyefendinin musırrane müdafaa ettiği Enerjetisime⁴⁰² felsefesine karşı yazılmıştı.”⁴⁰³

Biz bu bölüm üzerinde uzun uzadıya durmayacak, genel hatlarıyla ele alınan konuları (estetik ve sanat bahislerinin dışında) aktarmayla yetineceğiz.

Enerjetizm hareketi ile ilgili olarak Rahmi Karakuş⁴⁰⁴ önemli tespitlerde bulunmuş ve genel hatlarıyla bu hareket hakkında bilgi vermiştir. Burada ayrıntıya girmeden belli başlı özellikleri vermemiz, Cemil Sena'nın neyin karşısında olduğunu anlamamız açısından önemlidir.

Bu akımın başlıca yayın organı olan ‘Yeni Fikir’in ilk sayısı 1 Ocak 1925, sonuncu sayısı (51. sayı) 15 Ekim 1929’da çıkmıştır. Namdar Rahmi (Karatay) dergiye 3. sayıdan itibaren katılmıştır. Dergi, ülke gündemine ‘her çeşit bilginin’ taşınması amacını gütmektedir. Ayrıca, ‘terbiye-i fikriyye’nin elzem olduğunu vurgulamaktadır. Ülkede ‘ilmî ve fikrî bir cereyan açmak’ amacıyla oldukları için bu dergiyi kurduklarını da belirtmektedirler.

Derginin ve mensuplarının sahiplendiği Enerjetizm hareketi Alman kimyacı Ostvald’ın teorisine dayanmaktadır. Bu anlayışın esasında, bilimlerdeki gelişmelerin felsefeye yansıtılması düşüncesi vardır.

Bu hareketin fikrî temellerinin çok eskilere dayandığı, Leibniz’ten Fechner ve Zoeller’e oradan da Ostvald’a uzanan bir gelişme seyrini izlediği, ‘kudret=enerji’

⁴⁰² “Cumhuriyet yılları içinde ortaya çıkmış ve bir felsefî ekol özelliği gösteren Enerjetizm hareketi de bu yılların karakteristiklerinden sayılabilir. Bu hareketin savunucuları olan Naci Fikret ve Namdar Rahmi *Yeni Fikir Mecmuası*’nı yayın organı olarak kullanmışlardır.”

⁴⁰³ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.141; Ayrıca, Cemil Sena’nın bu konuyla ilgili diğer çalışmaları için bk.: Millî Mecmua, *Makina ve Yeni Estetik*, S.31, *Birinci Teşrin 1935*, s.8-12; *Accumulatif Sanat*, S.168, 15 Haziran 1940; *Makine Ahlakı*, S.193, 15 Temmuz 1941; *Makine Ahlakının Mahiyeti*, S.198, 1 Ekim 1941.

⁴⁰⁴ Rahmi Karakuş, *Felsefe Serüvenimiz*, Seyran Yay., İstanbul, 1995.

formülüyle Doğu'dan Batı'ya birçok düşünürün 'insan'ı enerji ile açıkladığı vurgulanmaktadır. İnsana ait bütün özellikler (maddî, manevî) enerji kavramı ile açıklanmaya çalışılmaktadır. Felsefe hakkındaki tutumları da 'bilimsellik' özelliği taşımaktadır. Bilimlerin gelişmesi metafizikten fiziğe doğru olmakta, bu yüzden de 'sır' olarak kabul edilen her şey 'deney' ve 'gözlem' yoluyla bilinebilmektedir. Kainâttaki her şey 'tabiatın' düzenli kanunlarına tâbidir. Dolayısıyla felsefenin de bilim doğrultusunda çalışması gerekmektedir.

Bu hareketin mensupları, Türkiye'de taraf bulmuş olan bazı felsefi anlayışlara ve onların kurucularına karşı, eleştirel bir tavır almış, 'pragmatizm' ve 'sezgicilik'e karşı olmuşlardır.

Bilgide 'subjektifliği' kabul etmeyen bu hareket, 'subjektif bilgiyi' 'objektif bilginin' bir derecesi olarak görmüştür. 'Katı bir bilimsellik' zırhını kuşanmış olan bu hareket, felsefeyi ve dini bu 'bilimselci' mantıkla ele almıştır. Neticede bu hareket Türkiye'de istenilen/beklenen ilgiyi uyandırmamış ve tarihi bir değer olmanın dışında önemi kalmamıştır.⁴⁰⁵

Bu açıklamalar, Cemil Sena'nın karşı tutum aldığı ve eserinin 'İkinci Kitap'ında bu tutumunu sergilediği bazı düşünceleri vermesi bakımından önemlidir. Yukarıda geçen bir ifadeyi dikkatlere sunarak nasıl bir ayna rolü üstlendiğini göstermeye çalışalım: 'Bilimlerin gelişmesinden hareketle biz de şu tespiti yapabiliriz sanıyorum: 'Cemil Sena'nın değişmesi de metafizikten fiziğe doğru -ilk estetik çalışması ve son estetik çalışması dikkate alınır- olmaktadır.' Tabii bunlara; 'sezgicilik' 'şüphecilik'e 'pozitivizm'e, 'hayatçılık'tan 'pragmatizm'e sırrilik'ten (tinselcilik/metafizik) 'bilimselcilik'e geçişleri de eklemek gerekmektedir. İleride bu noktalar üzerinde genişçe durulacağından şimdilik bu kadarla iktifa etmemiz gerekir.

⁴⁰⁵ Age, s.196-201; Bu konu hakkında daha fazla bilgi için bk.: MUŞTA, G.M., *Konya Enerjetizm Felsefe Okulu*, Ankara 1990.

4.1.3.Sanat ve Hayat

1931’de yayımlanan *Estetik* eserinin *İkinci Kitap, Birinci Kısım*’ı *Şuur ve Hayat* bahsiyle açılmakta ve aynı zamanda çeşitli alt başlıklarla mesele bir sisteme oturtulmaktadır. Aslında, bu kısımdaki yazılar da daha önce Millî Mecmua’da hemen hemen aynı adlar altında yayımlanmıştı. Biz burada bu yazıların bir künyesini vermekle yetinip konuyu aktarmaya devam edebiliriz⁴⁰⁶. *Yeğane ve ebedî devir* alt başlığıyla, “hayat”, “hayatın dönüştürücü etkisi”, “hayat fikrinin geçirdiği değişim” ele alınmaktadır. Biz, bu felsefi meseleyi sanatla olan ilişkisi cihetiyle ele almayı yeterli bulduğumuz için konunun estetik yönüne ağırlık vermeye çalışacağız.

“Hayat”, “kullandığı vesaitin kâfi olmayışı”ndan dolayı kendini bulamamıştır. “Hayat” da tıpkı “sanat” gibi “şekil ve suret iktisap” edildiğinden tamlığından ve gücünden bir parçasını kaybetmektedir. “Bunun içindir ki her san’atkâr, daima kendisini eserinin fevkında tanır. Bunun sebebi de lisan ve madde[nin] henüz hayatın istediği kadar tekâmül et”[memiş] olmasıdır.⁴⁰⁷

Yine hayatın ikinci bir zaafı vardır ki, bu da ‘bizzat kendi kuvvet ve istiklâli’nden doğmaktadır. “[H]ayat için tahayyüz (mekân ile sınırlanma) yoktur.”⁴⁰⁸

Hayat, yalnız içine girdiği ‘maddeye’ değil ‘eşyaya’ da ‘ebediyet’ ve kendine has olan bütün ‘evsaf’ı bahşeder. Zaten hayatın, “kendi kudret ve melekelerini aşılacak ihtiras ve istidadında ol”[ması] buna yol açmaktadır.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Millî Mecmua: *Kudret ve Hayat-1*, S.44, 01 Eylül 1341(1925), s.711-713; *Kudret ve Hayat-2*, S.45, 15 Eylül 1341 (1925), s.726-729; *Şuur ve Hayat-1*, S.47, 15 Teşrinievvel 1341 (1925), s.762-764; *Şuur ve Hayat-2*, S.48, 15 Teşrinisani 1341 (1925), s.781-784.

⁴⁰⁷ *Estetik* 1931, a.g.e., s.142.

⁴⁰⁸ *Estetik* 1931, a.g.e., s.142.

⁴⁰⁹ *Estetik* 1931, a.g.e., s.143.

“[H]âlâ şair ve san’atkâların ecsam ve manazıra beşerî ve şahsî sıfatlar vermekte devam etmesi de aynile tabiati o kadar insan ve hayat yapmak demektir.”⁴¹⁰

Cemil Sena, burada Auguste Comte’un ‘insanî devirleri’ üç kısma ayırması fikrine karşı çıkmakta ve ‘hayatın yalnız bir devri’ olduğunu ileri sürmektedir: *mücessemei mutlaka (Antropomophisme absolu) devri*.⁴¹¹

Söz konusu bu devir süreklilik halindedir ve böyle de devam edecektir. Bu *mücessemei mutlaka* temayülüdür ki, ‘medeniyet’in ‘arzular’ın, ‘emeller’in ve ‘mefkûreler’in varolma sebebidir, itici gücüdür.⁴¹²

“Hatta bunun içindir ki san’atkâr yaptığı esere tespit ettiği güzellikte sade bununla da iktifa etmez, bize kendi fevkımızdaki bir kudret ve âlemin hususiyetlerini de verir. Yani maddiyi ilahîleştirir, bir nevi, théomorphisme yapar.”⁴¹³

‘Şuur mümkünâtı kemmîleştirmektir’ alt başlığıyla Cemil Sena, ‘hayat-şuur’ mukayesesine girişmekte ve bu olgunun kurucu figürü olan Bergson’a ve onun kavramlarına da atıfta bulunmaktadır.

Âtil madde, hayat sayesinde bir kudrete kavuşur ve bu sayede de fanilikten kurtulur. Her maddede bir *meknî kudret* mevcuttur. Bu *mahfi kuvveti* ameli mihanikîye kalbeden hayattır.⁴¹⁴

Hayatın taşıdığı süreklilik olgusu, Cemil Sena’nın yetiştiği dönemin önemli felsefi kavramlarından ve anlayışlarından biri olan Bergsonizmin ana temalarından

⁴¹⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.143.

⁴¹¹ Estetik 1931, a.g.e., s.143.

⁴¹² Estetik 1931, a.g.e., s.143.

⁴¹³ Estetik 1931, a.g.e., s.143-144.

⁴¹⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.144.

birini oluşturmaktaydı. Bu hususta Türk düşünce hayatında, özellikle Dergâh Mecmuası içerisinde ve çevresinde oluşan Bergsoncu atmosferden Cemil Sena'nın da etkilenmiş olduğu apaçık görülmektedir:

“[Ş]uur gerek enfüsî ve gerek afakî bütün vakiatı mevcude ve mümkünüyü zaman ve mekân kadrosuna idhal etmekten ibarettir. Zaman ve mekân ise ebedî bir imtidat ve inkıtaı olmiyan bir cereyandır. Bergson'un şuurdan anladığı şey de bu hendesî ve riyazî şeniyet içindeki inkitasız akıştan başka bir şey değildir.”⁴¹⁵

Cemil Sena *hayattan* ne anlamaktadır? Ona göre; *seyyal* ve *mütemevvic* oluşu, zamana ve mekâna sızıışı ve onlara kendi özelliklerini aşılması ile hayat:

“[Z]aman ve mekânla meşrut, zaman ve mekânla mümkün gibi görünür.”⁴¹⁶

Kasdî veya gayrikasdî şuur başlığı altında şuurun bir tasnife tâbi tutulduğunu görmekteyiz. Öncelikle ‘hayat’ ve ‘şuur’un ilgisi üzerinde durulmakta, şuur hayatın bir ‘delili’, bir ‘işareti’ ve bir ‘vasfı’ olarak nitelendirilmektedir.⁴¹⁷ Bu tasnifi tablollaştırarak vermek, mukayeseyi kolaylaştırması açısından tercih ettiğimiz bir yöntem olmuştur.

⁴¹⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.145.

⁴¹⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.147.

⁴¹⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.147-148.

<i>KASDÎ ŞUUR</i>	<i>GAYRİKASDÎ ŞUUR</i>
Kudreti külliyenin mukavemet ve tahrikinden mumbaistir ve bu tamamen kabili mesahadır	Ruhiyatın gayrimeş'ur, tahtaşşuur, insiyakı ruhî (Automatisme pyschologique) tesmiye ettiği bir faaliyeti sırfadır ki gayrikabili mesaha gibi görünür
Şimdi olana, şimdide olanın (halihazırdaki maddenin) 'ilcaat' ve 'tahrikâtına' taallûk eder	Hayat mefkûrelerine, hatıralarına taallûk eder
Mücerret, kayıt edilemeyen ve gaptir	Müşahhas ve hazırdir
Kemmîdir ve daima 'tebeddül' yeteneğindedir	Keyfiyettir ve keyfiyet kaldığı müddetçe 'lâyetezelzeldir'

Cemil Sena bir başka alt başlık olan *Şuursuzluk ve gayri meş'uriyet* bölümünde; “Hayatın bilfiil yaptığı ve maruz kaldığı bu haller karşısındaki cehti[nin] şuurunu teşkil e”[ttiğni]⁴¹⁸ ileri sürmektedir.

Ayrıca, hayatın maddeye verdiği gücü de; “en iptidaî şekilde bile hayat, içinde bulunduğu maddeye öyle bir şekilde, öyle bir vazife bahşetmiştir ki, artık kendi müdahalesi olmadan da bu alet bazı bazı işler, hareket eder.”⁴¹⁹ sözleriyle ifade etmektedir.

Cemil Sena, bu çeşit eylemlerimizin psikolojik değerlerini; “san’at eseri karşısında, güzel karşısında duyduğumuz bedî heyecanların tahlilinde de gör”[düğümüzü] ifade etmektedir. Bunun nasıl gerçekleştiğine gelince: “[S]an’at eseri maddî benliğimizi siler; bizi şen’iyetin fevkında sade hayat ve sade ruh yapar. Haricî muhitte artık alâkamız kesilmez. (Burada ‘kesilir’ olmalı) Bunun içindir ki *güzel şahsî değildir* ve güzel karşısında şahsiyetimiz başka bir cemiyet veya kuvvetin eczası arasında kaybolmuş gibidir. Bu hal *ruhî ve hayatî bir tevettürdür*. Vect diyebileceğimiz bu hal, şuurun madde ve uzviyet haricine taşmasından başka bir şey değildir.”⁴²⁰

⁴¹⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.143.

⁴¹⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.149.

⁴²⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.150-151.

Cemil Sena insana, hayatın akışını en olumlu şekilde sanattan doğan güzelin yani estetik güzelin hissettirebildiğini düşünür.⁴²¹

*“Bunun içindir ki san’at, hayatın kendi uzviyetinde yapamadığı bu kemali, can, maddede yaşatmasından yani hayatın bir yaratma tecrübesinden ve kendi kudretini maddede seyretmesinden başka bir şey değildir.”*⁴²²

‘Şuursuzluk, hayret ve heyecandır’ alt başlığında, şuurun, hayatın ‘kendisini bulması’, ‘idrak etmesi’, kendisini ‘kemmîleştirilmesi’ ve bulunduğu ‘muhibi kavraması’ olduğu ifade edilerek, hayat için şuur devrinin gayrimeş’ur bir devirden sonra geldiği dile getirilmektedir.⁴²³

Şuurun büyük ve etkileyici hadiseler karşısında bir an yitirilmesine benzer bir şekilde hayat da kendi kurtuluşu için şuurunu kaybetmek ister. Bir baygınlık, bir uyku, bir avunma ve bir heyecan gibi... Ancak hayatın bütün bunları aşır ‘insan şekline’ girebilmesi milyonlarca yıl almıştır.⁴²⁴

Anlaşılan odur ki -‘İkinci Kitap, 1. Kısım, 4.Başlık’ta Cemil Sena’nın da ifade ettiği gibi- bu bölümde ele alınan ‘hayat’ konusu, daha çok birbirini takip eden bir seri yazının bir araya getirilmesiyle ele alınmaktadır. Bu bölüm, birbirini tekrarlayan tekrarladıkça açılan/genişleyen ve ilerleyen ve de Cemil Sena’nın eserini (şahsiyetini de) oluşturduğu dönemlerin güncel mevzularından olan Bergsonizmin âdeta bir dökümünün verildiği bir yapı arz etmektedir. Burada, bizim de tekrara düşmememizin tek yolu, tekrar bölümlerini tespit edip geçmemiz olacaktır.

‘Hayat bir vazife, bir ibda’dır’ başlığı altında ise; hayatın ‘sâf ve basit’ şeklinin madde dışında görülemeyeceğinin altı çizilmektedir. Ancak, böyle olmakla

⁴²¹ Estetik 1931, a.g.e., s.151.

⁴²² Estetik 1931, a.g.e., s.152.

⁴²³ Estetik 1931, a.g.e., s.152.

⁴²⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.153.

birlikte, hayatın benliğimizde duyduğumuz ‘istiklâl’ ve ‘faaliyeti’ vardır ki bize şahsî benliğimizi ve istiklâlimizi de hissettirmektedir. Bir ölçüye vurulamayan, bir dengeye oturtulamayan hayatın bu faaliyetini ancak sanat eserleriyle ölçebilmenin mümkün olduğu vurgulanmaktadır.⁴²⁵

*“Hayat bu vazifesi, bu ideali gerçekleştirmek yolunda maddeye şekil vermiş, maddeden ‘uzuvlar’ halketmiştir. Kendi büyüklüğünü bütün ‘mütefekkir’ canlılara ispat eden ‘san’at eserini de vücuda getirmek suretile ilâhîleştirmiştir.”*⁴²⁶

‘Hayatın gayesi şuurla mümkündür’ bahsinde Cemil Sena, hayatın şuur için kullandığı maddî araçlar olarak ‘sınırlar’i gösterir. Onlara zerkedilecek ‘uyutucu bir madde’nin şuur ‘tevakkufl’(?) edeceğini, ancak yine de şuurun sona erdiği bu noktada hayatın devam edeceği belirtilmektedir: “Umumiyetle yüksek ve bedîî heyecanlar karşısında da sanki böyle bir madde alınmış gibi uzviyetin zehirlendiği ve kendini kaybettiği görülür.”⁴²⁷

*“[S]an’at temayülleri, hayatın şuurulanma ihtiyacındandır.” “San’at eserlerindeki canlılık ve güzelin müessiriyeti, hayatın bu sirayet ve taşkınlığı cansız maddede bile iktidarının bir ideal şeklinde tecellisindedir.”*⁴²⁸

‘Şuur, hayat ve kudret’ alt başlığında hayatın ‘haricî âlem’ ve ‘bat[ı]nî âlem’ ikilisi ile olan ilişkisi söz konusu edilmektedir. Şuurun haricî âlemi batınî âleme nazaran daha fazla kuşattığı dile getiriliyor.⁴²⁹

“Vakîâ âlemî haricîyi yok farzedecek olursak hayatın mana ve mevcudiyeti kalmış olmuyor.” “Maddede meknuz? olan seyyale maddenin kendisi midir, filhakika

⁴²⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.153.

⁴²⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.155.

⁴²⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.156.

⁴²⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.157-158.

⁴²⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.158.

asil enerjetisme'in noktai istinadı da budur.” “Onlarsa (enerjetisme inananlar), kudrete esasen Şuur bahŐetmekten haklı olarak çekinmektedirler.”⁴³⁰

‘Son ümit ve netice’ alt başlığıyla Cemil Sena konu hakkındaki tespitlerini neticelendirmekte ve enerjetisme taraftarlarının iddialarına son bir cevap vermektedir:

“Eğer hayat kudret ise bu kudret ya tamamen âlemi tedvir eden kudreti külliyyenin aynıdır veyahut hususî mahiyette başka bir nevi kudrettir. Birinci takdirde hayatta Şuur mevcut olduğu cihetle bu kudreti külliyyenin ziŐuur olması iktiza eder ki bu düşünüşle âlem ziŐuur bir kudretin tecelli maddîsi olur ve pantheismden kurtulamayız. Aksitakdirde hususî mahiyette bir kudret ise bu bir kudretiyatçının esas iddiasına muhaliftir ve hayatı, kudretin bir nev’i ve bir nevi tecellisi addetmekle meselenin sırrî şeklini kaybetmiş olmuyoruz.

Binaenaleyh hayat fizikî bir kudret değildir. Zira kudretin zaman ve mekân dahilinde hiçbir zerrei Őuura malikiyeti görülmemiŐtir. Kudret, hayatın kendisine mana ve Şekil verdiği ve nihayet Şuuruna ithal ettiği afakî bir kemmiyettir. Bunun içindir ki san’atin kemmî kıymetlerini inkâr ediyoruz.”⁴³¹

‘Birinci Kısım’ın ikinci ana konusu ise ‘Kudret ve Hayat’ ilişkisi olarak belirlenmiş ve çeşitli alt başlıklarla birlikte ele alınmıştır. Değerlendirmeye ‘Materyalisme ve Sipirtualisme cereyanı’ alt başlığıyla girişilmiştir. Cemil Sena, bu yazıları yazma sebebini de Şu Şekilde açıklamaktadır:

“Millî mecmuanın beş altı nüshasında teakup etmiş bulunan kudretiyat makaleleri, bana da bu hususa dair birkaç söz söylemek fırsatını bahŐetti...[S]on

⁴³⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.159.

⁴³¹ Estetik 1931, a.g.e., s.161.

asır düşüncelerinde insaniyetin daha müspet, daha görülebilir, daha temas edilebilir hakikatle uğraşmak istediği nazarıdikkati celbetmektedir.”⁴³²

Yukarıdaki girizgâhtan sonra Cemil Sena, felsefenin pozitif bilimlere (o, ‘müşahhas ilimler’ diyor) göre konumunu belirlerken, felsefenin eski Yunan materyalistlerinden yirminci yüzyıla kadar kesintisiz süren bir şekilde pozitif bilimlerin ‘bir hulâsa ve mecmuu haline gel[diğini]’, bunun da had safasına yirminci yüzyılda ulaştığını aktarıyor.⁴³³

‘Materyalizm’ bunu A. Comte borçludur. İlk materyalistlerle şimdikiler (20.yy) arasında fark elbette mevcuttur. Ancak esas fark ‘arama, usul ve tarzının değişmesinden’ ibarettir. Eskilerin ‘ihtimal’den söz ettiği yerde yeniler ‘hakikatten’ bahsetmektedirler. Eskiler ‘tasavvur ederken’ yeniler ‘tecrübe’ ediyorlar. “[B]irincilerinki hads ve şiir, ikincilerinki tecrübe ve ilim...”⁴³⁴

Cemil Sena, bu fikirlere (materyalizm) ‘muarız’ ve ‘rakip’ olan anlayışa *Ruhaniye (spritualisme)* denilebileceğini ancak tecrübenin bu anlayışa göre ikinci derecede bir mevkide kaldığını ifade etmektedir. ‘Ruhaniye’ diye adlandırılan bu anlayışın, farklılıklar taşıyan muhtelif yaklaşımları bulunsa da, (din ve kutsiyet taşımayanları gibi) genel olarak ‘müşterek’ ve ‘sırriyet’ (misticité) temeline dayandırıldıklarını söyleyebileceğimizi de belirtiyor.⁴³⁵

Bu noktada Cemil Sena, ilginç bir yaklaşım sergiliyor:

“Ben yalnız bir lâyuref (inconnaisable) kabul eden mezahibe sırriyet atfetmiyorum. Belki bir lâyurefın fıkdanını kabul ettiği halde bu mefkudiyeti ispat edemiyen mezahibi de sırrî telâkki ediyorum.

⁴³² Estetik 1931, a.g.e., s.162.

⁴³³ Estetik 1931, a.g.e., s.162-163.

⁴³⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.163.

⁴³⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.163.

Bu sebeptendir ki bazen materialisime'in spiritualism'e ve bazen de ikincisinin birinciye ircama imkân hasıl oluyor ve hiç olmazsa bir iştirak noktaları bulunabiliyor."⁴³⁶

Bu ifadeler oldukça ilgi çekici görünüyor. Yalnızca eklektik bir tavrı göstermekle kalmıyor, aynı zamanda paradoksal bir yaklaşımı da sergiliyor.

Genel bir açıdan yaklaşılacak olursa, Cemil Sena'nın bir önceki bahis olan 'Şuur ve Hayat'ta yürüttüğü tartışmayı burada 'Materyalizm ve Spiritualizm' ekseninde devam ettirdiği görülecektir. Önemli miktarda tekrarlara dayanan bu tartışmanın dikkatimizi çeken temel ifadelerini aktararak bu bahsi tamamlamayı düşünüyoruz:

"Materyalizmin iddialarının maddî boyutta ispat edilmemesi ve faraziyelerde kalması, spiritualizmin tezlerinden farklı bir durum arzetmemektedir. Yani daha az 'müphemiyet' taşımamaktadır."⁴³⁷

Yaratılıştta mevcut olan ikilik ki bunlar 'hayat' ve 'kudret'tir, ebedî olarak vardılar.

"[H]ayatımızın kudretle olan münasebetini temin için daha ziyade nef'i bir gayeyi istihdaf etmenin mahsulüdür, Vitalisme'in bilhassa Bergson ve W. James'in anlatmak istediği şey de budur."⁴³⁸

Cemil Sena, sanat ve hayat olgularının müşterek noktalarını, her ikisinin de yaratıcılık özelliği taşımaları ekseninde, açıklar:

⁴³⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.163-164.

⁴³⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.164-165.

⁴³⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.166.

“[S]an’at, şahısları tecrübe etmek onu tabiatın veremediği bir hayat cilâsiyle canlandırmaktır. Yani hayat tabiatın nasıl sıyrılmış, yükselmişse, san’at te ham tabiatı böyle hayata kalbeden bir iradedir. Daha doğrusu, san’at, hayatın kendi mukadderatında oymuş olduğu rolü, ideal olarak eşyada izhar eder. Bu itibarla san’at ve hayat aynı istikamette ve birbirinin aynı olarak inkişaf eden bir yaratıcılıktır.”⁴³⁹

‘İkinci Kitap’ın ‘Üçüncü Kısım’ı ‘Bediiyetin Esasları’na ayrılmış ve çeşitli sanat ekolleri ile/akımları ile ‘sanat’ ve ‘sanatçı’ ilişkisi üzerinde durulmuştur. Cemil Sena’nın uzun bir süre sonra (yaklaşık olarak kırk yıl) ortaya koyacağı *Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi* adlı eserinde de tekrar ele alacağı bu konular, ilk şekilleriyle karşımıza burada çıkmaktadır.

Cemil Sena meseleye ‘hayat’ ve ‘sanat’ ilişkisini değerlendirerek girmekte ve: “ [S]an’at, hayatî bir faaliyetin madde üzerindeki zaferi, ve bedi hissi (sentiment esthetique) eşyada yalnız kendimizi değil, kendimizden daha yüksek bir kıymet ve şahsiyetin izlerini keşfetmek heyecanından ibarettir.”⁴⁴⁰ ifadelerinde görüldüğü üzere; ‘metafizik’ bir yaklaşımın, ‘vitalist’ bir tavrın ve ‘romantik’ bir anlayışın ağırlığını yansıtmaktadır.

Cemil Sena’ya göre ‘canlının mefkûresi’ maddeye kendisini aşılacak ise, bizim de yapmamız gereken onda ortaya çıkan ‘iktidar’ ve ‘ihtiras’ın sembollerini hissederek yakalamaktır.⁴⁴¹

Burada ‘sanat’ ve ‘sembolizm’ üzerinde durulmakta ve sanat eserlerinin tıpkı insanî ihtiyaçlarda, toplum hayatında olduğu gibi ancak ‘işaretler’, ‘rumuzlar’

⁴³⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.260.

⁴⁴⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.261.

⁴⁴¹ Estetik 1931, a.g.e., s.261.

ve ‘esaslı vasıflar’ ile ifade edildikleri müddetçe ‘cazip’ ve ‘müessir’ olabilecekleri belirtilmektedir.⁴⁴²

“San’at, bu rıkkat ve nezaketin ideal bir merasimi, manalı bir işareti ve nihayet bir ihsasıdır.”⁴⁴³

“Bunun içindir ki san’at güzeldir. Bu hakikat, san’atlerin içinde doğdukları cemiyet üzerindeki tesirlerine ait tarihlerle de ispat olunabilir. Filhakika her cemiyet ve her san’at eseri için, bir tabiî kıymet (valeur normal) ve bir de ideal kıymet (valeur idéale) vardır.”⁴⁴⁴

Bu değerlerden tabiî olanı, insanlara, toplumlara doğdukları andan itibaren tesir etmiş; ideal olanı ise toplumların geleceğine hitap etmiştir. Dâhi san’atkârlar’ın çoğu zaman devirlerinden çok sonra anlaşılmaları bundan dolaydır.⁴⁴⁵

“San’atin, güzelin ve bediî heyecanların esasında bir nevi Allahlaşma ve tabir caizse bir theomorphisme vardır. San’atkâr kendi yaratıcı kudretile, muhayyilesinde ve eserlerinde kendi şahsiyetini Allahlaştırırken apotheos, güzelden anlıyan, yani bediî terbiye, almış olanlar da, eserde bu mefkûrenin hakimiyetini gördükçe şahsiyetlerinin bu kuvvet önünde küçüldüğünü, eridiğini hissederler. Bu itibarla güzel, ebediyetimizi idrak için fenaya doğru uzanan bir ruhî hareketin sembolü olmuş olur.”⁴⁴⁶

⁴⁴² Estetik 1931, a.g.e., s.262.

⁴⁴³ Estetik 1931, a.g.e., s.262.

⁴⁴⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.262-263.

⁴⁴⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.263.

⁴⁴⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.263.

Yukarıdaki ifadelerden hareket ederek Cemil Sena, ‘güzel’in bir ‘kuvveti’ ve ‘yüksekliği’ ifade ettiğini ve bütün ‘sırrı san’at eserleri’nin de aynı özellikleri taşıdıklarını belirtmektedir.

İnsanın bu yükselmeyi gerçekleştirip bir topluma girebilmesi ve bu âleme ulaşabilmesi ancak ‘san’atin eşiği’nden geçebilmesi ve ‘bedî heyecan’ (*Emotion esthetique*)a ulaşabilmesi ile mümkün olabilmektedir.⁴⁴⁷

“*[G]üzel, yalnız kendi alil ve natamam ruhumuzu[n] değil, belki ideal bir şahsiyet ve hayatın, ruh ve cemiyetin ifadesidir.*”⁴⁴⁸

4.1.4.Sanatların Tasnifi

Cemil Sena ilk estetik kitabı olan 1931 tarihli çalışmasının son başlığı olan *Güzel san’atlerin tasnifinde* bazı sanat türlerini, önce onları bir tasnife tâbi tutarak, incelemeye çalışmaktadır. Burada da birçok düşünürün görüşünden hareket ettikten sonra kendi kanaatlerini vererek meseleyi ele almaktadır. Biz de, Cemil Sena’nın kendi yaklaşımını vermeden, bir alt yapı olması maksadıyla, başka düşünürlerle ait görüşlerden bazılarını aktarmayı uygun görüyoruz.

Veron, güzel sanatları ‘ifadevî’ (Expressif) ve ‘tezyinî’ (Decoratif) olmak üzere ikiye ayırmaktadır.⁴⁴⁹ Bazı düşünürler ise sanatı, hitap ettikleri duyulara göre; ‘basarî’(görsel) ve ‘samiavî’(işitsel) olarak tasnif ederler.⁴⁵⁰ Comberyeau, ‘zamanî’ ve ‘mekânî’ olmak üzere ikiye ayırırken; zamanî sanatların ‘vezin’ (rytme) ve mekânî sanatların da ‘tenazür’(symetrie) kanunlarına bağlı olduğunu belirtir.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.263.

⁴⁴⁸ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.264.

⁴⁴⁹ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.269-270.

⁴⁵⁰ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.270.

⁴⁵¹ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.270.

Cemil Sena'nın tasnif konusunda özellikle üzerinde durduğu düşünür Hegel'dir. Onun görüşlerini vermeden önce, onaylayıcı mahiyette:

“Müdafaa ettiğimiz esasa kuvvet vermesi itibarile burada Hegel'in san'at felsefesini telhis etmek faydalı olacaktır.”⁴⁵² ifadelerini kullanır. Uzun bir dipnotla da Hegel'in tasnifini aktarır.

Hegel'e göre sanat, 'maddeye nüfuz eden ve onu kendisine benzeten ruhtur.' (Cemil Sena'nın, daha önce çok defa tespit ettiğimiz gibi, buradaki sanat anlayışını benimsediğini tekrar edelim.) Hegel; 'mimarî'yi 'timsalî' bir sanat, heykel sanatını ise 'şekil' ve 'ruh'un bütünleştiği ve 'hayatın' şeklinden başka bir şey' olmayan bir sanat olarak görür. 'Resim' ise ona göre, maddeye hayat veren, hayatın belli anını tespit eden bir sanattır. Hegel'e göre, bu üç sanat, 'afakî', 'şey'î sanatlardır. Müzik ise 'enfüsî'dir: 'Ruhta ve nefiste en samimî ve en mahrem olan şeyi' ortaya çıkarır. Şiir ise yukarıda ifade edilen vasıfları kendinde toplayan bir sanat olarak görülmektedir. Hegel, şiirin gelişmesinde kâinatın/âlemin ahengini teşkil eden üç derece görmektedir: 'Destanî'(Epique), 'Rübabî' (Lirique), 'Haile' (Dram).⁴⁵³

Bu noktada Cemil Sena kendi kanaatlerini aktarmaya geçer. Burada onun sanatları tasnifiyle karşılaşırız. O da, sanatları, kullandıkları melzeme ve yaptıkları tesirlere göre ikiye ayırmaktan yanadır: 'Plâstik sanatlar' ve 'harekî (cinematique veya kinestetique) sanatlar.'

'Plâstik' sanatlar tesir bakımından statik, 'harekî' sanatlar ise dinamik bir değere sahiptirler.

⁴⁵² Estetik 1931, *a.g.e.*, s.270, dipnot.

⁴⁵³ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.270-271, dipnot.

Plâstik sanatlar (resim, heykel, mimarî) sadece zamanın bir anını ifade ederler ve bu yüzden bu sanatlar karşısında ‘mutedhavvil’ ve ‘sayruret’ halinde bulunan yeni his ve fikirlere maruz kalamayız. Aldığımız intiba ve verdiğimiz estetik yargı, ‘tekâmül’ ve ‘tehavvül’den mahrumdur.⁴⁵⁴ Bunun sebebini Cemil Sena; “Zira burada zaman incimat etmiş ve san’atkârın ihtirası bizi tereddüte düşürmiyecek kadar taazzuv eylemiştir.”⁴⁵⁵ şeklinde açıklamaktadır.

Cemil Sena, sanatların tasnifini yaparken çeşitli kategoriler ortaya koyar ve her kategorinin de özelliklerini vermeye çalışır:

“Dinamik kategoride yer alan (dans, şiir, müzik) sanatlar ise bizi zaman içerisinde değişen hislerin ve ihtirasların ‘seyahat’ ve ‘muhaceretine’ tâbi tutarlar.

Birinciler, ‘maddî’ ve ‘cismanî’ bir değere sahipken ikinciler ‘havaî’dirler. Birinciler, sanatçının muhayyilesinde yaşayan âlemi doğrudan doğruya; ikinciler ise ‘bilvasıta’ ihsas ederler.

Sanatların bu şekli (formel) tasnifi esastaki birliği zedelemes. “Zira, tek mil san’atlerdeki sükûn ve hareket, az çok aynidir ve zahirîdir. Bu haricî şekiller, kıymetlerini hasslerimizden alırlar. Esasta ise temsil ettikleri ideal itibarile doğrudan doğruya müfekkire ve hassasiyetimize hitap ederler.”⁴⁵⁶

Cemil Sena’ya göre, estetik heyecanı veren ne hareket ne de hareketsizliktir. Olsa olsa sanatçının esere verdiği kendi şahsî ve maşerî hayatıdır:

“[B]iz hareketten ziyade sükûn karşısında ifşâ edilenden ziyade ketmolunan ve mütavaat edenden ziyade isyan eden karşısında daha çok heyecan duyarız.”⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.271.

⁴⁵⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.272.

⁴⁵⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.272.

⁴⁵⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.272-273.

Bu değerlendirmelerin ardından Cemil Sena meseleyi çeşitli heyecan kategorileri ile kıyasa girerek açmaya çalışmaktadır. Alt başlıklar olan ‘Spor heyecanı’, ‘Musiki’ ve ‘Dans’ üzerinde durarak uyandırdıkları heyecan çeşitlerini benzerlik ve farklılıkları açısından ele almaktadır.

Cemil Sena, sanatların sınıflandırılması çabalarında farklı eğilimlerin bulunduğu dikkatimizi çeker ve sanatların “kullandıkları materyal” ve “yaptıkları etki”ye göre de sınıflandırılabileceğini vurgular. Buradan hareketle de biri “plastik” diğeri “sinematik” ya da “kinetik” olmak üzere iki tür belirlemiş olur. Plastik sanatların “statik”, sinematik ya da kinetik sanatların ise “dinamik” bir “etki” de bulduklarını düşünen Cemil Sena, kinetik sanatların dinamizm içerdikleri için, farklı anlarda değişen duyguların, düşüncelerin ve hayallerin “sürprizli serüvenler”ini taşıdıklarını ifade eder. Aynı zamanda plastik sanatların belli bir maddeselliğe bağlı oluşları karşısında, kinetik sanatların “hava ile ilgili (aerien) ve uzayın her boyutu içindeki değişmeler, oluşumlar ve dönüşümlerin evrimi ile yüklü” olduklarını, dolayısıyla plastik sanatların, sanatçının hayal gücündeki alemleri “dolaysız ve somut” bir şekilde, kinetik sanatların ise bu alemleri “bütün değişken evrimleriyle “dolaylı” olarak algılattıklarını belirtir.⁴⁵⁸

Cemil Sena güzel sanatların “biçimsel (formel)” sınıflandırılmasının sanatların arasındaki birliği bozmayacağını, çünkü bütün sanatlarda “sükûn ve hareket”[in] özdeş ve görünüşten ibaret olduğunu düşünmektedir:⁴⁵⁹

“... [S]anatın herhangi bir türü olursa olsun sükûnda hareket harekette sükûn izlenimini verir; insanı fizyolojik ve anatomik varlığından ve sosyal hayatın alışkanlık ve gerçeklerinden uzaklaştırır. Bu etkiyi yapamayan eserler, gerçekten estetik bir anlam taşımazlar.”⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.82-83.

⁴⁵⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.83.

⁴⁶⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.87.

Aşağıdaki alıntıda, Cemil Sena'nın *sanat anlayışı* ve *sanat/obje algısı* ile ilgili önemli işaretlere, ifadelere rastlamaktayız. *Oysaki*, diye başlayan cümleler onun yaklaşımının en belirgin şekilde yansıtıldığı ifadelerdir:

“Croce, sanatı, entelektin (intellect) fonksiyonu olarak tanımlar gibi olduğu halde, Hirn, sanatı, duygunun fonksiyonu olarak tanımlar. Fakat, bu haz ve elemnin ifadesi nasıl olup da sanat biçimine giriyor? Aristo, bunu, taklit ile açıklamıştı ve taklide evrensel bir karakter bağışlamıştı. Oysaki, sanatta taklit ve oyundan fazla bir şeyler vardır; ve aynı suretle oyun içtepsi de evrenseldir. Hirn'e göre, sanat hayatımızı artırma yönsememizi daha iyi kandıran ifadelerin hepsidir. İngiliz estetikçilerinden Yrjo Hirn'in tezi çok önemlidir. Ona göre, sanat içtepsi (impulsion) veya artistik yönsemenin (tendance) kaynağı, haz ve elem ifadesinin genel kanununda saklıdır ve bu aynı kanunun aksiyonu, sanatın sosyal değerini açıkladığı gibi, buna eklenen ve estetik olmayan amaçlar içinde de bulunur. Bu tez, bizi sanatın psikolojik teorisine ulaştırır. Sanatın Psikolojik ve Sosyolojik Kaynağı adlı eserinde bu estetikçi de, B. Croce gibi, ifade ve faaliyet terimlerini fazlaca kullanır ve sanatı, amacı kendisinde olan bir biyolojik faaliyetin ifadesi sayar.”⁴⁶¹

Cemil Sena, *Winckelmann*'ın 'katkısız güzellik' ve 'ülküsel güzellik' anlayışının birçok düşünür tarafından eleştirildiğini belirttikten sonra; “Onun en çirkin sanılan bir konunun, sanatçı elinde güzelleşebileceğini de düşünmediği anlaşılmaktadır.” derken sanatçıya -dehâya, ilhama vs.- verdiği değeri de gözler önüne sermektedir.⁴⁶²

Cemil Sena'nın 'sanat anlayışı'ndan bahsederken 'sanatçı' anlayışıyla iç içe geçmiş bir düşünceden bahsettiğimiz hemen anlaşılmalıdır. Bu iki olgu onda birbirinden ayrılmaz vaziyettedir. İfadelerimizi daha somut bir hâle getirebilmemiz için, *Schiller*'den, büyük bir coşku ve övgüyle, söz ettiği aşağıdaki alıntıya göz atmamız yeterli olacaktır kanaatindeyiz:

⁴⁶¹ Estetik 1972, a.g.e., s.19-20.

⁴⁶² Estetik 1972, a.g.e., s.30-31.

“Alman şair, hekim ve filozoflarından Schiller, Artistler adlı manzum bir eserinde, sanatçılara, “İlkbaharın ilk bitkisi ve ruhları yaratan tabiat, sizinle başlamıştır” diyerek sanatta insanın en gerçek karakteristiğini gösteren bu büyük adam, “Ey fani! Sanat yalnız sana aittir” diye haykırır.”⁴⁶³

Cemil Sena, Grosse’un sanat bilimi anlayışına eleştirel bir tutumla değinmekte ve; *“Abel Rey’in ileri sürdüğü gibi Grosse’ün anlamış olduğu sanat biliminin, sanat felsefesiyle ortak hiçbir ilişkisi yoktur. Sanat bilimi, az tutkuludur; o, metafizik spekülasyonlardan anlamaz ve bunları istemez; bazı uygarlık biçimleriyle bazı sanat biçimleri arasındaki neden ve sonuç ilişkilerinin bulunduğunu ispat edebilirse, son sözünü söylemiş olur. Hatta bu bilim, bu nedenlerle sonuçların doğmasındaki etkenleri de derinden araştırmaz. Zira bu türden bir problemin anlamını da kavramak imkânsızdır.”⁴⁶⁴* sözleriyle bu düşüncüyü değerlendirir.

Yine bu noktada Cemil Sena, Grosse’un yaklaşımını eleştirirken kendi durduğu noktayı anlamamıza imkân verir. Bu itibarla Grosse’un anladığı sanat bilimi, artistik düzenden olan olayları betimlemek ve açıklamaktan başka bir işle görevli değildir. Ona göre, bu bilimin iki çalışma biçimi vardır: 1. Bireysel biçim; 2. Toplumsal biçim.

Birinci biçimde estetik, sanatçı ile eseri arasındaki ilişkileri inceler; bu sayede, bir sanat eserinin, bazı koşullar içinde çalışan sanatçının kendi bireyliğinin bir ürünü olduğunu açıklamış olur. Estetiğin bu biçimi, genel olarak benimsenmiştir; yani, birçok araştırmacı, artistik olayları bireysel bakımdan incelemişlerdir. Bununla beraber, bunun da bazı hallerde, kandırıcı sonuçlar veremediği görülmektedir. Zira, birçok sanatçının hayat ve karakterini bilmemekteyiz.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Estetik 1972, a.g.e., s.38.

⁴⁶⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.70.

⁴⁶⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.70.

Sanat problemini, toplumsal bakımdan incelemeye gelince, bu, Grosse'e göre, bir sanat eserini, sanatçının bireysel karakteriyle açıklayamadığımız vakit başvurulması gereken biçimdir. Bunda yapılacak iş, artistik zümrelerin kolektif karakterlerine başvurmak, yani etüdümüzü, zaman ve uzaya, bütün bir kavim veya döneme indirgemektir.⁴⁶⁶

Cemil Sena, *sanat ve toplum* ilişkisini yine bazı düşünürlerin meseleyi değerlendirme tarzlarından hareketle ele almaktadır. 1972 tarihli *Estetik*'inde de bu konuya değinmektedir:

“Sanat eserinin sosyolojik yönünü en evvel, 1719’da rahip Dubos incelemiştir. Sanatı toplumsal bir olay olarak incelemiş olan bu düşünür türlü kavimlerle dönemlerin sanat eserleri arasındaki ayrımları inceledi. Bu ayrımların iklim ve hava koşullarının ürünü olduğunu iddia etti. Daha sonra Almanya’da Herder, sanat bilimini kurmak istedi ve buna temel olarak etnografyayı verdi. Fakat düşünceleri pek de belgin olmadığı için, çağdaşları tarafından izlenmedi. Daha çok sonraları, H. Taine, ünlü teorisiyle estetiğin kurucusu sayıldı. O da, sanatı, sosyoloji bakımından inceledi.⁴⁶⁷ Fakat onun kazanmış olduğu bu ün kötüye kullanıldı. Taine’nin fikirleri kendisinin bir kanun saydığı şu ünlü aksiyomda özetlenmiştir: “Sanat eseri, ruhun genel hali ve onu çevreleyen töreler toplamıyla belirlenmiştir.”⁴⁶⁸

Cemil Sena, sanat ve toplum ilişkisinde Taine’in “ırk, iklim ve an” üçlüsünün Hannequin, Grosse, A. Rey ve Guyau tarafından eleştirilmesi üzerinde durduktan sonra şöyle der:

⁴⁶⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.70.

⁴⁶⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.70.

⁴⁶⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.70-71.

“Sosyolojik tezin ispat edilebilmesi için, ilkel toplumlardan itibaren sanatların geçirmiş olduğu evrimi incelemek gerektir. Bu işi de en evvel Grösse yapmıştır.”⁴⁶⁹

Grosse’un uygar toplumların sanatını anlamada önerdiği; önce ilkel toplumların sanatlarının etnografya yoluyla incelenmesi gerektiği ve bunun ardından uygarlıklarının bütününün anlaşılması gerektiği fikrine Cemil Sena da hak vermektedir.⁴⁷⁰

Cemil Sena, *Güzel Sanatların Türleri*⁴⁷¹ başlığı altında, daha önce 1931 tarihli *Estetik*⁴⁷² kitabında da yaptığı gibi, sanatların tasnifine girişiyor. Bu tasnifleri de türlü düşünürlerin görüşlerine dayandırarak yapıyor. Burada konuyu netleştirmek amacıyla, ulaşılan sonuçları bir şema şeklinde göstermek istiyoruz.⁴⁷³

<i>Etkilendikleri organlara göre sanatlar</i>	<i>Kullandıkları materyale göre sanatlar</i>	<i>Plastik ve Fonetik sanatların bileşiminden meydana gelen “karmaşık ve katışık” sanatlar</i>	<i>İzledikleri amaçlara göre uygulusal (tatbikî) sanatlar</i>
Musiki-şiiir-kulağa Diğerleri-göze	(Fonetik) Sesli(şiiir-musiki)-plastik (resim, mimarî, heykel, bale, tiyatro, sinema ve süsleyici (tezyinî) sanatlar	Opera, operet	Moda, şehircilik, bahçe mimarisi, dekor sanatı, döşemecilik, ciltçilik, açıcılık ve tuvalet sanatları

⁴⁶⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.72.

⁴⁷⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.72.

⁴⁷¹ Estetik 1972, a.g.e., s.80.

⁴⁷² Estetik 1931, a.g.e., s.269-278.

⁴⁷³ Estetik 1972, a.g.e., s.80-82.

4.1.5.Sanatta Eski-Yeni Problemi

Cemil Sena'ya göre, her sanatçının genel ve yaygın özelliklerinin dışında, çoğu zaman, klasik, romantik ve gerçekçi yönlerinin olması doğaldır. Sanatçı, bazen, kendi döneminin üslûplarını aşarken bazen de, geçmiş dönemlerin üslûplarından yararlanabilir ve bu da onun üslûbunun evrimine delil teşkil eder.⁴⁷⁴

Cemil Sena, *Estetik*'in ikinci baskısının 'Üçüncü Bölüm'ünde; 'Sanat Eserlerinin Yaratılması' başlığı altında, sanatın çeşitli güncel, meselelerini değerlendirmeye tâbi tutar. Özellikle, yeni hayat şartlarının getirdiği bazı köklü algı değişimlerinin tartışılması açısından önemli konulara değinir. Bunlardan biri de, 'Makine ve Yeni Sanat' konusudur.

'Makine ve Yeni Sanat' başlığı altında Cemil Sena, 'eski sanat', 'yeni sanat', 'modern', teknik', 'makine' gibi kavramları tartışmaktadır. En önemlisi; 'eski sanat' ve 'yeni sanat' anlayışlarıyla ilgili karşılaştırmalara gidilmiş olmasıdır. Daha da ilginç görüneni ise Cemil Sena'nın, bütün ruhçu yanına, ondokuzuncu asır felsefelerine bağlılığına (Meselâ; Bergsonizm.) rağmen yaşanan hayattaki teknolojik değişimleri 'büyük değişmeler' olarak görmesi ve buradan neşet eden yeni algının 'müjdecî' olarak görülmesidir.⁴⁷⁵

Cemil Sena, 'buhar makinesi' gibi buluşlardan sonra, insanlığın yalnız çalışma hayatında değil 'duygu ve düşünce' dünyasında da 'büyük değişmeler'in ortaya çıktığını; 'kol kuvveti'nin 'makine kuvveti'ne, 'skolastik kafalar'ın 'modern zekâlara' dönüştüğünü belirtir.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.115.

⁴⁷⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.116-117.

⁴⁷⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.116.

‘Tekniğin yıldırım hızıyla’ gelişmesi, insanların ‘yaradanla boy ölçüşmeye’ kalkışmasını, ‘kendini ebedileştirme tutkusuna kapıl’masını birlikte getirdi. Artık, ‘göksel’ olanın yerini ‘kanunlar’ alırken, insanoğlu ‘bu dünyaya sığmayacak kadar kafası dik ve göğsü geniş bir dev haline’ geldi. Cemil Sena’ya göre bütün bunlar ‘makine iradesinin yarattığı olaylar ve olgulardır.’⁴⁷⁷

*“Uygarlık zekâsı, yalnız tekniği yaratmıyor, yeni zevkler, yeni inançlar ve tutkular da yaratıyor.”*⁴⁷⁸

Doğal olarak bu değişmelere karşı bir direnç, bir eleştiri sesi de yükselmektedir. Ne var ki Cemil Sena bu yükselen sesi, ‘suçlama’ ve ‘iftira’ olarak değerlendirirken, bu sesin adresi olarak da ‘eski sanata bağlı olanlar’ı göstermektedir. Onlara göre; ‘insan duyguları ve yaşama tarzları’, ‘aşk ilişkileri’ ve ‘sanat’ ‘yakasını bu makineleşmekten kurtaramamıştır.” “Yeni sanat, âlemi, kendisine yalnız omurilik yeten bir beyinsiz adam gözüyle, aynı zamanda bir makineci, bir işçi ve iş beceren gözüyle seyrediyor.”⁴⁷⁹

Aynı zamanda ‘yeni sanat’ta görülen insan tipleri de, ‘çökük veya patlak gözlü, yorgun ve bitik, ya da çirkinliğin güzelliğini temsil etme hevesinde olan bir çeşit kriminal tiplerdir.

Yeni sanatta; ‘tabiat konuları’ ‘geometrisini kaybetmiş’, ‘bir tek bakışın sarhoş bir bilinçte yansıttığı görüntüleri andıran belli belirsiz bir akış ve yayılış’ ‘tablolarda işleyen fırça değil’, âdeta bir karışık boya fıçısına düşmüş muşambalar’ı, ‘sahne eserlerinde argo ve lâubalilikleri’ ve ‘eski duyguları iflas ettiren skandallar’ı, ‘bütün dekor ve balelerde, gönülden ziyade eti ve sınırları uyandıran ve oynatan bir

⁴⁷⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.116.

⁴⁷⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.116.

⁴⁷⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.117.

enjeksiyon etkisi'ni, müziğin 'ahengini madenî naralardan, cinsel haykırışlardan' alan 'sesi'ni bulabiliyoruz.⁴⁸⁰

“‘Eski Sanat’ biçime bağlı bir makyaj ustalığıydı, ki, makyaj; bir yüzün ancak biçim ve görünüşünü değiştirebilir; fakat o yüzün sahibinde bulunan ruhsal nitelikleri değiştiremez. Yeni sanat ise, insanın ruhunu, tutkularının bileşimindeki unsurları değiştirdi; ülkülerin anlam ve yönünü etkiledi. Yeni sanatta artık geniş pencerelerden, daralmış ve kararmış, böyleyken de kabına sığmayan yüreklere bolluk ve ışık getirdiğini görüyoruz. Demir, piston, dinamo, motor ve tekerlek gürültülerinden sağırlaşan kulaklarda, bunların bir arada çıkardıkları yaygaraları, pek incelmış musiki aletlerinden ve sanatçı dudaklarından dinliyoruz.”⁴⁸¹

'Eski sanata bağlı olanların' dilinden, karikatürize ederek, yukarıdaki ifadeleri aktaran Cemil Sena, kendi durduğu yeri ve kendi bakışını şu şekilde ifade etmektedir:

“Şüphesiz ki, bütün bu yargılar ve kullandığımız kelimelerle düşünceler, hep eski sanata bağlı olanların suçlamaları ve iftiralarıdır. Hiçbir sanat, içinde yaşadığı toplum ve uygarlığın felsefesinden, ülkü ve amaçlarından soyunamaz. Makine dönemi, elbette güzel sanatları da makineleştirecek, ve eski aristokrat zihinlere pek yabancı olan, fakat günümüzün zorunluluklarına göre pek yerinde saydığımız yetkin tipler ve güzel eserler yaratacaktır ve yaratmaktadır.”⁴⁸²

Cemil Sena, 'yeni sanat'a anlayışla ve onaylayıcı bir bakışla yaklaşırken, ondan ne anlamamız gerektiği hususuna da açıklık getirmektedir. Ona göre, yeni sanat özgürlük ve güven isteyen insanların şahlanması gibi eski ahlâk, din ve kanun zincirlerini parçalamanın ve değerler üstü (*ultra valeur*) denilebilecek mucizeler yaratmanın peşindedir. Çünkü yeni sanat insanlığa organik haz ve elemelerle ruhsal

⁴⁸⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.117.

⁴⁸¹ Estetik 1972, a.g.e., s.117-118.

⁴⁸² Estetik 1972, a.g.e., s.117-118.

zevkleri birbirinin içinde sunmaktadır. Böylece sanat, *bütün bir insanlığın yüreğine sokulmak* istemektedir.⁴⁸³

Aşağıdaki alıntıda Cemil Sena, eski ve yeni sanat anlayışlarını makine olgusu üzerinden karşılaştırmalar yaparak ele almaktadır:

“Demek ki, yeni sanat, makine tutkusundadır ve makineleşmektedir. Bunun için de yeni eserlerin hiç olmazsa bazıları, eskisinden daha yüksek ve daha verimlidir... eski makine tezgâhtı; pinekleyen, sabırda şifa arayan kuşakların hayal ettikleri putlara maşlah ve ferace işliyordu. Yeni tezgâhsa, makinelerle bezenmiş bir fabrikadır; yetecek kadar tattığı halde oburluğu yüzünden kendini daima aç hisseden, ummak ve hayal etmekten ziyade başaran ve yaratan dev gibi bir kuvvettir. Eskisi, pek sınırlı bazı kimseler için çalışıyordu; yenisi bütün halka, bütün insanlığa ve uygarlığa hizmet etme iddiasındadır. Yeni sanatın bazı eksantrik ve paradoksal yönleri vardır; fakat bu, bin bir çeşit eğilim ve zevki, aralarında uyuşma ve uzlaşma imkânı pek de bulunmayan türlü alışkanlıkların yarattığı duygu ve düşünceleri, tutku ve inançları bir tek odakta yoğunlaştırmak istemesindedir.”⁴⁸⁴

Cemil Sena, uygarlaşmanın sanat boyutunu kendine has bir tarzda dile getirirken, geleceğe dair öngörülerde de bulunmaktan geri durmaz:

“Uygarlıkların bütün eserleri, birleşik kaplardaki sular gibi, birbirine derinden bağlı ve bir seviyeye yükselme özlemindedir. Bundan bütün insanlığın, bir tek uygarlığın nimetlerinden aynı hak ve aynı bilinçle faydalanacakları bir dönemin yakınlaştığını hissetmemek imkânsızdır ve sanat bu hareketin habercisinden başka bir şey değildir.”⁴⁸⁵

⁴⁸³ Estetik 1972, a.g.e., s.118.

⁴⁸⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.118.

⁴⁸⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.118-119.

Değerlendirmeye çalıştığımız bu bölümde dikkatimizi çeken bir iki noktayı belirtmemiz gerekmektedir. ‘Makine ve Yeni Sanat’ başlıklı bölümde Cemil Sena, diğer bütün bölümlerde görünenin aksine, hiçbir düşünüre, hiçbir esere atıf yapmamakta ve hiçbir düşünceyi öne sürüp onu eleştirmemektedir. Bir deneme havası içerisinde şahsî duygu ve düşüncelerini, daha önce de belirttiğimiz gibi, karikatürleştirilmiş bir eski üzerinden ifade etmektedir. Burada ne ‘eski’ olan ile neyin veya nelerin kastedildiği, ne de ‘yeni’ olanın ne veya neler olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, söz konusu bölüm bir ‘teknoloji muştusu’na dayandığı için, yıllar önce yazıldığı ve kitaba alındığı izlenimi doğurmaktadır.

Bu bölüm her ne kadar sanat kavramlarını ihtiva etmekte ise de, aslında ‘uygarlık’ vurgusu daha çok hissedilmektedir. Buradan hareketle Cemil Sena’nın ‘uygarlık değişimleri’ karşısındaki tavrı da anlaşılmaktadır. Bu yeni uygarlığın sanatında varolanları saymakla Cemil Sena’nın işi bitmiyordu, bu yeni sanatın estetiğinin ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini ve problemlerinin nelerden oluştuğunu da değerlendirmeye almış olması gerekiyordu. Böyle bir çalışmada olması gereken taraf da budur. Bütün çalışmalarında, ‘eski sanat’ ve ‘onun estetiği’ni ortaya koyan Cemil Sena, doğacak olan (onun tabiriyle, yükselen), ‘yeni sanat’a çok az yer ayırmakla (hem de 1972 gibi çok geç bir zamanda), önemli bir eksikliğe yol açmış olmuyor mu?

Cemil Sena, 1972 yılında yayımlanan *Estetik* adındaki eserinde, sanatta ‘eski’ ve ‘yeni’ meselesini, birbirleriyle çok fazla ilişkili oldukları halde, farklı farklı başlıklar altında, biraz karışık ve düzensiz bir biçimde ele almıştır. Yani çalışmada; 116-119. sayfalar arasında yer alan “Makine ve Yeni Sanat” başlıklı bölüm, 124-132. sayfalar arasında yer alan “Çağdaş Sanatın Genel Karakterleri” başlıklı bölüm, 149-160. sayfalar arasında yer alan “Eski Sanatlar ve Sanatta Modernizm” başlıklı bölüm ve 163-182. sayfalar arasında yer alan “Soyut ve Somut Sanatlar” başlıklı bölüm özü itibarıyla aynı konu etrafında dönmektedir. Bu sebeple bir dağınıklık ortaya çıkmaktadır. Biz de, bu dağınıklığın giderilmesi ve daha sistemli olması bakımından konuyu tek başlık altında toplamayı uygun bulduk: *Sanatta Eski ve Yeni Problemi*.

Cemil Sena'nın tasnifinde, "Eski Sanatlar ve Sanatta Modernizm" başlıklı bölüm, kanaatimizce, meseleyi kuşatacak ana gövde konumundadır. Diğer başlıklar bu ana gövde içerisinde değerlendirilmiş olsaydı, yukarıda sözünü ettiğimiz dağınıklık da ortadan kalkacaktı. Bu panoramatik bölüm, meselinin tarihsel arka plânının verilmesi açısından daha tutarlı ve sistemli olunmasını sağlayabilirdi.

"Çağdaş Sanatın Genel Karakterleri" başlığı altında da Cemil Sena'nın 'eski' ve 'yeni' kavramlarını değerlendirdiğini görmekteyiz. Tıpkı 'Makine ve Yeni Sanat' başlıklı bölümde olduğu gibi, Cemil Sena; burada da 'eski'nin karşısında, 'yeni'nin onaylayıcısı ve savunucusu konumundadır. Bir iki ima dışında, 'eski'nin neyi imlediğini ve 'yeni'den kastedilenin, tam olarak, ne olduğunu anlamak oldukça zor. Bu zorluk soyut bir 'eski' ve soyut bir 'yeni' algısından kaynaklanmaktadır. Böyle bir çalışmada daha somut olması açısından, eser ve sanatçı adlarının açıkça belirtilmesi gerekirdi. Ayrıca bu bölüm, bizde, tıpkı 'Makine ve Yeni Sanat' bölümünde olduğu gibi, müstakil bir makalenin bu kitabın içerisine yerleştirildiği izlenimi uyandırdı.

Her şeye rağmen, bu bölümde, Cemil Sena'nın meseleyi, eski ve yeni meselesini, daha fazla genişlettiğini ve ilk yazıda eksikliğini hissettiğimiz kavramsallaştırmaya gittiğini görmekteyiz. Ayrıca, hangi dönemin değerlendirildiğine ilişkin bir açıklık da getirilmiş ve böylelikle zamansal olarak bir tutarlılık da sağlanmış olmaktadır:

*"Geçmişe karşı olan antipati, İkinci Cihan Savaşından sonra, endüstri ve tekniğin şaşılacak bir yetkinliğe ulaşması, bu yüzden uygarlığın yepyeni bir hayat kaygısı içinde insanları yeniyi, kolaya, nesnel gerçeklere yaklaştırmasından doğmuştur."*⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.129-130.

Cemil Sena burada da ‘eski’nin, karikatüristik bir izdüşümünü vermektedir. ‘Yeni’nin kaçınılmaz bir gerçeklik olduğu, ‘eski’nin buna direnmesinin boş ve anlamsız olduğu, bir evrimsel sürecin yasalarının her şeyde olduğu gibi sanatta da geçerli olduğu, bütün büyük siyasal ve toplumsal bunalımların ilk önce somut bir biçimde sanatta görüldüğü anlatılmaktadır.⁴⁸⁷ Bu noktada Cemil Sena, çok önemli bir soru sormakta ve ardından konuyu daha felsefi bir düzleme oturtmaktadır. Soru şudur:

“Şu halde, çağdaş sanatı geçmiş sanattan ayırt etmemize hizmet eden nitelikler nelerdir?”⁴⁸⁸

Cemil Sena, ‘açıklaması pek de kolay olmayan’ bu sorunun karşılığını özetleyerek vereceğini belirttikten sonra meseleyi değerlendirmeye geçer. Ona göre; çağımız sanatında dikkati çeken en önemli özelliklerden biri, Aristo mantığının ve dolayısıyla aklın ve bu mantığa dayalı hayal gücünün etkisinin kaybolmaya başlamasıdır. Günümüz sanatı hızla bu belirleyici algı durumundan uzaklaşmakta ve yeni bir âleme doğru uzanmaktadır. Bu yaklaşım, epistemolojik bir kopuşu işaret etmektedir.

Yeni sanat; ‘olmayanı aramaktan kaçıyor’, olanı da ‘içten bir çıplaklıkla’ sergilemeye başlıyor. Cemil Sena, burada, yeni sanatın her çeşidinde bir ‘itiraf’ etmenin başladığını ve bunun da ‘yapaylık’tan uzak, ‘iyilik ve kötülüğün sınırlarını’ aktarabilecek, kavratabilecek bir şekilde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Ayrıca, yeni sanat, her çeşit tabunun gerçek biçimini değiştirdiği ‘değer ve ülkelerin’ ‘doğal ve çıplak biçimini vermektense de çekinmemektedir.⁴⁸⁹

Sanatın eskiliğinin ve yeniliğinin ele alındığı bu bölümlerde Cemil Sena’nın ‘yeni Sanat’tan yana olduğunu, bu konuda çok kararlı durduğunu

⁴⁸⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.124.

⁴⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.125.

⁴⁸⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.125.

belirtmeliyiz. Bu noktada çelişkili gibi duran bir yan da yok değil. Biz çelişkiyi, sanat ve estetiğe yönelik çalışmalarının ruhundan uzak bir reddiyeye benzeyen bu eski ve yeni karşılaştırmasının yapıldığı bölümlerde görmekteyiz. Tarihsel arka plâna dayalı ve çalışmaların ezici çoğunluğunu oluşturan bölümlerde Cemil Sena, daha çok filozofların fikirleri arasında bir yolculuk yapmakta, kimi düşünürleri onaylar görünürken kimilerini de eleştirmektedir. Burada hiçbir tuhaflık görünmemekle birlikte, yukarıda da belirttiğimiz üzere, meseleyi kendi mecrasından uzak ve bağımsız olarak ele aldığı, ‘eski ve yeni’ konularını ele aldığı bölümlerde olduğu gibi, diğer bölümlerde bütün aktarılanın aleyhinde bir durum ortaya çıkabilmektedir. Bunun izahı olması açısından diyebiliriz ki Cemil Sena, eserlerini bir faydaya yönelik olarak, yardımcı kitap ihtiyacını karşılamak, bir alanın ilk eserini vermiş olmak, pedagojik mahiyette meseleleri değerlendirmek gibi noktalarda bir ‘aktarıcı’, kendi fikirlerinin hür olarak ifade edildiği anlarda da bir ‘eleştirici’ kimliğini benimsemektedir.

Cemil Sena’nın ‘eski ve yeni’ meselesini tartıştığı bölümlerde konunun ikili karşıtlıklar şeklinde değerlendirildiğini görmekteyiz. Burada; eski sanatın ve buna bağlı olarak eski sanatçının olumsuz, yeni sanatın ve yeni sanatçının da olumlu tarafı temsil ettiği açıkça görülmektedir. Burada zikredilen olumlu ve olumsuz sıfatların daha net görülmesi için bir şemalaştırmaya gitmenin faydalı olacağını düşünüyoruz.

ESKİ SANAT	YENİ SANAT	ESKİ SANATÇI	YENİ SANATÇI
Sabit değerler	Değerler üstü (ultravaleur)	Gizleyen	Sırları açığa çıkararak
Tek taraflı	Çok yönlü	Vaiz	Vaiz olmayan
Bireysel	Beşerî	Eğitmen	Eğitmen olmayan
Yersel	Geniş bir çoğunluğa seslenir	-----	-----
Belli bir tabakaya yönelik	Bütün insanlığa hitap eder	Yaratmaya çalışır	Yaratılanı bütün yönleriyle vermeye çalışır
Akla hitap eder (gönülden ziyade)	Akıldan uzaklaşır	Aldatan ve aldanan	Aldatmaktan ve aldanmaktan öğrenen ihtilâlcî bir zekâ
Sömürülen ve sömüren	(moda gibi) ürünlerini bütün dünyaya dağıtan	Mistiğe kapılan	Mistisizme son veren
Pek ilkel, pek acemi duygular, kısır verimsiz	Özdeş duygular yaratan yeni insanlık bilinci	Büyüsü olan kibirli, zalim bir kişilik, ütopyalar kaynağı	Büyüsü yoktur
verimsiz	Makine tutkusunda ve makineleşmektedir verimli ve yüksek	İnsanı esas benliğinden uzaklaştıran	Kendi benliğimizi bulduran
geçmiş	çağdaş	Güzellik peşinde	Beğendirme tasasında değildir
Aristo mantığı ve akıl	Bunlardan uzaklaşmak	Ayrıntılar peşindedir	Eşyanın içyüzünü olduğu gibi gösterir
Olmayarı arar	Olmayarı aramaktan kaçır	-----	-----
Maskelenmiş samimiyetsiz	Maskesiz içten	Bir objektif olarak dışarıdan seyrediyor	Gerçeği içinden seyredip gerçekte beraber yaşamaktadır
gizleyen	İtiraf eden	Kendini yansıtır (autoprojection)	Ruhunu eşyanın doğasına uydurur
yapay	Yapay olmayan, doğal		
Tabularla dolu	Tabuları yıkan	Özel bir büyüklük duygusuyla yukarıdan bakar	Alçakgönüllü

Varlığı akıl gözüyle seyreder	Sanrısız (hallusinatif)		
Süslü	Süslü olmayan		
Özgürlükten yoksun	Özgür		
Vaat eden	Vaat etmeyen	Sayıli bir azınlığa seslenir	Fazla demokrat
Umut veren	Umut veren	Mucizeler yaratma peşinde	
Formel mantığa bağlı Bağısal bir oyun	Mantıküstü (supralogique) yoktur	Aşırılıklara kapılmış (Tanrılaşma iddiasında bir mistik)	İnsan olma iddiasında
Akılla tamamlanan şeyler üretir	Gerçekliğin karikatürünü verir	İnsanları şaşırır	Şaşkınlara kendilerine gelmelerine yardım eden
Ahlâk amacı güder	Erdemliğe hizmet eder	Hüner gösterip kendine hayran bırakmaya çalışır	Hüner gösterme ihtiyacından kurtulmuştur
Akılcı (rationnel)	Akıldışı (irrationnel)	Muhafazakâr kalmış	Çağdaş uygarlığa ayak uydurmuş
İdeali arar	Sorgular		
Aristokrat bir ukalâlığa (pedantisme) kapılmış	Ukalâlığa kapılmamış	mistik	pozitivist

Sözünü ettiğimiz bölümler dışında da arandığında, elbette yukarıdaki şemaya yeni maddeler eklenebilir. Biz bir fikir verir düşüncesiyle bu kadarla yetinmeyi uygun görüyoruz. Böyle bir belirlemeye neden ihtiyaç duyduğumuza gelince; kanaatimizce Cemil Sena'nın estetik anlayışının gerçek göstergesi yukarıdaki tabloda ortaya çıkmaktadır. Çünkü yazar burada bizzat, bir aktarma, tasvir etme özelliği göstermeksizin, doğrudan doğruya şahsî kanaat ve tutumunu sergilemektedir. Bunun adlandırılmasına gelince, sözü yine Cemil Sena'ya bırakıyoruz:

“Çağımız sanatçısı ise, bize, bütün içgüdülerimizle kendi benliğimizi bulduran ve olandaki acılığı, kusurlu veya üstün nitelikleri, olduklarından başka türlü öğretmeye çalışmayan bir filmidir. Bunu, sanat tarihinin eski bir sistemi olan gerçekçilikle (réalisme) karıştırmamalıdır. Bugünün sanatı, gerçeküstü (surréalisme) anlayışını da aşmıştır. Henüz tam adını bulamayan bu sanata biz oluşçuluk (devenirisme) ya da olamcılık (evenementalisme) diyoruz.”⁴⁹⁰

Cemil Sena, *Eski Sanatlar Ve Sanatta Modernizm* başlığı altında,⁴⁹¹ sanatta eski olan ve yeni, yani modern olan anlayışları, sanat tarihinin bazı önemli eserlerinin resimleriyle birlikte, tarihsel seyri içerisinde değerlendirmeye çalışmaktadır. Yirmi dört adet fotoğrafla, somut örnekler vererek, konuyu netleştirmekte, örneklendirmeye gayret etmektedir. Aslında, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, bütün eski-yeni karşılaştırmalarını bu bölümde toplamış olsaydı, kitap daha sistemli bir hale gelmiş olur, gereksiz tekrarlar yapılması engellenebilirdi.

Burada, Cemil Sena, ilkçağ uygarlıklarından başlayarak, sanat tarihinde görülen genel çizgilerle ilgili yorumlar yapmaktadır. Bu uygarlıklarda, bütün plastik sanatlar; “dinî, siyasi ve ahlakî anlayışlarla şekillenmiştir,” dedikten sonra, örnek olarak; Aztekleri, Mayaları ve Eski Mısır’ı gösterir. Bu uygarlıkların sanatlarındaki hakim öğenin ‘ebedîlik’ olduğu ve buna bağlı olarak insanın (kralların, hükümdarların vs.) Tanrılaşma arzusunun anıtlarıyla ifade edildiği ifade edilir.⁴⁹²

Değerlendirilmeye çalışılan diğer uygarlıklar ise; Asur, Kalde, İran, Hitit, Miken ve Eski Yunan’dır. Daha sonra; Eski Roma, Türk-İslâm ve Hristiyanlık medeniyetlerinin sanatları ele alınmakta ve Hristiyanlığın Ortaçağ ve Rönesans dönemleri çeşitli örnekler üzerinden dikkatlere sunulmaktadır. Nihayetinde Cemil

⁴⁹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.125.

⁴⁹¹ Estetik 1972, a.g.e., s. 149-160.

⁴⁹² Estetik 1972, a.g.e., s.149.

Sena, çeşitli akımları (klasizm, romantizm ve natüralizm) da değerlendirip, meseleyi, asıl üzerinde durmak istediği noktaya, ‘modernizm’e taşır.⁴⁹³

Bu noktada Cemil Sena, aslında her yeni çağın bir öncesine göre modern bir karakter taşıdığını, bunun bütün insanî faaliyetler için geçerli bir kural, doğal bir kanun olduğunu belirtir. Ardından, modernizmin bir tanımını yapar:

“Modernizm, sözlük anlamıyla yenilik ve yeniçağcılık demektir. Felsefede yeni teoriler, pozitif bilimlerde yeni buluşlar, kendilerini hazırlamış olan eski çalışmalara oranla moderndirler ve bunlar, yeni hayatın, yeni zevk ve zekânın ihtiyaçlarını kandırırlar.”⁴⁹⁴

Cemil Sena, modernizme yöneltilen; ‘akıl dışılık’, ‘deli saçmalığı’, ‘rastgele ölçüsüz ve zevksiz girişimler’ gibi eleştirilere katılmaz. Ona göre, modernizm, ‘özel bir mantığı’, ‘bir yöntemi, ‘rasyonel ve entelektüel bir sistemi’ olan bir durumdan ibarettir. Bunların eskiye uymaması; ‘ne bir soysuzlaşmanın’ ‘ne de bir gerilemenin’ delili sayılabilir: “Bu değişmeler estetik zevklerde, nesnel ve somut olarak daha yaygın ve belirlidir.”⁴⁹⁵

“Genel tanımıyla estetikte sanat, “bilinçli varlığın eserlerindeki güzellik ürünlerine” denilir.”⁴⁹⁶

Cemil Sena, ‘sanatta modernizm’ konusunu sanat ekollerinden hareketle değerlendirmeyi sürdürür. Burada özellikle belirtmemiz gereken bir husus da; Cemil Sena’nın, daha önce, *Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim’in Sembolizmi*⁴⁹⁷ adlı eserinde sanat sistemlerine kısa da olsa değinmiş olduğudur. İkinci estetik kitabında birçok

⁴⁹³ Estetik 1972, a.g.e., s.150-152.

⁴⁹⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.153.

⁴⁹⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.153.

⁴⁹⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.153, 1 no’lu dipnot: A. Lalande, Vocabularies Technique et Critique de la Philosophie, Art maddesinden akt.: Cemil Sena.

⁴⁹⁷ Cemil Sena, *Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim’in Sembolizmi* Tefeyyüz Kitapevi, İstanbul, 1947.

yerde ve “Eski Sanatlar ve Sanatta Modernizm” başlıklı bu bölümde de kısa kısa bu akımlar ele alınmaktadır. Ayrıca kitabın, “Yedinci Bölüm”ünde “Edebî Sanat Sistemleri” başlığıyla müstakil bir biçimde paralel konular işlenmektedir. Çalışmamızın ilgili bölümünde bu konuyu toplu olarak değerlendireceğimiz için burada ‘modernizm’ konusuna odaklanmayı daha doğru buluyoruz.

Cemil Sena, bütün sanat okullarının temelinde; ‘orijinalliği’, ‘eskiye benzememeyi’ ve ‘gelenekten kaçma’yı görür. Bu çabaları sanatçılar, eskinin içinde piştikten sonra, ‘kendi gerçek kişiliklerinin bilincine’ ulaştıklarında taçlandırır. Cemil Sena’ya göre, büyük sanatçılar: “[Y]eni bir okul kuracak yeteneklere doğuştan maliktir”[ler]. Onlar, ustalarının anlayışlarına ve yöntemlerine uyar görünseler de bunlara karşı ‘sürekli olarak isyan halinde’dirler. Önünde sonunda kendi dehâlarının ürünlerini vermeye başlarlar.⁴⁹⁸

Cemil Sena’ya göre, büyük sanatçılar toplumdaki, eski üstatlardan ve eleştirmenlerden gelen alaylara, küçümsemelere ve hor görmelere direnip, yıllarca hayatlarını güçlkle idame ettirseler de sonunda amaçlarına ulaşırlar ve onlar Cemil Sena’ya göre: “[A]rt adına verdikleri eserlerle yalnız aydın ve sanatsever görünen seçkin bir sınıfa değil, uluslarına ve bütün uygarlığa hizmet ederler ve uluslarını kendilerini anlayabilecek bir seviyeye çıkarmaya da çalışırlar.”⁴⁹⁹

Cemil Sena, modern sanatçının niteliklerini bu şekilde ortaya koyduktan sonra, modern sanat ekollerini genel hatlarıyla değerlendirmeye geçer. Biz burada konuyu bütün ayrıntısıyla aktarmayıp, sadece yazarın benimsediği ve konuyla alâkalı olarak vurguladığı yaklaşımlarla yetineceğiz. Cemil Sena’nın ele aldığı ilk ekol ‘empresyonizm’ olur. Bu akımın kurucularından Claude Monet ve Pierre Auguste Renoir da, Cemil Sena’ya göre, yukarıda ifade edilen türde sanatçılardandır. Tabii hiçbir akım ebedî olmadığından ‘empresyonizm de yerini, ‘yeni empresyonizm’e o da ‘fovisme’ terk eder. Bu akımı Cemil Sena şu şekilde değerlendirmektedir:

⁴⁹⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.156.

⁴⁹⁹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.156.

“Modernizmin bu yırtıcı sanatı, kural ve yöntem tanımaz; sanatçı, bir konu üzerinde çalışırken içtepilerine (impulsins) uyarak o andaki ruh hallerini yansıtmaya özenir; çizgiden çok renge önem veren bu sanat, hiçbir formel disipline değer vermez ve uymaz. Henri Matisse, André Deren, Maurice Utrillo... ünlü fovistlerdendir.”⁵⁰⁰

Cemil Sena'nın ikinci estetik kitabında, çeşitli vesilelerle, üzerinde durduğu sanatçılardan biri de Picasso'dur. Birkaç yerde adını zikretmiş olmasına rağmen, bu bölümde, 'soyut sanat' ve 'kübizm' bahislerinde, iki eserini, fotoğraflarıyla birlikte (şekil 16: Çiçekli Kadın, şekil 19: Meyus Adam Portresi) (resmin altında kadın yazılmış s.159'da 'Adam') örnek göstererek, söz konusu etmektedir.

Cemil Sena: “Sanatta modernizmin en önemlisi, hâlâ estetik zevkler üzerindeki saltanatı devam eden soyut sanat akımıdır.” Dedikten sonra, bu akımın temsilcilerinin (Cezanne, Picasso, Matzinger, Léger ve Belling): “[E]serlerinde geometrik çizgi ve şekillerin sembolik anlamlarını kavra[yıp], kübizmin (cubisme) kapısını aç”[tıklarını] vurgulamaktadır.⁵⁰¹

“Bu okulların hiç biri keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış değildirler. Her yenide eskiden bazı izler kalır, yahut da yeninin getirmiş olduğu orijinalliklerin bazı tohumları eskilerde saklıdır. Bu kuralı, bütün sanat türlerine ve onları birbirinden ayıran okul sistemlerine de uygulamak mümkündür. Tek başına her sanatçının kendi hayatlarında da, modernizme doğru giden bir evrim vardır; örneğin, soyut sanatı kübizme (cubisme) iletmiş olan ünlü Picasso'nun evriminde, evvelâ mavi, sonra pembe, daha sonra siyah rengin hâkim olduğu üç zevk dönemi vardır.⁵⁰² O, bunları aştıktan sonra, doğayı, geometrik şekiller ve kübik yığınları içinde çizgileştirme yolunu tuttu.”⁵⁰³

⁵⁰⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.156.

⁵⁰¹ Estetik 1972, a.g.e., s.156.

⁵⁰² Nurullah Cemal Berk, *Modern Sanat*, 1933'den akt.: Cemil Sena, Estetik 1972, a.g.e., s.157, 1 no'lu dipnot.

⁵⁰³ Estetik 1972, a.g.e., s.156-157.

Kitapta, sanat eserlerinden örneklerin sunulduğu bölümde, sayfa numarası verilmemiş, şekil 16’da Picasso’nun ‘Çiçekli Kadın’ adlı eserinin fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğrafın lejandında Cemil Sena, Picasso için şu övgü dolu sözleri sarfetmektedir/kullanmaktadır:

“Adeta çocuk rüyalarında sırtına dev anası karikatürünü hatırlatan bu tablo, soyut sanatın tipik ve modern örneklerinden biridir. Güzellikten ziyade görüşteki orijinalliği, dekoratif bir fantom halinde ifade etmekte yeni bir çığır açmış olan Picasso, yaratıcı ve analizci bir sanat dehâsıdır.”⁵⁰⁴

Yukarıdaki ifadelerle Picasso’nun kişisel dönüşümü hakkında bilgi verdikten sonra Cemil Sena, kübizmin özelliklerine değinir.

Cemil Sena’ya göre kübizm; eşyanın yüzeyindeki incelikleri görerek onun gerçekliğini bir ruhsal yanılsamayla, bütün ağırlık, söbüklük, yuvarlaklık ve kitesiyle tutulabilir bir hale getirmeye çalışmıştır. Kübizm, geçmiş sanatların akılcılığından sıyrılıp bir çeşit pano figürleri ve dekoratif değerler toplamı biçimine girmiş ve göz yanılsamalarından faydalanmıştır. Cemil Sena, kübizmin resimden daha ziyade heykel ve mimaride başarılı olduğuna inanmaktadır. Ona göre, kübik eserler, estetik zevk ve heyecanlardan çok, düşündürücü algıların kaynağıdır. Somutu soyutlaştırırken, eşyanın herkes tarafından kavranılamayan yönlerini bir ruh anomalisi içerisinde keşfe çalışmaktadır. Nihayetinde kübizm de kendi yapısı içerisinde dönüşürken, daha fazla tabiata ve dolayısıyla gerçekliğe yönelmiş, duygusal zevkleri, ruhsal hazları çoşturamayan bu sanat, endüstriyel ve dekoratif bir değer taşımasına rağmen, insanın hayal dünyasında hiçbir canlı anıyı uyandıracak nitelikte de değildir. Bütün bu yönlerine rağmen kübizm, Cemil Sena’ya göre modern bir sanattır ve bu değişim ve dönüşüm de modern sanatın evriminde bir aşamaya tekabül etmektedir.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.156-157.

⁵⁰⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.157.

Cemil Sena kübizm değerlendirmelerinden sonra sırasıyla; pürizm, fütürizm, sürrealizm, egzistansiyalizm akımlarını kurucuları ve genel özellikleriyle kısaca ele almaktadır. Daha sonra da, XIX. yüzyılla XX. yüzyıl başlarında, ortaya konulmuş sanat verimlerini, örnek fotoğraflarla destekleyerek, genel bir değerlendirmeye tâbi tutar.

Bu dönem sanatında ki, bunlar son dönem akımlarının güzellik anlayışındaki evrimin gelenekçi örnekleridirler, en çok önem verilen nokta, insan bedenini mermerde ölkülestirmek ve ruhsal halleri somutlaştırmaktır. Hayaller özel bir taklit oyunuyla gerçeğe hareket kazandırmaktadır. Bu tarz eserlerde sanat bir amaç olarak, güzellikle ustalığı birbirine karıştırmakta, alımlayıcıyı/seyirciyi âdeta çözülmesi gereken bir problemle karşı karşıya bırakmaktadır.⁵⁰⁶

Daha sonraki dönemin sanatını Cemil Sena, “yeni sanat” diye adlandırmakta ve şu şekilde tanımlamaktadır:

“Yeni sanat eserlerinde, bu açıklık ve kolaylık yoktur. Yeni sanatçı güzeli aramaksızın kendi yanılısamalarını (illusion), bunalımlarını ve ateşli hulyalarını nesnelleştirmeye çalışmaktadır. Bunun içindir ki, çağdaş eserler, daha çok bilmece gibi (enigmatique) ve çözülmesi güç şifreler ve denklemler durumundadırlar. Zevklerin geçirdiği evrim, insan ruh ve anlayışındaki evrimle paralel olmakla beraber, bu iki gerçek arasında bir karşıtlık (zıtlık) ve aykırılık fark edilmektedir. Yani eski sanat eserleri, anlatmak istediklerini genellikle açıkça belirterek seyredeni fazla düşündürmedikleri halde yeni eserler, gerçeği gizlemekte, düğümlemekte ve sanatçı, ustalığı, anlaşılmaızlığın ifadesinde aramaktadır. Denebilir ki yeni sanatın mantığı, bir çeşit metafizik aşkınlıklar (transcendentales) içinde çalkalanmaktadır.”⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.158-159.

⁵⁰⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.159.

Cemil Sena, Paris'teki Luxembourg müzesinden seçtiği örnek sanat ürünlerinin fotoğraflarını eski ve yeni sanat ürünleri olarak ikiye ayırarak bu resimler üzerinden karşılaştırmalara gitmektedir. Bu karşılaştırma iç içe geçmiş bir anlayışla olumlu ya da olumsuz özelliklerin birarada verilmesi biçiminde yapılmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi burada hâkim bakış eski-yeni mukayesesi etrafında dönmektedir:

*“Çağımızın fonetik veya plastik sanatlarında, bireylerin iç âlemlerinde saklanan sırlar, epileptik (épileptique) bir nöbet başlangıcındaki bulanık, fakat taşkın çarpıntılarla dışa vurmakta, ahenkten, sükûndan ve hareketsizlikten tiksinen bir savaş aşkını yansıtmaktadır. Bu itibarla çağımızın edebî sanatları, bilinçaltını bir burju gibi oyarak ruh analizleriyle uğraşüyor, bir taraftan da plastik ve fonetik sanatlarda bir baş kaldırmanın, hazlara kanmamış olmanın aç değil, fakat doymak bilmeyen bir ruh oburluğunun seste ve maddedeki didişmelerini temsil etmeye özeniyor. Eski çağ eserleri boyutları ve kullandıkları materyeli israf bakımından da şaşırtan bir niteliğe malik oldukları halde, yeni eserlerin her türü, insana gülümseme ve düşünme ihtiyacını veren alaycı bir dehânın hünerleri gibi görünmektedir. Bu itibarla günümüzün sanatı, bir ibadet ve bir dua gibi sembolik ve yarı mistik hareketlerle renk, biçim ve düşüncelerle yüklüdür. Bu eserler, eşya ve yaratıkların türlü biçime girebilen gölgelerini somutlaştırmak ve konularda gizli olan iç anlamları birer fantom halinde nesnelleştirmek ve bunları bir efsane ve rüyadan kalan anıların (hatıra) bulanık izleriyle süslemek ve hatta korkuncu duyularımıza teslim ederek merakı uyandırmak, modern sanatın plastik türlerinde sık sık görülen niteliklerindendir.”*⁵⁰⁸

Bütün bu eski-yeni karşılaştırmasının yanında Cemil Sena farklı bir durumun varlığının da ayırında görünmektedir:

⁵⁰⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.159.

*“Her çağda olduğu gibi, eski ve yeni okulların üslubu, yöntem ve tekniğini birbiriyle uzlaştırmak suretiyle modernizme kapılmamış olan sanatçılar da eksik değildir.”*⁵⁰⁹

Cemil Sena’ya göre pürizm; kübizmin içinden doğmuş, modanın dışına taşamamış, birtakım özdeyişlere dayanarak eşyanın değişmeyen, dondurulmuş şekline ve ahengine önem vermiş, ancak, canlılık ve hayali okşayan dinamiklikten yoksun bir sanattır.⁵¹⁰

Fütürizme gelince, bu akım; belli çağrışımlardan faydalanarak, geçmişin, şimdinin ve geleceğin hayalini bir konuya bağlı olarak sergilemektedir. Romantik eğilimlerin resimde dondurulmasına ve sanatta hayatçılığa (vitalisme) dayanan bir denemedir. İtalyan şair Marinetti’nin buluşu olan fütürizm, Cemil Sena’ya göre, yalnız resimde değil, bütün fonetik, plastik ve edebî sanatlarda da uygulanmış, âdeta anılardan arta kalan yaşanmışlıklara estetik bir hava katmak maksadıyla gerçeğin ayrıntılarından kurtulmaya çalışır.⁵¹¹

Cemil Sena, fütürizmden sonra, André Breton’un kurucusu olduğu sürrealizm akımını ele almaktadır. Sürrealizm kendine özgü felsefesiyle modern bir akımdır. Bütün sanatlarda uygulanma imkânı bulmuş olan sürrealizm, Cemil Sena’ya göre, atılgan bir tecrübedir. Amacı ise; bir düşüncenin canlandırdığı hayal ve tasarımları gerçek objelermiş gibi şekillendirmektir. Cemil Sena, sürrealizmin bir çeşit psikolojik ve metafizik mistisizm olduğunu, bu tarz eserlerin birer bilmece havası taşıdığını, ancak tecrübe sonucunda kavranılabileceğini belirtir. Bu akım S. Freud’un psikanaliz yöntemini sanata uyarlayarak yeni ve bağımsız bir değere ulaşmıştır.⁵¹²

⁵⁰⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.160.

⁵¹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.157.

⁵¹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.158.

⁵¹² Estetik 1972, a.g.e., s.158.

J.P. Sartre'da olgunluğuna ulaşmış olan egzistansiyalizme gelince, Cemil Sena; bu akımın yeni sanat üzerinde önemli derecede etkili olduğunu, günümüzün soyut ve irrasyonel estetik anlayışlarına da kaynaklık ettiğini belirtir.⁵¹³

Cemil Sena, modern sanatın çağrışım gücü ve etkisini; *“Modern sanat eserlerinde, öyle dalgalı, esnek ve canlı bir özellik vardır ki, okuyan, seyreden ve dinleyen kişiler, bunlarda kendi hayatlarının, anılarının ve i dünyalarının serüvenlerinden çeşitli pasajlara rastlayabilirler.”*⁵¹⁴ şeklinde dile getirmektedir.

*Sanat Ve Sanatçının İzlediği Yn*⁵¹⁵ başlığı altında da Cemil Sena, sanat ve sanatçı olgularını, eski ve yeni çerçevesine oturtarak ele almaktadır. Değerlendirmelerin girişi mahiyetindeki ifadeler, çokça karşılaşmış olmamıza rağmen bir bütün özelliği taşıdığı için tamamen alıntılanmayı gerekli kılmaktadır:

*“Anlaşılıyor ki, bütün öteki sanat türlerinde olduğu gibi, modernizmin de, maddî, doğal renk, biçim, hareket, simetri ve eylem gibi nesnel nitelikleri aşarak sanatçının ruhunu kavramadan, yani onunla birlikte aynı estetik hayatı yaşamadan kavramak imkânsızdır. Bu ise ayrı bir estetik eğitimine ihtiyaç gösterir. Bu bize modern sanatın, eski sanattan daha çok nesnel gerçeklikleri ihmal ettiğini, fakat ruhsal ve znl (derunî) gerçekleri nesnelleştirmeye çalıştığını ğretir.”*⁵¹⁶

Cemil Sena'nın, özellikle de avangardist sanat ve sanatçılar boyutunda, 20.yüz yılın aşırı yenilikçi çıkışlarını değerlendirdiği ifadeleri burada aktarmamızın doğru olacağını düşünüyoruz:

“Sanat, insanın gerçeğe karşı bir şahlanması, baş kaldırmasıdır; yalana, kuruntuya, hayale ve başkaliğa karşı duyduğu sempatinin ifadesidir. Bu

⁵¹³ Estetik 1972, a.g.e., s.158.

⁵¹⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.158.

⁵¹⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.160.

⁵¹⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.155.

başkaldırma, bu sempati, ülküsel olarak tasarlanmış bir hayatın gerçekleşmiş, ya da gerçekleşmesi isteniyormuş gibi gözükten sembolik eylemleri (actions) biçiminde belirir. Bu itibarla sanat, gelici geçici ve sudan değil, esaslı olarak derin ve devamlı heyecanların yayılıp bulaşmasını dileyen bir uğraşdır. Sanatçı, ruhun gerçek karşısındaki iğrenmeleriyle küskünlüklerini, sembolik ve ritmik bir hava içinde açığa vurmaktan hoşlanır. O, hayal gücü ve ülkünün ışığı altında parlayan tutkularını nesnelleştirmeye çalıştığı için, sanat, hiçbir vakit, insan biçimcilikten kurtulamaz. Sanatçı, hemen daima, eşyada, olaylarda, renklerde, ses, mermer, hareket ve fikirlerde... kendi sanrısız algılarını yoğunlaştıran ve kendini bütün bu unsurlara karıştırıp ebediliğe kavuşmak isteyen bir bencidir. Sanat fanilikten ürken bir ruhun, gerçeklikten korkan bir bilincin, ses, fikir, hareket ve madde ornömanlarına bürünerek dış âlemin sert ve insafsız kanunlarını aşmaya uğraşmasıdır. Bunun içindir ki, sanatçı, eşya ve olaylar karşısında, entropatik (intropatique) bir duyguyla bahtiyar olan canlıcı (animiste) bir yaratıktır; arketipik (archetypique) bir evrenin nostaljisine tutulmuş bir bilinçtir. Sanatçı bazen yenilik, başkalık ve özgürlük aşkıyla o kadar ileri gider ki, onun iç dünyasını tanımayanlar, zaman zaman akıllarından şüphe eder, ya da çocuklaşmış olduklarına hükmeder. A. Breton gibi sürrealist, Tristan Tzara gibi dadaist, G. Appollinaire gibi özgürlük delisi olan bazı yüzyılımız şairleri ve bunlara paralel ressam ve heykelticilerin adlarını alışılmadık birer sanatçı tipi olarak hatırlayabiliriz.”⁵¹⁷

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Cemil Sena, burada da sanat olgusunu eski olan, yeni olan ayrımlarından hareketle ele almaktadır. Eski olanı aristokrasi düşüncesine dayandırırken yeni olanı da demokrasi düşüncesine dayandırıp açıklamaktadır. Böyle olunca, eski sanat anlayışı aristokratik bir öze dayandırılmakta ve Cemil Sena burada ve daha birçok yerde, bu anlayışı şiddetle eleştirirken aynı zamanda da karikatürleştirmektedir. Bu yaklaşım tarzından çıkararak diyebiliriz ki, Cemil Sena, modern sanat anlayışlarının bir savunucusu konumundadır. Fakat, geçmiş sanatlar için de, zaman zaman açık kapı sayılabilecek birçok görüşüne rastladığımızı da eklemekte yarar görüyoruz. Bu tezat, onun, üzerinde durulması

⁵¹⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.160.

gereken bir özelliği olarak belirlemektedir. Bütün bu ifadelerimizden sonra, meselenin nasıl işlediğini görmek için daha yakından bakmakta fayda mülâhaza ediyoruz:

“Aristokrasinin sanatı yücelttiği, demokrasinin ise, sanatı halkın zevkine ve dertlerine yönelttiği de tarihsel ve toplumsal bir hakikattir. Hemen bütün klasik sanatlar, toplumların az çok aristokrasiye dayandığı dönemlerde belirmiş ve insanlığın belleğinde şiir olarak yaşayan güzellikler, hep o dönemlerin kitaplık, müze ve anıtlarında ebedileşmiş olanlardır. Aristokrasi zengin, nüfuzlu ve biraz da aydınlanmış olan belirli bir zümrenin egemenliğidir. Bu zümre, evrimini bitirmiş, zevk ve tutkularının son sınırlarına ulaşmış, kendilerini halktan üstün ve asil sayan birtakım sayılı parazitlerdir. Oysaki, demokraside, toplum, aralarında ortak noktalar az olmakla beraber, pek çeşitli zevk, seviye ve ihtiyaçlara malik olan kimselerden oluşmuştur. Bunların ancak kamusal tasarımlarında birlik vardır. Bunlar, hiçbir vakit amaçlarına tam olarak ulaşamayacaklardır ve bu gereklidir. Aksi halde demokrasi, yeniden aristokrasiye çevrilir; evrimini bitirmiş ve bozulmuş bir aristokraside ise, yeniden toplumun ruh ve yapısındaki gelişme yetenek ve tutkularını soysuzlaştırır ve sanatta, eşitsizliğin meydana getirdiği bir duygu ve düşünce anarşisi yaratır. Demokraside her birey için ayrı yönlerde bin bir çeşit yücelme ve genişleme imkânı vardır. Bu sistemde sanat, halkın ruhu ile ihtiyaç, zevk ve ülküleriyle beraber yürür. Klasik sanatta dogmatizm ve daha genel olarak akılcılığın egemenliği görülür. Bu sanatta estetik zevklerimiz, skolastik bir çerçevede zincirlenir. Oysaki demokrasinin yarattığı sanatları, hatta bir okul klişesine yerleştirmek de zordur. Bu sanatta ulusallık karakteri sivrilir; özgür iradelerin, kuraldan, modelden kaçan çeşitli atılımlarıyla yüce bir karakter kazanır. Her çağın büyük sanat dehâları halkın ruhunu kendi ruhlarında yansıtabilen, halkla yaşayan ve halkta yaşayanlardır. Gerçek sanatçı, kendisini anlayacak kuşaklar gelinceye kadar inkâr edilecek, küçümsenecek ve sahte sanatçıların saldırısıyla karşılaşacaktır. Fakat yalnız kendi uluslarının değil, insanlığın gönlünde saltanat sürenler de bunlar olacaktır.”⁵¹⁸

⁵¹⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.160-161.

Yukarıdaki ifadelerin dikkatle değerlendirilmesi gerekiyor. Bu ifadelerden anlaşılıyor ki, bu bölümde de, kanaatimize göre, ayrı bir makalenin bir yansıması söz konusudur. Çünkü kitap bağlamında baktığımızda, bu fikirlerin birçok kez tekrarlandığını görürüz.

“Günümüz sanatçıları eserlerinin her çeşidinde, erişemediği güzelliklerden öç almak isteyen bir çirkinlik ve sefillik güzelliğine hayat vermeye çalışıyor gibidir. Onların eserlerinde, ancak kendilerini anlayabilecek olanların açıklayabilecekleri eksantrik ve şimerik (chimerique) kompleksüslerden, gerçek ya da tasarımsal hayallerle süslü eserlerinde, zengin bir sofranın, güzel olan her şeyin ve dünya nimetlerini zahmetsizce sunan bir cennetin özlemleri saklıdır. Fazla olarak da bunlara kavuşamamış ruhların öfke ve isyanlarıyla tonunu ve yeğinliğini değiştiren bir sıkıntı ve bunalım, yani bir ruh anarşisi sızmaktadır. Bunun içindir ki, yüzyılımızın sanat eserlerinde, insan ve tabiatın en çirkin ve münasebetsiz pozlar, dikkatimize sunulmaktadır. Fakat bunlar da güzeldir. Gariplikte, tuhaflıkta, acayıplıkta, basitlikte, eskilerin asla aklına gelememiş olan öyle başarılı incelikler görülüyor ki, bunlar, yenilikleri dolayısıyla özlediğimiz güzelliklerle mülâkatın vaatleriyle heyecanlarını taşırlar. Artık sanatçı, güzelliği belirli konularda, belirli inanç, renk ve ahenklerde, her zaman hissedilen ve görülen şeylerde değil, rensizlikte, ahenksizliklerde, herkesin alışamadığı ve beklemediği konularda aramakta ve sürekli olarak kendi içi dünyasını canlandırmaktadır. ‘Coşkunluğun beğendiği eserler, sahibine asla şeref vermez’ diyen büyük ve eski adamların görüşüne uyarak kendini, sanat eğitimi almış, yani estetik güzellikleri kavrayabilecek olan seçkin bir azınlığa beğendirmiş olmayı yeter bulan sanatçılar, eski aristokrat rejime dönmek istiyorlar demektir. Fakat, gerçek böyle değildir. Dikkat edilirse tabiatta çirkin olan hiçbir şey yoktur. Bunu fark etmiş olan sanatçı, filozofun teorilerini bir tarafa atarak özlemini çektiği güzelliklere kavuşmak ve kavuşturmak için yaratıcı yenilik ve garipliği benimsemektedir. Orijinallik denen nitelik de başka bir şey değildir. Yeniliklere alışmayanlar yeniyi daima yadırgarlar ve hatta yeniden ürkerler. Bütün yeni icatlar, teoriler, doktrinler daima yeni bir sırrın, yeni bir hayatın tohumlarını taşırlar ve ortaya çıktıkları dönemlerde bunun farkında

olamayanların saldırısına uğrarlar. Fakat onlar, kendi yollarında ilerlemeye hizmet etmeye devam ederler. Taklitten kaçan, yeni bir ülküyü, yeni bir duyguyu genel olarak insanı ve ulusu ilgileyen yeni bir duygu ve güzelliği tespit edebilen sanatçı da uygarlık içindeki ödevine devam edecektir. Bundan geleneksel estetiğin iflâs ettiğini ve yeni bir estetiğin doğmuş olduğunu da anlamak zor değildir.”⁵¹⁹

*Sanatta Formalizm: Soyut ve Somut Sanatlar*⁵²⁰ bölümünde de Cemil Sena, “yeni sanat” üzerinde durmaktadır. Ona göre; çağımızın aradığı güzellikler, tasarımsal ve ulaşılmaz türden değildirler. Artık günümüz insanı, özlemlerin ardına düşmekten, melankolik ve romantik duygulardan kurtulmuş, ne istediğinin farkında ve bunları tatmaya karşı iradesini kullanma yetkinliğindedir. Çağın hıza dayalı yeni zaman algısı, insanı, her çeşit zevkli nimetlerin bir an önce tadılması hususunda kamçulamaktadır. Bu insan, mutluluğu, Aristippos’un hazcılığında (hedonisme), ya da Epikürcülükte bulmuş kanaati uyandırmaktadır. Cemil Sena, eskiye oranla değişmiş ve başkalaşmış bir ruh halinin geçerli olduğunu ve bunun sadece pratik hayatta değil, aynı zamanda, sanat gibi estetik hazların kaynağı ve aracı olan bir kurum üzerinde de etkili olduğunu belirtir.⁵²¹

Cemil Sena, “yeni insanlığın” artık “gerçek ve somut” zevkleri aradığını, bunların peşine düşmüş olduğunu ifade etmektedir.⁵²² Bu noktada o, soyut ve somut sanatçılar diyerek bir ayrıma gider ve konuyu bu doğrultuda ele alır:

“[Y]eni sanatçılar, eserlerinde insanlığın daha normal ve içgüdülerini kandıran eğilim ve ihtiyaçlarını yansıtmaya çalışmaktadırlar. Şüphesiz ki, çağımızın sanatçıları, yaşadıkları toplumların ortak duygu ve ülkülerini ifadeye çalışan, bazen de bu duygu ve ülküleri yaratır gibi olan eserler vermişlerdir; fakat uygarlığın bugünkü seviyesi, teknik, bilim ve felsefe gibi genel kültüre yarayan düşünce konularında olduğu kadar da zevklerde ve hayat anlayışlarında insanları o kadar

⁵¹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.162-163.

⁵²⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.163.

⁵²¹ Estetik 1972, a.g.e., s.163.

⁵²² Estetik 1972, a.g.e., s.163.

birbirlerine yaklaştırmışlardır ki, âdeta uluslar, kendi geleneksel özelliklerini tarihe terk etmiş ve birbirlerine benzemek için olabildiği kadar hızlı bir yarışmaya çıkmışlardır. Makineleşmiş bir hayatın dinlenmeye bile izin vermeyen ağır basıncı, fazla düşünmeye, üzülme, konuların derinliğinde yeni gerçekler aramaya vakit bırakmadığından, fikir ürünleri gibi, sanat ürünleri de hemen tadılır ve anlaşılır olmak zorunda kalmıştır. Fakat sanatçılar bu durum karşısında amaçlarını ancak estetik bir kültürle eğitilmiş olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte, kendi dehâları için bir fayda sezmişler, konularının ifade tarzında iki kola ayrılmışlardır: Soyut sanatçılar ve somut sanatçılar.”⁵²³

Yukarıdaki alıntıyı yakın okumaya tâbi tutmakta fayda görüyoruz. Bu alıntıda, Cemil Sena'nın; aslında istemeden de olsa, bir yeni uygarlık anlayışı eleştirisine giriştiğini çıkarabiliriz. Ancak, yeni olana karşı ilgisi ve bağlılığı onun bu eleştirel tutumu geliştirebilmesine bu noktada müsaade etmemekte, imkân vermemektedir. Meseleyi makul bir çizgiye çekmek için gösterdiği gerekçe, eski sanatta ya da aristokratik sanatta sıklıkla ifade ettiği, “belli bir zümreye hitap etme” zaafına ‘yeni sanatçılar’ın da düştüğü gerçeğini itiraftan başka bir şey sayılmasa gerektir. Eğer yeni sanatçılar, “estetik bir kültürle eğitilmiş” algılayıcılara yönelik sanat ürünleri verme ustalığını seçmişlerse (ki, Cemil Sena bunu ifade etmektedir), o zaman yalnız ve yalnız bir zümreye seslenmiş olmuyorlar mı?

Cemil Sena, modern sanatı ve dolayısıyla modern sanatçıları ikiye ayırmaktadır: Soyut sanatçılar ve somut sanatçılar.

Cemil Sena kitabında “Soyut Sanatın Nitelikleri” başlığını ‘a’ maddesi olarak belirlenmiş olmasına rağmen, ‘b’ madde başlığının kullanılmamış olduğunu, yani, “Somut sanat”a değinilen bölümün başlıksız bırakıldığını görmekteyiz.⁵²⁴ Bu teknik eksikliği tespitten sonra Cemil Sena'nın, ‘yeni sanat’ta, daha önce, sanat

⁵²³ Estetik 1972, a.g.e., s.163-164.

⁵²⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.164-165.

akımlarını aktardığı bölümde de incelediği/yorumladığı ‘soyut sanat’ ayrımına geçebiliriz:

“Soyut sanatçılar, plastik ve fonetik sanatların her çeşidinde katıksız, yani saf şiiri gerçekleştirmek istemişlerdir. Bunlar, orijinallik ve özgürlük adına, kendilerini yaratmış olan koşullara aykırı olarak ilkel ve çocuğumsu hayallerle sembolizmi, o suretle uzlaştırmışlardır ki, okuyanlar, dinleyen ya da seyredenler, bu türlü eserlerin şifrelerini çözebilmek için ne kadar zekâ enerjisi sarf ederlerse etsinler, sanatçının belirtmek istediği sırrı kolayca kavrayamazlar. Bu durumda, ruhlarını saran bir soru işaretini dans ettirerek, ya anlamış görünürler, ya da bir tuhaflık karşısındaki izlenimlerin etkisi altında kalanlar gibi, bıyık altından gülerler. Kolay anlaşılana, olabildiği kadar zahmetsizce kavramak isteyenler bu türlü eserler karşısında anlayamamış görünme akıllılığı yerine, anlamış ve hoşlanmış görünme ahmaklığını tercih ederler. Bu itibarla soyut sanat, amacına kavuşmuş ve sanatçı da başarısının gururu içinde bahtiyar olmuş demektir. Zira böyle eserlerin yorumlanması, dinleyen, okuyan veya seyredenlerin zekâ yeteneklerine göre, başka başka olacağından, özgür ve bireysel zevklere hizmet edebileceği gibi, sanatçının sırlarını saklaması bakımından da üstünlük ve başarının kanıtlarını belirtmiş olacaktır.”⁵²⁵

Picasso bölümünde ise, daha genel anlamda bir sanat tespiti yapılmakta ve soyut sanat hakkında açıklayıcı bilgiler verilmektedir:

“Soyut sanat, bir ruh bunalımı, bir delilik ve duygu anarşisi içinde, resimde dekorasyonu, şiirde sayıklamayı, tiyatrodaki ukalâlığı, heykelde, çarpık ve eksik organlı yaratıkların gölge ve silüetlerini ve nihayet müzikte, cinsel tutku yaygaralarını belirtmeye çalışan bir ustalığın ürünüdür. Bu sanatta gereksiz olan fazlalıklar yontulmuş, konunun özü, bütün ayrıntılı dekorlarından soyulmuş, enigmatik (enigmatique) ve hatta mistik bir karanlığa bürünmüştür. Kolayı zor

⁵²⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.164.

göstermek isteyen veya zoru kolaylaştıran bir renk, çizgi, ses ve ritmin, güzeli, jest, dekor ve külçe karışımının sanrısız (hallusinatif) ilkelliğine boğar ve onu epileptik bir nöbetin yanılımaları (illusions) arasında görülen düşsel hayallere benzetir. Denebilir ki soyut sanat, bir yenilik manisinin (düşkünlük) nesnelleşmiş övünmeleridir.”⁵²⁶

“Bu sanatın (soyut sanat) ne yöntemi, ne de kuralları vardır. Kullanılmış olan sözcük, boya, çizgi, çekiç, maden, mermer ve ses gibi gereçler (malzeme), sanatçının özgür ruhundan aldığı bir boşalma (décharge) içtepsiyle (impulsion) âdeta rasgele kullanılmışlar ve katıksız denilen şiiri ya da güzelliği, mitolojik bir anlam ve hava içinde karmaşık bir biçime sokmuşlardır. Bu itibarla soyut sanat, çağımızın bir modası olarak klasik güzelliklerle sanatın geleneksel tekniğini bir yana atmış, estetik hazları yozlaştıran bir naragoza benzemiştir.”⁵²⁷

“Bu sanat, biçimde biçimsizliği, yani biçimsizliğin biçimini, normalde anormalliği, gerçekte yalancı, zekâda bölüğü, güzeldede çirkinliği veya bütün bunların tersini, müzikte yardım dileyen isyanlarla bütün bir tabiatın ses oyunlarını sembolleştirmek suretiyle bir hayal-düşünce ve duygu diyalektiğini Hegelci bir felsefenin karanlıkları içinde boğmuştur.”⁵²⁸

“Bu türlü sanat eserleri de, çağımız insanının yaşamakta olduğu ruhsal hayat hallerinin bir yanına ve bir türüne hitap ettiği için, yine toplumsal ve insansal bir değere maliktir; ve kendi yapısı içinde bir evrim geçirerek yavaş yavaş eskiyi tamamıyla unutturmaya ve yeniyi yeniliklerin kapısını açmaya çalışmaktadır.”⁵²⁹

⁵²⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.164.

⁵²⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.164.

⁵²⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.164-165.

⁵²⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.165.

Bu noktada Cemil Sena konuyu somut sanata getirir ve onun nitelikleri üzerinde durur:

“Somut sanata gelince; bunun esaslı nitelikleri, plastik eserlerde konunun dokunulabilir, tutulabilir olması, fonetik eserlerde, sözcüklerle ifade edilmesi güç ya da imkânsız olan kavramları daha somut şifrelerle veya fotopsişik (photopsychique) şekillerle tespit etmeye çalışmasıdır; şiirde mısraların daire biçiminde veya satırların yukardan aşağıya dökülen yapraklar gibi dikey mısralar halinde veya konuların özelliklerine göre, eğik paraleller, birleşik merkezli daireler... biçiminde, yahut da sözcükleri, hatta yazıyı bir yana atarak cebir denklemleri, triponometri formülleri, telgraf veya stenografi şifreleriyle... ifade edilmeleridir. Sanatta formalizmin çeşit ve şekilleri arasında bu saydıklarımız da bir başka türdür. Plastik sanatların kullandıkları gereçler, boya, mermer, maden, taş, çimento, alçı gibi esasen somut biçimler, resimde kabataslak kabartmalar, heykellerde, Eski Yunan ve Roma üslûp ve yöntemine pek de uymayan ilkçağın Doğu uygarlıklarındaki, kabasaba yontmalardır ki, bunlar, plastik sanatları, klasik sanatların somut birer karikatürü haline getirirler; ve dış görünüşleri bakımından anlam ve ülküyü, madde yığını içinde eritir ve ruhtan evvel kalıbı sergilerler.”⁵³⁰

Ortaya çıkan bütün bu anlatım ve tespitler neticesinde somut ve soyut sanatların bazı ortak noktalara da sahip oldukları gerçeğini de vurgulayan Cemil Sena'nın görüşlerini bir şema ile vermek istiyoruz.⁵³¹

⁵³⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.165.

⁵³¹ Estetik 1972, a.g.e., s.165-166.

Gerek soyut, gerek somut sanatların birleştikleri nokta, ifade edilmek istenen konuyu, bireylerin kendi yaratılış, kültür ve zevklerine göre ve içinde buldukları ruh halleriyle görüş ve duyularına göre algulamalarına (idrak) izin vermeleridir. Yani, sanatçı nasıl ki; özgür bir gayretle eserlerine dilemiş olduğu şekli verir, konularını dilediği yönden seyrederek ve yaratırsa, halkın da, böyle yaratılmış olan eserleri, istediği gibi yorumlayıp açıklamak ve uygulanmakta serbest bırakmasıdır.

Eski klasik sanat, akla hitap ettiği için, değerlerini de aklın yargularından alırdı. Soyut ve somut sanatlar ise, hem sanatçı, hem de seyreden bakımından belirli ilke zincirlerini kırmıştır. Bu bakımdan çağımız sanatı, ifade, konu ve amaç itibarıyla içinde bulunulan zaman ve ruh halinin algularına ve duygularına göre şekillenir ve daha çok bilinçaltı hazinelerini, bilinç üstüne çıkararak kolektif olmaktan ziyade bireysel zevk ve heyecanların çeşitlenmesine hizmet eder.

Yeni eserler karşısındaki kolektif gibi görünen beğenti (takdir) çoğu zaman gerçek ve genel bir anlayış birliğinden ziyade, bulaşıcı bir taklidin ürünüdür.

4.1.6.Sanat ve Bilim

Cemil Sena'nın 1972 tarihli Estetik kitabında “Şiirin Geometrik Kalıpları” üzerinde durmadan önce sanatın bilimle ilişkisini değerlendirme ihtiyacı duyduğunu görmekteyiz. Karşılaştırma açısından bize pek çok veri sağladığı için bu konuyu ayrı bir başlık altında vermenin doğru olacağı düşüncesindeyiz.

Cemil Sena, sanatın amacı ile bilimin amacı arasında bir paralellik bulunduğunu, her ikisinin de “karşılıksız bir faaliyet” olduğunu ifade eder.⁵³²

Sanatçının eserini yaratırken bilimlerden habersiz olarak davrandığını, sanatın gerçekte “bütün bir bilim” olduğunu ancak bilim adına hareket etmediğini savunur. Sanatın gelişimi için gerekli unsurları bilimden aldığını ve bilimin

⁵³² Estetik 1972, a.g.e., s.75.

gelişmesine bağlı olarak sanat konularının ve araçlarının da çeşitlenip, olgunlaştığını dile getirir.⁵³³

Cemil Sena, nasıl bilim bir araştırma etkinliği ise, sanatın da aynı şekilde bir araştırma etkinliği olduğunu savunur: “[S]anat da, değer ve etkisini, hiçbir yerde ve hiçbir zaman kaybetmeyecek olan bir güzeli, güzelliği araştırır.”⁵³⁴

Cemil Sena, bilim alanında yaşanan gelişmelerin insan gücünün ulaştığı noktanın bir işareti olduğunu, buna karşılık insanın tabiat karşısındaki “zayıflığını” ve “acizliğini” her geçen gün hissettiğini dolayısıyla bir “umutsuzluğa” kapıldığını iddia eder. İşte bu umutsuzluk da sanatı, bir “teselli”, “görülmez ve bilinmez bir âlemde ilişkiler kurma” aracı haline getirmektedir. Cemil Sena bu niteliğin sanatın her çeşidinde bulunduğunu, böylelikle de sanatların “umutsuzluklardan kurtaran boşaltıcı ve hafifletici” –tıpkı aristo’nun katharsis olgusu gibi- bir etkiye sahip olduklarını belirtir.⁵³⁵

Cemil Sena, bilim ve sanatın farklılıklarını: “Birinin bulduğunu, diğeri harekete getirir, canlandırır. Teknik, bilimsel buluşları, pratik hayata uygular; güzel sanatlarsa, ruha uygular; yani biri faydaya, diğeri estetik hazlara hizmet etmiş olur.”⁵³⁶ sözleriyle dile getirir.

Bilimlere niceliklerin, sanata ise niteliklerin hâkim olduğunu belirten Cemil Sena, bilimin özgürlüğü araştırdığını, sanatın ise özgürlüğü “yaşa[dığı] ve yaşat[tığı]”nı düşünmektedir.⁵³⁷

⁵³³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.74-75.

⁵³⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.75.

⁵³⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.167.

⁵³⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.75.

⁵³⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.75-76.

Cemil Sena, bilimsel niceliklerin “katı” olduğunu ve bunların “gerçeklerin sınırlarını ve değişmezliğini” tespit etme amacına hizmet ettiklerini ileri sürer. Ona göre, sanatın taşıdığı nicelikler “esnek” oluşları bakımından bütün ruhlara aynı etkiyi yapmazlar. Çünkü ruhlar, kendi yetenek ve yaratılışlarına göre farklı farklı duygulara kapılırlar:⁵³⁸

“[B]ilim, sonluda görünmeyi, sanat sonsuzda görüneni araştırırken bu iki gayretin de bir çeşit dayanışmayla birbirine hizmet ettiği anlaşılır. Fakat bu onların özdeş olması demek değildir.”⁵³⁹

Öncelikli olarak Cemil Sena, “Şiirin Geometrik Kalıpları”ndan ne anladığını, ne anlamamız gerektiğini dile getirmektedir. Onun estetik anlayışını temellendirebilmemiz açısından mühim görünen bu yaklaşım tarzını burada ele almaya çalışalım.

“Bununla beraber, sanat da matematik ilişkilerden asla kurtulamaz ve kurtulamamıştır. Mimarlıkta geometrinin egemenliği, dans ve müzikte hareketle sesi uzlaştıran ritmi, ahenk (uyum) ve dengeyi düzenleyen sayıya bağlı oranları görmezlikten gelemeyiz. Şiirde de vezinler sayılardan ve formüllerden uzak değildir.”⁵⁴⁰

“Sayı ve uzayla ifade edebildiğimiz nicelikler, âdeta kimyasal bir kaynaşma ile yerlerini ülkülerimize, tutkularımıza terk ederler gibidir. Alman filozofu Fechner’in estetiğinde görülen psiko-fizik anlayışı biraz da psiko-matematik anlamda yorumlamak gerektir.”⁵⁴¹

⁵³⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.167.

⁵³⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.76.

⁵⁴⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.166.

⁵⁴¹ Estetik 1972, a.g.e., s.167.

“İnsan duygularını, bilim kanunları gibi matematik formüllere sıkıştırmak imkânsız görünür.”⁵⁴²

Yukarıdaki ifadeler, Cemil Sena'nın, konuyu hangi noktadan hareketle temellendirmeye çalışacağını anahtarı gibi durmaktadır. “İmkânsız görünür” ama değildir, anlayışının çıkış noktasını oluşturur. Tabii, önce “bilim” ve “sanat” ayrımını belirginleştirmeye çalışarak işe koyulur. Burada anlatılanları olduğu gibi vermek, hem çalışmamızın hacmini artıracaktır hem de çalışmayı alıntılara boğacaktır. Biz de, daha pratik ve açık olması amacıyla bu ezeli meseleyi, bir şemayla aktarmayı daha uygun bir yöntem olarak görüyoruz.⁵⁴³

BİLİM	SANAT
<i>Değişir, hareket eder Ülküden yoksundur</i>	<i>Kültür seviyesine bağlıdır Değer yargılarına bağlıdır Ülküye dayalıdır Değişmez, yerinde sayar gibi görünür</i>
<i>Bilim hakikate dayanır</i>	<i>Sanat hayale dayanır</i>
<i>Maddeye ve nesnel olaylara dayanır</i>	<i>Sanat ruha, öznel yargılara dayanır</i>
<i>Ölçü ve deney esastır</i>	<i>Duygu ve sezislerin egemenliği söz konusudur</i>
<i>Kişilik dışı</i>	<i>Kişisel</i>
<i>Gerçekçi (réaliste) bir beynin doğacı (naturaliste), maddeci (materialiste) ve determinist düşünce ve araştırmalarına dayanır</i>	<i>Canlı (animiste) bir ruhun antropomorfik görüşlerine dayanır</i>
<i>İnsan sonra bilgin oldu</i>	<i>İnsan önce sanatçıydı</i>
<i>Sayısal ilkeler ve matematik kesinlik vardır</i>	<i>Her an değişen vehimler, düşler, istekler, temayüller, tutkular, hayaller ve ülkülerin tinsel kararsızlığı</i>
<i>Matematik formüller, olaylar arasındaki ilişkiler değişmez, tümel ve zorunlu oluşunu gösterir</i>	<i>Sanat matematik ilişkilerden kurtulamaz, kurtulamamıştır. Sanat bu formülleri kullanınca esnek ve canlıdır, fikir ve duygularla kaynaşır</i>
<i>Yetkinleşir</i>	<i>Çeşitlenir</i>
<i>Nicelik: sınırlama-zorunluluk sembolize eder</i>	<i>Nicelik: Sonsuzluk ve imkanı sembolize eder</i>

⁵⁴² Estetik 1972, a.g.e., s.166.

⁵⁴³ Estetik 1972, a.g.e., s.166-167.

Yukarıdaki şemadan da anlıyoruz ki, sanat bilimin, özellikle de matematik ve geometrinin, kurallarından yararlanmaktadır ve bundan da kaçınmamaktadır. Bu tasnif denemesinden sonra, Cemil Sena'nın sanat ve bilimin kesiştikleri noktaları nasıl ele aldığına geçebiliriz.

“Bugünün soyut ya da somut sanatlarına dikkat edilirse bunların hemen her türünde geometrinin egemenliği görülür. Eski arabesk dekorlarda ve eserlerde olduğu gibi, bugünün çeşitli fonetik ve plastik sanatlarında açıkça beliren bu etki, bir yönden de çağımızdaki mantık biliminin bir sonucu gibi görünür; yani, lojistik veya aksiyomatik ya da genel olarak, evrenin yeni bir algı aracı imişler gibi duyguları ve hayal gücünü etkilemektedir.”⁵⁴⁴

“Bununla beraber, sanat da matematik ilişkilerden asla kurtulamaz ve kurtulamamıştır. Mimarlıkta geometrinin egemenliği, dans ve müzikte hareketle sesi uzlaştıran ritmi, ahenk (uyum) ve dengeyi düzenleyen sayıya bağlı oranları görmezlikten gelemeyiz. Şiirde de vezinler sayılardan ve formüllerden uzak değildir.”⁵⁴⁵

Yapılan bu açıklamaların ardından yazar, uygulamayı somut bir düzleme taşır ve tezini bazı manzum örnekler üzerinde ispata çalışır. Manzumeleri geometrik türlerine göre sınıflandırarak konuyu örneklendirir.

4.1.7. Bir Sanat Dalı Olarak Edebiyat

Cemil Sena'nın estetik ve sanat anlayışının incelendiği bu çalışmada “Bir Sanat Dalı Olarak Edebiyat” başlığının açılması zaruri görünmektedir. Estetik mevzuunda meydana getirilmiş birçok eserde -ki onlar sanat türlerini bir bütün olarak ele almaktadırlar- karşılaşılmayan bir durum olarak, Cemil Sena'nın, *Estetik*'in ikinci

⁵⁴⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.166.

⁵⁴⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.166.

baskısında, çeşitli bölümlerde ve çeşitli bağlamlarda, edebiyatla alâkalı değinmelerin hatta müstakil başlıkların bulunduğunu görmekteyiz. Buradan hareketle, onun edebiyat sanatına dair özellikle de şiire dair görüşlerini de ayrı bir başlık altında çalışmamızda ele almayı uygun bulmaktayız.

Cemil Sena kitabının “Sanat Sorunları” ana başlığı altında (73-108), yedinci alt başlık olarak “Öykü (Hikâye) Sanatı” (89-91) adında bir bölümde, hikâyenin kaynağına dair bir düşünce ileri sürmekte ve meseleyi ele almaktadır. Değerlendirmeye aldığı estetikçi Alman Eduard von Hartmann’dır. Onun, *Philosophie der Schönen* (Güzelliğin Felsefesi) adındaki eserinde, şiirin iki kısma ayrıldığı ve bunların ‘inşat şiiri’ ve ‘okuma şiiri’ adlandırılmasıyla sunulduğu görülür. Bunların, herbirinden bir defa okunanlarına veya birçok defa okunanlarına rastlandığı belirtilirken bir analogi yapılmakta ve ilkinde hikâye, ikincisine roman türleri paralel tutulmaktadır. Cemil Sena buradan şu sonucu çıkartır: “Demek ki bu filozof hikâye ile romanı okunmalarının niceliğini dikkate alarak birbirinden ayırmış, fakat şiir bakımından her ikisinin aynı değere malik olduğundan şüphe etmemiştir.”⁵⁴⁶

Hartmann’ın güzeli, “fikrin görünüşü” olarak anladığını ve “somut ülkücülük estetiği”ni kurduğu iddiasına sahip olduğunu belirten Cemil Sena, Hartmann’ın bu “şuursuzluk” doktrininin modasının geçmiş olmakla birlikte,

⁵⁴⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.89; ayrıca, şiir ve edebiyatla ilgili yazılar için bk.:

Gündüz, *Şiirin Sefaleti*, S.22, İkinci Kanun 1938, s.73-5.

Dost, *Hikâye Sanatına Dair*, 1 Ekim 1957, s. 19-21.

Çığır, *Çağdaş Sanatın Genel karakterleri*, S.185, Nisan 1948, s.54-8.

Çığır, *Soysuzların Şiiri: Tahlil ve Tenkit*, S.175, Haziran 1947, s.83-8.

Varlık, *Sanat ve Artistin Sefaleti*, S.199, 15 Ekim 1941

Varlık, *Bedii Kıymetlerde Anarşi 1*, S.214, 1 Haziran 1942

Varlık, *Bedii Kıymetlerde Anarşi 2*, S.215, 15 Haziran 1942

Varlık, *Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme*, S.148, 1 Eylül 1939

Varlık, *Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme II*, S.149, 15 Eylül 1939

Varlık, *Genç Romancılarımız ve Eserleri 1*, S.91, 15 Nisan 1937

Varlık, *Yeni Bir Eser: Genç Şairlerimiz ve Eserleri*, S.68, 1 Mayıs 1936

Varlık, *Edebi Anketimiz: Bay Cemil Sena’nın Fikirleri*, S.35, 15 Birinci Kanun 1934, s.169.

Yeni Türk Mecmuası, *Yazarların Sosyal ve Ahlaksal Rolü*, S.39, Mart 1936, s.113-6.

bugünün sanat anlayışlarında, değişmelere uğrayarak, varoluşçuluk ve fenomenoloji’de yaşadığını düşünmektedir.

Cemil Sena’ya göre, bugünün sanat anlayışları arasında -kendi dönemi itibariyle- yalnızca hikâyeyi ele alan belli bir teori yoktur. Sanatçılar umumiyetle kendi sanat anlayışlarını, ya eserlerinin önsözlerinde ya da dergi ve konferanslarda ilan etmektedirler. Ancak, bunlar da mahiyetleri itibariyle, kendi teknik ve metotlarının felsefî ve psikolojik yönlerini aktarmaya yanaşmamakta ve kısa keserek estetik anlayışlarını bir bütünlük içerisinde sun(a)mamaktadırlar:

“Hartmann’ın fikrin görünüşü olarak kabul ettiği sanat, bugün insan aksiyon ve düşüncesinin görünüşü şeklini almış, hikâye ile romanın okuma sayısı bakımından ayırt edilmesi, ancak psikoloji bakımından bir imkân olarak kabul edilmiştir.”⁵⁴⁷

Cemil Sena’ya göre, birçoklarında da görüldüğü gibi, “hikâye, kısa bir romandır.” “Kısa serüvendir.” Roman ise, ona göre; “hayatın sürekli analizini kapsayan olaysal (phenoménale) bir tarihtir.”⁵⁴⁸

Hikâyenin bir kerede tüketilmesi ya da romanın birçok defa okunması ve okutulmak üzere saklanması Cemil Sena’ya göre, bir gerçektir. Fakat bu, okuyucuların gösterdiği böyle bir tutuma rağmen, hikâyenin romandan daha az, ya da romanın hikâyeden daha çok değer taşıdığı manasına gelmemelidir. Romanın bir kitap karakteri taşıdığı akılda tutulacak olunursa, Cemil Sena; şiir vasfını kazanmış birkaç hikâyeden oluşan bir kitabın da, aynı değeri taşıyacağını ve benzer bir ilgiye mazhar olacağını düşünür. Günümüzde hikâyecilik, teknik bakımından romandan farklı olmasına karşın, Cemil Sena’nın tabiriyle, daha koyu bir emeğe ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Çünkü; her hikâye yoğunlaşmış bir romandır. (Burada, biraz

⁵⁴⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.89.

⁵⁴⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.90.

da gelişigüzel bir ifadeyle Cemil Sena: “Bir hikâye sulandırıldığı vakit bir roman olur.” Cümlesini sarfetmektedir ki, bir önceki düşüncesini de zayıflatan bir yaklaşım sergilemiş olur.) Hikâyeci, hayatın en orijinal gerçeğini yakalamaya çalıştığından romancıya göre daha az özgürdür. Kısaca; hikâyeci, romancıya göre ayrıntılardan kurtulmaya çalışmalı, hacmi en asgari düzeyde tutmalı, ele aldığı bir olayı ya da konuyu, Cemil Sena’nın ifadesiyle, büyüteç yardımıyla nesnelleştirmelidir. Yazarımıza göre; dil bakımından da özgürlüğünü yitirmiş olan hikâyeci, her hikâyesinde yeni bir lehçe ve üslûp yaratmaya mecburdur. Hikâyecinin sahip olması gereken mantık ilkeleri için ise, Cemil Sena, şöyle düşünmektedir:

“Bugünün sanat anlayışında, hikâyeci mantık sınırlarını da aşmak zorundadır. Yani o, bazen kendini inkâr etmeye, reddettiğini kabul ve kabul ettiğini reddetmeye mecburdur. Zira hikâyedeki kahramanlar, âlemler ve başına gelen olgularla kendi var oluşunun kaderindeki zıtlıklarla dolu olan, âdeta kozmik ve anarşik bir mantık içinde yaşar. Bunun içindir ki hikâyeci, okuyanın beklediğini ve istediğini veren değil, onun beklemediğini, istemediğini orijinal bir ruh darbesiyle ve bir an içinde fişkırta bilendir.”⁵⁴⁹

Cemil Sena, hikâyeciden birdenbirelik, şaşırtıcılık ve düşündürücülük bekler. Okuyucuyu bir sınav karşısında bırakmasını ister. Böyle bir başarıya ulaşmış olan hikâyeci, metafizik ve tabiatüstü bir karakteri haiz olur.⁵⁵⁰

“Denebilir ki, sanat, bir hayat ve ruh analizi ve Hartmann’ın da zannettiği gibi, bilinçsiz âlemin verilerini, bilinçli âlemin verileriyle savaştırıp kaynaştıran ve neticede güzeli arayan değil, bulduran bir yaratıcıdır ve hikâyeci bu önemli işin en geleneksel ve klâsik öncüsüdür.”⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.90.

⁵⁵⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.90.

⁵⁵¹ Estetik 1972, a.g.e., s.90-91.

Bu vasfa sahip olmaya çabalayan hikâyecilerin karşılaştıkları güçlükler nelerdir, sanat tarihinde yalnız hikâyeci olarak anılanların sayısının az olmasını ne ile açıklayabiliriz, sorularıyla formüle edebileceğimiz meselelere dair Cemil Sena'nın verdiği cevaplara geçebiliriz:

“Bu kadar geniş ve büyük bir amacı gerçekleştirebilmek için, hikâyecinin pek nadir olan bir olayı, çok dar bir alanda somutlaştırması gerekmektedir. Hikâyecinin bütün zorlukları, teknikten değil, icat, gözlem ve hatta metottan doğmaktadır. Her hikâyeye bir sanat ve şiir değerine malik olsaydı, bütün mitomanlar (mythomanie) ve masalcıların birer artist olmaları icap ederdi. Sanat tarihine dikkat edilirse, yalnız hikâyeci olarak değer kazanmış kişilerin pek az olduğu görülür. Bunlar ister istemez, bu kısır ve müstebit alandan uzaklaşarak biraz nefes almak ve özgürlüğün lezzetini tatmak için romancılığa sığınurlar.”⁵⁵²

Bir hikâyecinin başarısı için, okuyucuya zaman kazandırıp kaybettirmesinden ziyade, çok zamanı az zaman içerisinde ve estetik bir dekorla yoğunlaştırabilmesinin gerektiğinin altını çizen Cemil Sena, hikâyecide zamanın, birleşik merkezli daireler gibi, okuyanların hayallerinde, ümitlerinde, kendi hayatlarıyla okudukları hikâyeye arasındaki ilişkiye göre daralıp genişlediğini belirtir. “Yani”, der, “hikâyede zaman plastiktir.”⁵⁵³

Hikâyeci, açık gibi görünen konusunun gerçekte hiç de itiraf ve ifşa edilmemiş yanlarını okuyucusunun algısına sunar. Burada Cemil Sena, hikâyecinin metodunda matematik bir özellik bulunduğunu belirtir. Bu metodun da, kendine has prensipleri, teorem ve problemleri olduğuna inanır. İşte, bu noktada okuyucular, belirtilen özellikleri kavrayamadıkları zaman, eseri başarısız bir masal gibi görürler. Cemil Sena'ya göre hikâyeci de, eserinin prensiplerini ve kuramlarını önceden hazırlamış olmalıdır. Aksi halde okuyucunun başarısızlık gördüğü yerde, o da, bir hüner gösterisinde bulunan meddahtan öteye gidemez. Nihayetinde, Cemil Sena,

⁵⁵² Estetik 1972, a.g.e., s.91.

⁵⁵³ Estetik 1972, a.g.e., s.91.

hikâye sanatından ümitlidir: “Yarının nesilleri hikâyeyi romana tercih edeceklerdir sanıyorum.”⁵⁵⁴

Cemil Sena burada yalnız hikâye türü üzerinde durmamakta, aynı zamanda onu, kısa da olsa, roman türüyle de karşılaştırmaktadır.

Yine, aynı eserinde Cemil Sena, “Sanatta Formalizm” ana başlığı altında, “Şiirin Geometrik kalıpları” başlığıyla edebiyata ve onun önemli türlerinden biri olan şiire, farklı bir yaklaşım denemesine girişmektedir. Soyut ve somut sanat anlayışlarına değindikten sonra Cemil Sena, âdeta bu söylediklerini uygulamalı olarak gösterme yoluna gider ve kendi yazdığı şiir denemelerini örnek metinler olarak kullanarak, konuya canlılık ve uygulanabilirlik katmaya çalışır. Cemil Sena, yukarıda ifade etmeye çalıştığımız niyetini: “Burada sanatta formalizmin bir çeşidi olarak şiir üzerinde durmak ve bu konuda kişisel bazı örnekler vermekte fayda görmekteyiz.” Sözleriyle açıklar. Kendisinin de, bir felsefeci ve estetikçi olarak şiir yazdığını ve bunları ‘Nirvana’ adlı bir kitapta toplama niyetinin olduğunu bildiğimiz (bu kitap yayımlanamamıştır) Cemil Sena’nın, aşağıda değineceğimiz şiir örnekleri hayli ilginç bir görünüm arz etmektedirler.⁵⁵⁵

Cemil Sena, insanlığın, Pythagoras’tan ve belki de ondan çok eski çağlardan beri, geometrinin dinî faaliyetlerde oynadığı rolü fark etmiş olduklarını düşünür. Düzenli ve çeşitli tekrarların, insanların kendilerini ifadede kullandıkları önemli araçlar olduklarını vurgular.⁵⁵⁶

“Şiir, ruhu maddede, fikri harekette, ülküyü seste... doğuran bir yaratıcıdır ve en yüce sanatçı, edebî eserlerde dile, müzikte sese, plastik sanatlarda maddeye, bu

⁵⁵⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.91.

⁵⁵⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.166.

⁵⁵⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.167.

esnek ve yaratıcı matematiği uygulayabilendir. Yani ruhsal düzeni ve düzensizlikleri, geometrik ve nicel düzene en iyi uygulayabilendir.”⁵⁵⁷

Sanatta bu şekilde beliren niceliklerin, aslında her yüzyılda, özdeş olduklarını, pek az sanatçının bunun farkına vardığını belirten Cemil Sena, şiire ayrı bir önem vermektedir. Ona göre şiir, kendi bünyesinde; müziği, mimariyi, dansı ve resmi eriten yani, geometriyle aritmetiği kaynaştıran bir sanattır. Şiirin orijinalliği, geometrik biçimlerin içinde sayıları saklayabilmesinde aranmalıdır:

“Yani, sınırlıyı sonsuzlukta kaybettiren, parçalıyı, parçasızın yapısında eritebilendir. Şiir, doğrudan doğruya bir sonsuzluktur; bu nedenle de yalnız manzum ve edebî eserlerde değil, bütün sanat çeşitlerinde güzel adıyla kendini gösterir ve devam ettirir.”⁵⁵⁸

Cemil Sena, şiiri türlü şekillere bürünebilen bir geometri olarak görmekte ve insanın duygularını, ülkülerini ve tutkularını biçimlendirdiğine inanmaktadır:

Yapılan bu açıklamaların ardından yazar, uygulamayı somut bir düzleme taşır ve tezini bazı manzum örnekler üzerinde ispata çalışır. Manzumeleri geometrik türlerine göre sınıflandırarak başlar:

- “1. Triangulaire şiir (üçgenlik şiirler)*
- 2. Pyramidale şiir*
- 3. Cylendrique şiir*
- 4. Conique (konik) şiir*
- 5. Prysmatque şiir*
- 6. Caré (kare) şiir”⁵⁵⁹*

⁵⁵⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.168.

⁵⁵⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.167-168.

⁵⁵⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.168.

Bu altı sınıfın ortak nitelikleri, *lakonik* (laconique) ve *sembolik* olmalarıdır. Cemil Sena, eğer, der; *diapasonale* ve *tourbillonnaire* (çevresel) olma niteliklerini de kazanırlarsa, bu tarz eserler ebedileşmiş olurlar. Ve, başta belirtilen iki nitelik yalnız manzum şiire has değil, diğer sanatlar için de geçerlidirler. Bu yapılar, kendi içlerinde de değişikliğe uğrayabildikleri için sabit değildir:

“Bu sınıflamadan da anlaşılıyor ki, şiir, kamusal tasarımların öznel ve kişisel bir duygunluk (hassasiyet) süzgecinden geçirilmesi ve bunların geometrik zarflarla ifadesinden ibarettir. Bundan şiiri, kapsamsız (muhtevassız) bir şekilden ibaret saydığımız anlaşılmalıdır. Bütün geometrik şekillerin sonsuz türleri ve nitelikleri ve birbirine karşı çeşitli hassa ve anlamları olduğu gibi, bu şekiller içine girmiş olan estetik ülkülerin de bir o kadar ince özellik, güzellik ve değerleri vardır.”⁵⁶⁰

Yukarıdaki açıklamayı yaptıktan sonra, Cemil Sena, bu geometrik şekillerin anlam ve değerlerine dair bazı izahlara girişir. Ancak, bir uyarıda bulunmayı da ihmal etmez; buradaki açıklama ve analizlere uygun şiir yazmanın ve yazılmış şiirlerden bunlara uygun olanları seçmenin gerçek şair olanlara düştüğünü belirtir ve ekler “Vereceğimiz örnekler şiire karşı duyduğunuz sevginin bir ifadesi olarak kendi tarafımızdan yazılmışlardır.”⁵⁶¹

Kitapta önemli bir hacme sahip olan (s. 166-181) bu bölümdeki örnekleri tamamen aktarmayıp belirtilen geometrik şekillere yüklenen değer ve anlamlarını ve kendi iç bölümlerini kısaca vermeyi uygun bulmaktayız.

⁵⁶⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.168.

⁵⁶¹ Estetik 1972, a.g.e., s.168.

“ 1. Triangulaire (Üçgenlik) Şekiller:

Bir üçgen, üç düz çizginin üç kapalı açıdan oluşmak üzere birleşmesinden doğan şekildir. Bu, açılarının değerlerine göre, başka başka biçim ve isim alır. Bunların ifade ettikleri anlam da her şekle göre, başka başkadır ve başlıca üç çeşit üçgen vardır: a) Eşkenar, b) İkizkenar, c) Çeşitkenar üçgenler. Bunların her biri ayrı anlama maliktir ve başka başka duygulanmaları ifade ederler.

a) Eşkenar üçgenlerde açılar ve kenarlar eşittirler. Bu şekil, denge ve sükûnla istikrarın sembolüdür. Adalet ve eşitliği, demokratik duyguları ifadeye daha çok elverişlidir. Merhamet ve şefkatle, gasbedilmiş haklar, bu şekilde daha kuvvetle savunulabilir. Geometrik şekiller arasında bu ruh ve anlamı, bir de karede bulabiliriz; bir farkla ki, bunda üçgendeki kadar incelik ve yalvarma türünde gönül ıstırap ve yakarışları yoktur. Kare kesindir, daha enerjik bir savaşıma ve analizin şeklidir.

b) İkizkenar olanlar,, daha çok lirik duyguları ifadeye elverişlidirler. Bu anlaşma, dostluk, birleşme ve sevginin kalıbıdır. Tabiat ve insan karşısındaki saf ve içten duygularımızı, çocukluk ve heveslerimizi tespit etmek için bu zarfa ihtiyacımız vardır.

c) Çeşitkenar olanlara gelince, bunlar, düşmanlığın, fesadın, ayrılık, öfke ve ihtilâlin sembolleridir. Bu hiçbir kenarı birbirine aymayan keskin şeklin pek çok çeşitleri vardır; bunların her biri, ya bir küskünlüğü, ya bir nazlanma ve umursamayı, korku ya da saldırıyı ifade ederler. Özet olarak bunun her şeklinde, dargın ruhların ıstıraplarını, sitemlerini, isyan ve atılımlarını bulabiliriz.

2. Pyramidale Şekiller (Piramit):

Üçgenlerin kübik türünü piramitte buluruz. Bunlarla ebedilik, sağlamlık, yücelik ve dayanıklılık ifade edilebilir. Piramitlerin türlü yüzeylere malik oluşları, istek ve tutkuların her çeşidini açığa vurmaya elverişli olduklarını delâlet eder. Bununla beraber, yalancı, iki yüzlü ve kararsız duygu ve düşünceler de bu zarfa girebilirler. Bunların da, tabanları üçgen veya kare olanları vardır. Piramidin şekline göre, üçgenlerin biçimleri ve sayıları değişebilir; fakat bunu, prizma ile karıştırmamalıdır.

3. Conique (Konik) Şekiller:

Bu şekil, korku ve ürpertiye, ürkmeyi olduğu kadar da gariplik ve şaşkınlığı ifade eder. Tereddüdün ve umutsuzluğun zarfı da bu şekildir. Konik şiirler, insanda hiçbir güvenecek şey bırakmayan, imanı sarsan eserlerdir. Çeşitsiz ve hareketsiz duygular, bu şekilde saklı olduğu gibi, dar ve zayıf bir ruhun çıkılamaz bir tepeye tırmanmasını, umutsuz ve boğulurcasına çırpınmalarını ve yorgunluklarını da bu zarfa sığdırabiliriz. Bu tırmanış, ruhun sarsıntılarını, ileri giderken gerilemeyi, ıstırap ve kaygıyı temsil eder. Tabanının geniş ve güvenilir oluşu, son noktaya ulaşmak umut ve olanağını artırsa da, yan düzeyin diklik ve bombeliği, bu umutları boşa çıkaracak niteliktedir.

4. Cylendrique (Silindir) Şekiller:

Bu şekil, hareket, vakar, iş ve böbürlenme duygularını temsil eder. Her silindir, bir eylemin ve işlemin ifadesidir. Başarı ve üretimin olduğu kadar da, ilerleme, sevinç ve heyecanın dili, silindirik şekillerde somutlaşır. Bu şekil sayesinde, kahramanlık, yurtseverlik duygularını anlatabileceğimiz gibi, etkin (actif) bir ruhun bütün amaç ve tutkularını da ifade edebiliriz. Bu, şekillerin en çok çeşitlenebileni, en geniş ve en hareketlisidir. Bunun içindir ki, daha evvelki şekiller, bu şekille

kaynaşarak kendilerine daha karmaşık bazı duygu değerlerini ifade gücünü verebilirler. Destanlar, felsefî şiirler, tasvirler, manzum tiyatrolar... hep bu şekilde klasik bir görünüşe nail olurlar.

5. Caré (Kare) Şekiller:

Bu şekil hakkında, eşkenar üçgenlerden söz ederken bilgi vermiştik. Fazla olarak diyebiliriz ki, kare, manileri, nefesleri, özlem duygularını, mistik heyecanları ifadeye elverişlidir. Kare, silindirin parçalanmış, çözümlenmiş bir biçimi olduğundan, ona özgü olan nitelikleri, bunda parçalanmış ya da yayılmış bir halde buluruz. Bütün öğretsel (didactique) ve klasik nazım şekillerinin kalıbı da daha çok karelerdir.

Bu beş ana şekli, şu iki şekil tamamlar:

a) Dairesel Şekiller:

Bunda hem silindir, hem de konik tipin özellikleri vardır. Egzotik duygularla serüven konuları ve anılarını ve bir sistemin propagandalarını, bu kalıpta tespit edebiliriz. Bu Eflatun'un dediği gibi, şekil ve hareketlerin en yetkinidir ve insanda bıraktığı izlenim, başka başka âlemlerin nostaljisidir.

b) Yamuk Şekiller (Trapez):

Bu şekil, denge ve bakışından (symetrie) yoksun gibi görünmekle beraber, her çeşidinde ayrı bir ahenk vardır. Bununla eksantrik (exantrique) duyguları ifade ederiz. Bu şekilde de bütün bundan evvelki şekillerin silueti vardır. Serbest vezinlerle yazılan ve fütürist, sürrealist, dadaist ilkelere bağlanan kafiyeli ve kafiyesiz manzumeler, hep bu zarfa göre şekillenmişlerdir.

İnsanların duygu, düşünce, tutku ve amaçları bunlardan ibaret değildir. Bunların bin bir inceliği ve çeşitleri vardır. Bu itibarla bütün ruh hallerini şekillerin çerçevelerine sığdırmak işinde daha çok sanatçının yetenek ve kişiliği, büyük bir rol oynar. Zira Bergson'un da savunduğu gibi, nitelikleri niceliklerle ifade etmek gerçekte kolay bir iş değildir ve bunlar asla birbirlerinin yerini alamazlar. Biz şimdilik burada, uylaşumlu (itibarî) esas ve değerlerini çözümlediğimiz bu şekillerin, kendi maddî yapılarına göre, örnekleriyle beraber çeşitlerini açıklayalım: ”⁵⁶²

Cemil Sena, ikinci estetik kitabının sonuncu bölümü olan ‘Yedinci Bölüm’de, “Şiir ve Estetik Yargılar” adıyla uzunca bir kısım ortaya koymuştur. (s.240-283) Bu bölümde; ‘Edebî Sanat Sistemleri’, ‘Soysuzların Şiiri’, ‘Estetik Değerlerin Evrimi’ ve ‘Özet ve Sonuç’ başlıklarından oluşan, çeşitli konular ele alınmaktadır. Biz burada, çalışmamızın sistematiği gereğince, öncelikli olarak edebiyat dalına ait konuları dikkatlere sunmaya çalışacağız. Diğer konuları da ilgili bölümlerde değerlendireceğiz.

Öncelikle belirtmemiz gereken nokta şudur: Genel olarak estetiğe adanmış çalışmalarda sanat sistemlerine dair konular pek yer almamakta ve daha çok müstakil eserlerde ya da edebiyat bilimini ihtiva eden çalışmalarda bahis konusu edilmektedirler. Aslına bakılırsa, Cemil Sena'nın da başlangıçta bu eğilim doğrultusunda davrandığını görmekteyiz. Onun, Ahmet Haşim'le alâkalı kitabında söz konusu sistemlere, kısa da olsa, yer verdiğini biliyoruz. Ancak şunu da anlayabiliyoruz ki, Cemil Sena, bu son çalışmasında (*Estetik, 1972*) ve diğer birçok kitabında, daha önceden yazdığı yazılarını bir araya getirme ve eksiklerini, noksanlıklarını tamamlama ve genişletme alışkanlığına sahip bir aydındır, yazardır. Cemil Sena, ‘Edebî Sanat Sistemleri’ başlığı altında, giriş mahiyetinde bir açıklama yaparak, ardından bu sistemlerin tek tek değerlendirilmesine geçer. Fakat, ilginçtir ki, bu giriş paragraflarında, söz konusu akımların Türk Edebiyatında görülüş süreçlerine değinilmektedir.

⁵⁶² Estetik 1972, a.g.e., s.169-171.

Şunu belirtmekte yarar görmekteyiz: Biz burada genellikle malum olan bu akımları tek tek ele alacak değiliz. Böyle bir uygulama, hem çalışmanın maksadına hizmet etmez, hem de gereksiz bir aktarıma gidilmiş olur. Edebiyat tarihlerinin ana konularından olan bu mesele, temel eserlerde daha ikna edici bir nitelikte yer almaktadır. Cemil Sena, sadece; klasizm, romantizm, realizm, natüralizm, parnasizm, sembolizm sistemlerine yer vermekte ve bunlara; Dadaizm ve sürrealizm gibi liberal okulların da dahil edilebileceğini belirtmektedir.⁵⁶³ Cemil Sena, ‘Soyut Sanat ve Somut Sanat’ bahsinde de çeşitli ekollere yer vermiş ve biz de çalışmamızda bunları ilgili bölümde değerlendirmiştik.

Yukarıdaki izahlardan sonra, işaret ettiğimiz, giriş mahiyetindeki ifadelere geçebiliriz. Öncelikle, sanatın sosyal bir kurum olduğunun ve her sosyal kurumda görüldüğü gibi değişime ve dönüşüme uğradığının altını çizen Cemil Sena, bu olguyu, değerlerin gelişimi ve değişimine dayandırır:

“Bunun içindir ki, her çağ ve ulusta yaratılmış olan sanat eserleri, yeni doğmuş ya da başlamış olan tinsel (manevî) ihtiyaçların ürünü olarak başkalaşır.”⁵⁶⁴

Cemil Sena’ya göre; dinî inançların egemenliğinde sanat mistik bir hüviyete bürünür. Harb dönemlerinde epik eserler, barış dönemlerinde (Lâle Devri’nde olduğu gibi), lirik, erotik ve dekoratif eserler ağırlık kazanır. Ayrıca politik rejimlerin aldığı yön ve biçimin de sanatçıları kendi amacına çektiğini belirten Cemil Sena, buna örnek olarak, kızıl demokrasilerdeki sanat hareketlerini gösterir.⁵⁶⁵

Cemil Sena, yukarıdaki temellendirmeden sonra, ülkemizde bu minvalde yaşananları değerlendirmeye geçer. Osmanlı tecrübesini, benzer birçok eserde olduğu gibi, olumsuzlayarak söze başlar. Osmanlının uzun süre Arap ve Fars kültürlerine bağlı kaldığı ve kendi kişisel ve ulusal duygu ve düşüncelerini ve hatta

⁵⁶³ Estetik 1972, a.g.e., s.241.

⁵⁶⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.240.

⁵⁶⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.240.

dilini ihmal ettiği görüşlerini dile getirir. Ancak; Batı uygarlığının baskısı neticesinde, geleneksel ve ulusal kurumların yıkıldığını ve bunların yerini yenilerinin ve başkalarının, bir mecburiyet sonucu, aldığını da vurgular. Tanzimat hareketinin, kendi varlık ve uygarlığını inkâr eden bir devletin yaşayabilmek için Fransız ihtilâlinin getirmiş olduğu demokratik kavram ve ilkeleri benimsemeye çalıştığını; imparatorluğun Hristiyan ve İslâm unsurlarına ulusal manada bir bilinç imkânı verilmişken, kendi ulusundan bu hak ve bilinci esirgediğini ifade eder. Cemil Sena'ya göre; bu politik teşebbüs, zorunlu olarak edebiyatı da etkilemiştir. Bundan dolayı, doğu etkileri bir yana itilerek, 'Fransız dehâsı'nın yarattığı sanat akımlarından esinlenilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Divan edebiyatının sarsıntılar geçirmesi, Cemil Sena'ya göre, Osmanlı saltanat ve uygarlığının çöküşünün önemli bir işareti oldu.⁵⁶⁶

Tanzimat dönemiyle başlayan edebiyatımız, Cemil Sena'nın ifadesiyle, plastik sanatlardan söz edilmekle birlikte, şekil, dil ve ülkü itibarıyla, kaynağını çeşitli sistemleriyle Fransız sanat hareketlerinden alan, az çok yeni bir anlayışın belirtilerini vermektedir.

Daha çok edebiyatta kendini gösteren bu hareketlerin kendilerine özgü bir felsefesi, bir yöntemi, bir evrimi ve ülküsü olduğunu belirten Cemil Sena, bu okulların, Avrupa'da yayılmış olan bilimsel ve felsefi akımlara bağlı olarak ortaya çıktıklarını da ekler. Bu noktadan sonra söz konusu akımların değerlendirilmesine geçer.⁵⁶⁷

Edebî akımların hemen ardından Cemil Sena, 'Sosysuzların Şiiri' başlığı altında, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıktığı iddia edilen, ahlâk ve sanatta soysuzlaşma (dégénérescence) konusuna değinmektedir. O, bu konuda daha ılımlı olunması gerektiğine inanmaktadır. Aslında bu yazı, daha önce ele aldığımız

⁵⁶⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.240.

⁵⁶⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.241.

Eski-Yeni meselesinde, genel manasıyla sanatlara dair görüşlerin şiire uyarlanmış bir biçiminden ibarettir.⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ M.Kayahan Özgül, *Pek Serbest Şiir*, Seke Seke Ben Geldim Sekmeler –II, Hece Yay., Ankara, Eylül 2008, s.240.

M.Kayahan Özgül, Cemil Sena'nın 1972 tarihli *Estetik* kitabı için şu yargılarda bulunur ve meseleyi *Soysuzların Şiiri* konusuna getirir:

“...[Y]eni başlayanlara bugün dahi ilk kılavuz metinlerden biri olmayı sürdürebileceği yolunda... Hele şiirle uğraşanlar için, kitabın yedinci ve son bölümü olan “*Şiir ve Estetik Yargılar*”ın, özellikle de “*Soysuzların Şiiri*” altbaşlığının –olumlu-olumsuz- çok şey söyleyeceğini iddia ediyorum. Bu altbölümde Cemil Sena'nın ileri sürdüğü temel fikir, “*eskiden belirli zümrelere seslenen sanat, gittikçe daha geniş, fakat yatık seviyedeki insanları ilgilleyen bir geriliğe düşmüştür*” (s. 259) ifadesiyle özetlenebilir. Aristokrat estetik’le demokratik estetik’in aslı farkı da burada belirir. Demokrat sanat –aristokrat sanatın hilâfına olarak- “*ne derinlere dalmaya, ne de yükseklere uçmaya tahammül ve ihtiyaç*” gösterir:

“*O, yüzeyde olanı, yaşayıp duranı ve yaşadıklarımızı, herkesin anlayabileceği bir biçimde tespit etmekten hoşlanır. Zira bugünün sanatçısı, basitlikte ve sudanlıkta (sathilik) derinlik duygusunu verme özentişiyle hayret ve hayranlık yaratmaya çalışmaktadır.*”

Hocanın “*soysuzlaşma (déjéneressence)*” dediği poetik tablo işte budur. Lomborosso, L’Homme Criminel (1895) adlı çalışmasında, “*dengesiz*” adını verdiği cânî, deli gibi “*düşük ruhlular*”daki anomalinin, karaladıkları şiirlerde soysuzlaşmanın tabii örneklerine dönüştüğü yorumunu yapar. Cemil Sena da cezaevlerinden ve akıl hastanelerinden derlediği örneklerle bu tespiti destekler. Bilhassa Kurt Ali adındaki eski bir mahkûmun

*Soktum bıçağı, kanı çıkmadı!
İki büklüm oldu, canı çıkmadı!*

gibi mısraları, yazarı yakından ilgilendirir. Akıl hastaları arasında da çarpıcı örneklere rastlanır. Söz gelimi, kriz esnasında çocuğunu dişleriyle parçalayan bir delinin

*Kızımı öpmeye doyamadım da,
Kalbimin içine koyamadım da,
Isırdım, yedim, ne var ki dostlar!...*

deyişi yahut kendini peygamber zanneden bir diğerinin

(242)
*Yağmurlar yağınca içeri girin
İslanırsınız
Ve güneş çıkınca yatın, geberin
Kurtlanırsınız...*

mısraları soysuz şiirin doğal örnekleri sayılır. Bunların poetik bir değer taşıyanları Baudelaire’in “*Katilin Şarabı*”nda, Banville’in yeğenine yazdığı şiirde, Verlaine’in İsviçre’deki “*mapusâne*” şiirlerinde, Persé’nin “*Yıldırımlar Saçan Jüpiter*”indedir. Daha yenileri ise, günün şairleri tarafından yazılmaktadır.

“*Yeni kuşaklardan bazılarında hayranlık veren bu kötümser ve davasız yazılar, dengesizlerin eserlerinden ancak bir basamak daha ileridedir, denebilir. Kültürde basitlik, yaşamda kolaylık, özgürlükte disiplinsizlik isteyen savaş sonrasının kuşakları, kolayı zora, kabalığı inceliğe, içgüdüğü akıllı ve çalışmaya tercih etmek suretiyle gerçek güzelliğin hazzından yoksun kalmaktadırlar*” (s. 267)

Bu bölümde de Cemil Sena, aristokratik sanat anlayışından uzaklaşarak demokratik bir sanat anlayışına geçildiğini, dolayısıyla, sanatın bir zümreye has olmaktan çıkıp, geniş halk kitlelerine, onun deyimiyle “yatık seviyedeki insanlar”a, hitap eden bir “geriliğe” düştüğünü ifade etmektedir. Yani, estetik; aristokratlıktan çıkarak demokratlaşmaya başlamıştır.⁵⁶⁹

Yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi, 1972 yılında yayımlanan *Estetik adlı* eserinin eski sanat ve yeni sanat konularına ayrılmış olan bölümlerinde, özellikle, “Çağdaş Sanatın Genel Karakterleri” başlıklı bölümde, Cemil Sena’nın ‘yeni’ sanat yanlısı olduğunu belirtmiştik. Ancak, ‘Soysuzların Şiiri’ adlı bu bölüm, çeşitli açılardan farklılıklar arz etmektedir. Giriş paragraflarında, hemen hemen aynı temellendirmelerle karşılaşmamıza rağmen, ilerleyen sayfalarda işin rengi ve tonu değişmeye başlamaktadır.

Asıl tartışma konusu şiir olan bu bölümde Cemil Sena, âdeta bağımsız bir makele imişcesine, bir çeşit şiir tahliline girişmektedir. Bir estetik çalışmasında pek görülmeyecek bir durumla karşı karşıyayız. Bu izahattan sonra bölümde dikkati çeken hususlara geçebiliriz. Bir kere Cemil Sena, ‘yeni sanat’ yanlısı olduğundan, kendisiyle çelişmemek maksadıyla olsa gerek, bir ayırım yapma ihtiyacı hissederek, Guyau’nun “dengesiz şiir” ifadesinin karşılığında, “soysuz şiir” adlandırmasını kullanır. Bu soysuz şiir ve elbette soysuz şairlerin, yeni sanatın yerine kullanılmadığını belirtmek için ayırımını yapar: “Sanatın soysuz türü” ve “yeni sanat.”⁵⁷⁰

Sahîfeler ilerledikçe, Cemil Sena da gerçek meramını daha cesurca ifade etmeye başlar. Soysuz şiirin patolojik bir ifrazat olarak belirışinden, hiçbir estetik değer tanımayan çocukların dahi “*impulsif*” bir tabiilikle fıskıran şiirler yazabileceği, üstelik bunların modern şiir ayarında bir kıymet de taşıyabileceği noktasına kadar varır. Sonra da kitabın basıldığı 1972’den otuzbeş sene evvel, çevresinde bulunan yedi-sekiz tane ilkokul öğrencisiyle yaptığı ilginç bir deneyi anlatır. Çocuklara veznin, kafiyenin ne olduğunu anlatmış; yeni şiirlerden pek çok örnek okumuş; sonra da en büyüğü oniki yaşındaki bu çocuklardan, benzer şiirler yazmasını istemiştir.”

⁵⁶⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.259.

⁵⁷⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.260.

Bu iki yeni türün farklılıklarını nasıl ortaya koyduğunu, onun ifadelerinden aktarmayı uygun görmekteyiz:

“Her şeyden evvel, sanatın soysuz türü ile, yeni sanat arasında büyük farkların bulunduğunu söylemek gerektir. Fakat bu farklar, bir bakıma, günümüz sanatının temelinde bulunduğu iddia edilen dengesizliği büsbütün yok edemez. Bu itibarla, günümüzün şiirleri, eski şiirin bir evriminden değil, doğası bambaşka olan, bir zümre sanatının normale yakın bir biçim değiştirmesinden ibarettirler. Bu zümre sanatına, bir saygısızlık göstermiş olmak için değil, anlam ve değeri bakımından düşündüklerimizi ifade edebilmek için, soysuzlar sanatı adını verebiliriz. Bu bir basamak yükselince, dekadanlığa, biraz daha yükselince, çağdaş sembolizme, bir basamak sonra da sürrealizme ve son olarak öznel gerçekçiliğe ulaşmış olur.”⁵⁷¹

Cemil Sena'nın bu kitabından edindiğimiz bir izlenimi ifade etmenin yerinin burası olduğunu düşünüyoruz. Cemil Sena'nın bir meseleyi ele alırken uyguladığı tartışma yöntemi, somut örnek ve adlar üzerinden değil de, çeşitli imalar vasıtasıyla. Ayrıca, örnek ihtiyacını da kendi yazdıklarıyla ya da kendi bulduğu parçalarla gidermeye çalışmaktadır. Konunun daha net anlaşılması amacıyla çeşitli örnekler vermeye çalışalım:

“Vaktiyle haydutluk yaptıktan ve türlü cezalara da çarpıldıktan sonra özgürlüğe kavuşan bir iki Türk dengesizinde de bu duyguların tam ifadesini görmüştüm. Bunlardan biri, bir çeşit halk şairi yeteneğinde idi ki, göğsünde, “Hey tecelli hey!” yazılıydı. Bir diğerinde de “Kahpe felekle uğraş dur!” sözü vardı.”⁵⁷²

Yine çeşitli yaşlardaki çocuklarla yaptığı şiir çalışmalarını Cemil Sena; “Bilmem ki, yaşları, bilgileri bu yavru şairlerden pek fazla olan bazı şairlerimizin

⁵⁷¹ Estetik 1972, a.g.e., s.260.

⁵⁷² Estetik 1972, a.g.e., s.261.

eserlerini bunlarla mukayese etmeli mi? Ya bu küçük şairler çok şairdirler, yahut genç şairlerimizin bazıları çok fazla çocukturlar.”⁵⁷³ ifadeleriyle aktarmaktadır.

*“Yeni kuşaklardan bazılarında hayranlık veren bu kötümser ve davasız yazılar, dengesizlerin eserlerinden ancak bir basamak daha ileridedir, denebilir. Kültürde basitlik, yaşamada kolaylık, özgürlükte disiplinsizlik isteyen savaş sonrasında kuşakları, kolayı zora, kabalığı inceliğe, içgüdüyü, akıl ve çalışmaya tercih etmek suretiyle gerçek güzelliğin hazzından yoksun kalmaktadırlar.”*⁵⁷⁴

Cemil Sena'nın, yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, asıl maksadı “dengesiz” denilen psikolojik açıdan problemlili kişilerin ruh durumuna uygun düşen “soysuzları” eleştirmektir.

*“[D]engesizlerin yazılarında soysuzlaşan şiir gerçekten sanat eseri olan büyük çaptaki yazılardan, kinik (cynique) oluşları, saldırganlıkları, frensiz tutkuları ve topluma karşı saygısızlıklarıyla ayrılırlar.”*⁵⁷⁵

Cemil Sena, usta bir psikanalizcinin, ‘dengesiz’ yani ‘soysuz’lardan alınan deneme mahiyetindeki eserlerinden, onların, iç âlemlerinde saklı olan sırları keşfedebileceğini, çünkü bu tür insanlarda, kendini gözleme, yani autoscopie yeteneğinin çok yüksek olduğunu belirtir. Varoluşçu sanat ürünlerinde bunun başarılı örneklerinin mevcut olduğunu ekler. Ayrıca, çağdaş dünya sanatının ve edebiyatının psikolojisi incelendiğinde normal sanatçılarda da bu tarz patolojik duygulara rastlanabileceğini, çeşitli isimler zikrederek açıklar.⁵⁷⁶ Bu isimler arasında: Celine, Baudelaire, Verlaine ve Banville yer almaktadır.⁵⁷⁷

⁵⁷³ Estetik 1972, a.g.e., s.271.

⁵⁷⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.267.

⁵⁷⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.266-267.

⁵⁷⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.266.

⁵⁷⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.258-271.

Bu bahsi burada noktalamadan önce Cemil Sena'nın ne türde misallerle konuyu değerlendirdiğini göstermesi bakımından iki örnek parça vermenin faydalı olacağını düşünüyoruz. Cemil Sena'nın bir Türk akıl hastasından aldığı parça:

*“Kapıyı aç, karnım aç, başımda saç;
Dikkat et, hiddet et, vermem baş!..
Elindeki, belindeki, nedir sanki?
Ya kırbaç, ya ağaç, ya bir taç” ...*⁵⁷⁸

Bir diğer örneği de Cemil Sena'nın sunumuyla verelim:

“İşte size küçük Turan'ın bir Dadaist parçası:

*Hayda, hayda, hayda
Dans edelim ayda!
Yedik, içtik, koştuk,
Haykırırken gayda?..*

*Bu gayda kelimesini ona ben öğrettim. Yoksa onun bulduğu kafiye, tarihte öğrenmiş olduğu sayda idi.*⁵⁷⁹

Cemil Sena, çocuklardan şiir örnekleri almakla neyi amaçladığını; *“Bunlarda, ne soysuzların, ne de delilerin eserlerinde olduğu gibi topluma karşı bir başkaldırma izi yoktur; fakat hepsi, iç tepisel (impulsif) bir atılımla, çocukça hayallerin havuzunda yıkanmalarına rağmen, yine toplumun etkisinden kurtulamadıklarını gösterirler.”*⁵⁸⁰ ifadeleriyle açıklar.

⁵⁷⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.266.

⁵⁷⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.267.

⁵⁸⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.267.

Neticede; Cemil Sena, bu bölümle neyi hedeflemektedir, diye bir soru sorduğumuzda, görebildiğimiz kadarıyla şöyle bir cevap ihtimali ortaya çıkar: Cemil Sena, sanatta yeni olandan yana bir tavır almasına ve soyut sanatı ele aldığımız bölümde Picasso başta olmak üzere bu tarz sanatlara ve sanatçılara övgüyle yaklaşmış olmasına rağmen, burada, Türkiye özelinde ortaya çıkmış olan, 1930'lardaki, şiir anlayışlarına karşı bir duruş sergilemektedir. Bu anlayışları eleştirebilmek adına da psikolojik yaklaşımlı bir yöntem izlemektedir. Yukarıda küçük Turan'dan alınan parça bir Dadaist örnek olarak sunuluyordu. Bu tarz şiirin Türkiye'de ortaya çıkışını, anlaşılan Cemil Sena, "soysuzluk"la itham etmektedir.

Sanatın kaynağı ve evrimi üzerinde dururken Cemil Sena, sanata sosyolojik perspektiften yaklaşan düşünürlerin sorduğu: "Sanat, toplumsal bir ürün olunca, her ulusun kendine özgü bir sanatı olabilir mi?"⁵⁸¹ sorusuna, çeşitli düşünürlerin görüşlerini de hesaba katarak cevap aramaktadır.

Görülen şudur ki Cemil Sena, meseleyi iki önemli kavrama dayandırmaktadır: 'Arılık/saflık' ve 'etki' durumu. Bir kurum toplumsal bir özellik kazanmışsa başlangıçtaki 'arılığını' kaybetmiş, başka bir şey olmaya başlamış demektir. Ona göre: "Bugün hiçbir toplumu, öteki toplumların etkisinden kurtulmuş saymaya imkân yoktur."⁵⁸² Buradaki arılığın/ saflığın derecesi tarihin belirleyiciliğiyle ölçülmekte, bir olgu ne kadar geriye, başlangıcına doğru götürülürse o kadar 'katıksız'; "ve ne kadar başka uygarlıklarla ilişki kurmuşsa o kadar kendi ulusal kişiliğinin duygularından uzaklaşmaya başlamış denebilir." Burada da bir 'etkilenme' söz konusudur. İşte meselenin özünü Cemil Sena, bu kıyastan hareketle ele almaktadır ve ona göre, 'sanat' da bu şekilde değerlendirilmelidir. Hatta günümüz sanatlarında görülen çeşitli durumlar (mistik, erotik sesler, çocuksu ve ilkel basitlik, dekorlarda beliren tuhaflık, gariplik vs.) en geri toplumların bile çağdaş zevklere bir etki yaptığını göstermektedir. Bu 'etkilenme' durumu da tek bir kaynağa bağlanmamalıdır. Sanat faaliyetleri üzerinde; ekonomik, politik, ahlâkî ve kültürel

⁵⁸¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.140-141.

⁵⁸² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.141.

hayatın da ayrı ayrı etkileri söz konusudur ve başka ulusların bu olgular üzerindeki etkileri de yabana atılamayacak bir derecededir.⁵⁸³

Cemil Sena burada, Guyau'dan hareketle, sanatın doğasında varolan önemli bir özelliği dile getirir:

“Esasen sanatın kendisi de, Guyau'nun deyimiyle, dolaysız olarak başkalarına geçme yeteneğine malik ve bazı tarzlarda toplumsal yetenekler bağışlamak için türlü tarzlarda bireysel heyecanların yoğunlaşmasıdır; bütün güzel sanatlar, hareket ve etki yaratan veya yaratır gibi olan faaliyetlerdir; zira hareket hayatın dışsal bir işaretidir. Sanattaki bu taşma ve etkileme hali, yalnız sanatçı üzerinde ya da estetik eğitimle incelmış ruhlarda değil, sanatların kendileri ve birbirleri üzerinde de görülür. Yalnız sanatlar, birbiri üzerinde herhangi bir temasla etki yapamazlar. Bu ancak, herhangi bir sanat türünün, kendi doğal evrimi, bir diğerinin etkisini alabilecek ya da kendisi etkileyebilecek bir noktaya kadar yükselmiş olmasıyla mümkündür. V. Yüzyıldan XV. Yüzyıla kadar İtalyanlar, Roma anıtlarını hiçbir zaman taklit etme ihtiyacını duymadılar; onlardan sadece bir meslek olarak faydalandılar. Bu faydalanma bile kavmin kendi katıksız ve ulusal sanatına bir yabancı dehânın sokulması demektir. Sanatçı, sevip takdir ettiği toplumların sanatını, kendi kişiliği üzerinde bir iz bırakmasını bilerek ya da bilmeyerek kabule mecbur olur. ‘Sanat hemen daima, kuvvetin belirtileriyle sıkı bir ilişkiye maliktir. Prenslerin fantazyaları, kahramanların masalları ve her çeşit savaş, sanatların konusu ve duygulanma tarzını teşkil ederler.’⁵⁸⁴ Bunlarsa hemen daima bir ulustan öteki uluslara bazı biçim değişikliklerine uğrayarak geçerler. Konuların bu yer değiştirmesi, eserlerin biçim, teknik, sistem gibi bütün estetik kural ve duygularına da bulaşır.”⁵⁸⁵

⁵⁸³ Estetik 1972, a.g.e., s.141.

⁵⁸⁴ 2 no'lu dipnot: G. Sorel, Revue de Métaphysique et de Morale, Jan. 1. , 1901'den akt. Cemil Sena, Estetik 1972, a.g.e., s.141.

⁵⁸⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.141-142.

Cemil Sena, sanatın toplumsal boyutunu değerlendirirken, çeşitli etkilenme ve etkileme yollarını da ele almakta ve türlü örnekler yardımıyla meseleyi temellendirmeye çalışmaktadır. Tarım hayatının postoral algıya etkisi ve natüralizme yol açması, ticaretin gelişmesiyle gurbet zevki (exotisme)nin doğması, ekonomik hayatın canlanmasıyla sanat ürünlerinin el değiştirmeye başlaması, işgaller ve göçlerin doğurduğu çeşitli politik değişimlerin yol açtığı etkileme ya da etkilenmeler örnekler olarak sunulmaktadır.⁵⁸⁶

Güzel sanatların gelişmelerine yakından bakıldığında bu etkilenme olgusunun daha net olarak anlaşılabilceğini belirten Cemil Sena şöyle düşünmektedir:

“Bir sanat ne kadar çok yersel (mahallî) etkilere bağlı olursa o kadar ulusallığını korumuş olur; fakat yersel hayatın her çeşit etkilerden kurtulmuş olan katıksız ve ilkel değerleri, kültür olarak kabul edilirse, bundan ilham alan sanatın da o kadar ilkel kalması zorunlu olur.”

Buradan hareketle, kültürün de bu etkilenmeye açık olduğunu ve başka uygarlıkların etkilerden uzak duramayacağını dile getirir.⁵⁸⁷ Bu etkilenme karşısında toplumların bazen tepki gösterdiğini ve çeşitli önlemler geliştirdiğini vurgulayan yazar: *“Sanatların bu dışsal etkilerden kurtulmaları için yapılan gayretler, çoğu zaman politik devrimlerin ardından gelir. Bir devlette halka derinden ve önemli bir ihtiyaç olduğu zaman, orada her şeyin halka doğru gittiği görülür.”*⁵⁸⁸ dedikten sonra, Bizans’ı, Fransa’yı ve Türkiye’yi örnek olarak gösterir. Bu noktada Cemil Sena’nın tavrı şu yöndedir:

“Fakat, hiçbir uygar ulus, tamamıyla kendinin olan bir sanat yüceliğine kavuşmuş değildir. Zira rejimlerin prensipleri ne olursa olsun, uygarlıkların

⁵⁸⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.142-143.

⁵⁸⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.144.

⁵⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.145.

*birbirine aktardıkları öyle unsurlar, değerler vardır ki, bunları büsbütün atmak imkânsızdır. Dil, bilim, teknik, yaşama tarz ve anlayışları zevklerdeki ilkel farklılaşmaları hiç olmazsa azaltacak kadar olsun birbirine geçer.*⁵⁸⁹

*“... [H]er ulusun yetiştirmiş olduğu büyük sanatçılar, o ulusun ortak ruhunu temsil ederler. Yani ulusal dehâ, bunların kişiliğinde organlaşır; biçim, üslûp, teknik ve yöntem... itibarıyla aralarında bir benzerlik ve alışveriş olsa bile, sanat, tözüünü, öz suyunu ulusunun zevk ve heyecanlarından alır, başka anlam, değer ve özellikte eserler yaratılmış olur. Bu itibarla ulusal sanat, konularını, dekor ve motiflerini, ulusun kendi hayat, tarih, gelenek ve göreneklerinden alan, fakat iç yapısı itibarıyla çağdaş değerlere bağlı ve bu değerlerin dalgalanmalarıyla paralel bir evrim geçiren eserlerde parıldar. Biz bu eserlerde kendi seslerimizin, kendi özlemlerimizin, kendi zevk, heyecan, ülkü, duygu ve inançlarımızın, özet olarak bütün aşk ve tutkularımızın somutlaşmış olduğunu görürüz. Demek ki, yabancı etkiler, sanatın evrimine, ilerlemesine, yetkinleşmesine hizmet ederek onun ilkel durumda kalmasına engel olur, fakat ulusal duygulanma dehâsını bozamaz. Bu, şiir ve müzik gibi dili ve sesi ulusun hayat ve ruhundan fişkırان eserlerde daha açıkça gözükür.”*⁵⁹⁰

Anlaşıyor ki Cemil Sena, ‘etkilenme’yi bir ilkellikten kurtuluş, bir zorunluluk olarak görüyor. Fakat ‘ulusun ortak ruhu’nun temsilcisi büyük sanatçılarda ulusal sanatın kodlarını da bulabiliyor:

*“[H]er dönemin sanat ürünleri, o dönemdeki sanatçıların ayrı bir felsefesi vardır. [...] Sanatçı da, buna paralel olarak, tabiatın hammaddesini, ilkel bir ruhun sudan bakışlarıyla duygulanmaktan uzaklaşarak, kendi kişiliğinin ve yaşadığı çağın uygarsal ve kültürel seviyesine uyan yeni duygular, yeni zevkler ve yeni tutkuları yansıtan eserler vermeye çalışır.”*⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.145.

⁵⁹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.148.

⁵⁹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.154.

Cemil Sena'nın sanat ve sanatçı meselesi üzerinde durduğu, pratik bir uygulama alanı olarak da değerlendirebileceğimiz, üç önemli çalışması mevcuttur. Bunlar sırasıyla: '*Yahya Kemal: Eserleri ve Şahsiyeti*',⁵⁹² '*Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi*'⁵⁹³ ve '*Mehmet Akif: Hayatı, Eserleri, Şahsiyeti ve İdealleri*'⁵⁹⁴ adlı kitapçıklardır. Bunların dışında, tamamlayıp tamamlamadığını bilmediğimiz ve çok ilginç olabileceğini tahmin ettiğimiz, Divan şairlerinden Nedim üzerine gerçekleştirmek istediği bir projesi de vardır. Vazgeçilmiş bir çalışma olduğunu ve çeşitli sebeplerden dolayı (Divan edebiyatına karşı oluşan olumsuzlayıcı ve dışlayıcı tutumlar, geleneksele karşı takınılan tavır vs.) ortaya çıkamadığını tahmin ettiğimiz bu çalışmadan maalesef mahrum kalmış bulunuyoruz.

Yayınlanan bu üç çalışma da 1947 yılında Tefeyyüz Kitabevi'nin 'Büyük Şairler' serisinden çıkmıştır. Yazarın sunuş tarihlerine baktığımızda bir tutarsızlıkla karşı karşıya kaldığımızı görmekteyiz. Şöyle ki; ilk kitap olan 'Yahya Kemal' 1.4.1947 tarihini, ikinci çalışma olan 'Ahmet Haşim' 1.1.1947 tarihini ve son çalışma olan 'Mehmet Akif' kitabının da 15.5.1947 tarihini taşıdığını tespit etmekteyiz. İlk çalışma olan 'Yahya Kemal'in 'Sunarken' başlığı altında geçen: "Tefeyyüz Kitabevi, Yayımlamakta olduğu büyük şairler serisinden bir şahsiyeti de benim yazmamı arzu etmişti. Pek de saham olmamakla beraber, şiir ve Estetiğe karşı duyduğum ilgi beni günümüzün en önemli şairi olan Yahya Kemal'i incelemeğe sevketti."⁵⁹⁵ ve ikinci çalışma olan 'Ahmet Haşim'in 'Başlangıç' kısmında geçen: 'Yahya Kemal hakkındaki küçük eserimizin gördüğü büyük rağbet ve ilgi, bizi bu seriden ikinci bir şairimizi incelemeye sevketmiştir.'⁵⁹⁶ ifadelerden sıralamanın nasıl olduğunu gayet açık bir biçimde görüyoruz. Ayrıca, ilginç bir nokta olarak, 'Yahya Kemal' kitabının 7. sayfasındaki 1 numaralı dipnotta da şöyle bir ifade yer almaktadır: "*San'at sistemleri ve Ahmet Haşim*" adındaki eserimize bakınız (Tefeyyüz Kitabevi)."

⁵⁹² Cemil Sena, *Yahya Kemal, Eserleri ve Şahsiyeti*, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1947: Bundan sonra bu eser "YK" şeklinde gösterilecektir.

⁵⁹³ Cemil Sena, *Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi*, Tefeyyüz Kitapevi, İstanbul, 1947: Bundan sonra bu eser "AH" şeklinde gösterilecektir.

⁵⁹⁴ Cemil Sena, *Mehmet Akif, Hayatı, Eserleri, Şahsiyet ve İdealleri*, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1947, 112 s.

⁵⁹⁵ YK, a.g.e., s.3.

⁵⁹⁶ AH, a.g.e., s.3.

Buradan hareketle şöyle söylemek mümkün görünmektedir: Cemil Sena, aynı yıl içinde bu üç çalışmayı yayınladığına göre ve birkaç aylık periyodlarla çalışmalar ortaya konulduğuna göre; ilk çalışma olan ‘Ahmet Haşim’ 1.4.1947 ve üçüncü çalışma olan ‘Mehmet Akif’ de 15.5.1947 tarihinde tamamlanmış olmalıdır.

Türk edebiyatının bu üç önemli şahsiyeti ile ilgili çalışma yapmış olması, Cemil Sena’nın bizim için önemini artıran bir yanı olmuştur. Modern Türk şiirinin kurucu figürleri olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim ve Millî Şairimiz Mehmet Akif Türk düşünce ve sanat dünyasının hâlâ üzerinde en çok durulan şahsiyetleridir. Bir felsefeci ve estetikçi olan Cemil Sena’nın onlar hakkındaki tespitleri de bu meyanda ayrı bir önem taşımaktadır. Şimdi sırasıyla bu görüşleri ortaya koymaya geçebiliriz. Buradan hareketle de, Cemil Sena’nın ‘sanat’ ve ‘sanatçı’ algısına bir nebze de olsa yaklaşmış olacağız.

‘Yahya Kemal’ üzerine yaptığı çalışmasının ‘Sunarken’ kısmında Cemil Sena, sahası olmadığı halde böyle bir çalışmaya kalkışmış olmasını ‘şiir ve estetiğe karşı’ olan ilgisine bağlamaktadır.⁵⁹⁷ Yani, Cemil Sena kendisini bir estetikçi olarak görmemekte, yalnızca bir ilgi durumu ile bunu açıklamaktadır. Bu nokta önemli çünkü kendini tanımlamak konusunda bize bir ipucu vermektedir. Ya da bir tevazu örneği sergilerken ileriki yıllarda yaptığı çalışmalara bakıldığında kendisine, her ne şekilde olursa olsun, verilecek olan ‘estetikçi’ sıfatını şimdiden kestirebilmektedir. Şiir konusunda da aynı durumla karşı karşıya olduğumuzu görmekteyiz. Aslında düşünce ve sanat âlemine adımını atarken çeşitli epik manzumeler yazdığını bildiğimiz Cemil Sena, şiir ile ‘ilgi’sini hiçbir zaman kesmemiştir. Daha sonraları, idiller de yazmış ve yayınlamış olduğunu, bütün şiirlerini ‘Nirvana’ adı altında toplamış ancak yayınlamamış olduğunu da biliyoruz. Şunu da biliyoruz ki Cemil Sena, 1972’de yayınladığı ‘Estetik’ adlı eserinde çeşitli şiir örneklerini kullanmış ve bunlar üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur. Burada kendi ifadesine başvurmamız gerekirse Cemil Sena bir ‘felsefeci’ olarak şiirle olan ‘ilgi’sini veciz bir

⁵⁹⁷ YK, *a.g.e.*, s.3.

şekilde şöyle dile getirmektedir. “Her filozof biraz şairdir ancak her şair filozof değildir.”

‘Yahya Kemal’ sunuşuna dönüp baktığımızda Cemil Sena, böyle bir çalışmanın yapılabilmesi için gerekli olan ‘bilimsel metod’dan mahrum olduğunu, burada ancak ‘şahsî duygu ve düşüncelerini’ not ederek bu çalışmayı gerçekleştirdiğini belirtmektedir.⁵⁹⁸

Bu üç çalışma için ortak bir yapıdan söz etmek gerekirse şunları söyleyebiliriz: Her çalışma sözü edilen şairlerle ilgili kaynaklardan yola çıkılarak oluşturulmuş, öncelikle bir sunuş ile yola çıkılmış, ardından şairlerin biyografilerine kısaca yer verilmiş ve seçilmiş bazı şiirlerinden hareketle çeşitli ‘şahsî duygu ve düşünceler’ doğrultusunda değerlendirmeler yapılmıştır. Bu temel yapı geçerli olmak kaydıyla bazı farklılıklar da mevcuttur. ‘Yahya Kemal’i çıkış noktası olarak aldığımızda ‘Ahmet Haşim’ çalışmasında karşılaştığımız ilk farklılık ‘Birinci Kısım’da ‘Sanat Sistemlerine Genel Bakış’ başlığı altında; klasizm, romantizm, realizm, natüralizm, parnasizm ve sembolizm akımlarına yer verilmiş olmasıdır. İkinci bir farklı durum da ‘Ahmet Haşim’ çalışmasında, adı geçen şiirlerle ilgili bir ‘Sözlük’e eserin sonunda yer verilmiş olmasıdır. Önemli bir nokta olarak şunu da eklememiz gerekmektedir: Yahya Kemal’in eserlerinin tamamı elinde olmadığı için Cemil Sena çalışmasını yaptığı dönemde ulaşabildikleri arasından bir seçme ile meseleyi ele alırken, Ahmet Haşim ve Mehmet Akif’in bütün şiirlerini görerek bu çalışmaları gerçekleştirmiştir. Tam da bu noktada bir farklılığa daha işaret etmemiz gerekiyor. Şöyle ki; Cemil Sena ‘Mehmet Akif’ çalışmasında neredeyse ‘Safahat’ın mısra mısra bir okumasını gerçekleştirmiş ve seçtiği konuları ve bu konularla alâkalı mısraları bu eserdeki sayfa numaralarını belirterek kullanmıştır.

Biz, burada, çalışmaların tasvirî aktarımını yapmaktansa dikkatimizi çeken tespitlere yer vermeyi daha uygun bulmaktayız. Zaten bu üç şairimiz hakkında

⁵⁹⁸ YK, *a.g.e.*, s.3.

yapılmış bütün çalışmalarda gösterilen ortak kanaatler malûmdur. Asıl olan ise, Cemil Sena'nın yaklaşımları ve de 'sanat' ve 'sanatçı' ile ilgili tespitleridir.

Cemil Sena bu çalışmalarında genel olarak uzlaşmış olan kanaatleri tekrar etmektedir. Ya da şöyle söyleyebiliriz, Cemil Sena da hâkim edebiyat söyleminin kalıplarını kullanmaktadır. Onun temel tutumu; çeşitli kusurları bulunsa da, bu üç şairin büyüklüklerini zedeleyebilecek derecede önemli kusurlar olmadıkları yönündedir. Ancak şu da vurgulanmalıdır ki, Cemil Sena, bizim tespitimize göre, Yahya Kemal ve Mehmet Akif'e karşı gösterdiği olumlu tavrı aynı derecede Ahmet Haşim'e karşı göstermemektedir. Böyle bir tonun varlığı, özellikle Ahmet Haşim'in dili ve şahsiyeti söz konusu olduğunda ortaya çıkmaktadır.

Toplam 80 sayfadan oluşan 'Yahya Kemal' kitabının 'Sunarken' bölümünde Cemil Sena, Yahya Kemal için şu övgü sözlerini kullanır: "...günümüzün en önemli şairi..." ve "...büyük şairimiz..."⁵⁹⁹

Cemil Sena'nın bu tonu diğer bölümlerde de sürdürdüğünü görürüz:

*"[H]er çeşit şiir yazmakta üstad olan şairimiz, arzu etmiş olsaydı muhteşem bir divân vücuda getirebilirdi ve muhakkak Türk epopesini de onun kadar duyarak kimse yazamazdı."*⁶⁰⁰

Mehmet Can Doğan, *Yahya Kemal Korsanlığı*⁶⁰¹ adlı yazısında, "24 Şiir ve Leylâ" adı verilen ve Yahya Kemal şiirlerini ihtiva eden bir "korsan kitap"tan söz eder. Çeşitli mecmualardan derlenen bu şiirler M. Can Doğan'a göre "bugünkü

⁵⁹⁹ YK, *a.g.e.*, s.3.

⁶⁰⁰ YK, *a.g.e.*, s.7.

⁶⁰¹ Mehmet Can Doğan, *Yahya Kemal Korsanlığı*, Kitaplık, S.105, Mayıs 2007.

anlamda olmamakla birlikte, Cumhuriyet tarihinin ilk korsan şiir kitabı”[nda] bir araya geterilmiştir.⁶⁰²

Bu yazıdan bir yıl sonra Hürriyet Gösteri dergisinde ardı ardına bu meseleyi irdeleyen yazılar çıkar. Bu yazıların değerlendirmesini aşağıda yapmaya çalışıyoruz.

Hürriyet Gösteri dergisinde dile getirilen bu görüşlere haklı olarak tepki gösteren M. Can Doğan kendisinin tam bir yıl önce bu meseleyi ele aldığını yine Kitaplık dergisinde (Sayı: 119, Eylül 2008) “Nice Turfa Nüneccim” başlığı altında dile getirmektedir. Bu minvalde de “korsan” tabirini kullandığı birkaç kitap[çık] adı da sayar M. Can Doğan. Bunlardan biri de Cemil Sena’nın Yahya Kemal adlı kitapçığıdır. M. Can Doğan bu hususta: “ 1947’de Cemil Sena Ogun’un çıkardığı *Yahya Kemal* adlı inceleme süsü verilmiş kitapta, şairin elli bir şiiri kullanılmıştır.” ifadelerini kullanmaktadır. Ayrıca; “[İ]nceleme süsü verilmekle birlikte, Yahya Kemali’in şöhretinden yararlanılarak rant elde edilmek istenen kitaplar” arasında sayar Cemil Sena’nın çalışmasını.⁶⁰³

Hürriyet Gösteri’nin 294. sayısında (Yaz: Haziran-Temmuz-Ağustos 2008) Ayhan Erbaş, “Yahya Kemal Beyatlı’nın Sağlığında Yayımlanmış İlk Şiir Kitabı: 24 Şiir ve Leylâ” adlı bir makale yayımladı. Erbaş, bu makalede, Edebiyat tarihlerinin söylediğinin/söylemenin aksine Yahya Kemal’in sağlığında şiirlerinin yayınlanmış olduğunu -bu gibi tutumlara kızmış olsa da, izin alınmaksızın böyle bir işe girişilmiş olsa da- bildirmektedir. Yazının çıkış noktası yine hürriyet Gösteri’nin ilkbahar 2008 tarihli 293. sayısında Cenk Gündoğdu’nun “Acılı Kuşağın Son Kalesi: Arif Damar” adlı söyleşide Arif Damar’ın söyledikleri olmuştur. Damar, ortaokul Yurt Bilgisi hocası Hasan Tanrıkut’un Yahya Kemal’i kendisine sevdirdiğini belirttiğinden sonra: “Bu arada şunu eklemeliyim: Yahya Kemal’in kitabı yok derler. Halbuki ben ’24 Şiir ve Leylâ’ diye ince bir kitabımı okudum.” (a.g.m., s.10) demektedir. Ayhan Erbaş, bu kitabın varlığından ilk olarak Mustafa Nihat Özön’ün ‘Son Asır Türk Edebiyatı

⁶⁰² Doğan, *a.g.m.*, s.9-11.

⁶⁰³ Doğan, *a.g.m.*, s.9.

Tarihi'nde bahsettiğini, ikinci tespiti de Abdülhak Şinasi Hisar'ın 'Yahya Kemal'e Veda' adlı biyografisinde olduğunu belirtmektedir. 1932 yılında İstanbul Halkevi tarafından basılan bu kitapta -kimilerince 24, kimilerince 23, kimilerince 22 şiir bulunduğu- bazı hataların olduğu, en başta Yahya Kemal'in bu tarihte Paris'te bulunduğu ve böyle bir faaliyetten habersiz olduğu dile getirilmektedir. Ayrıca bu gibi yayınların, Hisar'ın ifadelerinden hareketle, üç dört defa tekrar edilmiş olduğu bildirilmektedir. (a.g.m., s. 10-11) Bu ilginç konuya burada yer vermemizin sebebi şudur: Cemil Sena da, "Yahya Kemal: Eserleri ve Şahsiyeti" (Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul 1947) adındaki kitabının/çalışmasının sonunda: "*Büyük şair hakkındaki başlıca neşredilmiş olan eserler şunlardır*

1- *Zahir Güvemli - Yahya Kemal 1943*

2- *Orhan Seyfi - Yahya Kemal 1937*

3- *Kunt Ozan - Yahya Kemal 1937*

Bunlardan başka, pek eskiden (24 Şiir ve Leylâ) başlıklı bir eser çıkarılmıştır.

Kitabımıza naklettiğimiz şiirleri bu eserlerle İsmail Habib'in antolojisinden ve Mustafa Mihadın (yanlış dizgi, Nihad'ın olmalı) edebiyat tarihinden aldık." diyerek doğrudan bu meseleye dahil olmaktadır. Şöyle de diyebiliriz, Yahya Kemal ile ilgili bu tartışmada Cemil Sena'nın da adını, bu çalışması dolayısıyla, anmak gerekmektedir. "24 Şiir ve Leylâ" dan bahsedenlerden biri de odur. Muhtemelen Cemil Sena bu yayını bizzat görmemiş ve ondan Mustafa Nihad'ın tarihi vasıtasıyla haberdar olmuştur. Bu kanaate varmamızın sebebi ise yukarıda zikredilen "*Bunlardan başka, pek eskiden (24 Şiir ve Leylâ, başlıklı bir eser çıkarılmıştır."* ifadelerindeki 'pek eskiden' zarfının meçhuliyeti, yani tam bir künyenin verilmeyişi ve 'bir eser çıkarılmıştır' ifadesindeki belirsizlik olmuştur. Zaten bu yayın elinde olsaydı, herhalde şiirlerden yaptığı alıntılarını doğrudan buradan yapardı diye düşünmekten de kendimizi alamıyoruz.

4.1.8. Muhteva-Şekil İlişkisi

Cemil Sena sanatta muhteva ve şekil ilişkisine dair görüşlerini –yine estetiğin diğer temel unsurlarıyla birlikte değinilen cümleler içinde- genel olarak 1972 tarihli Estetik eserinde vermektedir.

Cemil Sena “güzel”in ifade araçlarının kaynağının tabiat olduğunu, sanatın, tabiattan taklit yoluyla yararlandığını belirtir. Taklitten uzaklaşma çabasında olan sanatçılarda bile bu durumun inkâr edilemez bir gerçeklik olduğunu düşünür. Burada Cemil Sena, “denge ve ahenk kanunları”nın varlığından söz eder ki bunlar “muhteva ve şekil” arasındaki denge anlamına gelmektedir. Sanat eserleri güzelliklerinin bir kısmını bu gerçeklikten yani “denge ve ahenk kanunları”ndan alır. Ancak burada dengenin yerli yerine oturmuş olması için sanatçının “idealinin ve kişiliğinin” temsilcisi olan üslubun da devreye girmesi gerekmektedir.⁶⁰⁴

Cemil Sena, yukarıda sözü edilen dengenin mükemmel bir seviyeye ulaşabilmesi için; hayal gücü, aşk, zevk ve heyecan gibi unsurların yanına sanatçının duygu, düşünce, ülkü ve dehâsının da eklenmesi gerektiğini düşünür. Ancak bu noktada, “sanat için sanat” teorisine bağlı olanların yukarıdaki muhtevaya dair unsurları ihmal ettiklerini, onların yalnızca biçime (şekil) önem verdiklerini ve fikirleri hesaba katmadıklarını ileri sürer ve bu yolla da eleştirmiş olur.⁶⁰⁵

Cemil Sena bu denge unsurlarını -çok ileri bir bakışla- şu şekilde dile getirmektedir: “Estetik değerde bir eserin, bir kabuk, diğeri öz olmak (Burada Nicolai Hartmann’ın teorisi hatırlanmalı) üzere iki tabakası vardır: Güzel, eserin özünü teşkil eden içsel tabakayı ve meselâ komiklik ise, kabuktan ibaret olan dışsal tabakayı teşkil eder. Bu konuda, merkez, çevreye bağımlı ise de, merkezin açıkça görülmesi pek de kolay değildir. Bunun içindir ki, eğlenceli bir sahneyi seyreden

⁶⁰⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.106.

⁶⁰⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.106.

çocuklarla bu seviyede olan büyükler, evvelâ kostümlerle makyajların, hareket ve durumların komiğini fark ederler. Tinsel ve derin komediyi, yani bir nüktenin, zarif ve ince bir şaka ya da sahte bir iltifatın kolayca farkında olmazlar, olsalar bile, gerçek anlamını kavrayamazlar. Daha ergin olanlar komedinin kapsadığı rastlantılara ve bazı sudan ve kaba nüktelere gülerler. Eleştiricilerle estetik bir eğitim görmüş ya da bu seviyeye yükselmiş olanlar, bütün ayrıntılarda ve dekorlarda kaybolan gerçek ruhu, gerçek değeri keşfedebilirler. Yani eserde, yaratıcısıyla birlikte yaşarlar.”⁶⁰⁶

Gerçeğin yansıtılması konusunda Cemil Sena; bunun tam anlamıyla mümkün olamayacağını, böyle bir durumda sanatın modelinden aşağı bir konuma düşeceğini belirtir. Böylelikle bir ‘nesnel olmazlık’la karşı karşıya kalmış oluyoruz. Bu duruma bir de ‘öznel olmazlık’ eklenmektedir ki, bu da ‘tabiatı aynı tarzda görebilen iki insana rastlana[mamasından] kaynaklanan bir durumdur. Zaten sanatçılar tabiatı oldukları gibi değil, o anki ‘ruh hallerine göre’ görürler:’⁶⁰⁷

*“Tabiatta iyi ve kötü, ifade edilmeye değer ve değmeyen öyle gerçeklikler vardır ki, sanatçı bunların bir kısmından çekinmeye mecburdur; buna karşılık, o, taklitleri asla bize haz vermeyecek olan bazı korkunç ve çirkin konuları da işlemekten çekinmez.”*⁶⁰⁸

“[B]ir sanat eserinin yaratılmasında klasik olarak üç kural kabul edilir: a) Tabiatta genel olarak güzel, hem kusurlu, hem de bazı anlamsız ayrıntılarla yüklü olduğu için, gerçek biçiminden soyunmuş gibidir. Yaratıcı hayal gücü, güzeli karartan ve engelleyen faydasız şeyleri budayarak ve lekeleri temizleyerek, onu meydana çıkarır. Buna, çıkarıp atma (élimination) kuralı denir. b) Çirkinlikten ve anlamsızlıktan temizlenmiş olan güzel nesne, tabiatın kabul etmesine elverişli olan yetkinlik ve niteliklerden yoksun olduğu için, hayal gücü, bunları o nesneye tereddüt etmeden ekler. Buna ekleme (addition) kuralı denir. c) Gerçek güzelde rastlanan

⁶⁰⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.135.

⁶⁰⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.110.

⁶⁰⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.110.

yetkinliğin kendisi de daima çoğalmaya elverişlidir. Hayal gücü, onları en yüksek güç derecesine ulaştırmadan kanıksamaz. Buna aşkınlık (transcendance) kuralı denilir. Demek ki, taklit, ifade ve yaratma, güzeli gerçekleştirmek için birbirinden bağımsız fakat paralel olarak çalışan birer vasıta değildirler. Bunların üçü de sanatı amacına ve yetkinliğine ulaştırmak için birbirini tamamlayan ve birlikte çalışan düzgülerdir. İcat etmeden evvel öğrenmek, yani taklit etmek, sonra ifade değerini artırmak ve nihayet dehâya malik olunursa, yaratma olgunluğunu göstermek gerektir. Fakat bütün bu gerçeğin dönüşmesi ve biçim değiştirmesi bir ülküye göre ve bir ülküyü izlemek suretiyle olur. Yani her sanatçının taşıdığı yüksek bir güzellik ülküsüne göre yapılır.”⁶⁰⁹ Bu bölümde Cemil Sena P. Ch. Lahre'den yararlanmaktadır.

Bütün bu ifadelerin ardından Cemil Sena üslûp konusunu değerlendirmeye geçmektedir. O, ikinci estetik çalışmasında üslûp konusuna A. Rey'in düşüncelerinden hareket ederek açıklık getirmeye çalışmaktadır. Bir sanat eserinde yansıyan üslûp bize sanatçının kişiliğini verir. Dolayısıyla üslûp şahsidir. A. Rey'in üslûp için; “ifadesi içinde görülebilen düşüncedir”. dediğini, ancak bu tanımın, edebiyat sahası için geçerli olabileceğini, plastik sanatlar söz konusu edildiğinde ise üslûp konusunun başka anlamlar kazanabileceğini belirtir: “Denilir ki, üslûp, güzelliğe erişmek için kişisel olmamalıdır.” Bu tezin temelinde yatan düşüncenin, Périclés dönemi Yunan sanatından doğmuş olduğu ve ‘kişilikdışı’ (impersonnel) bir sanat anlayışını işaret etmekte olduğu belirtilirken, bir temsilci olarak Phidias adı zikredilir. Burada ortaya çıkan farklılık için getirilen açıklama şöyledir: “Ülküsel bir dil, duygulara bağımlı olmayan, ebedî düşüncelerin ve ilkel özlerin (escences) tek, meşru ve zorunlu ifadesi olan mutlak bir üslûp yoktur. Duygu, kuralı yaratır. Artistik dil, heyecan gibi çeşitlenir. Zira dil, heyecanların ifadesinden başka bir şey değildir.” Bu düşüncelerden olmak üzere; ‘mutlak bir üslûbun olmadığı’ ve dolayısıyla ‘mutlak bir karakterin de bulunamayacağı’ belirtilmiş olur. Yani; “Kişilerin üslubu, kendi duygularını ifade etmeye en uygun gelen dilden başka bir şey değildir.”⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.112-113.

⁶¹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.113.

Tespit edilen bu çeşitlilik içinde Cemil Sena, A. Rey'den hareketle, üslûbu belirlemede önemli olduğunu düşündüğümüz şu saptamayı yapar: *“Anlaşıyor ki, üslûp, sanatçının türlü dönemlerine, seçtiği konulara, içinde bulunduğu hal ve koşullara, hatta toplumdaki teknik, kültürel ve politik akımlara göre türlü özellikler gösterir. Zira sanatçı da toplum gibi dinamik bir hayat ve ruh yapısına maliktir. Bu itibarla mutlak üslûp, filozofların hayal güçlerinden başka yerde mevcut değildir. Her sanat heyecandır ve heyecan, bir şeyin heyecanıdır. Yorumlamak suretiyle, üslubun konusunu Buffon'un şu formülü ile çözmelidir: Üslûp, aynıyle insandır.”*⁶¹¹

Altı çizilen ifadeyi Cemil Sena; “[B]ir sanatçının bütün eserlerinde yükselen bir atmosfer, bir hayat ve görüş enerjisi vardır ki, üslubunun türlü değişmelerine rağmen, eserin sahibini tanımamıza hizmet ederler. Fakat, kişiliklerini eserlerinde böyle ebedileştirebilenler, şüphesiz ki pek azdır ve bu ancak dâhilerin hakkıdır.”⁶¹² sözleriyle açıklamaya çalışır.

Mademki her dönem kendi üslûbunu getirir, o halde o dönem içinde yaşayan insanların da estetik zevklerinde bazı ortaklıkların bulunması kaçınılmazdır diyen Cemil Sena, örnek olarak; barok, rokoko, art nouveau; Eski Yunan, Roma ve Mısır üslûp ve sanat anlayışlarını gösterir.⁶¹³

⁶¹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.113-114.

⁶¹² Estetik 1972, a.g.e., s.114.

⁶¹³ Estetik 1972, a.g.e., s.114.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5.ESTETİK DEĞER

Estetik değer, estetik bütünlüğün dört temel unsurundan üçüncüsüdür. Sanat eserinin güzelliğinin incelenmesi ve araştırılmasıyla uğraşmanın yanında estetik değer, güzel ve güzellikle ilgili durumları da yakından değerlendirmeye çalışmaktadır. Ancak *estetik değer* meselesi söz konusu edildiğinde akla hemen *güzel*⁶¹⁴ ve güzelin evreni gelir, gelmelidir. Güzel'in neliği üzerinde duran bir yaklaşım anlaşılmalıdır.

Estetiğin temel unsurları arasında yer alan estetik değer konusunu ele alacağımız bu kısımda öncelikli olarak çeşitli çalışmalardan hareketle estetik değerden ne anlaşıldığı üzerinde duracak, ardından da Cemil Sena'da estetik değer nasıl işlenmiş olduğunu ortaya koymaya çalışacağız.

İsmail Tunalı, alanın önemli eserlerinden biri olan *Estetik* adındaki kitabında *estetik değer* konusuna oldukça geniş bir yer ayırmıştır. Tunalı, *estetik değer*in önemi hakkında şu noktaya dikkatlerimizi çekmektedir:

“Estetik varlığı, sadece, süje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, estetik değer ya da güzel'dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, güzel değeri ya da idea'sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır

⁶¹⁴Güzellik problemini 'kadın güzelliği' ekseninde değerlendirmesi, ortaya çıkışını çeşitli 'semptomlar'a bağlaması açısından ve meseleyi 'fantezi' ve onun üretimi noktasından ele alan ayrıca psikanaliz kuramını yöntem olarak tercih eden önemli bir çalışma için bk.; Francette Pacteau, *Güzellik Semptomu*, çev. Banu Erol, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005.

alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir. 'Bu şiir güzeldir', 'bu tablo güzel değildir' gibi."⁶¹⁵

İsmail Tunalı'ya göre, "her estetik yaşantı zorunlu olarak bir estetik obje ile ilgilidir."⁶¹⁶

Tunalı, estetik gerçekliği ele alan her araştırmanın *estetik değerleri* de ele almasının gerekli⁶¹⁷ olduğunu vurguladıktan sonra, 'insansallaştırılan bir değerler evreninin varlığından söz eder:

*"Doğaya bu değerleri yükleyen insandır. Doğayı yararlı, doğru, iyi ve güzel yapan insandır. İnsan, yaşadığımız evrene erekler koyar, değer nitelikleri katar ve böylece evreni yararlı, doğru, iyi ve güzel bir evren yapmakla insansallaştırır. Böyle insansallaştırılan bir evren, bir değerler evreni olmuş olur."*⁶¹⁸

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi insan bir *değerler evreni* yaratır. Çünkü doğada hiçbir zaman kendiliğinden bir değer ortaya çıkmaz, onu değerli kılan insanın yapıp etmeleridir.

İsmail Tunalı, söz konusu değerler evreninde *estetik değerlerin durumu* için şu tespitlerde bulunur:

*"Bu değerler evreninde estetik değerler, güzel, yüce, trajik, komik, vb. önemli bir yer tutarlar. Değerler evreninde estetik değerler, özgün ve bağımsız değerler olarak öbür değerler karşısında yer alırlar."*⁶¹⁹

⁶¹⁵ İTE, a.g.e., s.21.

⁶¹⁶ İTE, a.g.e., s.131.

⁶¹⁷ İTE, a.g.e., s.131.

⁶¹⁸ İTE, a.g.e., s.132.

⁶¹⁹ İTE, a.g.e., s.132.

İsmail Tunalı, estetik değerlerin diğer değer kategorilerinden *[ahlâksal değerden (iyi), bilgi değerinden (doğru), ekonomik değerden (yararlı)]* farklı özellikler gösterdiklerinin altını çizmektedir.⁶²⁰ Bu türdeki değerlerin araştırılması noktasına gelince, Tunalı bunu estetik disiplininin ortaya çıkışına dayandırmaktadır:

*“[B]u değerler, estetik, bir felsefe disiplini olarak kurulduktan sonra, ancak onların birbirleri karşısında sınırları saptanmak istenmiştir. Bunu da özellikle Kant yapmak istemiştir.”*⁶²¹

Recep Duymaz çeşitli makalelerinde değer konusundan yola çıkarak estetik değer olgusuna doğru ilerleyen bir çizgide meseleyi ele almaktadır. Geniş ve dar anlamlarıyla değeri ele alan Recep Duymaz’a göre; insan çevresindeki nesnelere ilgi kurarken bu ilginin niteliğine göre onlara birtakım “değer”ler de yükler. Eğer insan, çevresindeki bazı nesne ve olaylarla bu ilgilerin -doğru, yararlı, iyi gibi- dışında başka ilgiler içine de girerse, onlardan hoşlanır” ya da “ruhsal haz” duyarsa, bu tür nesne ve olaylara da “güzel” değerini yüklemiş olur. Buradan da anlaşılıyor ki, estetik değer, “güzel” ve güzelle ilgili diğer değerleri araştıran bir olgudur.⁶²²

Güzelin ne olduğu problemi ile ilgilenen estetik değer, “Güzel nedir, nasıl oluyor da sanat eseri, insanda “güzel” dediğimiz bir duyguyu uyandırıyor ve onu kendine doğru çekiyor, insana “hoşlanma” ve ruhsal diyebileceğimiz bir “estetik haz” sağlayabiliyor gibi temel sorunlarla meseleyi araştıran bir estetik çabanın adı oluyor.

Yukarıdaki açıklamaların bizi getirdiği nokta, estetik değerlerin en ikna edici şekilde nasıl temellendirileceği meselesidir. Bu konuya dönük olarak insanlık tarihi boyunca farklı eğilimler ortaya çıkmıştır. Her biri ayrı ve geniş araştırma konuları

⁶²⁰ İTE, a.g.e., s.132.

⁶²¹ İTE, a.g.e., s.132.

⁶²² Recep Duymaz, “Cemil Sena Ongun’un Estetik Değere/Güzelliğe Bakışı-1”; “Sezai Karakoç’un Estetiği: II) Estetik Değer”, *Hece Dergisi*, Yıl: 8, S.: 93, Eylül 2004, s.18-35.

olan bu çabaları burada ele almaya kalkışmak, çalışmamızın asıl konusundan uzaklaşmak anlamına gelecektir. Bu sebeple biz, fikir vermesi bakımından, bu yöntemleri anmakla yetineceğiz.

İsmail Tunalı, Estetik kitabında genişçe yer verdiği estetik değer konusunda, belirgin olarak *ontolojik güzellik anlayışı* üzerinde durmaktadır. Tabii bu anlayışa gelinceye kadarki süreci işgal etmiş olan *metafizik* ve *psikolojik* güzellik anlayışlarını da anarak bunu yapmaktadır.

Metafizik güzellik anlayışı, temeli Platon'a dayanan ve gerçek anlamını *idea* kavramında bulan bir yaklaşımdır ve *mutlak güzellik* bu anlayışın ideal formunu temsil etmektedir. Dolayısıyla, *güzel* salt metafizik bir anlam evrenine dayandırılmaktadır. Bu anlayış henüz geçerliliğini yitirmiş bir anlayış da değildir.

Psikolojik kaynaklı güzellik anlayışına gelince, bu anlayış, özellikle modern psikolojinin gelişmesinden sonra yaygınlaşmış olan bir yöntem olarak durmaktadır. Metafizik güzellik anlayışında olduğu gibi bu anlayış da *güzel* olgusunu, salt süje'ye yani insana dayandırmakta ve estetik değeri bir psikolojik obje olarak görmektedir.

İsmail Tunalı'nın temellendirmeye çalıştığı *ontolojik güzellik anlayışına* gelince, burada estetik değerın taşıyıcısı olarak objenin önem kazandığı görülmektedir:

“Oysa, ‘güzel’ bu (obje ile) bütün bir ilgi içinde ne bir ben'dir ne ben'in etkinliğidir, tersine güzel sadece obje'dir. Ama, gerek metafizik estetik gerekse psikolog estetik, güzel'in obje'de, estetik obje'de temellendiğini görmediler.”⁶²³

⁶²³ İTE, a.g.e., s.156.

Tunalı'ya göre estetik değer problemini çözenin yolu; “doğrudan doğruya estetik obje'nin *ontolojik* analizi ile” mümkün olacaktır. “Çünkü”, der, Tunalı; “estetik değer, estetik obje'nin ontik yapısında temellenir.”⁶²⁴

5.1.Cemil Sena'da Estetik Değer Çözümlemesi

5.1.1.Genel Olarak Güzel

Cemil Sena, estetikle alâkalı çalışmalarında estetik değer olgusu üzerinde çokça durmuş ve bu konuyu genişçe ele almış bir yazardır. Onun, çeşitli süreli yayınlardaki yazılarında ve kitaplarında “güzel” ve güzele dair tespit ve düşünceler merkezi bir görünüm arz etmektedir.

Cemil Sena, sanatın güzel olduğunu, bunun değerlendirilebilmesi için, sanatların içinde doğdukları topluma etkilerinin tarihlerine bakılması gerektiğini düşünür. Ona göre, her toplum ve her sanat eseri için bir “tabiî kıymet (valeur normal)” ve “ideal kıymet (valeur idéal)” vardır. Bu değerlerden tabiî olanı, toplumlara doğdukları andan itibaren tesir etmiş; ideal olanı ise toplumların geleceğine hitap etmiştir. Dâhi san'atkârlar'ın çoğu zaman devirlerinden çok sonra anlaşılmalrı bundan dolayıdır.⁶²⁵

Cemil Sena, güzelin bir ‘kuvvet’ ve ‘yükseklik’ ifadesi ve ‘alil ve natamam ruhumuzu[n]’ değil de ‘ideal’ bir kişiliğin ve hayatın, ‘ruh ve cemiyetin’ dile getirilişi olduğunu düşünür.⁶²⁶

⁶²⁴ İTE, *a.g.e.*, s.157.

⁶²⁵ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.263.

⁶²⁶ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.263-264.

Güzelin insan duygu ve inançlarından bağımsız bir kavram olmadığını ileri süren Cemil Sena; “sadece bireyliğimizi süsleyen bir sanat eseri”[nin] de bulunmadığını vurgular.⁶²⁷

Cemil Sena ‘güzel’i değerlendirirken öncelikle onu “tabiattaki güzellik”le mukayeseye girer. Tabiat güzelliğinin “indî” ve “izafî” olduğunu belirten Cemil Sena, bu güzellik çeşidinin “faydalı” olma özelliğini barındırdığını, düşünür. Ancak söz konusu olan sanatın güzeli olunca, onun “mükemmel” olduğunu ve bunu kendi kendinin yaratıcısı olma özelliğine borçlu olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla sanat güzelliğinin yerini hiçbir kıymetin ve gerçekliğin alamayacağını düşünür. Sanat güzelliğini insana “fenafinnefs”i ilham eden bir kuvvet olarak gören Cemil Sena, onun gerçeklik gibi “vusul” ve “temellük”ü mümkün olan bir “itikat” olmadığını dile getirir.

Cemil Sena, bir şeyin sanat güzeli niteliğini kazanabilmesi için “san’atkârane” temsil edilmiş olmasını zorunluluk olarak görür.⁶²⁸

Kronolojik olarak bakıldığında bu konu; *Millî Mecmua*’daki yazıları, 1931 tarihli *Estetik* eseri, *Felsefe ve İçtimaiyat Notları*, *Filozofî* ve 1972 tarihli *Estetik* çalışmalarından hareketle ele alınmakta ve işlenmektedir. Estetik değere dair, Cemil Sena özelinde önemli bir çalışma olarak, Recep Duymaz’ın Cemil Sena’nın ilk estetik kitabını estetik değer açısından ele aldığı bildirisinin de, konuyu toparlaması ve yöntemi açısından yararlandığımız bir çalışma olduğunu belirtmeliyiz.

Cemil Sena’nın ilk estetik eseri olan 1931 tarihli çalışmasının *Birinci Kitap, Birinci Kısım*’ında *Güzele Dair*⁶²⁹ tespitlerle karşılaşmaktayız. Bu bahiste Cemil

⁶²⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.92.

⁶²⁸ Estetik 1931, a.g.e., s.35-36.

⁶²⁹ “Fakat ben burada hususî olarak hiçbir fikri müdafaa etmemiş, belki muhtelif fikir manzumelerinden bir cephesine taraftar olmuşumdur. Bunun içindir ki eseri fazla terkip etmeğe ve kat’î kararlar vermiye lüzum görmedim.”
“Bu tarzda yazılmış ilk eser oluşu noksanlarımın ve cür’etimin afine sebep olur ümidindeyim.” Estetik 1931, a.g.e., s. 9-10.

Sena “güzel” olgusunu genel bir değerlendirmeye tâbi tutmakta ve tarihî süreç içerisinde “güzel” anlayışlarının temel iki tavırda biçimlendiğini ifade etmektedir: Platonik güzel anlayışı ve somut/gerçekçi güzellik anlayışı. Bunlardan birincisi; hisse dayalı, soyut; ikincisi, canlı ve somut güzellikle “ibda” edilmiş, güzeli ayırt etmeye eğilimli, güzeli derecelere göre belirleyen ve bu yolla sanatı sınıflandırmaya çalışan somutçu/gerçekçi yaklaşımlardır.

Cemil Sena’ya göre ise “mutlak güzel” ile “sınıf ve derecelere ayrılmış olan güzel” aynı değildir. Mutlak olmayan güzel “göreceli”dir. Mutlak güzel ise, anlaşılabilmesi için belli bir birikime yaslanan “emir ve *cebreden=imperatif* bir hükümdür.”⁶³⁰

*“Mutlak güzel huzurunda beşerî hürriyet asgarî derecesine iner. Bu sebeptendir ki san’atin güzeli tekmi diğer şen’iyetleri istilâ ve mağlûp eden cebbar ve amir bir şen’iyettir. Yani mutlak güzel [mutlak güzelden maksadımız san’at güzeli. Mutasavvıfenin anladığı “Cemal” değildir.] ihsas ve hissiyatı haricîleştirme (exteriorisation) keyfiyeti değil belki bilâkis dahilin, hakikî benliğin bir derinleşmesi Approfondissement d’interiorité keyfiyetidir.”*⁶³¹

Cemil Sena “güzel”i yani “mutlak güzel/sanat güzeli”ni daha açık bir şekilde ifade edebilmek için onu insan psikolojisinde bırakmış olduğu tesirler bakımından büsbütün farklı olan diğer “değerlerle” karşılaştırmak ve ayırmak gerekir diyerek bu işe girişiyor. İkinci kitaba kadar bu karşılaştırma çabası sürdürülüyor.

Bu tartışmaları uzun uzadıya ele almayacağız. Neticede burada serdedilen görüş ve kanaatleri ilgili bölümlerde dile getireceğimizden tekrara düşmemek için bu yolu daha makul bir yöntem olarak gördük.

⁶³⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.10.

⁶³¹ Estetik 1931, a.g.e., s.11.

1931 yılında yayımlanan estetik kitabının ‘İkinci Kısım’ında Cemil Sena, ‘Güzel Fikrinin Tekâmülü’ne yer vermektedir. Bu bölümde Cemil Sena, kadim bir mesele olan ‘güzel’i belli başlı filozofların fikir ve eserlerinden hareketle değerlendirmeye çalışmaktadır. Bu bölümde yazar, özellikle Croce’nin “Bediîyat’ındaki tarihî kısım 1862’de Charl Leveque’in neşrettiği ‘La sciylene du beau’ unvanlı eserin yeni ve eski bediyyat sistemleri hakkındaki tetkiki faslına ve bu metinlerde işaret edilen eserlerle bu eserlerdeki kitabiyata müracaat et”[tiğini]⁶³² dile getirmektedir.

Burada bu tarihî bahsi olduğu gibi aktarmayı gerekli görmediğimizi belirtirken, yapacağımız şeyin de bu minvalde hangi kutuplarda ve hangi gerilim alanlarında dolaşıldığını, Cemil Sena’nın hangi fikrin yanında, hangi fikrin karşısında konumlandığını tespit etmeye çalışmak olacaktır.

Aslında Cemil Sena bu bölümde ‘Birinci Kısım’da ele aldığı ‘güzel’ ve diğer değerlerin tarihçesini, bu değerlerin tartışıldığı eserleri ve bunları tartışanların görüşlerini⁶³³ kronolojik bir mahiyette tekrar⁶³⁴ ederek ele almaktadır:

“[G]üzel, mutlak bir idealdir. Natamam tabiatın basit bir kopyesi değildir.”⁶³⁵

“Güzellik duygusunda ve sanat faaliyetinde ise, dolgun bir kanıksama (satisfaction) ve somutluktan kaçan bir soyut sevinç, üzüntü, yücelme ve genişleme duygusunun esrimesiyle (vecit) mutlu bir hayat ve hal saklıdır. İstek, dik başlı,

⁶³² Estetik 1931, a.g.e., s.38.

⁶³³ “Bütün bu fikirler, ya güzelin anasını tahlile veya güzelin husulü için lâzım şartları tayine hasredilmiş gibidir. Güzelin muhtelif derece ve aksamını da bunlara ilâve etmek suretile hepsini belli başlı bir iki mektep ismi altında birleştirmenin imkânı vardır. Biz bu terkibi *karin* (kariin olmalı) *kendi temayülüne terk ediyoruz.*” Estetik 1931, a.g.e., s.104.

⁶³⁴ “Biz, san’at güzelini, ancak aynı şeraite malik muhit ve seviyeler haricinde izafi addettiğimiz için bu fikirleri sırf daha evvelki güzel fikirleri hakkında serdettiğimiz dedikoduların bir icmal olarak zikrediyoruz.” Estetik 1931, a.g.e., s.103.

⁶³⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.110.

acımaz ve çoğu zaman korkunç bir baskıdır; eylemlerimizi kendi amacına yöneltir.”⁶³⁶

Cemil Sena, Bougler’in görüşüyle hemfikir olarak şöyle der: “[E]stetik değerlerin orijinalliğini anlayabilmek için eşya ve toplum üzerindeki etkileri birleştirmek ve bunun ardalanmasını izlemek gerektir.”⁶³⁷

“Bir maddenin sanat kadrosuna girebilmesi için, hayal gücümüzün o madde üzerine kendi izini işlemesi gerektir.”⁶³⁸

‘Gerçekçi’ ya da ‘doğacı’ sanat ekolüne bağlı olanların ‘taklidi’ bir araç olarak değil de, sanatın ‘amaç’ ve ‘yetkinliği’ haline getirme çabalarına Cemil Sena katılmaz. Ona göre, böyle bir anlayışta ‘her çeşit ülkü inkâr edilmiş’ olmaktadır.⁶³⁹

“[H]az, asıl estetik heyecandan ayrı bir duygudur ve tabiatın taklidindeki önem ne olursa olsun, taklit, sanatın yetkinlik ve amacı olamaz.”⁶⁴⁰

Cemil Sena’ya göre; ‘ıstırap’ın estetik değer olarak anlam kazanabilmesi, insanlığı mutlu edecek bir ‘dava’ ve ‘ülkü’ etrafında gelişebilmesiyle mümkün olacaktır:

“Estetik heyecanlar, yalnız bireysel hayal ve ıstıraplardan değil, daha çok kamusal ve insancıl (beşerî) ülkü ve sıkıntıları yansıtabilen eserlerden elde edilebilir.”⁶⁴¹

⁶³⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.96.

⁶³⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

⁶³⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.98.

⁶³⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.109.

⁶⁴⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.109.

⁶⁴¹ Estetik 1972, a.g.e., s.131.

Estetik kitabında Cemil Sena, *Sanatın Esinlediği Duygular*⁶⁴² başlığı altında ‘estetik değer’ konusunu, ‘psikolojik sınırlarını fazla aşmamak için’, ‘bütün ayrıntıları ve türleri üzerinde’ fazla durmadan ele almaya çalışmaktadır. Bu sınırlamanın sebeplerini de şu sözlerle açıklamaktadır:

*“Zira duyguların türleri, sanat eserlerinin konularına göre değişebilir, bu yüzden de bütün bir hayatın karşılaşılabileceği hallere karşı olan uymaları (intibak) ayrı ayrı çözümlenmek gerekir. Biz bunlardan bir kısmını güzelle yaptığımız karşılaştırmalar dolayısıyla açıklayacağız.”*⁶⁴³

Hayli geniş bir toplama sahip bu duyguların bir dökümünü, Croce’den hareketle, veren Cemil Sena, bunlar içerisinden sadece; trajik, komik, dramatik, takdir, saygı ve hayranlık duyguları üzerinde durur:

*“Güzelin anlaşılması hangi koşullara bağlı olursa olsun, güzel sanatların herhangi birinde beliren ve adına temaşa değerleri diyebileceğimiz dramatik trajik ya da komik ve bale güzellikleri, öteki estetik değerler gibi, ayrı ve özel bir dildir ki, kavranılabilmesi için bu dili bilmeye ihtiyaç vardır; bu da bir seviye ve eğitim sorunudur.”*⁶⁴⁴

‘Temaşa değerleri’ olarak andığı bu değerlerin; hem sanat eserlerinde hem de estetik değerleri bulunmayan nesne ve olayların insan bilincinde ‘bıraktıkları’ ya da ‘uyandırdıkları’ ‘izlenimlerin ve heyecanların’ adlandırılmalarından ibaret olduklarını belirten Cemil Sena, meseleyi çeşitli düşünörlere ve onların görüşlerine atıf yaparak ele almaya başlar.

Cemil Sena ilk olarak, Alain’dan hareketle, trajediyi değerlendirmeye girişir. Biz de bir fikir vermesi bakımından Cemil Sena’nın katıldığı, vurguladığı

⁶⁴² *Estetik* 1972, a.g.e., s.132.

⁶⁴³ *Estetik* 1972, a.g.e., s.132-133.

⁶⁴⁴ *Estetik* 1972, a.g.e., s.137.

görüşleri tespit etmeye çalışacağız. Ayrıca, bu unsurlar burada karışık bir şekilde ele alınmaktadır. Biz ileride, söz konusu dağınıklığı gidermek maksadıyla bu değerleri tek tek başlıklar altında toplamaya gayret edeceğiz.

Cemil Sena, filozofa, topluma ve sanatçıya göre değişen üç güzellik algısının bulunduğunu belirttikten sonra kısaca bunları açıklamaya çalışır.

Cemil Sena, her felsefi sistemin kendine göre bir güzellik anlayışı olduğunu, halkın da kamusal duygularında, törenlerinde ve âdetlerinde beğenilen ve aranan bir güzellik tipi bulunduğunu, bunun zaman ve topluma göre değişiklikler gösterdiği için, sosyolojinin değer yargıları arasında incelendiğini belirtir. Aynı zamanda bu iki anlayışın aynı şeye tekabül ettiğini kabul eden başka bir yaklaşımın da bulunduğunu ekler. Yine, farklı bir görüşe göre de, sanatçının, kişisel zevkine bağlı orijinal bir güzellik algısının da bulunduğunu belirtir:

“Bunlar, ister birbirinin etkisi altında bulunsunlar, isterse birbirinden bütünü ayrı ve bağımsız sayılsınlar, ortada bir estetik zevkle bu zevki pervaneleştiren bir güzellik ışını görülmektedir.”⁶⁴⁵

Yukarıda dile getirilen “güzellik ışını” insanı her zaman kendisine çekmektedir, diyen yazar; değişmeyen tek gerçeğin, aranan ve beğenilen maddî veya manevî güzelliklerin dış ve iç karakterleri olduğunu ifade eder.⁶⁴⁶

Değişmeyen bu karakterleri, Cemil Sena: “Halkın hoşlandığı musiki ve dansın, sahne oyuncularıyla resim, heykel ve anıtların ulusal zevk ve anıları coşturan özellikleri”nde bulmaktadır. Pekiyi, sanat bunu nasıl gerçekleştirmektedir? Bu soruya yönelik ifadeleriyle meseleyi açmaya çalışan yazar, aşağıdaki tespitleri yapmaktadır:

⁶⁴⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.161.

⁶⁴⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.161-162.

“*[M]imar dinsel duygularla, tarihsel, ulusal ve ekonomik güçleri kaynaştırır; mistik heyecanları, ulusal ve insansal gururun Tanrısal haşmetiyle bezerken, eserine öyle bir hava verir ki, meselâ tapınaklar, manevî aşkın sembolik davetini tekrarlayan karanlık bir kavuşma sarayına çevrilir: ve ressam, konusu ister portre, peyzaj, ister soyut konular olsun, isterse dönemin veya geçmişin tarihsel ya da mitolojik olay ve varlıkları olsun, derlediği ve kaynaştırdığı renklerde, çizgilerde, gölge ve ışığın türlü yakamozlarında, tabiat ve çehrenin çeşitli ifadelerinde taşan, yine teorik olmaktan ziyade gerçek bir hayatın hulyaları ve bilinçaltında kalmış tutkuların güzel fantomlarıdır.*”⁶⁴⁷

Estetik (1972)’in “Dördüncü Bölüm”ünde Cemil Sena, güzel kavramını ele almaktadır. Bu bölümün ana başlığı, “Güzel ve Güzelle ilgili Problemler” olarak belirlenmiş ve birinci alt başlıkta da “Genel Olarak Güzel” konusu ele alınmıştır.⁶⁴⁸

Bu noktada, 1931 yılında yayımladığı *Estetik* adlı kitabıyla karşılaştırmalı bir şekilde ilerlememizin gerektiğini ifade etmeliyiz. Bu iki eserin en önemli müşterek yanı bu bölümde ortaya çıkmaktadır.

Şunu belirtmeliyiz ki, Cemil Sena’nın ikinci kitabı (*Estetik*, 1972), birinci kitaptan (*Estetik*, 1931) daha sistemli ve daha kuşatıcı bir çalışmadır. Aynı zamanda aralarındaki kırk bir yıllık zaman farkı da, ikinci kitap lehine, yaşanan yeni değişme ve gelişmeleri takip etmesi açısından, yansımıştır. Bugünün okuru için bir dil problemi, dolayısıyla anlaşılma problemi taşıyan birinci baskının bu handikapları ikinci baskıda ortadan kaldırılmıştır diyebiliriz.

Birinci kitapta, “Güzele Dair” başlığı altında değerlendirdiğimiz bölüm, ikinci kitapta yukarıda andığımız bölümde, günümüz Türkçesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu ortaklık, aynılık bizim çalışmamızda bir tekrara düşme zafiyetine

⁶⁴⁷ *Estetik* 1972, a.g.e., s.162.

⁶⁴⁸ *Estetik* 1972, a.g.e., s.186-187.

yol açabilir. Burada konuyu ele alırken temelde ilk eserde var olan ifadeleri kullanırken, bunların ikinci eserde günümüz Türkçesiyle yazılmış şekillerini, daha küçük puntolarla kullanmayı ve sayfa numaralarını gösterme yöntemini seçtik.

Aslında, 1972 tarihli çalışmada, 1931 tarihli kitapta da olduğu gibi, Cemil Sena, bu bölümlerde aynı kaynaklardan yararlanmış ve aynı tarihsel süreçleri dile getirmiştir. Birinci kitapta “Güzel Fikrinin Tekamülü”, burada “Güzel Fikrinin Evrimi” olmuş. Hatta kitabın (Estetik, 1972) ‘Birinci Bölüm’ünde ‘Estetiğe Dair Genel Bilgiler’ başlığı ve burada yer alan ‘Estetiğin Tarihi’ kısmı da tekrarlardan oluşmuş bölümlerdir. Aynı şeyleri, yine kitabın ‘İkinci Bölüm’ünde dile getirilmiş olan ‘Sanat Sorunları’ kısmı için de söylemek mümkündür.

Çeşitli yaklaşımları değerlendirmeden önce bir noktaya daha dikkat çekmeyi uygun buluyoruz. Bu bölümlerdeki en yeni tarihli kaynaklar, Cemil Sena’nın iki kitap arasındaki zaman zarfında ulaşabildiği noktayı ya da konusunun ne derecede takipçisi olduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır:

“Voltaire, Felsefe Sözlüğü, Beau (güzel) maddesi, (Lütfi Ay çevirisi, 1943).”

“Simone Weil, La Pesenteur et la Grâce, (Paris, 1954, s. 278-282).”

“Arthur Koestler, Le Cheval dans la Locomotive (İngilizceden çeviren: Georges Fradier, Paris, 1968, s. 182).”⁶⁴⁹

Tarihsel arka plânı, çeşitli düşünürlerin görüşlerinden hareketle ortaya koyduktan sonra Cemil Sena, kendi yaklaşımını, bu görüşlerden yola çıkarak, “Güzelin Etkileri” başlığı altında geliştirmiştir. Cemil Sena’nın çok sık kullandığı ve kavramsallaştırdığı olguları anlayabilmek için bu kısmı değerlendirmeye geçiyoruz.

⁶⁴⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.197-198.

Estetik heyecan konusuna gelince, Cemil Sena, bu duyguyu; kaynağını sempatiden ve hazdan alan, sanat eseri karşısında duyulan hayranlık ve takdir duygularına bağlı bir hoşlanma olarak izah eder. Bu duygu, esas itibariyle karşılıksızdır. Yani, hiçbir hırs, fayda isteği ve art düşünceye dayanmamaktadır. Cemil Sena, biz, der, güzeli, sırf kendisi için takdir eder, sever ve hayran oluruz. Cemil Sena burada, Kant'ın görüşlerine yakın durmaktadır.⁶⁵⁰

Yazar, güzel heyecanının bağısladığı bu özel hazzın, toplumsal ve sempatik bir karakter taşıdığı delili olduğunu, Çünkü hayranlık ve takdir duygularının bulaşıcı, başkalarına aktarılabilir bir yanının bulunduğunu, başkalarıyla ilişkisi arttıkça kuvvetlendiğini, çoğaldığını ifade eder. Yine, Kant'a başvurarak, güzelliğin etkilerini, onun: “Güzel, karşılıksız, evrensel ve zorunlu bir kanıksama (satisfaction) konusudur.” sözleriyle açıklamayı sürdürür.⁶⁵¹

Cemil Sena, düşüncelerini, fikir yürütmesini çeşitli sorular eşliğinde sürdürür. Bu sorulardan ikisi şöyledir: “Güzelliğin türlü şekillerini bir tek esasta toplamak mümkün müdür?”, “[B]unlarda (farklı sanat eserlerinde) bizi ayrı ayrı kendilerine hayran eden ortak karakter nedir?” Üçüncü bir soru da: “Adına *güzel* dediğimiz bu niteliği nasıl tanımlayabiliriz?” Son sorunun, daha önceki bölümlerden biri olan “Güzel Fikrinin Evrimi”nde, işlendiğini belirten yazar, bu tanımların aslında bir iki cümlede toplânaabileceğini ifade eder.⁶⁵²

Daha önceki bölümlerde, ele aldığı birçok düşünürün güzellik tanımlarının ardından, Cemil Sena'nın vardığı neticeyi göstermesi bakımından önemli saydığımız bu kavramsallaştırmayı değerlendirmeye geçebiliriz:

⁶⁵⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.198.

⁶⁵¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.199.

⁶⁵² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.199.

*“Akinolu Saint-Thomas, güzel, düzendir, yani türülükte birliktir, diyor ki, bütünde ahenkli oranlar ve kısımlarda bilgece bir tertibin (disposition) bulunmadığı eserler güzel değildir demektir. Bu nitelikler, güzelliğin zorunlu koşullarıdır.”*⁶⁵³

Cemil Sena, Saint-Thomas’ın bu klasik güzellik tanımının her zaman doğru olamayacağını, çünkü bu niteliklere sahip olan birçok maddenin ve eserin bulunduğunu ancak, hiç de güzel olmadıklarını belirtir. Ayrıca modern sanatta pek çok örneği olan, bakışından (simetri) yoksun, ahenkli oranlara sahip olmayan sanat eserleri de vardır ki, bunlar pekâla güzeldirler, diye de ekler. Dolayısıyla, Cemil Sena; “Üzerinde sanatçının kişiliği, karakteri ve orijinal duygu, düşünce ve anlayışı yansıyan her eser güzeldir.” yargısına ulaşır.⁶⁵⁴

Bir başka yaklaşımda da, Cemil Sena, güzeli, büyüklük ve güçlülükle değerlendiren görüşleri tartışmaya yönelir. Ona göre; bu karakterler daha çok yüceliğin özellikleridir ve bunlar her eserde mevcut değildirler. Bundan dolayı da, Aristo’nun bu iki tanımı uzlaştırarak güzeli; “büyüklük ve düzenin birleşmesinden meydana gelen etkiler” olarak kabul ettiğine işaret eder.⁶⁵⁵

Aristo’nun bu yaklaşımından sonra Cemil Sena, bir başka tanımı tartışmaya geçer. Bu tanım sahiplerine göre; “hayatın madde, ruhun beden, sonlunun sonsuz vasıtasıyla ifadesi” olan güzel anlayışına, onun itirazı vardır. Bu itiraz ruh açısındandır. Çünkü Cemil Sena’ya göre, ruhun hiç de güzel olmayan çirkin ifadeleri de mevcuttur. Dolayısıyla, bu tanım da başarılı bir kavramsallaştırmaya dayanmamaktadır.⁶⁵⁶

Cemil Sena, güzelin, temelde deyimli (expressif) olduğunu, hiçbir şeyin dışsal ve duyulur biçimde kendinden (en soi) güzel olmadığını belirtir ve ekler: “bir

⁶⁵³ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

⁶⁵⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

⁶⁵⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

⁶⁵⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

şey ancak bize telkin ettiği fikirler ve duygular itibarıyla güzeldir. Bazı biçimlerin kaba ve estetik değerlerden yoksun oluşu, hayal gücümüze veya ahlâksal ve tinsel duygu ve düşüncelerimize bir şey söylememiş olmasındandır.⁶⁵⁷

Cemil Sena'ya göre, güzelin deyimli (expressif) olmasının nedeni hayattır ve daha çok da ruhun hayatlılığıdır. Canlı, ancak, hayat sayesinde sempatik olur. İnsanın, hayattan yoksun eserleri sevmemesi, anlamaması ve hayran olmaması, onlarda kendi ruhundan bir şeyler bulamamasından kaynaklanmaktadır. Yani; duygu, düşünce ve ülküden yoksun eserler, önce ruhtan, sonra canlılıktan, en sonunda da sempatiklikten yoksundurlar.⁶⁵⁸

Cemil Sena, yukarıdaki yaklaşımını, Eflatun ve Aristo'dan hareketle temellendirme yoluna gider. Eflatun'un, biçimlerin latif oluşlarını, taşıdıkları ruhun niteliklerinin ifadesinde görmesi ve insanı hayran bırakanın; hayat, hareket, zengin bir türlü, düzen ve birlik nitelikleri olduğunu belirtmesi; Aristo'nun da Poetika'sında, güzelliğin zorunlu şartı olarak, yaşayana benzemesi gerektiği yolundaki düşünceleriyle Eflatun'u tasdik etmesi en temel deliller olarak gösterilirler.⁶⁵⁹

Cemil Sena, daha sonra, güzel için olmazsa olmaz nitelikler arasında gösterdiği 'hayat' olgusunu ele alır. Güzeli, hayatın bir ifadesi ise, pekiyi, hayattan ne anlamalıyız? Elbette ki, bu hayat öylesine, rastgele bir hayat değildir. Onun da ruh gibi bayağı halleri vardır. Cemil Sena'nın ifadeleriyle, '*rezillikler ve tutkularla yüklüdür*'. İşte, bu yüzden, sanatta ahlâkî bir amaç görenler, sanat eserlerinde, sempaticimizi, hayranlığımızı ve coşkumuzu harekete geçirenin; "zengin, bağımsız, ahenkli ve muzaffer bir hayatın ifadesi olan eserler olduğunu" iddia ederler. Onlara göre; bu çeşit eserlerdeki güzel, bir çeşit bulaşma ile içimize işleyerek bir elektriklenme meydana getirir ve bizi harekete geçirir. Aynı zamanda da, bu

⁶⁵⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

⁶⁵⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

⁶⁵⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.199-200.

vesileyle insanın dolgun ve ölküsel bir hayatla birleştiği fikrini savunurlar. Fakat, Cemil Sena, bu anlayışı doğru bulmaz. Çünkü ona göre; güzel duygusunu yalnızca bu nitelikleri taşıyan eserlerden almayız. En çirkin konuları işleyen başarılı eserler de bize estetik bir haz vermektedirler.⁶⁶⁰

“Demek ki, eşyanın özünlöl (intrinséque) ve nesnel güzelliğini yapan, kendinde beliren hayatın ahenk ve dolgunluğudur; yani eşyanın bizde yarattığı öznel etkinin prensibidir. Bir konuda bu yüksek ve düzenli hayatlılıkla karşıt olmayı keşfettiğimiz andan itibaren o şeye güzel deriz ki, estetik yargı da bundan başka bir şey değildir.[...] Lahr’ın açıkladığı gibi, bu bağımsız hayatla duygudaş olan ve kendi seviyesinden yükselmeye, kendi diyapazonunu titretme eğiliminde olan bilinçli hayatımızın genel ve ahenkli uyanışı estetik heyecan vücuda getirir; yani güzelin dalıncından (contemplation) ayrılması imkânsız olan estetik hazı yaratır.”⁶⁶¹

Bütün bu açıklamaların akabinde Cemil Sena, güzele karakterini veren öznel ve nesnel unsurları birleştirerek, güzele dair klasik mahiyette bir tanımlama yoluna gider:

“Güzel, özel bir surette zengin, bağımsız ve ahenkli bir hayatın ifadesidir ki, bu algılandığı vakit, bizim tasarım ve heyecan fakültelerimizi, yani duyu, hayal gücü, akıl ve duygumuzu hoş (agreable) bir surette harekete getirir ve uyarır. Bu tanımı Kant’ın şu tanımı tamamlar: Güzel, algıç (müdrıke) kanunlarıyla akortsuz olmadan hayal gücünün bağımsız işleyişini kandıran şeydir.”⁶⁶²

Yukarıdaki tanımlama ne kadar eskimiş görünürse görünsün Cemil Sena’ya göre en yeni psikolojik açıklamaların tohumlarını içinde barındırmaktadır. Buradan

⁶⁶⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.200.

⁶⁶¹ Estetik 1972, a.g.e., s.200.

⁶⁶² Estetik 1972, a.g.e., s.200.

hareketle ulaşabileceğimiz bir sonuç da şudur: Cemil Sena'nın güzel anlayışı ve dolayısıyla estetik anlayışı, psikolojist bir karakter taşımaktadır.⁶⁶³

Bütün kavramsallaştırma çabalarının yanında bir de güzelin çeşitleri meselesi vardır. Cemil Sena, bu noktada onlar üzerinde durmayı gerekli görür. Zira, güzel, yalnızca sanat eserlerine ait bir adlandırma değildir. İnsandan insana, toplumdaki topluma, inançtan inanca ve zevkten zevke farklı güzellik anlayışlarının mevcudiyeti bilinen bir hakikattir. Cemil Sena, öncelikle '*mutlak güzel*' anlayışı üzerinde durur. Ona göre; bu anlayış, mistiklerin hayal güçleri ve imanlarının kaynaşmasıyla oluşan, nesnel bir biçime sahip olmayan bu itibarla herhangi bir sanat çeşidi içerisinde gösterilemeyen *Tanrı güzelliği*dir. Cemil Sena'ya göre; Tanrısal güzellik anlayışı, en açık ifadesini İskenderiye Okulu'nda bulmuş olan yetkin bir arketip (archetype)tir. Bu metafizik anlayıştan hareket edenlerin güzeli de böyle mutlak bir kavramdır. Bu güzel algısından başka, Cemil Sena; bir de *ülküsel* (ideal) *güzel* anlayışından bahsetmektedir. Buradaki güzel; insan zekâ ve dehâsının, yani sanatçının tasarladığı ve hayal ettiği bir güzeldir. Bu güzel, sanatçı, hayal gücüyle süslediği, biçimi değiştirdiği, mizacının ve duygularının merceğinden geçirerek ifadelendirdiği *yapay güzeldir*. Üçüncü olarak Cemil Sena, *doğal güzel* anlayışı üzerinde durur. Bu güzellik anlayışı kaynağını tabiattan alır. Bu güzele, duyulur biçimlerin güzeli de demek mümkündür. *Fizikî güzel* (güzel bir yüz gibi), *zihnî güzel* (güzel bir düşünce ve yüce bir inanış gibi), *ahlâksal güzel* (âlicenap ve asil bir hareket güzelliği gibi) şeklinde üçe ayrılması mümkün olan doğal güzel; bir toplumun, bir kişinin fark edebileceği nesnel güzelliklerdir. Bütün bu ifadelerden sonra Cemil Sena; "Bunlar ve sosyal hayatın türlü yönleri, bireysel ruhun başka bireylerle ilişkileri, sanata konu oldukları takdirde, sanatçının başarısıyla oranlı bir güzellik kazanabilirler ki, sanat güzeli de budur yani duyulur bir biçim altında ülküsel bir güzelliğin düşünülmüş bir ifadesidir."⁶⁶⁴ diyerek, kendi güzel kavramını, tanımını vermektedir. Ona göre; güzeli daha derinden kavrayabilmemiz için,

⁶⁶³ Estetik 1972, a.g.e., s.200.

⁶⁶⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.201.

kendisiyle eşdeğer kabul edilen nitelikler ve kendine bağlı görülen bazı değerlerle olan ilişki ve farklılıklarını incelememiz gerekmektedir.⁶⁶⁵

“*San’atin, güzelin ve bedî heyecanların esasındabir nevi Allahlaşma ve tabir caizse bir theomorphisme vardır. San’atkâr kendi yaratıcı kudretile, muhayyilesinde ve eserlerinde kendi şahsiyetini Allahlaştırırken apotheos, güzelden anlıyan, yani bedî terbiye almış olanlar da, eserde bu mefkûrenin hakimiyetini gördükçe şahsiyetlerinin bu kuvvet önünde küçüldüğünü, eridiğini hissederler. Bu itibarla güzel, ebediyetimizi idrak için fenaya doğru uzanan bir ruhî hareketin sembolü olmuş olur.*”⁶⁶⁶

Yukarıdaki ifadelerden hareket ederek Cemil Sena, ‘güzel’in bir ‘kuvveti’ ve ‘yüksekliği’ ifade ettiğini ve bütün ‘sırrî san’at eserleri’nin de aynı özellikleri taşıdıklarını belirtmektedir.

İnsanın bu yükselmeyi gerçekleştirip bir topluma girebilmesi ve bu âleme ulaşabilmesi ancak ‘san’atin eşiği’nden geçebilmesi ve ‘bedî heyecan’ (*Emotion esthetique*)a ulaşabilmesi ile mümkün olabilmektedir.⁶⁶⁷

5.1.2.Güzel ve Güzelle Karıştırılan Nitelikler

İkinci estetik kitabının “Beşinci Bölüm”ünde Cemil Sena, “*Güzel ve Güzelle Karıştırılan Nitelikler*” üzerinde durmaktadır. Bu bölümde Cemil Sena, iki ara başlık belirlemiş ve bu nitelikleri, çeşitli filozofların görüşlerine yapılan atıflar ve bu görüşlerden yapılan alıntılarla tahlil etmeye çalışmıştır. Hemen ifade etmeliyiz ki, Cemil Sena’nın ilk estetik çalışması olan *Estetik* (1931) kitabının temel meselesini de bu nitelikler teşkil etmektedir.

⁶⁶⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.201.

⁶⁶⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.263.

⁶⁶⁷ Estetik 1931, a.g.e., s.263.

Bu nitelikleri tek tek ele almadan önce, doğrudan bir fikir edinmek ve çalışmamızın daha sistemli olması maksadıyla, Cemil Sena'nın sınıflandırmasını bir şema ile vermeyi uygun görüyoruz. Bu şemanın içerisine, kitabın *Altıncı Bölüm*'ünü oluşturan *Estetik Duygular* başlığı altındaki sınıflandırmayı da dahil ediyoruz. Çünkü Cemil Sena, daha *Beşinci Bölüm*'de, üçüncü madde olarak *Güzele Bağlı Tinsel Haller* başlığıyla bu bölüme bir ad koymuş, ancak konuyu "Altıncı Bölüme taşıyarak, bu adın dışında, farklı bir adlandırmaya gitmiştir.⁶⁶⁸

<i>I. Güzele Eşdeğer Sayılan Nitelikler</i>	<i>II. Güzelimsi Değerler</i>	<i>III. Güzele Bağlı Tinsel Haller: Estetik Duygular</i>
<i>A. Güzel ve Hoş</i>	<i>A. Güzel ve Latif</i>	<i>A. Güzel ve Coşku</i>
<i>B. Güzel ve Faydalı</i>	<i>B. Güzel ve Yetkinlik</i>	<i>B. Güzel ve Haz</i>
<i>C. Güzel ve İyi</i>	<i>C. Güzel ve Lüks</i>	<i>C. Güzel ve Aşk</i>
<i>D. Güzel ve Doğru</i>	<i>D. Güzel ve Yüce</i>	<i>D. Güzel ve Zevk</i>
-----	<i>E. Güzel ve Ahenk</i>	<i>E. Güzel ve Çirkin</i>

Yukarıdaki şemadan hareket ederek bu nitelikleri tek tek ele almaya geçebiliriz. Önce, maddeler halinde *Güzele Eşdeğer Sayılan Nitelikler* üzerinde duracağız.

5.1.2.1. Güzele Eşdeğer Sayılan Nitelikler

5.1.2.1.1. Güzel ve Hoş

Cemil Sena ilk estetik kitabında *güzel ve hoş* olguları hakkında çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Ona göre güzelliğin hoş olması bir zorunluluktur ve güzel hoşadır. Ancak onun bize etkisi; "hoşa gittiği için değil, haddizatında bize faik ve bizden kuvvetli olduğu için biz onu değil, o bizi içer. Zira güzelde iki irade vardır.

⁶⁶⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.202.

Biri mebdenin iradesi, diğeri bizden ona inzimam eden ve mevzuun haiz olduğu telkin iradesi.”⁶⁶⁹

Cemil Sena, Ch. Lahr’dan hareketle ‘güzel ve hoş’ mukayesesine girişir. Bu karşılaştırma, ‘duyulur hazlar’ ve ‘estetik hazlar’ ayırımına dayandırılarak yürütülür. Cemil Sena, duyumcuların aksine güzelin, hoşla (agréable) çevrilemeyeceğine inanır. Ona göre; her güzel nesne hoştur. Yani keyiflendiricidir. Fakat her keyiflendirici (jouissance) olan estetik bir duygu vermemektedir. Güzelden ilk bakışta hoşlanabiliriz, ancak, hoşlanılan şeyler daima bazı ihtiyaçların giderilmesine matufturlar ve bunların güzelle bir alâkaları yoktur.

Duyulur hazların estetik hazlara eşlik ettiğinden şüphe yoktur. Ancak buna rağmen güzelle hoş birbirinden farklıdır. Bu ayrımı koyduktan sonra Cemil Sena, güzelin ve hoşun mahiyetlerindeki farklılıkları değerlendirmeye geçer. Öncelikle, hoş, belli bir oranla artmamaktadır. Kulağımıza hoş gelen bir ses, aynı çapta bir etki yaratamaz. Hayvanlar da bizim kadar hoş duyumlar alabilirler. Güzel hazzı ise, ancak, zihinli bir yaratığın, yani insanın tadabileceği bir duygudur. Hoş, değişken ve öznel ve tokluk hissi verir. Güzel ise, kendini anlayabilecek seviyede olanlar için mutlak bir karaktere sahiptir ve ruh güzel karşısında asla doymuş olmaz. Hoş, insanda iştahı ve isteği uyandırırken; güzelin esinlediği ise, hayranlık, aşırı bir sevinç ve coşku olur.⁶⁷⁰

*“Bunun içindir ki, kendini duyulur hazlara kaptırmış olanların alçaldığı, düştüğü görüldüğü halde, güzel tutkusu, insanı yükseltir, büyütür ve bize asillik verir.”*⁶⁷¹

Cemil Sena, bir şeyin hoş olması için, tiksindirici olmamasının yetebileceğini, sahip olmak istememize rağmen zamanla hoştan usanıp

⁶⁶⁹ Estetik 1931, a.g.e., s.19-20.

⁶⁷⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.202.

⁶⁷¹ Estetik 1972, a.g.e., s.203.

bıkabileceğimizi ancak, güzelin, sadece hoşla gittiği için değil, bizden üstün ve kuvvetli olduğu için onun etkisi altında kalacağımızı belirtir ve ekler, âdeta güzel tarafından içiliriz de. Çünkü Cemil Sena'ya göre; güzelde iki irade mevcuttur: Birincisi, kendini yaratan sanatçının iradesi, diğeri de, konunun kendinde saklı olan telkin iradesi. Dolayısıyla, hoş edilgindir, ancak, duyguları incitmemek için, aynı zamanda hoş olmak zorunda olan güzel ise etkindir. Güzel, güçlüdür ve de bir güçtür. Hoşta bir acizlik ve beğenme türünden bir bağımlılık vardır. Güzel ise, bizi kendine bağlar, kendi atmosferine götürür, kutsallaşır ve kutsallaştırır.⁶⁷²

Yukarıdaki yaklaşımın ardından Cemil Sena, Büyük Fransız Ansiklopedisi'nden Diderot'a ait bir *güzel* tanımı verir ve bu tanıma dönük eleştirel bir yaklaşımda bulunur:

“ *Güzel, bağıntılı (relatif) bir deyimdir. Bu bizde, hoş ilişkileri harekete getirme gücüdür. Ben hoş kelimesini, güzellik teriminin genel ve ortak anlamına uymuş olmak için kullanıyorum. Fakat öyle sanıyorum ki, felsefe bakımından söylersek, bize ilişki (rapport) algısını veren şey, güzeldir*”. Hoşla güzeli birbirine karıştıran bu tanımın doğru olabilmesi için, ilişki deyimini, sanat eseriyle aramızdaki kaynaşma (*fusion*) anlamında kabul etmek gerekir.”⁶⁷³

5.1.2.1.2. Güzel ve Faydalı

Cemil Sena, “güzel ve faydalı” konusuna dair karşılaştırmasına 1931 tarihli estetik kitabından itibaren yer vermekte ve meseleyi değerlendiren görüşler ileri sürmektedir. Ona göre; insanın ihtiyacı olan bir şeyin güzel olması, güzelin daima “müfit” olması anlamına gelmemektedir. Faydalı olan bir şey üzerinde “tasarruf olunabilen”, yerine başka bir şey “ikame edilebilen” bir özellik sergiler. O, “muvakkat ve kararsız” bir güçtür. Güzel ise, “serazat bir kıymet”[ten] başka bir şey

⁶⁷² Estetik 1972, a.g.e., s.203.

⁶⁷³ Estetik 1972, a.g.e., s.203.

değildir.⁶⁷⁴ Güzel “ebedî” bir niteliğe sahipken, “hayır fanî” bir görünüm arz etmektedir. Cemil Sena, her faydalının güzel olamayacağını ancak, her güzelin faydalının ta kendisi olduğunu düşünür.⁶⁷⁵

Cemil Sena, “güzel ve faydalı” konusunda -ayrıca aşağıda yer verdiğimiz alıntıda da görüleceği gibi – meseleyi bir teşbih bağlamında değerlendirir:

“Güzel cemiyete istikamet veren ve cemiyetin müşterek ruhuna mihrak olan bir meş’aledir. Hayır bu meş’aleyi tavaf eden bir kelebektir ki çok defa güzelin hararet ve ziyası önünde kendini feda etmeğe mecbur olur. Yani hayır güzelle imtizaç edince kendi vasıflarını kaybeder. Hulâsa güzel, temas ettiği her mevcudun vasıflarını kaldırarak kendisini onların yerine ikame eden bir hakimiyet ve bir kanundur.”⁶⁷⁶

Faydalı, güzel ile karıştırılan olgulardan biridir. Cemil Sena, duyumcular ve faydacıların bu iki olguyu yanlış bir şekilde, biraz da sanata fayda amacını yüklemek maksadıyla, karıştırdıklarını belirtir. Güzeli faydalı, faydalıyı güzel yapmak sanatın gerçek amacına ters bir yaklaşımdır. Ona göre; faydalı olduğu halde güzel olmayan ve güzel olduğu halde faydasız olan bir yığın şey mevcuttur. Mesele, hem güzel hem de faydalı olan şeylerdeki bu iki niteliği karıştırmamaktır. Güzeli görebilmek için, onu faydalıdan soymalıdır. Cemil Sena, bu iki duygunun birbirini kuvvetlendiremeyeceğini, çünkü bunların karşıt değerler olduğunu düşünür:

“Fayda ve çıkar düşüncesinden uzaklaştırılmış olan güzel hazzı, estetik bakımdan en saf ve kuvvetli olur. Fayda fikri, genel olarak bağıntılıdır. O, bir vasıta ile amaç arasındaki ilişkileri ifade eder. Faydalı şey kendiliğinden hiçbir şey değildir. O, amacına ulaştınca ihtiyaç kandırılmış olur; ve vasıta olma değerini

⁶⁷⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.27.

⁶⁷⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.31.

⁶⁷⁶ Estetik 1931, a.g.e., s.32.

kaybeder. Güzel şey ise, kendinden güzeldir ve sağladığı avantajdan bağımsız olarak bizde estetik bir haz yaratır.”⁶⁷⁷

Bu ayrımları ortaya koyduktan sonra Cemil Sena, güzel ve faydalı üzerinde yaşanan tartışmaları analize girer. “Güzel faydalıdır; çünkü bizde bir haz yaratıyor.” diyecek olanların, bir prensip musaderesinde bulduklarını; “Güzel neden bize estetik bir haz veriyor? Zira o faydalıdır ya da güzeldir de ondan.” yaklaşımında da aslında, faydanın güzellikten geldiği, yoksa güzelin faydalılığından kaynaklanmadığını vurgular.

Cemil Sena; insanın, daima faydalıya sahip olmak istediğini, faydalıyı kullanıp eskittiğini ve nihayetinde tükettiğini, ancak, güzelde böyle bir hükmün işlemediğini, aksine, güzelin daima aynı kalmasını arzu ettiğini dile getirir.

Bu iki olgunun kavranılması da farklıdır. Cemil Sena, güzeli “dalınç” içinde seyrettiğimizi, faydalıyı ise algıladığımızı belirtir. Faydalının faydalı olup olmadığını anlamak için onu kendi amacıyla karşılaştırırız ve her karşılaştırma düşünme faaliyetine bağlıdır. Güzeli ise, dolaysız olarak özel bir sezgi ile kavrarız.⁶⁷⁸

“Bunun içindir ki, faydalının bütün nitelikleri ve özellikleri çözümlenebilir, açıklanabilir. Zira ihtiyaç ve isteklerimiz sonsuz değildir. Sonluyu kandıran şeyler[e] ise, malik olmak her zaman mümkündür.”⁶⁷⁹

Bütün bu temellendirmelerin ardından Cemil Sena, çeşitli düşünürlerin, faydalı ve güzel ilişkisi hakkındaki görüşlerini değerlendirmeye geçer.

⁶⁷⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.203-204.

⁶⁷⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.204.

⁶⁷⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.205.

G. Allen, faydalı ile lüksü birbirinden ayırıp güzeli lükse yaklaştırırken faydalının güzel olmadığını savunur ve bütün estetik faaliyetleri fizikten çıkarmak ister. Ancak; lüksü, faydalıyı ve güzeli birbirine karıştırır. B. Croce, bu yaklaşıma karşı çıkar. Schiller ve Spencer, güzel ile faydalının birbirine aykırı olduklarını savunmuşlar; Guyau ise, her iki olguyu uzlaştırmaya çalışmıştır.⁶⁸⁰

Cemil Sena güzeli faydalı ile uzlaştırmak isteyenlerin, aslında, bazı siyasal sebeplerin zorlamasıyla, sanatı toplumun ülkülerine ve çeşitli rejimlerin ideolojilerine hizmet ettirmek çabasında olduklarını iddia eder. Bu yaklaşım tarzı ona göre; vicdan ve düşünce hürriyetine olduğu kadar duygu ve tinsel zevk hürriyetine de aykırı bir davranıştır. Bütün bu zorlamalar, sanatçının yaratıcı gücünü engelleyen zararlı sonuçlar doğurmaktadır.⁶⁸¹

*“Klasik bir bilgi olarak A. Rey’in de kaydettiği gibi, sanat ne faydalı, ne de faydasızdır. O, faydalılıktan başka bir yeydir; ve onunla dolaysız olarak da hiçbir ilişkisi yoktur; fakat, faydası olan her şey, özel bir ahenk ve estetik bir biçimde olursa daha çok değerlenir.”*⁶⁸²

Cemil Sena; H. Taine, Renan, Scherer, Hartmann gibi bazı düşünürlerin, bilim ve teknik uygarlığın gelişmesinin güzel sanatların gelişmesine zarar verdiğine inandıklarını, üstelik demokrasinin de bu doğrultuda bir sonuç doğurduğunu iddia ettiklerini dile getirir. Ancak, Cemil Sena, sözkonusu görüşlere katılmamaktadır.

Ona göre; faydacı kaygılar ile estetik kaygılar birleşecek olursa ve sanatçı bir toplumun özlemlerini yoğunlaştırıp ifade ederse bu kaygıların hiçbir dayanağı kalmaz. Zaten, demokrasinin yaptığı da, bu özlemleri artırmak ve yükseltmektir. Bilim ve teknikteki gelişmelere ve dolayısıyla uygarlığa bakıldığında da başka bir

⁶⁸⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.204.

⁶⁸¹ Estetik 1972, a.g.e., s.205.

⁶⁸² Estetik 1972, a.g.e., s.205.

sonuç çıkarmak mümkün görünmemektedir. Bu konuda onun duruşunu anlamamız açısından aşağıdaki ifadelere kulak kabartmamız doğru olur kanaatindeyiz:

“Bilim ve endüstrinin gelişmesi, esinleme konularını çoğaltmak ve gençleştirmekten başka bir şey yapmaz; aynı zamanda sanatçının kullanmak zorunda bulunduğu teknik araçları da, eskiyle kıyaslanamayacak bir ölçüde geliştirir.”⁶⁸³

“Üstelik olgular da onların iddialarını yalanlamaktadır. Gerçekten de, XIX. Yüzyıl sonunda ve çağımızın başlangıcında bir yeni sanat rönesansı daha başlamıştır. Bunu kendi demokratik hayatımızda, geçmişte bir örneği bulunmayan geniş sanat hareket ve eserlerinde de görmekteyiz. Avrupa’da heykel, Rodin’le, resim Monet, Manet, Sisley, Whistler, Carrier, Picasso, Cezanne...vs. ile yepyeni bir yönde gelişmiş, hele dekoratif sanatlarla müzik ve tiyatrodaki önemli ilerlemeler olmuştur.”⁶⁸⁴

Bütün bu özellikler, Cemil Sena’ya göre, sanatı olumlu yönde etkilemiş, âdeta yeni bir rönesansın doğuşuna yol açmıştır.

Faydalı ile güzel konusunu tamamlamadan evvel, Cemil Sena’nın, ne derecede bu iki olguyu bir araya getirebileceğimiz hususundaki görüşlerine yer veriyoruz:

“Anlaşıyor ki, gerçek sanat, daima faydadan uzaklaşmaya, rejim ve bilimsel gelişmeler ne kadar ileri olursa olsun, yalnız kendi amacı olan güzeli gerçekleştirmeye çalışmakta ve bu uğurdaki başarısıyla orantılı olarak insanların duygu, düşünce, zevk ve ülküleri üzerine yaptığı etkiler dolayısıyla farkında olmadan faydalı da olmaktadır.”⁶⁸⁵

⁶⁸³ Estetik 1972, a.g.e., s.206.

⁶⁸⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.205-206.

⁶⁸⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.206.

5.1.2.1.3. Güzel ve İyi

Bu iki olguyu karşılaştırırken de Cemil Sena, tarihsel perspektifi dikkate almaktadır. Aslında; “etik”in ana problemi olan *iyi* ile, “estetik”in ana problemi olan *güzel*, birçok filozof/estetikçi tarafından özdeş ve eş iki nitelik olarak görülmüştür. İşte, bu bölümde Cemil Sena, *iyi* ile *güzel* nitelikleri açısından karşılaştırmaya çalışır.

Cemil Sena’ya göre; bu iki olgu birbirinden farklı değerdedir, etkileri başka başkadır. Zira *iyi* bir amaca bağlıdır ve bu amaca ne kadar hizmet ederse o kadar *iyi* olmaktadır. *Güzel* ise, her varlık için ayrı bir amaca sahip değildir. *İyi*, daima bir mukayeseyi gerektirirken, *güzel* ise akıl yürütmeye değil, dolaysız bir sezgi ile algılanmaktadır. *Güzel*, faydalıdan olduğu gibi *iyi* duygusundan da önce gelmektedir. Çünkü *güzel*in sağladığı haz, faydalı ve *iyiden* aldığımız haz ve sevinçten sonsuz bir biçimde daha asildir.

Cemil Sena, Kant’ın, *güzel*in karşılıksız bir duygu oluşu yönündeki görüşüne katılır. Ona göre bu duygu, güzelden uzaklaştığımızda bile etkisini devam ettirir. Çünkü *güzel*in hayali de gerçekliği kadar haz verme kudretine sahiptir.

İyi, ahlâkî açıdan özgür gibi görünse de belli kanunlara bağlıdır. Fakat, *güzelde*, böyle bir bağımlılık yoktur. Cemil Sena’ya göre, birçok *güzelliğin* ahlâklılıkla ilgisi olmaması bunun delilidir. Zaten, ahlâksal *iyi* de her zaman sempatik ve çekici değildir.

Cemil Sena, *güzel*in uyandırdığı hayranlık ile *iyinin* doğurduğu saygıyı da karıştırmamız gerektiğini düşünür. *İyi*, dolayısıyla saygı, insanda uyulması

gereken bir kanuna bağılı görüdüğü halde, güzel, dolayısıyla hayranlık, daima dileksel (facultatif)tir.⁶⁸⁶

“Bir eser, gözlerimize hoş ve hayal gücümüz için çekici değilse, çabalarımızı uyarmazsa ve bizde kendini taklide sürükleyecek bir kuvvetten yoksun ise, irademizi etkileyen otorite elemanlarından yoksun demektir.”⁶⁸⁷

Cemil Sena, H. Pieren, Ch. Lalo, V. Cousin tarzı düşünürlerin, güzelle iyiyi eş değerde gördüklerini; Sokrat, Eflatun, Aristo, Plotinos ve Sofistlerle Descartesçılar Kantçılarla pozitifçilerin hepsinin ahlâkçı olduklarını, bu yüzden de, kaynağını ahlâkî kanunlardan almayan insan faaliyetlerinin bir değerlerinin olamayacağını savunduklarını belirtir. Yukarıdaki düşünürlerin aksine; Schelling, Renan, Ravaisson ve Baldwin gibi düşünürlerin ise; meseleyi ahlâkla ilgisiz gördüklerini, onların ülküyü iyide değil, estetik fakültelerin faaliyetlerinde aradıklarını ifade ederler.

Cemil Sena, ayrıca, bazı müstakil görüşlere de yer vererek, iyi ve güzel karşılaştırmasını sürdürür. Bunlar arasında yer alan Leibniz, ahlâkî iyinin iradeye bağlanmasının onu doğal iyiden ayıramayacağına inanır. Cemil Sena, doğal güzellik ile sanat güzelliğinin aynı şeyler olmadıklarını belirtir ve hemen bütün natüralist ahlâkçıların iyi ve güzelin özdeş olduğu fikrini savunduklarını dile getirir. P. Stern, ahlâkla estetiğin eş değerliliğini savunurken; Emerik David ise tıpkı Eflatun gibi, ahlâksal güzelliği bütün gerçek güzelliklerin esası saymaktadır.⁶⁸⁸

Guyau’ya gelince; o, duyum güzellikleri adını verdiği güzelliklerle duygu ve hareket güzelliklerini açıklamaya çalışırken iyi ile güzeli birbirine karıştırır.⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.206.

⁶⁸⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.206.

⁶⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.207-208.

⁶⁸⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.208.

Bütün bu yaklaşımları dikkate sunduktan sonra, Cemil Sena, tekrar başlangıçta yaptığı gibi iyi ile güzeli karşılaştırmaya geçer. Ona göre; iyi de kolektif iradeye uygun bir değerdir, bu yüzden, iyide de mevcut olan tercih ve seçme gibi bireysel özgürlüğü kendine çekme kuvveti, onun güzelle karıştırılmasına sebep olmaktadır. “Oysaki”, der, Cemil Sena; “güzel, kendinden bir toplumdur, toplumüstü (suprascial) bir toplumdur. Güzel herkesindir; onda herkesin hakkı vardır. Daha doğrusu herkes güzeldir. İyi ise, daha sınırlı ve belirlenmiş bir zümre, hal ve edim karşısında ve bunlara oranla ve bunlarla ilişkisi dolayısıyla kuvvet ve değeri değişen bir ödev prensibidir, bir inançtır.”⁶⁹⁰

Cemil Sena, güzelin iyiye göre daha ebedî olduğunu, her iyinin güzel olmadığı halde güzelin salt iyi olduğunu dile getirirken, güzelin ahlâkî olduğunu savunmadığını, aksine, güzelin ahlâkdışı (amoral) bir değer olduğunu iddia ettiğini belirtir.

Ona göre; güzelde, iman ve inançtan çok bunları, bozan ve toplumun bilinen değerlerini değiştiren bir kuvvet vardır. Çünkü insan, güzeli, içerisinde yaşayan toplumu aşmak uğruna arar. Dolayısıyla, güzel, toplumun ortak ruhundan neşet ettiği halde, toplumun değerlerine ihanet eder, onlara saldırır. Cemil Sena, sanatın bütün türlerinde bu niteliğin bulunduğunu ve böylelikle güzel sanatların insanları en iyi bir şekilde eğittiğini, onlara yeni bir hayatın çekim gücünü verdiğini savunur.

Dekartçıların, kötüyü en az iyi olan diye tanımlamalarından hareket ederek Cemil Sena, iyinin nitel derecelere sahip olduğunu, dolayısıyla, güzelin sınıflandırılıp, ayrımlandırılmayacağını düşünür. İyinin nicel, güzelin nitel değerler toplamı olduğunu düşünen Cemil Sena, meseleyi şu teşbihle sonlandırır:

⁶⁹⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.208.

“Güzel, toplumun gidiş yönünü belirten ve bu yönü etkileyen, yani toplumun ortak ruhuna odak olan bir meşaledir. İyi ise, bu meşale etrafında kanat çırpan bir pervanedir ki, çoğu zaman güzelin ışın ve ısısı karşısında kendini feda etme zorunda kalır. Bu iyi, güzele kaynaşınca kendi özel karakterlerinden bazı şeyler kaybeder, demektir. Özet olarak güzel, parıldadığı her eser ve varlığın ana karakterlerini silerek kendini onların yerine koyan bir eğemenlik ve bir kanundur.”⁶⁹¹

5.1.2.1.4. Güzel ve Doğru

Cemil Sena, “Güzele Eşdeğer Sayılan Nitelikler” sınıflandırmasında, son olarak, yeni birçok düşünüre referanslarla, güzel ile doğru değerlerini karşılaştırmaktadır. Meseleyi ele almaya doğrunun tanımını vererek başlar:

“Fikirle konusunun özdeşliğine, ya da tam uygunluğuna doğru (hakikat) denilir. Doğru, yalnız akla seslenir. Her türlü biçimden ve duyulur belirtilerden soyunarak aklın saf fikirlerine dayanır.”⁶⁹²

Oysaki güzel görülür, hayranlık içinde seyredilir, fakat tasarlanamaz ve ifade edilemez. Cemil Sena, doğru ile güzelin bir bakıma özdeş olduğunu ancak; güzelin doğruya çevrilmeye ya da benzetilmeye kalkışılması halinde, karakteristik ve orijinal biçiminden uzaklaşmasına sebep olunacağını ve böylelikle de güzelden eser kalmayacağını belirtir. Doğru; akla hitap eder, soyut ve geneldir. Güzel ise; duyulur ve somut biçimde belirir, hayal gücümüze seslenerek duygularımızı harekete geçirir. Doğrunun bilgisi de bir sevinç kaynağı olmasına rağmen bu heyecan temelde zihni bir karakter taşır. Bu noktada Cemil Sena, estetik heyecanın karakterini temellendirir:

⁶⁹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.208.

⁶⁹² Estetik 1972, a.g.e., s.208-209.

*“Estetik heyecan ise, malik olduğu bazı sert halleriyle bir hareket karakterini gösterir. Doğru, kabullenmeyi (adhésion), güzel ise, hayranlığı, aşkı ve coşkuyu uyandırır.”*⁶⁹³

Cemil Sena’ya göre; her iyi nasıl sempatik ve güzel değilse, her doğruluk da zorunlu olarak sempatik ve güzel değildir.

Gelinen noktada Cemil Sena, konuyu daha da derinleştirmek amacıyla çeşitli düşünürlerin görüşlerini değerlendirmeye geçer. Ona göre; genelde zihinciler ve sanatta gerçekçiliği savunanlar, güzeli duyularla kavranılanın bir birleşimi olarak tanımlarlar. Cemil Sena, Croce’den hareketle bu görüşteki tutarsızlığı şu şekilde telif eder:

*“B. Croce, bunları, sanatın doğruluğuyla (hakikat) mantığın doğruluğunu birbirine karıştırmış olmakla suçlar ve sanattaki doğruluğun tümel, mantıktakinin ise tikel olduğunu iddia eder.”*⁶⁹⁴

Cemil Sena, Croce’nin bu görüşünün Cohn tarafından kabul edildiğini ve bu düşünürün de estetiğin genel hayata, ahlâk ve mantığın sonuymuş gibi girdiği tezini savunduğunu belirtir. Mistik ülkücülerin ise, mutlak doğruyu aradıkları için, güzelliği Tanrısal doğrunun maddede yansıması olarak gördüklerini ifade eder. Alfred de Musset gibi duygulu ve düşünür bir şairin de doğru ile güzeli birbirinden ayırmadığını ekler.

Bu görüşlerin neticesinde Cemil Sena, şu yargıya varmaktadır:

“Oysaki bunlar, yapıları, kaynakları ve prensipleri itibarıyla ayrı değerlerdir. Evvelâ doğru, kendi yapısı içinde, metafizik, mantıksal ve bilimsel olmak

⁶⁹³ Estetik 1972, a.g.e., s.209.

⁶⁹⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.209.

üzere üç çeşide ayrılabilceği gibi, buna bütün bir toplumun duygularından gelen bazı doğrular da eklenebilir. Kendi yapısı içinde derecelere bölünerek ayrı türler gibi görünen değerler, asla mutlak bir inancın konusu olamazlar. Güzel ise, bölünemez bir tümelliktir.”⁶⁹⁵

Ona göre; güzel de bir doğruluktur, doğrudur. Ne var ki o, tıpkı aşk gibi, mantıküstü (supralogique), bilim ve metafizik üstü bir doğrudur. Cemil Sena, bu görüşün akabinde güzelin, temelsiz ve anlamsızmış gibi görülmemesi gerektiğini, onun aşkın bir yanının bulunduğunu ve bütün sembolik eserlerden taşan güzelliklerin doğrunun ötesinde değerler olduğunu dile getirir:⁶⁹⁶

“Özet olarak güzel, doğrudan başka bir değer olduğu içindir ki, tabiat güzeli ile sanat güzeli arasında fark vardır. Bunlardan birincisi doğru gibi gerçeklik yargılarına, ikincisi ise değer yargılarına bağlıdırlar.”⁶⁹⁷

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Cemil Sena, güzel ile doğru arasında, önemli bir ayrım üzerinden hareket ederek bir karşılaştırmaya girişir. Güzel, eğer tabiat güzelliği ise doğru değerine dahil edilebilir. Ancak sanat güzelliği için bu hüküm geçerli olamaz. Cemil Sena, burada Ch. Lalo'nun şahitliğine başvurur:

“Ch. Lalo'nun da başarıyla savunduğu gibi bunlar, doğaları ve özleri itibarıyla birbirinden farklıdırlar. Gerçekte, estetik duygunun gelişmesi bakımından insanı en evvel ilgilleyen şey, tabiattan çok, toplumun kendilerine estetik bir değer verdiği şeyler olmuştur.”⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.209.

⁶⁹⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.209.

⁶⁹⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.210.

⁶⁹⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.210.

Doğru ve güzelin karşılaştırması, ifadelerin girdiği seyirden anlaşılacağı gibi, sanat güzeli ile tabiat güzeli mukayesesine irca edilmiştir. Tabiat güzeli; kişisel ve bağıntılı bir güzelliştir ve belirli bir zaman zarfında algılayanda bir doyuma yol açmaktadır. Temelinde faydalılık vardır. Doyum gerçekleştiği an yerini bir başka tabiat güzeline terk eder. Cemil Sena, sanat güzelinin ise; yetkin bir güzellik olduğunu, değişken olmadığı için de tarihî değerini daima koruyabildiğini dile getirir.⁶⁹⁹

“... [B]ir şey sanatçının dehâsıyla temsil olunmadıkça güzel olamaz. Zira sanatçı bir yaratıcıdır; onun duygulanmaları, daima etkin ve olumludur. Onun yarattığı eserde yalan ve yanılmanın payı, yaratıcılığı dolayısıyla doğrunun payından fazladır.”⁷⁰⁰

5.1.2.2.Güzelimsi Değerler

5.1.2.2.1.Güzel ve Latif

Cemil Sena, ilk estetik kitabında *güzel ve latif* konusunu ele alırken, “letafet”in bizi “güzel” dediğimiz “müessir”e hazırlayan sebep ve unsurlardan biri olmakla beraber, güzelden özü itibariyle farklı olduğunu da vurgular:⁷⁰¹

“Zira güzel, bize kendisinden beklediğimiz şeyleri veren değil, belki intizarda bırakan, ümit ettiren damla damla sunan ve yahut benliğimizi her lâhza biraz daha kendisine çeken ve bizi halli müşkil bir meçhul karşısında bitmez tükenmez suallere garkeden şeydir.”⁷⁰²

⁶⁹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.210.

⁷⁰⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.211.

⁷⁰¹ Estetik 1931, a.g.e., s16.

⁷⁰² Estetik 1931, a.g.e., s.16.

1972 tarihli *Estetik* kitabında Cemil Sena, “güzel ve latif” konusunun değerlendirilmesine; Spencer, Schiller, Veron, Bergson, Guyau, Marguery ve L. Arreat gibi düşünürlerin görüşlerinden yola çıkarak başlıyor. Bu adların birçoğu latifi, kuvvetin bir tutumu olarak kabul etmektedir. Bunların arasında farklı ikinci bir görüşün sahibi Guyau’dur. Bu düşünür, sanatta hayatçı (vitaliste)dır. Guyau, latifliği, kuvvetlerin, gerçek ya da yapay, herhangi bir amaca tam uygunluğu olarak kabul etmektedir. Cemil Sena, Marguery’den de hareket ederek, Guyau’nun bu görüşüne katılmadığını ifade etmektedir:

*“Oysaki, Marguery’nin açıkladığı gibi, bir dansözün, faydalı ve baş döndürücü gibi görünen hareketlerinde, kuvvet ne kadar israf edilirse edilsin, latiflik kaybolmuyor; elverir ki, biçim, hareket, jest, renk ve sesler... bize latifliğin vermesi gereken esenliği, tinsel sevinç ve rahatlığı orijinal ve hatta organik ilişkileri bağışlamış olsun.”*⁷⁰³

Cemil Sena latifin, haşmetli (magestueux) ve yüce (sublime) ile karıştırılmaması gerektiğine inanır. Çünkü latifte kuvvetin bir tutumu değil uygun ve hesaplı bir dağılması vardır ve latif böyle anlaşıldığında, küçük ve düzenleşik (coordiné) hareketlerin hızlı ya da dengeli bir ardalanmasına (succession) estetik bir değer vermek demektir.

Ancak, Cemil Sena, L. Arreat’a dayanarak; yayılma ve gerilmeye ihtiyaç göstermeyen bazı hallerin de latif olabileceğini belirtir. Bu noktada Cemil Sena, latifin çeşitli etkilerini ele alır: “Latiflik bizde *emniyet* (sureté), *güven* (assurance) ve *esneklik* (aisance) gibi üç izlenim bırakır.”⁷⁰⁴ Ardından Cemil Sena, belirlediği bu olguları değerlendirmeye çalışır. Emniyet duygusu tek başına ne latiftir ne de güzeldir. Güven telkin etmesi neticesinde de latifliğin kendinden bir kuvvet ve derinliğe sahip olduğunu görmekteyiz. Aynı zamanda latif olanda trajik bir yön de mevcuttur.

⁷⁰³ Estetik 1972, a.g.e., s.211-212.

⁷⁰⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.212.

Cemil Sena, latifin konusunun türüne göre ‘statik’ ve ‘dinamik’ olmak üzere ikiye ayrılabilceğini ifade eder:

*“Statik olanları, tarafımızdan kendilerine karşı büyük bir ilgi ve sempati göstermemize vesile olan ve bize bir ruh ferahlığı, yani esenlik veren tehlikesiz konularda hissedilir. Dinamik olanları ise, yorgunluk ve gevşeklik hallerinin ürünü olan bir ilgisizlik görünüşü içinde birtakım fırlamaya hazırlanmış gizli kuvvetlere malik olan trajik eserlerde görülür. Bu itibarla konularının özelliklerine göre, latif, bazen kendi barışçı çekim gücünü kaybetmiş gibi olur.”*⁷⁰⁵

Cemil Sena’ya göre, latifin bir başka karakteri de, beklenilmeyen bir halin birdenbire belirmesi yani sürprizdir. Latif zaten bu beklenmedik halde saklıdır.⁷⁰⁶

Cemil Sena; “Bir sanat eserinin konusu ne olursa olsun, latif olduğu takdirde bize daima bir güven ve esenlik duygusunu bağışla[dığı]”⁷⁰⁷ fikrindedir. Ayrıca, latifliğin temelinde, gülmek ve gülümsemek gibi canlı ve okşayan, sürekli tekrar edilmesi istenen bir güzelliğin mevcut olduğunu belirtir. Ona göre; her güzel latif değildir, ancak, her latif güzeldir.

Latifin insan üzerinde uyandırdığı psikolojik etkilere gelindiğinde Cemil Sena, bu tür eserlerde var olan ‘canlılık’ etkisine dikkat çeker:

“... [K]uvvetli tutkuları saklayan veya sarf ettiği kuvvetler dolayısıyla hafiflemiş, boşalmış ve sevinçle dolmuş olmak gibi bir canlılık vardır. Latiflik bizde, kırılabilen (fragile), bükülebilen (flexible) bir şey önünde imişiz gibi, kendimizde bir çekinme, kuvvetlerimizi eksilterek ayarlama ihtiyacını uyandırır; yahut da çok kuvvetli ve büyük olduğu halde, bizi okşayan, bize iltifat eden ve dileklerimiz verecekmiş gibi olan bir sevgi ve saygıya değer varlık önünde denediğimiz minnet ve

⁷⁰⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.212.

⁷⁰⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.212.

⁷⁰⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.213.

şükran duygularıyla bezenmiş oluruz. Latif önünde malik olma özlemi içinde, sürekli fakat kaygılı bir sevinç içinde kalırız; sağlık, kuvvet ve âcizliğin, koruma, saygı ve iltifatın karışımı olan temiz duygularla kendimizden geçeriz. Tutkularımızı bir taraftan içimize atarken (refoulé), bir taraftan da boşaltırız. Latif karşısındaki duygularımız, ya içe attıklarımızı boşaltma isteğinden, ya boşalttığımızı emin olduğumuz enerjinin yeniden toplânmasını dilemekten ve beklemekten doğan heyecanlara benzerler.”⁷⁰⁸

Cemil Sena, latifin, güzeli hazırlayan unsurların en önemlisi olduğu için, onu güzelle eşdeğer görenlerin bulunduğunu, hatta, sevimli ve çekiciyi de latifle dolayısıyla güzelle eşdeğer tutanların da var olduğunu ifade eder. Ona göre; hem sevimli hem de çekici, güzelin aşağı bir şeklidir.⁷⁰⁹

Latifi, Cemil Sena, güzelliği daha çok harekette ifade eden bir olgu olarak görmektedir. Bu fikri desteklemek amacıyla, M.P. Souriau'nun tanımlamasından yararlanmaktadır:

“[L]atif (gracieux), harekette fiziksel ve tinsel esenliğin ifadesidir. Fiziksel esenlikte, gürültü, acı (douleur) ve açık bir çaba yoktur. Tinsel esenlik (aisance) ise, ahenkli bir vezin (rythe) ve bunun meydana getirdiğiyle tam olarak oranlanmış bulunan bir özgürlük ve zihin (intelligence) vardır.”⁷¹⁰

Cemil Sena'ya göre; sevimli ve latif, bazı incelik ve ayrıntılar yoluyla, duygusal eğilimlerimizin özelliğine haz veren eserlerde gerçekleşir, ortaya çıkar. Abel Rey'in görüşlerinden hareket ederek Cemil Sena, yukarıda söz konusu edilen hazzın ise, sudan olduğunu ve neticede ortaya çıkan heyecanın da hafif bir heyecan olduğunu belirtir. Aslında bu iki olgu daha çok, eserin ya da konunun öznelliğine bağlı bir şeydir. Yine, Abel Rey'den hareketle Cemil Sena, şu neticeye ulaşır:

⁷⁰⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.213.

⁷⁰⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.213.

⁷¹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.214.

“[B]u itibarla sevimli, daha çok bireysel zevki ilgiler, latif ise, sevimlinin hareket halidir.”⁷¹¹

5.1.2.2.2. Güzel ve Yetkinlik

Burada güzel ve yetkinlik mukayese edilmeden evvel, Cemil Sena yetkinliğin kısa bir tanımlamasını yapma ihtiyacı duyar:

“Yetkinlik (*perfection*), belirli bir ölçüye göre nesnede (*objet*) fazladan bulunması gereken niteliklerin ifadesi gibi görünür. Ölçüden aşağı seviyede kalan nitelikler eksikliğe, aynı seviyede kalanlar doğallığa, artan, fakat genel ahenk ve amacı bozmayan nitelikler ise yetkinliğe delâlet ederler.”⁷¹²

Cemil Sena yetkinliği, nesnenin geçirdiği bütün aşamalar neticesinde ulaştığı son noktada zihinde uyandırdığı izlenim olarak görür. Ona göre yetkinlik, daima geleceği ifade eden bir olgudur. Yetkinliğin gelecekte ulaşılan bir fikir olarak belirmesi, nesnenin amacına yakınlığıyla alâkalıdır. Netice itibarıyla yetkinlik, birtakım oran ve derecelere sahip olmakla birlikte daima o nesnenin güzelliğinin garantisi olarak görülmemelidir. Cemil Sena; “Zira, güzelin hiçbir ölçüsü, hele matematik kavramlarla ifade edilebilecek dereceleri yoktur; ve güzel kendinden yetkindir, fakat her yetkin olanın güzel olması gerekmez.” görüşünü savunmaktadır.⁷¹³

Cemil Sena, herhangi bir güzel eserin eksik olması durumunda (burada Milo Venüsü’nün kırık kolunu örnek olarak gösterir) o eserin yetkin olan kısmından hareket ederek zihin yoluyla, hayal gücüyle tamamlanabileceğini, çünkü eserlerin yetkinliğinin “ussal (aklî-rattionnel)” olduğunu ifade etmektedir.⁷¹⁴

⁷¹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.214.

⁷¹² Estetik 1972, a.g.e., s.214.

⁷¹³ Estetik 1972, a.g.e., s.214.

⁷¹⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.215.

Kant'ın yetkinliği Tanrısal bir nitelik olarak görmüş olmasına, Tanrısal olanın hem yetkin hem de güzel olduğuna inanmasına karşın Cemil Sena, yetkinliği, yalnızca sanat eserlerinde değil; “Ödevde, biçimde, aksiyonda, konunun tertip ve düzenlenmesinde beliren mantıkî bir değer” olarak görür⁷¹⁵ ve sıradan insanla sanatçının meseleye bakış açılarını değerlendirmeye geçer:

*“Kötümserler için, kasvetli (lugubre), uğursuz ve korkunç olanda bir yetkinlik bulunabilir; fakat bunlar, bir sanatçı dehâsından geçmedikçe güzel olamazlar; hatta yetkin de olamazlar. Rastgele bir insanla sanatçı arasındaki temel farklardan biri, o insanın korkunç ya da iğrenç bulduğu, yahut hiç dikkatini çekmeyen bir konuyu sanatçının estetik bakımından ilgi çekici bulması ve eserlerinde güzelleştirmesidir.”*⁷¹⁶

Bu olguya yönelik olarak Cemil Sena'nın şu yaklaşımlarına da dikkat etmemiz gerekmektedir. Yetkinlik, belli bir ölçüye göre amacına yaklaşır ya da ulaşır. Ölçü bu noktada “uylaşımli ve bağıntılı”dır. Güzel için böyle bir ölçü eşiği sözkonusu edilemez. Sanatçının ürünü olan eser eşsiz olmasına rağmen, yetkinlikte “bir evrim, değişim ve dönüşüm vardır.” Yetkinlik, ortaya çıkar, çoğalır ve yok olabilir. Yetkinlik özünde fayda barındırır.⁷¹⁷

Yetkinlik yukarıdaki özelliklere sahip iken Cemil Sena'ya göre güzel; “[E]stetik zevklerin bütün değişmelerine rağmen değerini kaybetmez, yani insanların kültür, alışkanlık ve seviyeleri değiştiği için artık anlamaz oldukları bir sanat eseri, güzelliğini değil, anlamını yitirmiş” olur.⁷¹⁸

Güzel ve yetkinlik bahsini Cemil Sena, özet mahiyetindeki şu sözleriyle tamamlar:

⁷¹⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.215.

⁷¹⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.215.

⁷¹⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.215.

⁷¹⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.215.

*“Anlaşıyor ki, insan yetkinlik önünde daha özgür ve egemen bir bağımsızlıkla yargılar verebildiği halde güzelden beklediğimiz hiçbir çıkar da bulunmadığı için, ona baş kaldıramayız ve onu, bütün dileyebileceğimiz değerleri kendi özünde eritmeye gücü yeten bir irade sayarız.”*⁷¹⁹

5.1.2.2.3. Güz el ve Lüks

Cemil Sena, “güz el ve lüks” olgularını 1931 tarihli *Estetik* eserinden itibaren değerlendirmiş ve meseleyi irdeleyici tespitlerde bulunmuştur. Cemil Sena, lüksü, “ihtirasını kaybetmiş olan bir ihtirasın madde şeklin”[e] bürünmüş bir “itirafı” olarak, olumsuzlayarak nitelendirir. Cemil Sena, sanatın güz eli ile lüksü karşılaştırma durumunu; “san’at lüksün ulvî şekli ve diğ eri lüksle san’atin süflî şekli” olarak görür.⁷²⁰

Sanatın bütün lüksleri “inzibat”(düzen, rahatlık) altında tutan “müteazzi” (uzuvlaşmış) bir gerçeklik olduğunu ileri süren Cemil Sena, güz elin verdiği heyecanın “lâahlâkî (amoral)” olduğunu, lükste olduğu gibi “afakî ve şey’î” olmadığını, güz elden doğ an lüksün zaman zaman yaş ayıp ölen bir kıymet olduğunu ancak güz el için “modadan düş”[mek] gibi bir durumun söz konusu olamayacağını dile getirir.⁷²¹

Cemil sena karşılaştırmasını sürdürürken, lüksün gelip geçici olması konusu üzerinde durur:

“[G]üz el bütün bir cemiyete ve hatta biraz daha mubalağa ile insanîyetin mefkûre ve iş tiyaklarını hâmilken lüks, yalnız bir ferdin maraziyet ve iradî zâfindan doğmuş küstahça bir mülkiyet inhimakî veya gelip geçen mevzî modadan,

⁷¹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.215-216.

⁷²⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.73-74.

⁷²¹ Estetik 1931, a.g.e., s.75-76.

*mütemadiyen değişen heveslerden ve nihayet gayesi güzel olmıyan bir madde ve şekil israfından başka bir şey değildir.”*⁷²²

Cemil Sena, lüks olanın moda ile ilişkisi bahsinde ise meseleyi şu şekilde değerlendirmektedir: “Lüks olan nesnelere az çok bir modaya bağlıdır; sanat güzelinin moda ile ilgisi seçilmiş olan konuların türü bakımındandır; yoksa ifade ettiği güzelliğin değeri bakımından değil.”⁷²³

Cemil Sena, lüks olgusunun ortaya çıkışında Rönesansın bir başlangıç noktası teşkil ettiğini belirtmektedir. Zengin ve de aristokrat kişilerin, çeşitli mekânların süslenmesinde, ayrıca bir hoş vakit geçirme aracı olarak sanat eserlerinin tercih edilmelerine yol açtığını ifade etmektedir. Böylece de lüksün sanat ile yani güzel ile karıştırılması sözkonusu olmuştur. Bu noktada Cemil Sena; G. Belot’un lükse dair görüşlerini onun, “Etudes de Morale Positive” adlı eserinden hareketle özetlemektedir. Bu düşünür lüksü; “faaliyetin, tabiat ve ihtiyacı aşan bir belirtisi saymıştır.” Yine aynı düşünürü göre lüks; “belirlenmiş bir sınıf ve toplum içinde bilinen ve aranan ihtiyaçlara göre takdir olunabilir. Bunun içindir ki, lüksün sınırları ve değişmez biçimleri yoktur.”⁷²⁴

Cemil Sena’ya göre ise lüks şöyle tanımlanabilir:

*“[Ü]lküsünü yitirmiş olan bir tutkunun madde biçimine girmiş bir itirafıdır. Yani, bilinci aşan ben’in (moi subliminal) eşyada sembolleşmesidir.”*⁷²⁵

Görüldüğü gibi Cemil Sena, lüks olgusunun psikolojik boyutta bir açıklamasını yapmaktadır. Ona göre; “maddileşmeyen hiçbir lüks yoktur.” Bu ihtiyaç masumane bir bidayete dayansa da daha sonra “azar, doğurur ve sonunda bir övünme

⁷²² Estetik 1931, a.g.e., s.76.

⁷²³ Estetik 1972, a.g.e., s.217.

⁷²⁴ Estetik 1972, a.g.e., s. 216.

⁷²⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.216.

ve israfın ifadesi”ne dönüşür. Takdir ve hayranlık uyandırma temelli bu tutku “bencil bir tutku”ya irca olur. Cemil Sena lükste bir “yarışım” tarafı da bulunduğunu ve “kaynağını akıldan çok duygudan aldığı için, mantıksız ve kavramsız bir amaç gibi görün”[düşünü] belirtir.⁷²⁶

Bu görüşleri aktardıktan sonra Cemil Sena, meseleyi, çeşitli düşünürlerin fikirlerinden hareketle geliştirmeye ve izah etmeye çalışır. Evvela, Baudrillard’ın *Histoire de Luxe*” adlı 1908 tarihli eserinden yola çıkarak, onun lükse dair dört prensibini değerlendirmeye alır. Önemli bir malumat ihtiva eden bu kısmı aktarmanın doğru olacağını düşünüyoruz:

“1. Gurur, öz saygısı veya övünme ki, bundan başkalarının fikirlerine dayanan gösteriş (ostantation) lüksü meydana gelir. Bu israf ve zenginlikteki üstünlük duygusunun bir ifadesidir. 2. Tanrıbilimcilerin masiva zevki (concupissance) dedikleri eğlencelerin incelmesi ve bundan doğan duymusal hazlardır. 3. Organizmaya ait aşk, servet ve süs zevkidir. 4. Değişiklik aşkı ve servete direnme sabırsızlığıdır. Moda, dördüncü prensibin ürünüdür.”⁷²⁷

Baudrillard’ın bu tasnifinden sonra Cemil Sena, son iki maddeye ve Baudrillard’ın bu maddelerden hareketle sanatın doğuşu sebebini bunlara dayandırmış olmasına itiraz eder:

“Oysaki lüksle sanat karşılaştırılacak olursa görülür ki, lüks, sanatın aşağı bir uyararı, sanat ise lüksün bir biçimidir ve sanatı doğuran lüks değil, lüksü yaratan etkenler arasında sanat önemli bir yer tutar.”⁷²⁸

Cemil Sena’nın değerlendirmeye tâbi tuttuğu ve aynı zamanda da eleştirdiği diğer bir düşünür ise Lalo’dur. Lalo, lüksü; irade, zihin, duygu, bireysel ve toplumsal

⁷²⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.216.

⁷²⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.216.

⁷²⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.216.

lüksler olmak üzere beş sınıfa ayırır ve onu, enerjinin faydasız bir genişlemesi ve tüketilmesi sayar. Böylece de sanatı, konfor, oyun (her çeşit sporlar), koleksiyon ve moda ile birlikte lüksün bir türü gibi görür.”⁷²⁹

Cemil Sena, Lalo'nun lüksün bir türü olarak sanata yaklaşmasına eleştiri getirirken, meseleyi estetik heyecan zaviyesinden ele alır. Ona göre; “sanat, bütün öteki lüksleri disiplin altına alan organlaşmış bir gerçekliktir.”⁷³⁰

Estetik heyecan ile lüks tutkusundan doğan heyecanın (Cemil Sena, bunu “sevinç” kelimesiyle karşılar) aynı olmadığı hususunun altını çizerken Cemil Sena, lükste, bir gösteriş, bir mülkiyet tutkusu ve nihayetinde ekonomik bir güç gösterisi gibi “ahlâk dışı” “içgüdüsel bir sevin[cin]” bulunduğunu düşünmektedir. Bu tip bir tutkuya sahip olanların, ellerindeki sanat eserlerinin “gerçek değer ve anlamlarını” ve barındırdıkları dehâyı fark edeme”[diklerine] inanmaktadır. Burada Cemil Sena'nın Max Nordau ile aynı doğrultuda düşündüğünü görmekteyiz: “*Max Nordau*, lükste bir çökme ve bozgunluk işaretini görmüştü.”⁷³¹

Güzel ve Lüks bahsini neticelendirirken Cemil Sena; güzelden doğan heyecanın ahlâkla ilişkisine, sanat eseri ve moda algısına değinmektedir. Ona göre; “güzelin vermiş olduğu heyecanın ahlâkla dolaysız hiçbir ilgisi yoktur.” Bu heyecanın lüksten doğan sevinçle yakından uzaktan ilgisi yoktur. Lükste olduğu gibi “nesnel ve bencil değildir.”

Sanat eserleri, bütün yıllanmışlıklarına rağmen, kalıcı olmakta ve alımlayıcılarına estetik heyecan vermeye devam etmekte iken, lüks ürünler “usandırıcı” olabilmekte ve “modası geçme” durumuyla karşılaşılabilmektedirler. Cemil Sena bu durumu: “Lükste usandırıcı, modası geçme gibi nitelikler de vardır. Sanat eserleri için, bu türlü duygulara tutulmuş olanlar gerçekte, eserin sakladığı

⁷²⁹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.216.

⁷³⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.216-217.

⁷³¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.217.

estetik güzelin farkında olamayanlardır; bu itibarla güzelin ebedî olduğunu söyleyebiliriz.”⁷³²

*“[G]üzel bir toplumun olduğu kadar da insanlığın ülkü, özlem ve hayranlığını taşıdığı halde, lüks, bir kişi, ya da bir ailenin malik olma tutkusunu temsil eder ve daima da sanat eserleri üzerinde yoğunlaşmaz; yani her insanın kendi imkânlarına göre bir lüksü vardır.”*⁷³³

5.1.2.2.4. Güzel ve Yüce

Cemil Sena, “güzel ve yüce”yi karşılaştırırken konuyu bir mahiyet meselesi olarak ele alır: “... her ulvî güzel olduğu halde her güzellik ulvî değildir.”⁷³⁴ O, yüce kavramını Kant’ın görüşlerinden hareketle izah ederken, bu olgunun uyandırdığı etkiyi şairane bir tarzda ortaya koymaya çalışır. Cemil Sena’ya göre, “yüce (süblime), sadece güzelin yüksek bir derecesi değil, ayrı ve bambaşka bir güzellik türüdür. Bu iççeliğine rağmen iki olgu yine de farklı “ayrı ve bambaşka” olgulardır. “Kant”, der Cemil Sena, yüceyi, “sonsuzluğun duyulur ifadesi” diye tanımlamıştır. Yine Kant’ın yüceyi tasnifine yer verirken, [“Kant, biri matematik, diğeri dinamik olan iki yüce ayırır. Birincisi, büyüklüğü, ikincisi, sonsuz gücü (puissance) ifade eder.”] yüceye dair ilk tasnife dikkatimizi çekmiş olur. Bu tasnifin dışında da çeşitli görüşlerin bulunduğunu belirten Cemil Sena, “fiziksel yüce” ve “dehânın büyük düşüncelerini ve kahramanlık aksiyonlarını kapsayan bir tinsel (moral) yüce”nin söz konusu edildiğini belirtir.⁷³⁵

Yukarıda dile getirilen Kant’ın yüce tasnifi için Cemil Sena şu örnekleri göstermektedir: “Yıldızlı bir sema, uçsuz bucaksız bir deniz, ebedîlik düşüncesi,

⁷³² Estetik 1972, a.g.e., s.217.

⁷³³ Estetik 1972, a.g.e., s.217.

⁷³⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.17.

⁷³⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.218.

matematik yücenin ürünüdürler; bir fırtına, bir yangın, Niyagara çağlayanının akışı... dinamik yüceyi esinlerler.”⁷³⁶

Yüce olana dair kavramsallaştırmalardan sonra, onu güzelden ayıran temel nitelikleri ele almaya geçen Cemil Sena, Lahr’dan hareketle; “Güzel, hayatın ışıklı bir ifadesidir; onda düzen, oran ve ahenk gibi bazı özellikler vardır ve bizde sempati, hayranlık ve aşk gibi duyguları yaratan bir uyarıcıdır.” dedikten sonra yüce olgusuna geçer ve; “Yücenin ana karakteri ise, uçsuz bucaksızlık ve sınırsızlıktır. Bu niteliklere kaosta ve korkunç olanda da rastlayabiliriz.” sözleriyle gördüğü farklılıkları izah eder.⁷³⁷

İnsanın yüce ile olan ilişkisini, bir tür “oransızlık” hatta “ezici” karakter taşıyan bir oransızlık olarak gören Cemil Sena; insanın yüce karşısında, “ezilmiş ve bitkin bir hale gir”[miş] olacağını, “hayal gücünün karış”[acağını] dile getirir. Bütün bunların yanında yine de şunu der, : “aklımız esenlik içinde bulunur.”

“[G]üzel karşısında coşar”[ken], yüce ile karşı karşıya geldiğimizde ise, “susma[k] zorunda kalırız.” Bu susmayı; “şaşıрма”, “dehşete kapılma” ve “ürperme” takip eder. Bütün bu duygular; “bir çeşit melankoliye”, “bir sonsuzluk nostaljisine” en nihayetinde de “hayretten yes’e kapılı[p] ağla[ma]”ya kadar varır.⁷³⁸

Cemil Sena güzel ve yüce mukayesesini; Alain, Pascal ve Lalo’dan hareketle sürdürür. Alain’in “Système de Beaux-Arts” adlı eserinden hareketle Cemil Sena; “Alain’e göre, yüce, dışsal hiçbir varlığa dayanmayan bir umuttur; ya da herkesin kendi nefsinde bulduğu bir egemenlik ve dayanma (surmonter) gücüne imandır.” görüşünü aktardıktan sonra; “işte bize bu umut ve imanı veren şey yücedir. Her yüce güzel olduğu halde her güzel yüce değildir.” neticesine ulaşır. Bu yaklaşımını da; “Yücede derinlik, bilinmezlik ve büyüklük gibi bazı karakterler

⁷³⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.218.

⁷³⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.218.

⁷³⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.218.

vardır; güzel ise, daima derin, karanlık ve ulu değildir.” sözleriyle açıklar. “Pascal”, der, Cemil Sena, “bu duyguyu (yüceyi), iki sonsuzluk karşısında bir baş dönmesiyle (vértige) açıklar. Cemil Sena’nın, Pascal’ın düşüncelerine getirdiği açıklama ise şu şekildedir: “Zira yücede değerler üstü (transvaleure) bir şey vardır ki, zihin için o, esrarlı, bilmeceli, dinsel ve metafizik bir kavram gibi belirir.”⁷³⁹

Cemil Sena, son olarak da Lalo’nun meseleyi ele alış tarzını değerlendirir. Lalo, yüceyi, “tarjik ve dramatikle karşılaştır”[mıştır]. Burada Lalo’nun, trajiği “edimin”, dramatiği ise “duygunun yücesi” olarak gördüğünü belirtir ve ekler: “[Y]üce de zihnin trajedisidir. Yüce benliğin, kutsal bir bilinmedik önünde emilip yükseldiğini hissettiren şeydir. Bu, bir küçük âlemin (microcosme) bir büyük âlem içinde erimesidir. Latiflik ve güzel, bizi yavaş yavaş kendine çekerken yüce, bizi bir an içinde kendimizden soyar.”⁷⁴⁰

Cemil Sena, söz konusu meseleye noktayı koyarken; yücenin, “duygularımızla olduğu kadar da bilincimiz, hayal gücümüz ve düşüncemizle sonsuzluğu algılamak” olduğunu, dolayısıyla yücenin güzelden “nicel dereceler bakımından değil, nitelik bakımından farklı ve bir bakıma karmaşık ve üstün bir duygu” olduğunu ifade etmektedir. Ona göre; “Güzel ne kadar sempatik ise, yüce de o kadar düşündürücü, hatta korkutucu ve küçültücü bir büyüklüktür; baş döndürücü bir derinliktir.”⁷⁴¹

5.1.2.2.5. Güzel ve Ahenk

1931 tarihli *Estetik* kitabında “güzel ve ahenk” karşılaştırması yapan Cemil Sena; “Güzel ise bize göre tenevvü kabul etmiyen, binaenaleyh teaddüt ve inkisama uğramıyan bir kıymet olduğu cihetle ahenk gibi muayyeniyetler ve zaruretler mukayyet ve eczadan mürekkep olan kemmî bir vahdet değildir. Ahenkte kuvvetli

⁷³⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.218.

⁷⁴⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.218-219.

⁷⁴¹ Estetik 1972, a.g.e., s.219.

bir mihanikiyet vardır. Bunun için de kalpten ziyade dimağa hitap eder. Hulâsa, ahenk güzelin mahsusiyyetinden bir vasıta ve nihayet hâli bir unsurdan başka bir şey değildir.”⁷⁴² sözleriyle konuyu değerlendirir.

1972 tarihli *Estetik*'inde ise Cemil Sena, güzel ve ahengin mukayesesine, öncelikle musikide görülen ahengin mahiyetini inceleyerek başlamaktadır. Klasik müzikten hareketle ahengin duygusal ve zihnî yönleri üzerinde odaklaşan yazar; bu müzik türünde ortaya çıkan ahengin “duygusal olmaktan çok zihnî faaliyeti uyandıran bir takım matematik oranlara bağlı olarak ardalanan sesler toplamından” oluştuğunu dile getirmektedir. Bütün bu matematiksel ve sistemli oluşuna rağmen ahengin “canlı bir değişme” içerisinde hissedildiğini belirten Cemil Sena, ahengin bir çeşit “terkip” olduğunu ve bu terkinin de; “veznin, kafiyenin, çizgilerin, renklerin ve genel olarak biçimin” bileşiminden neşet ettiğini vurgulamaktadır. Bütün bu özelliklerin neticesinde “musikinin ahenginde iki etki” türünün mevcut olduğu sonucuna ulaşmaktadır: Fizyolojik kaynaklı “dışsal ahenk” ve psikolojik kaynaklı “içsel ahenk”.⁷⁴³

Meselenin ana hatlarını yukarıda gördüğümüz şekilde ortaya koyan Cemil Sena, sırasıyla bu etki türlerini ele almaktadır. Fizyolojik temele dayanan “dışsal ahenk”, bir sesin belirli aralıklarla tekrarlanmasıyla, organizmanın o kadar çok tempoya eşlik etme ya da oynama şeklinde ortaya çıkan duruma tekabül eder. Dışsal ahenk, “oynatıcı” eserlerin bir fertte ya da toplulukta farklı farklı etkiler uyandırmasıyla, vücut bulmuş olur.⁷⁴⁴

Cemil Sena'nın musikide ikinci etki türü olarak tespit ettiği “içsel ahenk”e gelindiğinde, daha çok psikolojik boyutla karşı karşıya kalıyoruz. Ona göre; “tinsel” bir karakter taşıyan ve “daha çok insancıl ve kolektif bir ülkü, bir özlem ve duyarlığın ifadesi” olan “içsel ahenk”te “hareketleri durduran özel bir güç vardır.”

⁷⁴² Estetik 1931, *a.g.e.*, s.44.

⁷⁴³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.219.

⁷⁴⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.219.

Cemil Sena, söz konusu özellikleri taşıyan bu ahenk türünü; “güzele en çok yaklaşan veya güzeli sağlamakta en çok etken rolünü oynayan” sıfatlarıyla öne çıkarmaktadır. Cemil Sena’ya göre; bu niteliklere sahip bir sanat eserinin ahengi, “kısımlarının türülülüğü içinde bir birlik bulunan ya da her kısmı ayrı bir birliğe malik olduğu için, birlikler karışımı ya da toplamı suretinde hissedilir.” Yine bu nitelik: “[A]ncak düşünce ve duygunun türlü sanrı ve yanılısımaları ve hayal gücünün çeşitli tasarımları içinde kavranılabilen bir niteliktir.”

“İçsel ahenk” taşıyan bir sanat eseri karşısındaki algılayıcı için bu tür bir ahenk (ki bu algılayıcı da Cemil Sena’ya göre; “sanat zevk ve heyecanı ile beslenmiş bir bilinç” taşımaktadır), “donmuş bir sempati ve canlı bir güzellik”ten başka bir şey değildir. Bu olguyu müşahhas kılabilmek için Cemil Sena, mimarî eserleri örnek olarak gösterir: “Meselâ bir mimarî eserinin dışı ve içi, seyredenlerde aynı izlenimleri bırakmaz.” Bu durumun ortaya çıkış sebebinin de: “[S]anatçının, içe ve dışı vermiş olduğu iki ayrı ahengin ürünü değildir; fakat insan ruhunun özgürlükle tutsaklık arasında hissettiği duygusal durum ve hallerin başka başka oluşun[a]” bağlamaktadır.⁷⁴⁵

Cemil Sena, yeni sanat anlayışlarından doğan ahengin *dışsal ahenk* türünde bir ahenk olduğunu düşünmektedir:

*“Çağımız mimarîsi ve dolayısıyla bütün diğer güzel sanatlar, özgürlüğü yıkan tinsel baskılardan kurtularak bir çeşit ruh konforuna hizmet etmeye çalışmakta ve güzelliği bu konformizmin pratik değerlerinde aramaktadır. Denebilir ki, sanat, çağımızda, organik eğilimlerimizi kandırmaya elverişli bir dışsal ahenge yönelmekte ve derin düşüncelerden uzaklaştıran bir kolaylık ve rahatlık peşinde koşmaktadır.”*⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.219.

⁷⁴⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.220.

Yukarıdaki alıntının çift karakterli bir yönünün olduğunu hemen söylemeliyiz. Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Cemil Sena, modern sanatın; “içsel ahenk”i değil, “dışsal ahenk”i öncelikle ifade etmektedir. “Güzele en çok yaklaşan” yön olarak belirtilen “içsel ahenk”in yokluğu veya kaybı, çağımız sanatlarının bu denli tartışılmasının da her halde ana sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Ancak farklı bir zaviyeden yaklaştığımızda da görüyoruz ki, güzel sanatlar, “özgürlüğü yıkan tinsel baskılardan kurtularak” yine Cemil Sena’nın ifadeleriyle söylersek “bir çeşit ruh konforuna” ulaşılmasını sağlamaktadırlar. Buradaki dilemma, Cemil Sena’nın farklı zamanlarda farklı tutumlara yaklaşp uzaklaşmasıyla ilgilidir.

Güzel ve ahenk olgularının ahenk cihetini yukarıdaki şekliyle ortaya koyduktan sonra Cemil Sena, meselenin can alıcı yönüne bir soru vasıtasıyla geçer: “Acaba, başlıca karakteri, düzen (orde) ve orantının zaman ve uzay boyutları içinde türlü nicelik ve türlülikle tekrarlanmasından ibaret olan ahenk, bir başına güzel olabilir mi?” Bu soru konunun mukayeseyi gerektiren ana problemiğini oluşturmaktadır. Cemil Sena, çözümü çeşitli düşünürlerden hareketle irdelemeye çalışmaktadır. Eski Yunanlılar bu suale müspet yaklaşım göstermişlerdir: “Onlara göre, *ahenk* (harmonia), *ışın* (elektra) denilen bir Tanrıçanın ikiz kızlarından biridir.” Cemil Sena, Eski Yunanlıların görüşünü Eflatun’un da paylaştığını belirtir: “Eflatun’a göre de ahenk, güzelin en önemli karakteristiklerinden biridir.” Cemil Sena’nın tanıklığına başvurduğu bir diğer düşünür ise Leibniz’dir. Cemil Sena, onun Pythagoras’ın etkisinde olarak: “[B]iz, güzeli nerede olsa tanırız. Ruhumuz, bir şeyin neden, nasıl ve niçin güzel olduğunu düşünmeden onunla tanışık çıkar. Şu halde güzel, eşyada bilinçsiz olarak duygularımızla kavradığımız bir ahenk ve orantıdır. Yani dışsal bir orandır.” şeklinde bir yaklaşımın sahibi olduğunu belirtir.⁷⁴⁷

Bu görüş ve tanıklıkları indirgemeci bulduğu için Cemil Sena onlara katılmaz: “Bu filozoflar, ahengin biçime, yani dışa, güzelliğin ise, içe, ruha ve anlama ait olduğunu fark etmedikleri için, onlara göre, güzellik tamamıyla niceliğe

⁷⁴⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.220.

indirgenmiş olur.” Çünkü Cemil Sena’ya göre; düzende, “tek başına cansız bir ar dalanma ve biteviyelikten (monotonie) başka özellik yok gibidir.” Yine ona göre; “orantı da, matematik bir değer sınırını aşamaz.” Neticede “ahenk”, der, Cemil Sena, “her nicel değer de olduğu gibi, değişken, çeşitli, sabit ya da oynak olabilir.” “Güzel ise, bölünemez, çeşitlenemez, bu yüzden de ahenk gibi zorunluluklarla kayıtlı ve birtakım kısımları kapsayan nicel bir birlik değildir. Her güzelde özel bir ahenk vardır; fakat her ahenk, mutlaka güzel değildir. Ahenkte mekanik bir düzen bulunduğu için, duygulardan ziyade beyne hitap eder.”⁷⁴⁸

Cemil Sena, ahengi, “güzeli algılamada bir vasıta ve ikinci plânda bir eleman” olarak görmektedir. Son olarak da, Walston ve Lalo’nun birer görüşüne [C. Waltston insanı “bakışım ve ahengin çekimine (harmoniotropisme) yetenekli bir yaratık” olarak görürken, C. Lalo da güzeli “zevkle yargılanmış en az bir araçla en çok ürünü (rendement), kolayca elde edebilen zihne özgü bir ahenk” olarak görmektedir.] yer veren Cemil Sena, güzel ve ahengin özdeş olduğu fikrine değil, “birbirine dıştan eklenebilen birer karakter oldukları” fikrine inandığını belirtir.⁷⁴⁹

5.1.2.3. Güzele Bağlı Tinsel Haller: Estetik Duygular

Cemil Sena, Estetik’in⁷⁵⁰ “Altıncı Bölüm”ünü “Estetik Duygular” a ayırmış ve *Güzel ve Coşku*, *Güzel ve Haz*, *Güzel ve Aşk*, *Güzel ve Zevk*, *Güzel ve Çirkin* adlarıyla beş başlık altında bu duyguları değerlendirmeye çalışmıştır. Biz de burada sırasıyla sözü edilen duyguları ele almaya çalışacağız.

Ancak, değerlendirmelere geçmeden önce, bu bölümle ilgili olarak dikkatimizi çeken birkaç hususu da dile getirmeyi faydalı görmekteyiz. Bu bölümde ele alınan duygu türlerinin müstakil duygular olarak değil de, bölümümüzün başlığının da işaret ettiği üzere, güzelden, sanat güzelliğinden doğan duygular

⁷⁴⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.220.

⁷⁴⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.221.

⁷⁵⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.222.

olduklarını belirtmemiz gerekmektedir. Dolayısıyla, bu duygu türlerinin güzele nisbetle farklarından çok, estetik olarak güzelle ve güzel karşısındaki tutumlarla alâkalı olduklarını görmemiz gerekmektedir. Cemil Sena'nın, diğer bütün konuları ele alışındaki yöntemi burada da kullandığını görmekteyiz. Aslında birçok filozof ve sanatçının güzele dair ve estetiğe yönelik görüşlerinin bu bölümde de uzun uzadıya aktarıldığını ifade etmeliyiz. Bu aktarmaların ardından da Cemil Sena'nın, özetleme yöntemini kullanarak, meseleyi kendi çerçevesinden de yansıttığına şahit olmaktadır.

5.1.2.3.1. Güzel ve Coşku

Cemil Sena, *Estetik* kitabının birinci basımında, estetik değere temas ettiği noktada, *güzel ve coşku* karşılaştırmasına da gitmektedir. Görüşlerine başvurduğu iki düşünürden biri Lipps diğeri de Volkelt'tir.

“Lipps⁷⁵¹ ile Volkelt'e nazaran san'at eserinin güzelliği bize verdiği heyecan ve coşkuyla mütenasıptir. Bu ise iki mevcuttaki teessürî hayatın bir iştikak ve hassasiyet mecrası vasıtasile şahsiyetlerin mütekabilen teatisi demektir.”⁷⁵²

“Mamañih biz çok defa yalnız bir san'at eseri karşısında değil, harikulâde işler ve faaliyetler ve bilhassa mefkûremize muvafık gelen amelî faaliyetlerdeki zaferler karşısında da coşabiliriz. Fakat bunları yekdiğerinden tefrik etmek lâzımdır. Bunlardan ikincisi beklediğimiz şeyin ümit edilmedik bir anda zuhurundan mütevellit olan bir sürurdur. Birincide ise ekseriya bir tarikat salikinde kutsiyetine inandığı bir tarikat ve âyinin maşerî heyecanına şuurunu terk ettiği hal vardır. Yani hatsî bir

⁷⁵¹ Lipps'in geliştirdiği ve estetik suje'nin bir sanat eseri karşısında aldığı tavrı anlamlandırmada anahtar vazifesi gören kavramlardan biri olan Einfuhlung'un farkına varması Cemil Sena'nın meselesine, konusuna olan dikkatini de göstermektedir: “Lipps, “bedayin esasını teşkil eden hadiseler, diyor, temsil edilmiş olan şeyde kendi kendisini hissettirendir. Yani his (Einfuhlung) demek bir in'ikâs filile eşyaya kendi ruhumuzun hakikî faaliyetini atfetmek demektir ve bu atf keyfiyeti mevzu ile mahmulün kendi enemizde kaybolacak ve tamamen, idrak ettiğimiz şey dahilinde yaşıyacak kadar yekdiğerile kaynaşmasıdır. Bu (kaynaşma (fusion)nın şartı ise, bizzarure mütevalî olan dakik idraklerdir.” *Estetik 1931, a.g.e., s.46.*

⁷⁵² *Estetik 1931, a.g.e., s.47.*

idrakle mahiyet ve kıymetine erişilen herhangi bir tecelli karşısında bir an için şuurun ebediyete ric'ati vardır.

Bunun içindir ki bunda verilmiş ve verilecek hiçbir hüküm mevcut olmadığı halde diğerinde gittikçe kuvvetlenen veya zayıflayan afakî hükümler karşısında kalırız.”⁷⁵³

Cemil Sena, Estetik'in ikinci basımında konuyu ele almaya “çoşkunun mistik açıklaması”nı yapan düşünürlerin görüşleriyle başlar. Leibniz ve Sokrat'tan alıntılarının yanı sıra “safsatacılar” dediği Eski Yunan düşünürlerini de bu minvalde değerlendirir:

“Leibniz'e göre coşku (enthousiasme), bilgeliğin (sagesse) egzersizlerinden ibarettir ve bu bizde Tanrıktan bir şeylerin var olduğunu ispat eder.” ifadeleriyle Leibniz'in görüşlerini verdikten sonra Cemil Sena, Sokrat'ın meseleyle alâkalı tutumunu değerlendirmeye geçer. Gayet olumsuz bir ton ile Sokrat'ın düşüncelerine değinir: “Kendisine içrek (bâtınî) esinler veren bir şeytan, ya da Tanrının bulunduğu iddia edip durmuş olan Sokrat da, coşkunun Tanrısal bir içgüdü olduğunu savunmuştur. Coşkunun bu mistik açıklanması, eski Yunan safsatacılarında da vardı.” Cemil Sena daha sonra Alain'in konuya dair görüşlerini ele alır. Bu düşünür coşkuyu, “hayranlığın (admiration), insancıl (beşerî) sınırları aşar gibi görünen aşırı bir türü saymış ve güzelde, bir ruhu ısıttıktan ve doldurduktan sonra coşkuya kadar götürebilen bir kuvvet görmüştür.”

Yukarıdaki görüşleri aktardıktan sonra Cemil Sena, kendi psikolojik temelli özetini yapar:

“Gerçekten de güzel karşısında insan, bilinç alanı daralmış ve derinleşmiş, fakat zihin ve ifade hayatı çökmüş bir isterik durumundadır. Bunun patoloji konusuna giren isteri ile arasındaki fark, sanrularından yoksun oluşu ve sadece güzel

⁷⁵³ Estetik 1931, a.g.e., s.47.

karşısında derin ve sürekli bir hazzın tadı içinde mutluluk duyulmasıdır. Denebilir ki estetik coşkuda, bilinç güzelin dışında kalan nesnelere hepsiyle ilgisini keser.”⁷⁵⁴

Gelinen noktada Cemil Sena, T. Lipps’in ünlü teorisini gündeme taşır: Einfühlung. Lipps, “estetiğin temeli olan olaylar[ın] temsil edilmiş olan şeyde kendi kendimiz hissettir”[mesi] duygusunu Einfühlung terimiyle açıklamaktadır. Cemil Sena’ya göre bu duygu: “[B]ir tepki edimiyle eşyaya kendi ruhumuzun gerçekselleşmesini yüklemek demektir. Bu ise, konu ile yüklem (attribut) kendi bilincimizde kaybolacak ve algıladığımız şey içinde yaşayacak kadar birbiriyle kaynaşması demektir.”

“[B]iz, eşyayı ancak kendi gerçek hayatımızın sınırları içinde insanbiçimcilik (anthropomorphique) bakımından algılayabiliriz.” şeklinde meseleyi özetleyen Cemil Sena, daha sonra bu görüşe paralel düşünürlerin yaklaşımlarını sırasıyla aktarmaya geçer: “Gerek S. Proudhon, gerek Jouffroy’un da insanbiçimcilikle açıkladıkları bu ruh halini, J.M. Guyau’da bir sempati teorisiyle açıklamaya çalışır. Estetikçi Basch’ın *sembolik sempati* adını vermiş olduğu bu *einfühlung* teorisi, aslında R. Vischer’indir. Lalo’da bunu, *empathie* ya da *intropathie* terimiyle açıklar.”

Cemil Sena, estetik hazzın; “bu seviyeye yükselmiş olanların sanat eseriyle kendi aralarında coşku halinde beliren bir kaynaşmanın ürünü” olduğunu belirtir ve ona göre; “güzel karşısında hissedilen bu coşku(...) geçici bir bilinç yitmesi, ya da tersine yoğunlaşmış bir bilinçlilik hali”dir.⁷⁵⁵ Bu durumu Groos’un da fark etmiş olduğunu belirtir:

“Bu düşünürün göre, estetik hayat, tümel bir ruh göçüdür (metempsychose). Bu bir dramın kişiliklerinden ya da bir cambazın hareketlerinden söz edildiği vakit

⁷⁵⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.222.

⁷⁵⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.222.

ve hele dolaysız olarak hayvanlar ve eşya varken semboliktir. Bir devrilmiş sütundan söz edildiği vakit, biz de kendimizi onun gibi devrilmiş ve ezilmiş hissederiz ve hatta içimizde hissettiğimiz bu yıkılmayı, hareketlerimizle ve içsel bir taklitle hafifletmeye çalışırız.(...) T. Lipps ve Volkelt'e göre, sanat eserinin güzelliği, bize vermiş olduğu heyecan ve coşku ile orantılıdır. Bu ise, sanatçı ile eseri ve bizim aramızdaki duygusal hayatın, bir paydaşlık ve duyarlık akışı sayesinde kişiliklerin karşılıklı olarak birbirine aktarılması, birbirinde eritilmesi demektir.”⁷⁵⁶

Cemil Sena, güzel karşısında hissettiğimiz coşkuyu pratik hayatta tecrübe ettiğimiz bazı coşkularla karıştırmamız gerektiğini vurgular. “Sevinç heyecanı” diye adlandırdığı bu coşku türünün sanat eserleri karşısında hissettiğimiz coşkulardan çok farklı ve ayrı şeyler olduğuna dikkatimizi çeker. Sanat eserleri karşısında hissedilen coşkunun bir tür “kendinden geçme”ye benzemesini “mistik coşku”yla da karıştırmamız gerektiğini; “esrime” durumunda bilincin devreden çıktığını, “güzel karşısındaki dalıncın verdiği coşkuda” ise bilinç ve zihnin büsbütün yok olmadığını ifade eder: “[E]stetik hazlarda kendi hayatımızın dilekleri ve anılarıyla ülküsel tasarımlarımızın gerçekleşir gibi oluşu türünden ince ve derin bilinç coşkuları saklıdır.” sözleriyle meseleyi neticelendirir.⁷⁵⁷

5.1.2.3.2.Güzel ve Haz

Estetik kitabının 1931 tarihli ilk baskısında Cemil Sena, *güzel ve haz* olgularını ele almış ve bu iki olguyu değerlendirmeye çalışmıştır. Ona göre; “*Güzele gelince: bundan aldığımız bedî elem veya bedî haz, mutasavver ve müteal olan ve mülkiyet ifade etmeyen bir rüyetin hoş veyahut nahoş hazzı dahiline iltica etmiş bulunan rakik bir betbinîye ric’at hissidir. Bu itibarla san’atin gayesi beşerî ıstırapları teskin etmek veya tezyit etmek olur. Bunda şahsî mizacımızla mevzuun ehemmiyeti ve daha doğrusu cemiyetin güzel karşısında duyduğu bedî heyecanın*

⁷⁵⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.223.

⁷⁵⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.223.

*mahiyet ve hususiyetinin bir tesiri vardır. Bunun içindir ki güzel, bir nevi vaat gibi görünür.*⁷⁵⁸

Cemil Sena, estetik hazzın “sırrı” bir durum olmadığını, aksine bütün değerler gibi “muayyen ve mahsur” bir değer, hatta bir “şeniyet” olduğunu düşünür.⁷⁵⁹

Cemil Sena, *haz* kelimesinin genel olarak hoşlanma anlamıyla karşılandığını, sanat eserlerinden alınan hazzın da coşku ile karıştırıldığını ifade etmektedir. Ona göre, bu apayrı bir duygudur. Söylediklerine temel teşkil etmesi cihetiyle Ionas Cohn ve J. Paliard’ın şahitliklerine başvurur: “*Ionas Cohn*, bütün haz yargıları, diyor, tümelleşme eğilimindedir; bu sebepten de estetik değerlerin buyurucu (imperatif) bir karakteri vardır. *J. Paliard* da derin bir surette hayatsal olan hazzı, “*görevleri itibariyle bireysel dengeyi ahenkli tutan hal*” diye tanımlar. Ona göre, bu görevlerin ahengi, dışsal ve küçük bir engelle bozulabilir.”⁷⁶⁰

Bu noktada Cemil Sena, J. Paliard’ın, “*Intuition et Reflexion (1925)* adlı eserinden hareketle bu tespitleri yapmaktadır, hazzın, “fizyolojik ve biyolojik bir determinizmin ürünü” olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla hazzın, “türünü ve belirirken bireyin aldığı ve alacağı durum ve işaretleri belirleyen[in] toplum” olduğunu ifade etmektedir:

*“Güzel karşısında hissettiğimiz estetik haz, bireysel dengeyi organik ve hayatsal bakımdan sağlamlaştıracak ve toplum, kabul ettiği değerlere göre, hazzın çeşitlenmesine ve daha çok tinsel hazların gelişmesine hizmet edecektir.”*⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.49.

⁷⁵⁹ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.51.

⁷⁶⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.223.

⁷⁶¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.223.

Cemil Sena, toplumun estetik kültür ve haz noktasındaki belirleyiciliğini de şu ifadeleriyle dile getirmektedir: “Bireylerin estetik kültürleri kadar sanata önem verme işi de toplumun ödevlerinden olduğu için, estetik haz da dolaysız olarak toplumun ürünüdür.”⁷⁶²

Cemil Sena; J. Paliard’ın, “bazı ruhbilimciler gibi, haz ve elemin genel olarak devimliliğe (harekiyet) bağlı olduğunu kabul e”[ttiğini] ve “bunlar[ın], bilincin en ilkel tavırlarını oluştur[duğunu] ve edimin çoğaldığını göster”[diğini] düşündüğünü dile getirir ve ekler: “Zira, bütün canlıların gidişi (conduit) edilginlikte kendiliğindenliğin (spontaneité) bir ifadesinden başka şey değildir... Elem sevgisinde dalıncın (contemplation) özgül (specifique) bir sevinci vardır. Güzele gelince, bundan aldığımız estetik haz ya da elem, tasarlanmış ve aşkın (transcendant) bir görümün hoş olan veya olmayan hazzına sığınmış ince bir iyimserlik ya da kötümserliğe dönme duygusudur ki, bunda malik olma isteği yoktur. Bu itibarla âdeta sanatın amacı ıstıraplarımızı gidermek ya da artırmaktır. Bunda kişisel yaratılışımızla kanunun önemi ve toplumun güzel karşısında duymamız gereken estetik heyecan hakkında kazanmış ve kazandırmış olduğu inanç ve alışkanlıkların özelliğinden gelen etkiler vardır.”⁷⁶³

Yukarıdaki alıntıyı özetlemesi açısından Cemil Sena, “haz bakımından güzelde bir çeşit vaa[din] saklı” olduğunu ve “estetik hazda merkezleşmiş bir vazgeçme[nin] (renoncement concentré)” bulunduğunu belirtir. “Oysaki”, der Cemil Sena, “organik hazlarda merkezinden ayrılmış (decentralisé) bir tutku fişkirir.”⁷⁶⁴

J. Paliard’dan sonra Cemil Sena, Kant’ın meseleye yönelik görüşlerini değerlendirmeye geçer:

⁷⁶² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.223.

⁷⁶³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.224.

⁷⁶⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.224.

*“Kant, herhangi bir hazzın estetik olup olmadığını anlamak için, konunun niteliklerini incelemeyi uygun bulur. Bu takdirde zevk yargısının (jugement de gout) sağladığı kanıksamada (satisfaction) bir çıkarsızlık (indifferant) görülür. Eğer estetik değerlerin yayılması düşünülürse, eser ve konu nicelik bakımından ele alınmalıdır ki, bu da, kavramsız olarak, fakat, tümel bir surette haz veren şeydir; tümel olan şeyler soyutturlar; güzel ise, tamamıyla somuttur.”*⁷⁶⁵

“Kant”, diyor Cemil Sena, daha sonra, “ilişki bakımından araç ve amacın incelenmesini tavsiye eder. Bu suretle güzel, bir şeyden istenen ya da bir şeyde içkin bulunan amaçlılığın (gaiyet) biçimi olur. Fakat, bu durum karşısında asla amacı görmeyiz, ama, onun kendisinin bir amaç olduğunu biliriz.”⁷⁶⁶

Bu tespitlerden sonra Kant’ın estetik yargıları sınıflandırmasına geçilir. Cemil Sena, bu yargıları özet halinde aktarır. “Yargı: 1. Bir olguyu, bir deneyi saf ve katkısız bir surette inceler ve ispatlar; 2. Yahut pratik bir zorunluluğu gösterir; 3. Ya da, mantıksal bir olumsuzluğa (imkân) delâlet eder.”⁷⁶⁷

Cemil Sena’ya göre (tabiî Kant’tan hareketle), estetik yargının özelliği, “varsayımlı ve paydaş(müşterek) bir duygu önünde, bağıntılı olarak tasarlanmış olan öznel bir zorunluluktur. Güzel ise, kavramsız olarak zorunlu bir kanıksamanın konusu olan şeydir. Başka bir deyimle, tasarım bakımından güzel, buyurucu ahlâkla kıyaslanabilen buyurucu bir estetik gerçekliktir.”⁷⁶⁸

Yukarıdaki görüşlerle Kant’ın, “estetiğin formel” şartlarını aydınlattığını ileri süren Cemil Sena, “bir sanat eseri karşısında duyulan hazla Tanrıya kavuşma hazzı sayılan esrime[nin] (extase)”, Plotinos’da olduğu gibi, birbirlerine karıştırılmaması gerektiğini, Cousin’den yola çıkarak açıklamaya çalışır: “[G]üzel

⁷⁶⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.224.

⁷⁶⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.224.

⁷⁶⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.224.

⁷⁶⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.224.

karşısında insan da bir mistik gibi, kendinden geçer; bütün belirli ve sınırlı düşüncelerden uzaklaşır ve kendi içine kıvrılarak derinleşir; fakat, estetik haz bu türden değildir. Bunun içindir ki, esrimedeki Tanrısal sırrın verdiği mistik hale (théurgieque) karşı, estetik haz ve heyecanda bilinç, bir kaotik karmaşıklığa (complexité chaotique) tutulur. Birincisi sanrısal ve yansımali olduğu kadar da tayfi (spectral), ikincisi gerçek ve bileşik hallerdendir.”⁷⁶⁹

Yukarıda ele aldığımız *Güzel ve Coşku* bahsinde olduğu gibi Cemil Sena, burada da ‘estetik haz’ olgusunu ‘esrime’ ile mukayese etmektedir.

5.1.2.3.3. Güzel ve Aşk

1931 tarihli *Estetik* eserinde Cemil Sena *güzel ve aşk* olgularının birbirleriyle ilgisinin bulunmadığını iddia etmektedir: “Şu halde insanın san’atte aradığı ve bulduğu şey kendi nefsinden başka bir şey değildir. Bu itibarla aşk hangi manada olursa olsun güzelle alâkadar değildir ve gene o sebepler dolayısıyla san’atle de münasebeti tâlidir. San’atin menşei hakkında yapacağımız küçük bir tetkik aşk ile san’at güzelliği arasındaki münasebetin ne kadar tâli bir kıymeti haiz olduğunu gösterecektir.”⁷⁷⁰

Güzelin mukayese edildiği, ya da daha doğru bir ifadeyle ilişkilendirdiği, duygulardan biri de ‘aşk’ duygusudur ki, Cemil Sena, yine bu duygu türlerinin birbirleriyle karıştırıldığı gerçeğinden hareket ederek meseleye yaklaşmaktadır. Ona göre, bu karıştırmayı yapanlardan biri J.M. Guyau’dur. Bu düşünür, “estetik heyecanı, az çok bulanık ve ince bir istekle karışık olan bir aşk heyecanı ile karıştırmıştır.” Cemil Sena, Guyau’nun ‘aşk’ı, “einführung teorikileri tarafından bir çeşit konuyu sevmek, konuda yaşamak” anlamına gelen “geniş bir sempati” olarak

⁷⁶⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.224-225.

⁷⁷⁰ Estetik 1931, a.g.e., s.72.

anladığının altını çizer ve “güzel, sevdiğimiz ve içinde kendimizi bulduğumuz her şeyde bu sayede görülebildi” diye de ekler.

‘Aşk’ konusunu, düşünürlerden edebiyatçılara uzanan hayli geniş bir perspektiften ve hayli uzun sayılabilecek bir yaklaşımla tartışan Cemil Sena, V. Cousin’in aşkı, “düşünmeli (müteemmil) ve kendiliğinden (spontané) olmak üzere ikiye ayırmış” olduğunu ve “birincinin bencillele fedakârlığı, ikincinin ise, mutluluk ve bilgisizliğin katıksız yüceliğini temsil ettiğini ileri sür”[düğünü]” ifade eder. V. Cousin’in ikinci anlayışla sanatı ilişkili görmüş olduğunu da belirtir.

E. David’in, tıpkı Eflatun’un Timaios diyalogunda olduğu gibi, “sanatı, maddî güzellik vasıtasıyla tinsel güzelliğin ifade gayreti say”[dığını] ve “aşk duygusunu uyandıran maddî güzellikleri, sanat güzelliği ile özdeş” tuttuğunu belirten Cemil Sena, Goethe’nin ise, aşkı, “kimyasal cisimlerin kaynaşmalarıyla karşılaştır”[dığını] ifade etmektedir. Ona göre: “[D]iğer bazıları da aşkıta manyetik bir etki görmek istemişler ve bu hali, sanata karşı duyduğumuz sempatiye dayanarak estetik güzeli aşka indirgemişlerdir.”⁷⁷¹

“*Voltaire, Nietzsche, Stendhal...* gibiler de, aşkla güzel ve güzelle aşk arasında derin ilişkiler bulunduğunu savunmuşlardır. Başta *Voltaire*, aşkın türlerini ayırmış, bunda dostluğun, saygının ve takdirin rolünü göstermiştir. Nitekim çağımızda *Th. Ribot* da, her aşkın bilinçsiz olarak bir ülkü aramaktan ibaret olduğunu, bununla sanatın pek açık ilgileri bulunduğunu savunmuştur.”⁷⁷²

Bütün bu ilgileri kurduktan sonra Cemil Sena, meseleyi, “sanatın menşei” noktasına kadar taşıyarak, aşk ve sanat ilgisini izaha çalışır. Burada ilk durağı Darwin olur. Yine Darwin’e ve onun görüşlerine paralel düşen düşünürlerle değinilir. Humboldt, Cabanis ve Freud “cinsel duygu” merkezli yaklaşımları savunan

⁷⁷¹ Estetik 1972, a.g.e., s.225.

⁷⁷² Estetik 1972, a.g.e., s.225-226.

düşünürler olarak öne çıkartılırlar. Temelde, kadın ve erkek arasındaki cinsel güdülerden doğan, beğenme, beğendirme ve süslenmenin, güzelleşmenin sanatı doğurduğu fikri hâkimdir. Ancak, Cemil Sena: “Bu teoride gerçeğin hepsi değil, bir kısmı varsayılabilir; yani bu teori, sanatın kaynağını değilse de, evrim ve çeşitlenmesinde, cinsel duyguların da önemi olabileceğini düşündürebilir.” şeklindeki görüşleriyle konuya daha temkinli bir yaklaşım sergilemektedir.⁷⁷³

“Freud’a göre, her sanat eseri, bir itiraftır. Nietzsche ve Eflatun gibi bazı farklarla bu fikre bağlı olanları da eklemek suretiyle aşkı sınıflamak gerekirse diyebiliriz ki, genel olarak estetikçiler, biri maddî, öteki tinsel olmak üzere iki tipe ayırmışlardır. Birincisi cinsel aşktır, ikincisi mistik aşktır. Bu iki çeşit aşkı savunanlar, sanatın esasında türlü bakımlardan bu tutkunun varlığını savunurlar.”⁷⁷⁴

Yukarıda belirtilen iki tip aşk anlayışının Eflatun’un teorisinden kaynaklandığını belirten Cemil Sena, “büyük ve derin filozof” dediği Eflatun’un teorisini özetlemeye geçer. Eflatun: “[B]ilgimizin duyulur (sensible) ve kavranılır (intelligible) olmak üzere iki âleme ait olduğunu, bu yüzden de biri maddî öteki tinsel (manevî) âlemden gelen iki bilgi türünün bulunduğunu savunmuş ve bu iki ayrı âleme uyan iki türlü aşka inanmıştır.”⁷⁷⁵

Cemil Sena, daha sonra bu aşk anlayışının açıklamasına başlar. Burada ortaya çıkan aşk anlayışı “Venüs” adıyla sembolleştirilir. İki türlü Venüs mevcuttur. Birincisi, “maddî âleme” has olan aşktır ve insanın nefsinden başlayarak mutlak aşka yükselmesine dek uzanmaktadır. “Bizim her sevdiğimiz şeyde beliren” de bu aşktır. Bu aşkın en belirleyici tarafı “ebedîliğe karşı olan sevgimizle karışık” olmasıdır. Bu aşk, “görünüşte maddî olmakla beraber gerçekte Tanrısalıdır.” İkincisi de “tinsel âleme ait”tir. Bu venüsde, “madde âleminin venüs’ünden yüce” bir özellik mevcuttur. “O, ebedî olmaya çalışan ruha aittir.” “Bu ebedîlik varlığının değil, anının

⁷⁷³ Estetik 1972, a.g.e., s.226.

⁷⁷⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.226.

⁷⁷⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.226-227.

ve sanının ebediliğidir. Bu ise iyidir (hayır).” Ruhlar, bu iyiye ulaşmaya gayret ederler. Aşk’ın Tanrıya ulaşma serüvenidir bu. En alt dereceden başlayıp yavaş yavaş Tanrıya yükselmeye, maddî olandan geçip manevî olana ulaşmaya dönüktür. Cemil Sena, : “İşte asıl gerçekse aşk, bu idealara bağlı olan ve onlardan yansıyan yüce güzele beslenen aşktır ki, bu bayağı ve beşerî tutkularından tamamıyla soyunmuştur. Buna *platonik* aşk denilir.”⁷⁷⁶ sözleriyle Eflatun’un aşk anlayışını dile getirir. Bu açıklamaların ardından da Eflatun’un ‘estetik’ ya da bir diğer ifadeyle ‘güzellik’ anlayışı üzerinde durur. Eflatun, “eşyanın dış görünüşünde iki güzellik görür.” Bunlardan biri “fayda sağlayan”, diğeri de “haz veren” güzelliklerdir. Cemil Sena’ya göre, Eflatun; “bir şeyin güzellik derecesini bu iki amaca yaptığı hizmetle orantılı görmektedir.” Bu güzelliklerden birincisi, “bağıntılı” iken, diğeri “mutlak” güzelliktir. “Mutlak güzellik, kendinden güzel olandır ki, buna salt güzel denilir.” Cemil Sena, Eflatun’un, kadın ve erkek güzelliklerini birbirinden farklı gördüğünü ve bunlara “duyulur” ya da “duyusal güzellik” adını verdiğini; “mutlak güzellik”e gelince, bu tarz güzelliğin “biçim ve madde ile ilgisi bulunmadığından sezgisel” olarak kabul ettiğini belirtir.⁷⁷⁷

‘Sanat ve estetik’ aşkına gelindiğinde Cemil Sena, Eflatun’un anlayışını şu şekilde özetlemektedir: “İşte sanat ve estetik aşkı, eski gördüğümüz şeyleri, saf tözlerin kucağında geçirdiğimiz aşkın (müteal) hayatı bir rüya gibi hatırlarız. İşte, hatırlatan ve bugün yok olmaya mahkûm bulunan ölümlü yaratıkları değiştirmek ve bozulmaktan korumak için hissettiğimiz içerik bir çabadan başka bir şey değildir. Bunu sağlamaktan duyulan haz, ebedî olmasa da uzun süre devam eder.”⁷⁷⁸

“Şu halde”, der Cemil Sena, “sanatçı, kalbinde ebediliğin anısını ve bu anının sevgisini en canlı olarak saklayan ve onun izlerini, bileşik eşyada herkesten çok bir hız ve güvenle seyredebilen kimsedir.” Cemil Sena; Eflatun’un sanat teorisinin esasının “hatırlama ve ülkü” olduğunu, onun, aslında sanatı asil bir faaliyet saymadığını ve dolayısıyla, sanatın “soyut ve mutlak duyguyu asla

⁷⁷⁶ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.227-228.

⁷⁷⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.228.

⁷⁷⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.229.

kavrayamayacağına inan”[dığını], çünkü; “O[nun], bir ruh [olduğunu]” ve “maddede tıpatıp belireme[yeceğine]” inandığını belirtir.

Yukarıda, bizim de özetlemeye çalıştığımız bu görüşlerin ardından, Cemil Sena; “Eflatun’un bu mistik anlayışını eleştirecek değiliz.” diyerek, âdeta, “Eflatun estetiği” adı verilen bu teoriyi aktardıktan sonra, yorumsuz geçiştirmiş olması kanaatimizce “mistik anlayışlara” olan mesafesinin bir sonucudur. “Mistik ve Eflatunca aşklara gelince, bunlarda organizmanın etkisi, inançlardan sonradır.” Cemil Sena, bu noktada konuyu tekrar başlangıç noktasına, yani “cinsel aşk” vadisine taşıyarak, fizyolojik anlayışlara bir dönüş yapar.

Cemil Sena, yukarıda da belirtildiği gibi, güzel sanatların “kadın ve cinsel hazlar için meydana geldiği” fikrine de mesafeli durmaktadır. Ona göre; “güzelin bizde bıraktığı estetik heyecanda kadınlığı ve şehveti görenlerin yanılmış oldukları” bir hakikattir.⁷⁷⁹

Hatta der, “sanat güzelliğini böyle yalnız üreme içgüdüsüne bağlamak gerçeğe de uymamaktadır.” O, bu konuda Lalo’yu destekler: “Ch. Lalo’nun pek iyi savunduğu gibi, üreme aşkı, sanat güzelliğini bozar; üreme içtepileri (impulsion), organik baskılardan başka bir şey değildirler. Bunların zorlayıcı etkileri vardır, ama, yönetemez ve yön değiştiremezler. Sonra ilkel insanlardan birçoğunun eserleri erotik duygulardan uzaktır.”⁷⁸⁰

Bu noktadan çıkarak Cemil Sena, sanat ve cinsellik bağlantısını; G. Richard, Grösse, Hirn, G. Bougle ve L. Bruhl gibi düşünürlerden hareketle, ilk insanların sanatlarından bahisle, eleştirmeye çalışır. Neticede O, “ilkel insan, evvelâ kendi çevresini görmüş, çevresini düşünmüştür. Onlar, kendi organik eğilimlerinden

⁷⁷⁹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.229.

⁷⁸⁰ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.230.

çok dışsal etkenlerin uyarımlarına karşı kendi hayal güçlerini açmışlardır.” diyerek, durumu özetlemektedir.⁷⁸¹

Güzellik ve aşk münasebetini ele aldığı bu uzunca bölümü Cemil Sena, şu sözleriyle noktalamaktadır: “[G]üzellik, daha aşka hizmet edecek bir hale girmeden parlayan bir tutkunun etkenidir... Bütün bu açıklamalar, sanatın kaynağında mistik tasarımların oynadıkları rolü bir tarafa bırakan görüşlerdir; ve bunlardan çıkan sonuç şudur ki, insanın sanatta aradığı kendi nefisinden başka bir şey değildir. Bu itibarla aşk, hangi anlamda kabul edilirse edilsin, güzelle ilgisizdir, bu yüzden de sanatla olan ilgisi ikinci plândadır.”⁷⁸²

5.1.2.3.4.Güzel ve Zevk

Cemil Sena, “Klasik açıklamalara göre, zevk (goût), tabiatla sanat eserlerinde beliren güzelliği ayırt edebilen ince bir estetik duygudur.” ifadeleriyle zevk hususundaki yaklaşımları ele almaya çalışır. Daha sonra, “doğuştancılar”ın zevke dair görüşlerine yer verir: “Doğuştancılar, zevkin karmaşık bir fakülte olduğunu ileri sürerek onda üç esaslı unsurun bulunduğunu savunurlar: *Duyarlık, hayal gücü ve ülkü.*”

“Yani”, der, Cemil Sena, “kuvvetli bir hayal gücüyle aydınlanmış, ince bir duyarlıkla bezenmiş, yüksek bir ülkü ile yönetilmiş bir akıldan yoksun olanlar, güzelin gerçek değerini kavrayamazlar”. “Fakat”, der, “akıl, kendiliğinden sadece soyutu yakalayabilir. Zevk ise, duyulur ve somut biçimin ilişkisini yakalayan hayal gücünü de gerektirir. Hayal gücü, gözlerimiz önüne, kendisine göre hükmedip seçebildiğimiz ülküyü getirir. Nihayet güzeli tatmak için, hissetmek ve heyecanlanmak gerekir ki, bundan estetik heyecan hisseden tinsel (moral) duyarlık

⁷⁸¹ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.230.

⁷⁸² Estetik 1972, *a.g.e.*, s.231.

meydana gelir.”⁷⁸³ Cemil Sena, doğuştancılar (inneistes)’ın görüşlerini aktarmayı sürdürerek, onların, “bütün insanlarda, doğruyu yanlıştan ayırt etmek için bir kamul duyuya (sens commun) ve iyiyi kötüden ayırt etmek için bir ahlâk duygusuna (sens moral) malik oldukları gibi, kendiliğimizden güzeli çirkinden ayırt etmemize yarayan bir zevk duygusuna (sens de goût) da malik olduğumuzu iddia” ettiklerini belirtir.

“Bu doğal zevk, Montesquieu’nün tanımına göre, “bilinmeyen kuralların hemen ve ustaca uygulanmasından ibarettir”. Ancak, Cemil Sena, burada; “kendi haline terk edilen bu doğuştan zevk”in güzelliklere karşı duygulu olmasına rağmen, “güzelin değerlerini” her zaman fark edemeyeceğini, güzelin “boş ve anlamsız görünüşlerin”[de] oyalanabileceğini ve “kendi kendini yanıltı[p] boza”[bileceğini] ifade eder. Onun tavsiyesi ise, bu noktada, “zevkin, modeller üzerinde ve eleştirel görüşlerle geliştirilmesi ve eğitilmesi”dir.⁷⁸⁴

Doğuştancılar’ın ardından Cemil Sena, zevki, “özel ve bağıntılı” olarak inceleyen düşünürlerin görüşlerini tartışma konusu yapar. Daha çok psiko-sosyal boyutlu bir yaklaşım sergilenen bu anlayışta zevk, “insanlara, bölgelere, çağlara ve dönemlere göre, sanatlara karşı bir seçme ve beğenme biçiminde başkalaşmış görünür.” Cemil Sena, bu durumun geçerli olduğunu tasdik eder ve; “Şüphesiz ki, âdetler, töreler ve sosyal örgütler, dinsel düşünceler... bireylerin ve toplumların zevkleri üzerine büyük etkiler yapar.” ifadeleriyle onaylar. Ancak, O, “zevk üzerinde tartışılmaz” düşüncesinde de gerçeklik payı olduğuna inanır. Bunların dışında, “zevkte iyi ve doğru gibi bir mutlaklık görenlere de rastlan”[dığını] ifade eder. Bunların dayanak noktaları da: “İnsanların zevk hakkındaki yargılarında görülen başka başkalık, akıl ve vicdanın, haklılık ve ahlâklılıktaki mutlak değerleri asla bozmadan yaptıkları görüş farklarındaki nedenlerle açıklanabilir.” oluşudur.⁷⁸⁵

⁷⁸³ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.231.

⁷⁸⁴ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.232.

⁷⁸⁵ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.232.

Cemil Sena, “1895’e kadar birçok kez yayınlanmış olan bir eserde, (La Manière de Bien Penser dans les Quvrages de l’Esprit, 1895, Estetik, 1972, s. 232’deki 2. dipnot) *Boukhurs* adındaki bir düşünür”ün “zevki bir estetik konusu olarak inceleyenlerin ilki” olduğunu belirtir. Bu düşünüre göre, zevk, “ruhun kazanabileceği her çeşit bilgilerden bağımsız olan doğal bir duygudur.”⁷⁸⁶

Cemil Sena, zevki, “ruhun özel bir fakültesi ve hali gibi anlayanlar”ın daha çok İspanya düşünürleri olduğunu ve bunlardan biri olan B. Gracian’ın, “sağ zevki (bon goût), duygu anlamında kabul etti”[ğini] belirtmektedir.⁷⁸⁷ Fransa’da La Bruyère’nin ise, “sanatta, tabiattaki iyilik ve uygunluk gibi evrimsel bir nokta vardır. O da bu noktayı tam bir zevkle seven ve hisseden, bir de hissetmediği halde kusurlu bir zevkle sevendir. Şu halde bir iyi, bir de kötü zevk vardır” dediğini belirttiikten sonra Cemil Sena; bu düşünürün zevkte, “incelik (delicatesse), türlüleşme (variabilité) gibi bazı nitelikler”in mevcudiyetini savunmuş olduğunu ifade eder.⁷⁸⁸

Cemil Sena, Voltaire’nin de zevk meselesine önem veren bir düşünür olduğunu ve zevki, “zihnî ve düşünmeli (teemmüli) bir faaliyet say”[dığını] ve yine Voltaire’nin zevkin, “ruh ve zihnin özel bir ahenkle birleşmesinden doğacağı”[a] inandığını vurgulamaktadır.⁷⁸⁹

Daha sonra Cemil Sena, meseleyi Bergsoncuların zaviyesinden değerlendirmeye çalışır. Bu yaklaşım tarzını “biraz mistikçe” bulan Cemil Sena’ya göre Bergsoncular; zevk meselesini, “sezgi” yöntemiyle açıklamaya çalışmışlardır. Onların anlayışına göre, “güzeli hakkıyla anlayabilmek için zihin yetişmez. Bu iş için esrime ile güzelin üstüne yükselmek gerekir. Akıldışı (irrationnelle) ve duygunun üstünde kalan gerçeklikleri kavrayamazsak, güzele ulaşmamız ve onu anlamamız imkânsız olur.”⁷⁹⁰

⁷⁸⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.232.

⁷⁸⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.232.

⁷⁸⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.232-233.

⁷⁸⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.233.

⁷⁹⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.233.

Cemil Sena'ya göre; “daha çok Plotinos ile Ruskin’in ileri sürmüş olduğu bu fikirler, Bergson’un sezgiciliği ile birleş”[mektedir]. Cemil Sena, Bergson’un formüle ettiği sezgici yaklaşımı şu şekilde özetlemektedir: “Bu filozofa göre güzel, zaman ve uzayın gerçeklik ve oluşun (devenir) dışında, kendisini birdenbire ve bir atılımla (hamle) bize hissettiren bir hayattır. Bu hayatı çözümlenmeye kalkışırsak ölür. Zira onun kendisi bir yaşamdır. Böylece deneyden sonra ve akılla ilgili olarak oluşmayan ve sadece kalple ilgili bulunan güzel, zevk gibi yargılama ve duyguların hâkim olduğu özel bir faaliyetle değil, sadece sezgi ile anlaşılabilir. Bu bakımdan zevk, güzel için bir kriter bile değildir.”⁷⁹¹

Bergson’un sezgici yaklaşımlarına benzer tavır alan düşünürlerden B. Croce, Schelling ve Segond’un da, birbirlerinden küçük farklarla ayrılmış olsalar da, güzeli anlamak için yaşamak gerektiği kanaatini paylaşmakta olduklarına dikkat çeken Cemil Sena, “zevkin yetersizliği”ni savunmuş olduklarını ifade etmektedir.

Bu bölümde Cemil Sena; V. Cousin, Kant, Véron, Hennequin, Guyau ve Ciaccio’nun “güzel ve zevk” hususundaki görüşlerine de yer verdikten sonra konuyu özetlemeye geçer. Burada Cemil Sena’nın algılayış biçimini göstermesi bakımından bu özetlemeyi aktarmanın yararlı olacağını düşünüyoruz.

“Özet olarak güzel, nasıl toplumsal bir değer ise, zevk de öylece toplumsal bir meziyet ve anlayıştır. Güzel, meydana getirilir ve yaratılır ve bir toplumun takdirini kazanırsa taçlandırılmış olur. Zevk de kazanılır. Eğitim ve telkinle yerleşir; her ikisinin gerçekleşmeleri için de belirli bazı karakter ve koşulların birleşmesi gerekir. Herhangi bir ruh halinin veya değerinin oluşması için belirli koşulların gerektiği yerde ise, mutlaka toplum vardır. Güzel, nasıl ki, toplumun, duygunun ve aklın üstünde ve hatta akıldışı bir içeriliğin (interiorité) özlem ve tutkularını sembolleştiren ortaklaşa (collectif) bir kuvvet ise, zevk de toplumun bu içeriliğini temsil eden irade ve güce uyabilme hal ve kuvvetidir. Bunun için ise, o toplumdan

⁷⁹¹ Estetik 1972, a.g.e., s.233.

olmak, o toplumda yaşamak ve kendi bireyliğimiz içinde, yaşamakta olduğumuz toplumu taşımak gerektir. İlkel sanat eserlerindeki ulusal renk, bu yüzden daha çekici görünür. Hakikatte ise, her eser, ancak anlayana seslenir. Bir Batı eserine karşı duyduğumuz hayranlık, aynı uygarlık alanında ve özdeş Batı kültürüyle eğitilmiş olduğumuz içindir. Bireylerin ve sanatçıların zevklerini, içinde yaşanılan toplum yaratır ve böyle yaratılmış olan zevk sayesinde de güzel yaratılır ve hissedilir. Ortak uygarlığın, ulusal ülkülerin, rejim kaygılarından gelen özel eğitim sistemlerinin, bireylerde yeni yeni zevkler yarattığı da bir gerçektir. Bu bakımdan bir taraftan toplumun sanatçıya, bir taraftan da sanatçının toplumdaki zevklere derin etkiler yaptığı da inkâr edilemez.

Anlaşıyor ki, zevk, sanat eserini takdir etmek ve hissetmek için malik olduğumuz yetenek demektir. Bu eğitim, görenek ve telkin ile gelişebilir. Düşünsel ve duygusal seviyemiz arttıkça zevkimiz de artar. Fakat, meselâ musikiye karşı duygulu ve anlayışlı olanın mutlaka öteki sanatlardan da aynı zevki alabilmesi gerekmez. Bu tamamıyla bireysel ve birçoklarında sınırlı bir yetenektir. Bir de estetik zevkle, hakikat, fazilet, ülkü, oyun, iş zevklerini birbirine karıştırmamalıdır. Estetik zevk, eşya ve sanat eserinde bize heyecan veren belirli bir unsurun gelişmesinden meydana gelmez. Esasen güzellik, böyle bir unsurun istediğimiz biçimde kendini göstermesi de değildir. Yani, bize zevk veren etkeni bilmemek, estetik heyecanımıza engel değildir. Bir eserde saklı olan gerçek ve üstün değerleri, ancak eleştiricilerle sanatçıların kendileri ve estetik kültürle bezenmiş olanlar anlayabilirler.”⁷⁹²

5.1.2.3.5. Güzel ve Çirkin

Cemil Sena, 1931 tarihli *Estetik*'inde “güzel ve çirkin” olgularına dair verdiği bir örnekle karşımıza çıkmakta, heykeltıraş Darde'nin *Eternelle douleur* (Ebedî İstirap)'ı üzerinden güzel ile çirkin arasındaki ilişkiye değinmektedir. Cemil Sena'ya göre Darde'nin bu eseri “çirkinliğin ve faciyanın bir numunesidir.” Burada insan başını kuşatmış olan yılanların gerçekte bulunmadığını ancak bunların tamamen “teşbihî, istiarî ve temsilî” olduklarını belirten Cemil Sena, “korkunç ve müthiş” bir

⁷⁹² Estetik 1972, a.g.e., s.235.

özellik taşıyan bu eserin aynı zamanda “güzel” olduğunu ifade eder. Çünkü bu eser ebedî ıstırapı yaşatmak için bütün değerlerin üstüne yükselerek bu övgüye ulaşmıştır. Ona göre, bu eser gösteriyor ki, çirkin bir konu üzerindeki güzellik, sanatçının hakikat ve gerçekliğin üzerine yükselbilmesinin bir sonucu olarak doğmaktadır.⁷⁹³

Cemil Sena, güzelin “toplayan ve çağırın” bir “cazibe”si olmasına karşın, çirkinin “dağıtan ve kovan” bir “tasallut”u bulunduğunu, bunların her ikisinin bir çekim kuvvetine sahip oldukları halde güzele gitmemenin elimizde olmadığını belirtir. Çirkin ise; “[k]abul etmeyen bir dafîa kudretile irademizi kıran bir cür’et ve taarruzdur. Güzel bir maşeriyet ve bir içtima iken, çirkin bir inzivadır, bir infirattır.”⁷⁹⁴

Cemil Sena “güzel ve çirkin” konusunda: *“Hulâsa, san’at, mevzu itibarile güzel ve çirkin olan her şeye temas edilebilir. Bilhassa çirkinini, çok defa kendi hududu dahilinde alır, sihriyle canlandırır ve güzel yapar. Bu sebepten, san’at için mutlak çirkin mevcut olamaz.”*⁷⁹⁵

1931 tarihli Estetik eserine nazaran 1972 tarihli ikinci kitabında Cemil Sena, “güzel ve çirkin” olgularının karşılaştırılmasına daha geniş ölçekte yer vermiştir.

Cemil Sena, çirkinin güzelin tam karşıtı olarak görülegeldiğini ancak problemin çözümünün bu kadar da basit olmadığı düşüncesini taşır. Güzelliğin ve çirkinliğin “değişmeyen eşiği”nin ne niteliksel ne de niceliksel olarak belirlenemeyeceğini dile getiren Cemil Sena, çeşitli düşünürlerden hareketle, meselenin çözümünde “bir şeyi çirkin yapan etkenleri”[n] aranmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır.⁷⁹⁶

⁷⁹³ Estetik 1931, a.g.e., s.34-35.

⁷⁹⁴ Estetik 1931, a.g.e., s.40.

⁷⁹⁵ Estetik 1931, a.g.e., s.39.

⁷⁹⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.234.

Bu konuda görüşlerine başvuru alan ilk düşünür Lalo'dur. Cemil Sena, “[ç]irkinliği ahenge aykırı (hostil) bir durum ya da beklediğimiz ve varolması gereken bir ahenk yerine geçen bir ahenksizlik say”[an] Lalo'nun çirkinin evrim geçirerek güzele doğru yükseldiğini savunan bir düşünür olduğunu da vurgular.⁷⁹⁷

Cemil Sena, H.Delacrois'nın; “Hiçbir güzelliği olmayan dağları, taşları bize sevdirmiş olan, romantiklerdir; bu yüzden de, sanatçının tabiatı, bizim için bir sanat haline geldi” ifadelerini onaylayıcı bir tutum takınır ve Eski Yunan, Latin ve Fransız klasiklerine göre de tabiat güzellikleri ya ilgiyi çekmez ya da çirkin kabul edilirdi diye ekler. Burada Lalo'nun kavramsallaştırmasına başvuran Cemil Sena, Lalo'nun tabiatı “dış estetik (anesthetique)” olarak yani “tarfsız ve güzellikle ilgisi olmayan” bir gerçeklik saydığını, bu güzelliği “sahte (pseudo-esthetique)” bir güzellik olarak kabul ettiğini belirtir. Burada, çirkin, “estetik güzelliği olmayan (inesthetique)” bir durum olarak görülmektedir. Asıl güzelliğin sanat ve sanatın ifade ettiği anlamda bulunduğu vurgulanmaktadır.⁷⁹⁸

Cemil Sena, A.Seail ve H.Taine'den hareket ederek *güzel ve çirkin* konusu üzerinde düşünmeye devam eder. A.Seail'e göre çirkin; “kabalığın çiraklığıdır ki, insana kin ve düşmanlık duygularını verir.” H.Taine ise; “çirkin, şüphesiz güzeldir; fakat güzel elbette daha güzeldir.” demektedir. Cemil Sena, Taine'in bu sözlerinden yola çıkarak çirkinin bazı durumlarda ve özellikle de sanat eserlerinde güzel olabileceği düşüncesine ulaştığını belirtir.

Croce'ye göre çirkinlik, “sanatta kişilik ve asla uygunluğun yokluğu” anlamına gelirken, Jouffroy ise; “güzel[i] görünmez bir kuvvete karşı duyulan bir sempati, çirkin[i] ise bir antipati” olarak tanımlamaktadır. Bir başka düşünür, Sully Prudhomme ise; “çirkinde insancıl bir değer gör”[mektedir].

⁷⁹⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.234-235.

⁷⁹⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.236.

Cemil Sena, sanatta çirkinliğin de güzel kadar önemli bir yer işgal ettiğini düşünür. Ona göre, E.Zola, Baudelaire, Oscar Wilde ve J.J. Rousseau gibi sanatçı ve düşünürlerin bu durumu fark ettikleri ve eserlerinde yansıttıkları bir gerçektir.

Alain'ın “düzensizlik” kavramı üzerinde durduğunu belirten Cemil Sena, Alain'ın çirkinliğin bu düzensizlikten doğduğunu, sanatın düzenlilik kadar bu düzensizlikten de yararlandığı düşüncesine ulaştığını ifade eder.⁷⁹⁹

Cemil Sena meseleyi ele alırken, başından sonuna kadar çirkinliğin sanatta önemli bir değer olduğu düşüncesini hiç terk etmez, ısrarla üzerinde durur ve vurgular. Ona göre, “çirkin güçlü bir sanatçı elinde güzel olabilir”[mektedir].⁸⁰⁰

“Anlaşıyor ki, sanat, konu bakımından güzel ve çirkin olan her şeyi işleyebilir. Çirkinini kendi sınırları içine aldıktan sonra, onu dehâ merceğinden geçirerek güzel kadar çekici bir değere kavuşturabilir. Yani sanat için mutlak çirkin yoktur.”

Cemil Sena, eserlerinde çirkinden doğan güzelliği arayan sanatçıların, burada Lamy, Ernest Fuchs, Moreau ve Dali'nin isimleri geçmektedir, klasik anlamdaki güzeli değil, başarı ve ustalık anlamında “etkili”yi aradıklarını dile getirir.⁸⁰¹

Cemil Sena, güzel ve çirkin üzerine yürüttüğü düşüncelerini bir özet halinde toplar ve şöyle der:

“Özet olarak denebilir ki, güzel bir eserde ustaca belirtilmiş olan uygunluk, zamana, ulusların anlayış, duygu ve benimsedikleri âdet ve modaya göre değişebilen renk, biçim, hareket ve anlamdaki etkinlikten ibaret değildir; böyle olsaydı, bir

⁷⁹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.236.

⁸⁰⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.237.

⁸⁰¹ Estetik 1972, a.g.e., s.238.

*eserin güzelliği üzerinde hemen herkesin birleşmesi gerekirdi. Herkes, aynı manzaradan, aynı manzaradan, aynı renklerden, dişi, ya da erkek olsun genellikle güzel adam denilen varlıktan aynı kuvvetle hoşlanmaz; her çağın, , dönemin ve bireyin hoşuna giden ayrı güzeller ve güzellikler vardır. Bunun içindir ki, Rabindranath Tagor, bir şiirinde, 'Ey güzellik, kendini aynanın övmesinde değil, aşkta gör!' der. Şüphesiz ki, sanat eserindeki güzellik cinslere aşk duygu ve heyecanını veren türlerden değildir. Sanat eserlerinde, bazen çirkin olan çok güzel, güzel olan da çirkin görünebilir. Tabiatta bir hipopotam, çirkin bir yaratık olduğu halde bir tabloda beğenilen bir tip olabilir. Burada beğenilen bu hayvanın kendisi değil, sanatçının bu yaratığa, kendi eserinde vermiş olduğu ruh ve anlamdır. Bunun içindir ki, güzellik, eşyanın, olayların, genel olarak tabiatın kendinde değil, bunları eserlerinin konusu yapan kişisel duygu, düşünce ve sezgileriyle canlılık ve ahengin dalgalı kapsam ve anlamındaki ifade ustalığında saklıdır ki, insanda karşılık beklemeyen, yani çıkarsız ve a priori bir sempati uyandırır. Anlaşıyor ki, çirkin de uylaşımlı bir değer yargısıdır.'*⁸⁰²

⁸⁰² Estetik 1972, a.g.e., s.238-239.

ALTINCI BÖLÜM

6.ESTETİK YARGI

Cemil Sena'nın *estetik yargıya* ilişkin görüşlerine geçmeden önce bu yargının ne tür bir yargı olduğuna değinmekte fayda görüyoruz. Estetikle ilgili birçok çalışmada estetik yargının kavramsal olarak açıklanmasıyla karşılaşmaktayız. Biz burada önce İsmail Tunalı'nın değerlendirmesini ele alacak, daha sonra da Cemil Sena'nın konuya dair yaklaşımlarını zamandizinsel akışıyla vermeye çalışacağız.

İsmail Tunalı, “Estetik” eserinde, estetik gerçekliğin yapıcı unsurlarından dördüncüsü ve sonuncusu olarak “Estetik Yargı Çözümlemesi”ne yer vermekte ve problemi “Lojik Estetik” düzleminde değerlendirmektedir. Tunalı, önce; “Estetik Yargı ve Kant’ın Estetik Yargıyı Temellendirmesi”⁸⁰³ başlığı altında, “estetik yargı”ya varmadan, “yargı” olgusunu aydınlatmaya çalışır. Buradan da anlıyoruz ki, yargı, “lojik” yani bilgisel/mantıksal olarak kavramsallaşmış olan bir kavramdır ve klasik mantığın atası sayılan Aristoteles’ten beri hatları çizilmiş olan bir yöntemdir. Meselenin örneklendirilmesi açısından şöyle bir yaklaşım herhalde daha anlaşılır, daha aydınlatıcı olabilir. Buraya kadar dile getirmeye çalıştığımız tüm önermeler ve cümleler birer yargıdır: öznesi, yüklemi ve bağlayıcıyla birer yargı. İsmail Tunalı, Aristoteles’in yargı biçimlerinin on adet olduğunu ve şu şekilde bir tasnife tâbi tutulduğunu ifade etmektedir:

- “1) Nicelik yönünden : Genel, özel, tekil,
- 2) Nitelik yönünden: Olumlu, olumsuz, belirsiz,
- 3) İlgi yönünden: Kategorik, koşullu (hipotetik), ayrıklı (disjonktiv),
- 4) Kiplik (modalite) yönünden: Problematik, essertorik, apodiktik.”⁸⁰⁴

⁸⁰³ İTE, a.g.e., s.247.

⁸⁰⁴ İTE, a.g.e., s.247.

Yukarıda ifade edilen yargı biçimleri mantığın sahasında geçerliliği olan yöntemlerdir. Yani; mantıksal/bilgisel yargı biçimleridir. Pekiyi, “estetik yargı” denildiğinde neyi anlamalıyız? Bunu bir problem alanı haline getirip, çözüm arayan filozof Kant olmuştur. Şunu peşinen ifade etmeliyiz ki, Kant’ın giriştiği çaba oldukça güç ama bir o kadar da önemli bir çabadır. Çünkü Kant: “[E]stetik yargıların çözümlenmesini estetik’in ana konusu yapar ve ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’ adlı yapıtını da, estetik yargıların mantığına ayırır.”⁸⁰⁵

Burada Tunalı’nın eserini aynen tekrarlayacak değiliz, ancak anahtar kavramları da görmezden gelemeyiz. Bu hususun ayrıntısını bir yana bırakarak temel mantığı kavramaya çalışmak daha uygun olacaktır.

Kant’ta estetik, estetik yargıları araştırmak demektir. O da bunu; bir mantığın temellendirilişi gibi yapmaktadır. Ve ayrıca: “[E]stetik yargı[nın], estetik olay dediğimiz estetik hazzı da içine alan olaydan önce gel”[diğini] düşünmektedir.⁸⁰⁶

İşin aslı Kant estetiği, “yargı incelemesi ile başlar ve onunla sürüp gider.”⁸⁰⁷

Kant estetiğinin, diğer bir deyişle estetik kritisizmin anlaşılması yukarıda dile getirilen problemde yatmaktadır: Estetik yargının estetik hazdan önce gelmesi meselesinde. Meselenin düğüm noktası, “genel olarak başkalarına bildirebilme”nin yalnız bir obje tasavvuruna dayandırılmış olmasıdır.⁸⁰⁸ Eğer haz yargısı ile estetik yargı yer değiştirirse böyle bir paradoks ortaya çıkar: Hazza dayalı olarak verilmiş bir yargı; “hoşlanma”dan yani bireysel ve duygusal tasavvurdan doğmuş bir yargı olur, kişisel bir yargı olur ve genel olarak bildirilemez bir yargı olur: “Oysa, estetik (beğeni) yargının özelliği, her şeyden önce onun genelliği ve başkalarına bildirilebilir

⁸⁰⁵ İTE, *a.g.e.*, s.248.

⁸⁰⁶ İTE, *a.g.e.*, s.248.

⁸⁰⁷ İTE, *a.g.e.*, s.248

⁸⁰⁸ İTE, *a.g.e.*, s.248.

oluşudur. Ama, bilgiden başka hiçbir şey genel olarak bildirilemez. Bilgi ise, kavrama dayanır ve objektivdir. Estetik olay ise kavrama dayanmaz ve sübjektivdir.”⁸⁰⁹

Tunalı, Kant’ın burada dile getirilen görüşlerindeki sorunu, sübjektiv ve kavramsız olanın başkalarına bildirilebilme meselesini, “duygu”da yani yine “sübjektivlikte” çözmeye çalıştığını belirtir. Burada öne çıkan duygu durumu öyle ruhsal bir durumdur ki, tüm bilgi yetilerimizi, duyarlık, zihin ve hayal gücünü özgür bir oyun ilgisi içine koyar. Ne var ki, bu ilgi, bilgi olayında olduğu gibi, kavramsal, mantıksal ve kategorial değildir, tersine kuralsız, kavramsız, kategorisiz, özgür bir oyun olarak sürer. Bu özgür oyun, bilgi yetilerimizin obje tasavvuru ile bu uyumlu ilgisinin ürünü olarak doğar. Bu süreç, hiçbir kavram, kategori ve bilgi kuralına dayanmadığı için, özgür bir oyun olarak meydana gelir.”⁸¹⁰

Tunalı’ya göre, bu “özgür oyun” yaklaşımı, Kant estetiğinin ve felsefesinin karakteristiğini teşkil etmektedir. Çünkü bu özgür oyunun da, sübjektiv olmasına rağmen, bir genelliği vardır. Çünkü neticede verilen bir yargı yoluyla dışlanır ve böylelikle “estetik yargı”, “beğeni yargısı” olur: sübjektiv ve kavramsız.⁸¹¹

“Kant’a göre: ‘Bir şey güzeldir’ dediğimde, aslında bilgi yetilerimi özgür ve uyumlu bir oyun içine koymuş olduğumu ifade ederim, yani estetik bir yargı vermiş olurum. Buna göre, bilgi yetilerimin özgür oyunu, bu estetik olay estetik yargı verme ile aynı şey oluyor. Estetik haz ise, bilgi yetilerinin bu özgür oyunu meydana geldikten, yani estetik yargı verildikten sonra doğar.”⁸¹²

⁸⁰⁹ İTE, *a.g.e.*, s.249.

⁸¹⁰ İTE, *a.g.e.*, s.249.

⁸¹¹ İTE, *a.g.e.*, s.249.

⁸¹² İTE, *a.g.e.*, s.249.

Tunalı, Kant'ın yöntemini değerlendirirken, onun aslında “lojik/mantıksal” yollardan bir “lojik-estetik” kurduğunu ve tıpkı bilgi yargılarında olduğu gibi, estetik yargıyı da; nitelik, nicelik, ilgi ve modalite yönünden ele aldığını belirtir.⁸¹³

Kant'ın estetik yargıyı inceleme metodunu, paralellikler ve zıtlıklara dayandığı için, biz tablolaştırarak ve özetleyerek vermeyi uygun görüyoruz.

<i>A) Nitelik Bakımından Beğeni Yargısı</i>	
1)	<i>Beğeni yargısı ESTETİK'tir. Yani tümüyle SÜBJEKTİVdir. Çünkü HAZ DUYMA ya da DUYMAMA gibi sübjektif bir duygudur.</i>
2)	<i>Beğeni yargısını belirleyen hoşlanma, tüm İLGİLERDEN UZAKtır. Objelerin varlığı ile ilgili olan yargılar hiçbir zaman bir estetik yargı olamazlar. Estetik yargı, ilgilerden uzak bir yargı olmalıdır.</i>
3)	<i>Hoş'tan duyulan hoşlanma, ilgilere bağlıdır. Bu da onun salt bir estetik yargı olmadığını gösterir. O, objenin varlığı ile kişinin ruhsal durumu arasındaki bir ilgiye dayanır.</i>
4)	<i>İyi'den duyulan hoşlanma, ilgilere bağlıdır. Bir şeye iyi diyebilmek için, o şey hakkında bir kavrama sahip olmak gerekir. Ama bir şeye güzel demek için böyle bir gereksinme yoktur.</i>
5)	<i>Hoş ve iyi ilgilere bağlı iken, güzelin söz konusu olduğu beğeni yargısı salt KONTEMPLATİV (seyretmeye dayalı) bir yargıdır. Objenin varlığı karşısında tüm ilgisizdir; onun özelliği, haz ya da acı duygularıyla bağlı oluşudur. Kavrama dayanmaz. Beğeni bir objeyi ya da bir obje tasavvurunu, bir hoşlanma ya da bir hoşlanmama aracıyla 'bütün ilgilerden uzak' olarak yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın obje'sine 'güzel' denir.</i>
<i>B) Nicelik Bakımından Beğeni Yargısı</i>	
1)	<i>Güzelden duyulan hoşlanma bütün ilgilerden uzak olduğu için, bu hoşlanmanın nedeninin her insanda bulunması gerektiği düşünülür. Bir yargının herkes için geçerliliği onun genelliğini gösterir. Buna göre, estetik yargılar da genelliği olan yargılardır. Fakat estetik yargı bir kavrama dayanmadığı için, sübjektif bir genellik olmalıdır.</i>
2)	<i>Hoş ile ilgili yargılar genel olarak alınmamalıdır. İyi, bir kavram aracılığıyla genel bir hoşlanmanın obje'si olarak tasavvur edilebilir. 'Bu güzeldir' diye bir yargı vermiş olan</i>

⁸¹³ İTE, a.g.e., s.250.

	<i>bir kimse, bu yargıyı yalnız kendi için değil, herkes için vermiş olur.</i>
3)	<i>Güzel üzerine verilen estetik yargılar özü gereği bir genellik bekler. Obje kavramına dayanmayan bir genellik mantıksal bir genellik değildir, tersine, estetik bir genelliktir. Bu da onun objektiv niceliği değil, sübjektiv niceliği olduğunu gösterir. Bu sübjektiv niceliğe Kant, 'genel-geçerlik' demektedir. Bu genellik özel türden bir genelliktir.</i>
4)	<i>Kant'ta estetik olay, zihnin ve hayal gücünün özgür ve uyumlu bir oyunudur. Estetik haz, bu oyun sona erdikten sonra ancak doğar.</i>
C) İlgı (Relation) Bakımından Beğeni Yargısı	
<i>Güzel'de söz konusu olan ereklilik sübjektiv bir erekliliktir, yani erek tasavvurundan yoksun bir ereklilik: sübjektiv ve formel bir ereklilik. Belli bir ereğe dayanmayan bu ereklilik, bilgi yetilerimizin özgür oyununa dayanır. Buradaki ereklilik, güzel obje'yi seyretmek için seyretmektir. Bu ise duyarlık ve zihin arasındaki özgür oyunu kavramak ve bu oyunun sürmesini istemekten başka bir şey değildir. İşte, "güzellik, bir objenin ereklilik formudur." Ereklilik, obje'nin kendisine değil, onu seyreden süje'de, bu seyretme süreci içinde, süje'nin zihni ve duyarlığı arasında meydana gelen özgür oyunda temellenir. Bu özgür oyun bir harmoniyi dile getirir. Bu süreç birey üstü olmalıdır. Bu harmoninin beraberinde getirdiği estetik haz da, yine zorunlu ve genel-geçer bir duygu olmalıdır. Relation (ilgi) yönünden güzellik, bir erek tasavvuru olmaksızın, obje'de algılanması bakımından bir obje'nin, ereğe uygun olmasının formudur.</i>	
D) Kiplik (Modalite) Bakımından Beğeni Yargısı	
<i>Kant'ın beğeni yargısını, modalite yönünden, zorunlu bir yargı olarak temellendirdiğini görmekteyiz. Bu zorunluluk, güzel'in estetik haz ile zorunlu bir ilgisi demektir. Böylece zorunluluk estetik alanında; özel çeşitten bir zorunluluktur. Pratik bir zorunluluk değildir. Bu zorunluluk bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir ÖRNEK diye adlandırılabilir, yani ifade edilemeyen bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur. Buradan iki sonuç ortaya çıkmaktadır: Birincisi, estetik yargının sahip olduğu zorunluluğun teorik ve pratik yarguların zorunluluğundan farklı oluşu. İkincisi, onun örnek bir zorunluluk oluşu. Estetik yarguların da bir zorunluluğu vardır. Bu zorunluluk bir prensibe dayanır. Bu prensip, beğeni yargılarının sahip olduğu zorunluluğun, genel-geçerliğin taşıyıcısıdır. Bu prensip, sübjektiv bir prensiptir. Yalnız bir ortak duyguya dayalıdır. Beğeni yargılarının dayandığı prensip, şu halde, bir sensus communis aestheticus oluyor. Bu sensus communis aestheticus, sübjektiv olmakla beraber bütün insanlar için ortaktır. Beğeni yargılarının genel-geçerliği buna dayanır. Bu ortak duygu, deneye dayatılmaz. Herkesin bizim yargularımızla uyuşacağını değil de, uyuşması lâzım geldiğini söyler. Bu da koşulluluk anlamına gelir. Ortak duygu, sırf bir ideal norm'dur. Bu ortak duygunun verdiği yargı için, ben, beğeni yargımı bir örnek olarak veririm ve bundan dolayı da, ona, bir örnek geçerlik katarım. Kant, sensus communis</i>	

aestheticus'u birey üstü bir prensip olarak kabul ediyor. Bu, öyle ideal bir norm'dur ki, ancak, tümel bir beğeni olarak düşünülebilir. Tek tek bütün beğeni yargılarının biricik kriterium'u odur. Her tek tek beğeni yargısı, bu tümel beğenin bir objektivleşmesinden, onun bir örneğinden başka bir şey değildir. Her beğeni yargısı, bir zorunluluk isteğiyle doğar. Bu zorunluluk örnek bir zorunluluk olacaktır. Bu açıdan beğeni yargısının modalitesinden çıkan önerme, güzelliğin yeni bir niteliğini ortaya koyar. "Güzel, bir zorunlu hazzın obje'si olarak, kavramsız bilinen şeydir."

İsmail Tunalı, "Estetik Yargı ve Kant'ın Estetik Yargıyı Temellendirmesi"nin ardından, 'estetik yargının geçerliliği' sorununu ele alır. Bu problemi önce; psikolojik ve felsefi açıdan ele alırken, estetik yargının psişik ve felsefi özünü kavramaya çalışmaktadır. Daha sonra ise, Marksist açıdan konuyu değerlendirirken de, estetik yargının toplumsal niteliğini belirlemeye çalışmaktadır.

Çalışmasının, "Estetik Yargı" ile ilgili bölümünde İsmail Tunalı, ikinci ana başlık olarak "Estetik Yargının Geçerliliği Sorunu"nu ele almaktadır. "Estetik Genel Geçerliğin Kültürel ve Psikolojik Yönden Temellendirilmesi" ara başlığı altında, "De gustibus non est disputandum(zevkler, beğeniler üzerine tartışılmaz.)" mottosundan hareketle "beğeni" olgusunu tartışmaya açmaktadır.

Yukarıdaki tabloda göstermeye çalıştığımız Kant'ın kavramsallaştırmalarının tekrar ele alındığı bu kısımda yine; estetik yargıların, beğeni yargılarının "zorunluluğu" ve "genelliği" değerlendirilmektedir. Burada Kant'ın yönteminin; estetik yargıları beğeni yargılarını bir değer septisizminden, bir değer anarşisinden kurtarmak maksadıyla, metafizik karakterli bir prensibe dayandırıldığı özellikle vurgulanmaktadır. Neticede beğeni yargılarının dayandığı prensip "sensus communis aestheticus" (ortak estetik duygu) oluyor. Kant'ın bu yöntemi seçmesinin sebebi, estetik'i bilimsel bir bilgi alanı olarak kurabilme çabası, beğeni yargısının genel-geçer ve zorunlu bir yargı olduğunu temellendirme zorunluluğudur.⁸¹⁴

⁸¹⁴ İTE, a.g.e., s.259-261.

6.1.Cemil Sena’da Estetik Yargı Belirlemesi

Estetiğin belirleyici unsurlarından biri de *estetik yargı*dır. Sanat hadisesi karşısında algılayıcının bir çeşit tavrı, tepkisi ve refleksi söz konusudur. Bu ilgi neticesinde ortaya çıkan ifadenin mahiyeti, estetiğin yargıları değerlendirmeye dönük boyutunu, yönünü belirler.

Cemil Sena, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, sanat karşısında bireyin, estetik süjenin konumunu, onun verdiği yargı ve gösterdiği tavır ile paralel düşünmektedir. Çalışmamızın bu kısmında Cemil Sena’nın yargı meselesine nasıl yaklaştığını ve yargı biçimlerini ne şekilde belirginleştirmeye çalıştığını görmeye, göstermeye gayret edeceğiz.

Cemil Sena’nın terminolojisinde estetik süjenin, hem algılayıcı hem de sanatçıyı ihtiva eden bir yönünün bulunduğunu vurgulamıştık. Estetik yargı söz konusu edildiğinde de yukarıdaki durumun bir benzeri ile daha karşı karşıya kaldığımızı hemen ifade etmeliyiz. Şöyle ki; Cemil Sena, estetik yargı olgusunu, sanatçı ve sanat eserinin muhatabı olan algılayıcı ile birlikte, iç içe düşünür ve açıklar.

Cemil Sena’nın estetik yargıya dair düşüncelerini, daha önceki bölümlerde de yaptığımız gibi, eserlerinden hareketle tespit etmeye geçebiliriz.

Cemil Sena’ya göre ‘canlının mefkûresi’ maddeye kendisini aşlamak ise, bizim de yapmamız gereken onda ortaya çıkan ‘iktidar’ ve ‘ihtiras’ın sembollerini hissederek yakalamaktır.⁸¹⁵

⁸¹⁵ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.261.

Cemil Sena estetik yargının ortaya çıkışındaki heyecanı ve tabiat karşısında bulunmaktan kaynaklanan heyecanı “bizim” bir anlığına da olsa kendimizi sanatçının yerine koymuş olmamıza bağlar.⁸¹⁶

Bu “yerine koyma”nın yöntemini Cemil Sena: “Sanatı anlayabilmek için, sanatçının ruhuna, niyet ve ülkülerine sokulmayı, vermiş olduğu eserlerde yaşayan kişiliğini kavramayı ve onun tattığı heyecanları ve zevkleri hissedip yaşamayı bilmek gerektir. İnsan bu seviyeyi kazandıktan sonra, artık sanatın modern olanıyla eskisi arasındaki, şekiller, renkler ve görüş tarzlarındaki başkalıklar dışında bir ayrım göremez; yani eski ve yeni sanatçının niyet, amaç ve ustalıkları arasındaki anlayış ve başarı farklarından başka bir şey görmez.”⁸¹⁷ ifadeleriyle meselenin psikolojik niteliklerini de belirterek ortaya koymuş olur.

Cemil Sena, estetik değerler hakkında yargı vermek durumunda olanların, yani bu konuda görevli olanların (Bunları sanat eleştirmenleri olarak düşünebiliriz) sanatçıyla birlikte “yaşama”[ları] gerektiğini, aksi halde “sanatın gerçek zevkin”[den] mahrum olacaklarını ileri sürer. Ona göre, bu duyguyu “genel ve somut olarak” diğer sanatlardan daha çok “musiki” uyandırabilmektedir. Burada “yaşama” kavramını Cemil Sena; “tabiatı konuşuran, güldüren, ağlatan sanatçıyla beraber varlığın canlılığı içinde kendi gözyaşlarını, kendi kahkahalarını, kendi düşünce ve duygularını sezme”⁸¹⁸ olarak açıklamaktadır.

Cemil Sena sanat ile insan ilişkisini değerlendirirken sanatın insanın “duygunluk hal ve yetenekleri dışında” bulunmadığını belirtir ve sanat karşısında tavır alan algılayıcının konumunu da; “Esasen *bizim sanatçının gücü* hakkındaki *yargılarımız*, fırtınaları durduran, fişkirmaları donduran, tutkuları madde ve biçim

⁸¹⁶ Estetik 1931, *a.g.e.*, s.36.

⁸¹⁷ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.154.

⁸¹⁸ Estetik 1972, *a.g.e.*, s.52-53.

içinde hapseden *usta dehâsına* karşı olan *hayranlık* ve *saygımıza dayanmaktadır.*”⁸¹⁹ sözleriyle dile getirir.

Cemil Sena, gerçek manada estetik yargıda bulunabilmek için sanatçının dehâsını görme “sırrına” ulaşmış olmanın gerekliliği üzerinde durur ve : “[E]stetik heyecan ve zevk[in] ancak sanat eserlerinde saklı olan bu *sırrı* görebilenler ve bunu kendi benliğinde temsil edebilenler tarafından hissolunabil”[eceğini] ifade eder ve “ancak” der: “Çocuklarla, ilkel seviyedeki kadın ve erkekler, sükûttan ziyade seslerden, hareketsizlikten çok hareketten hoşlanırlar ve sanat eserindeki *derin fikir ve ülküye* değil, birer fani gösteriş ve işaret olan *renk, ses, hareket...* gibi unsurlara önem verirler.”⁸²⁰

“*Güzelin Etkileri*”⁸²¹ başlığı altında Cemil Sena, ‘güzel’in ne olduğunun anlaşılabilmesi için, onun insan üzerindeki etkilerinin bilinmesi gereği üzerinde durur ve bu etkileri tespite koyulur. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Cemil Sena’nın terminolojisi ve anahtar kavramları bakımından bu bölüm oldukça önemlidir.

Cemil Sena, güzelin insan üzerinde iki etkisi olduğunu, bunların; heyecan ve bazı yargılar şeklinde tasnif edilebileceğini belirtir.

Estetik yargı, Cemil Sena’ya göre; güzelliği bir nesneye, bir sanat eserine yüklemekten ibarettir. Öyle ki, bu yargı, âdeta evrensel ve zorunludur. Biz bu yargıyı verirken, o nesnenin yalnız bizim için güzel olduğunu değil, herkes için mutlak ve nesnel olarak güzel olduğunu, olması gerektiğini tasdik etmiş oluruz. Bu noktada Cemil Sena, hayli tartışmalı bir konu olan, “*Zevklerle renkler tartışılmaz*” yargısının; sanat cihetinden bir analizine girer. Ona göre, bu slogan, yalnız duyular için geçerli olabilir, sanat söz konusu olduğunda ise, işin rengi değişmektedir. Sanat

⁸¹⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.88.

⁸²⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.88.

⁸²¹ Estetik 1972, a.g.e., s.198.

güzelliği için herkesin kendine özgü bir zevki vardır demenin aslında, hiçbir zevk yoktur manasına geldiğinin altını çizer.

Böyle bir yargının, üç zümre yüzünden ortaya çıktığına inanan Cemil Sena, bu zümreleri şöyle adlandırır:

*“Bir sanat eserinin gerçek güzelliğini kavrayamayanlar, ya estetik bir eğitimden, ya da sanat güzelliklerini kavrayacak seviyeden yoksun olanlar, bir üçüncü zümre de alıştıklarından kurtulamayan muhafazakârlardır.”*⁸²²

Estetik heyecan konusuna gelince, Cemil Sena, bu duyguyu; kaynağını sempatiden ve hazdan alan, sanat eseri karşısında duyulan hayranlık ve takdir duygularına bağlı bir hoşlanma olarak izah eder. Bu duygu, esas itibariyle karşılıksızdır. Yani, hiçbir hırs, fayda isteği ve art düşünceye dayanmamaktadır. Cemil Sena, “biz”, der, “güzeli, sırf kendisi için takdir eder, sever ve hayran oluruz.”⁸²³ Cemil Sena burada da Kant’ın görüşlerine yakın durmaktadır.

Yazar, güzel heyecanının bağısladığı bu özel hazzın, toplumsal ve sempatik bir karakter taşıdığı delili olduğunu, Çünkü hayranlık ve takdir duygularının başkalarına aktarılabilir bir yanının bulunduğunu, başkalarıyla ilişkisi arttıkça kuvvetlendiğini, çoğaldığını ifade eder. Yine, Kant’a başvurarak, güzelliğin etkilerini, onun: “Güzel, karşılıksız, evrensel ve zorunlu bir kanıksama (satisfaction) konusudur.” sözleriyle açıklamayı sürdürür.⁸²⁴

Cemil Sena, sanat eseri ile sanatçı/algılayıcı münasebetini, ortaya çıkan zevk ve heyecanı adeta mistik bir tecrübe, bir vecd hali, bir esrime olarak tasvir/tasavvur etmektedir. Algılayıcının bu mistik tecrübeyi yaşayabilmesi için, “sanat eserinde erime[si], kendini eserde ve eseri kendinde yaşatma”[sı]

⁸²² Estetik 1972, a.g.e., s.198.

⁸²³ Estetik 1972, a.g.e., s.198.

⁸²⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.199.

gerekmektedir. Cemil Sena'ya göre algılayıcı olarak bizlerin sanatçının eserine yüklemiş olduğu “ruhu ve anlamı kavrayabil”[memiz] için “onun ruh kalıbına bürünme[miz] bir zorunluluktur. Pekiyi, bunu nasıl gerçekleştirebiliriz? Bunun cevabını Cemil Sena; *“Bu da eserle ve sanatçıyla manevî ve duygusal bir kaynaşma (fusion) özentsidir. Edebiyatta intak denilen ve bir animizmin işareti olan sanat kuralı, sanatçının seçmiş olduğu konularda yaşadığını, tabiatı dile getirerek onunla konuştuğunu gösterir. Fakat sanat eseri karşısında estetik değerler hakkında yargılar vermekle görevli olanlar, bu tabiatı konuşuran, güldüren, ağlatan sanatçıyla beraber varlığın canlılığı içinde kendi göz yaşlarını, kendi kahkahalarını, kendi düşünce ve duygularını sezmedikçe,yani eserle birlikte yaşamadıkça, sanatın gerçek zevkini tadabilmeye imkân olamaz; bu duyguyu, genel ve somut olarak öteki sanatlardan çok musikinin uyandırabildiği de bir gerçektir.”*⁸²⁵ şeklinde dile getirmektedir.

Cemil Sena, eleştirmene -onun tabiriyle söylersek eleştiriciye- sanat ve sanat eseri/estetik obje karşısında, mistik yönü dikkat çekecek derecede, önemli bir rol yüklemektedir. Ona göre, eleştirici, “sanat eseri karşısında bir eğitimci gibi ‘durmamalı’, bir tapınanın yaptığı gibi hareket etmeli”, bu atmosfer içerisinde de “sanatın ne olduğunu” açıklamalıdır.

*“[S]anat eserindeki güzellik için, estetik yargılardan dışarı çıkamayız. Sanatçıyı eleştirenler, onun güzeli ifade etmekteki başarı ya da başarısızlığını ve bunun nedenlerini, tekniğindeki özelliği, eserden sızan anlam ve canlılığı sergilemiş olurlar.”*⁸²⁶

Cemil Sena, eleştiriciyi de bir sanatçı gibi kabul eder. O da “sanatçı gibi heyecanlan[makta]; sanatçının yaşadığını yeniden yaşa”[maktadır]. Bütün bu benzerliklere rağmen Cemil Sena, eleştirici ile sanatçı arasında bulunan derin farklılıklara da dikkat çekmektedir. “[S]anatçının bilinçsizce yaşamış olduğunu,

⁸²⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.52-53.

⁸²⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.215.

eleştirici, bilinçli olarak yaşar.” Ayrıca, eleştiricinin sanatçıdan başka bir farkı da: “sanatçıya heyecan halinin turfandası, ilk tecellisi, yani duyguyu dolaysız olarak sızdırma gücü verdiği halde, bunların ona verilmemiş olmasıdır. Eleştirici hissedilmiş olanı ele alır, bunların içindeki motiflerle sokulmaya çalışır.”⁸²⁷

Cemil Sena da estetik konusunda düşünmüş, fikir üretmiş ve bu konuyla ilgilenip eser vermiş birçok yazar gibi, sanat eseriyle bir ilgi bağı kuran ve çeşitli estetik deneyimler yaşayan algılayıcıların belli bir bilinç düzeyine ulaşmış olması gerektiğini kabul ederek, bireysel ölçekte gerçekleştirilmesi gereken bu bilincin öncelikli olarak toplumsal bir yönü olduğuna inanmaktadır. Ona göre, “estetik bilincin eşiği ise toplumsaldır.”⁸²⁸

*“Anlaşıyor ki sanat eserlerindeki güzelliği anlamak ve ondan haz almak, toplumun genel seviyesine ve bireylerin estetik kültür ve eğitimine göredir. Bunun içindir ki, sanat eserleri, içinde doğduğu toplumun ortak eğilimlerini kandırmak zorundadır; aksi halde yaşadıkları dönemlerde anlaşılmamış olan sanatçılar ancak gelecek kuşaklara hizmet etmiş olurlar ki, bu , bütün büyük dehâların kaderidir. Bunun içindir ki biz, sanatta Guyau’nun zannettiği gibi, yalnız insanbilimcilik ve toplumbilimcilik (sciomorphsme) değil, bir Tanrı biçimcilik (theomorphsme) de görmekteyiz.”*⁸²⁹

Cemil Sena’ya göre, eğitilmiş olmak, belli bir kültürel düzey tutturmuş olmak “sanat eserlerinde saklı olan” “sanat dehâsını” görmeyi garanti etmez, ancak bu “sırrı” görebilenler ve “bunu kendi benliğinde temsil edebilenler” estetik heyecanı ve zevki hissedebilirler. Cemil Sena estetik yargı düzeyine yükselme konusunda handikapları olanları; “Çocuklarla, ilkel seviyedeki kadın ve erkekler, sükûttan ziyade seslerden, hareketsizlikten çok hareketten hoşlanırlar ve sanat eserindeki

⁸²⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.66.

⁸²⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.92.

⁸²⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.88-89.

derin fikir ve ülküye değil, birer fani gösteriş ve işaret olan renk, ses, hareket... gibi unsurlara önem verirler.”⁸³⁰ ifadeleriyle ortaya koyar.

Cemil Sena estetik bilinç düzeyinin yükseltilebilmesi için eğitimin şart olduğuna sıklıkla vurgu yapar.

Cemil Sena, *estetik yargının* ortaya çıkışında hayatçı ve öznel olguların etkisine vurgu yapmaktadır: “[E]şyanın özünlülük (intrinsèque) ve nesnel güzelliğini yapan, kendinde beliren hayatın ahenk ve dolgunluğudur; yani eşyanın bizde yarattığı öznel etkinin prensibidir. Bir konuda bu yüksek ve düzenli hayatlılıkla karşıt olmayı keşfettiğimiz andan itibaren o şeye güzel deriz ki, estetik yargı da bundan başka bir şey değildir.”⁸³¹

Cemil Sena, sanat eserinin başarısını, algılayıcı üzerindeki etkisi ve bu etki neticesinde ortaya çıkan duyuma bağlar: “Sanat eseri, hitap ettiği insanlara, kendilerinin de hissedip ifade edemedikleri duygu, hayal, umut ve ülküleri tattırmadıkça, başarılı olamaz.”⁸³²

Yargılarımızın sabit olmayıp değişkenlik ve çeşitlilik taşıdığını ifade eden Cemil Sena, bunu “sanat sistemleri”nin çeşitliliği üzerinde temellendirmektedir:

“[B]ütün sanat sistemleri, zihnin, hayat ve sosyal koşulların icat ettirdiği ülkülerle uygulanmalarımızın felsefesidir. İşte bu farklar, estetik zevklerin, hazların ve heyecanların başkılığı, değer yargılarımızın değişkenliğini yaratmaktadır.”⁸³³

Cemil Sena, sanat eleştirisinden ne anladığını ve eleştirinin nihaî amacının ne olduğunu da; “Sanatın ürününü, zevkin oluşumunu, güzelliğin genel karakterlerini

⁸³⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.88.

⁸³¹ Estetik 1972, a.g.e., s.200.

⁸³² Estetik 1972, a.g.e., s.131.

⁸³³ Estetik 1972, a.g.e., s.10.

açıklamak demek, çoğu zaman, birbirinden doğan bazı sanat biçimleri arasındaki neden ve sonuç ilişkisini göstermek demektir. Zevkin kanunlarını vermek, bir eseri güzel yapan reçeteyi öğrenmek, sanat eleştiriminin amacıdır. Fakat bu gayret asla bilimsel değildir. Zira estetik, daha fizik bilimi gibi pozitif olarak kurulmuş değildir.”⁸³⁴ sözleriyle ifade eder.

Cemil Sena, “statik” dediği sanatların (resim, heykel ve mimarî ile bunlara bağlı olan sanatlar), zamanın bir anını ifade ettikleri için böyle sanatlar karşısında “değişken ve oluş halinde bulunan yeni duygularla fikirlere” geçilemediğini dolayısıyla edindiğimiz izlenimlerin ve verdiğimiz estetik yargının da, “evrim ve değişmelerden yoksun” kaldığını ifade etmektedir. Çünkü bu tür eserlerde “zaman donmuş ve sanatçının duygu ve tutkuları, bizi tereddüde düşürmeyecek kadar organlaşmıştır.”⁸³⁵

“Güzel sanatların bu biçimsel (formel) sınıflanması, aralarındaki birliği bozamaz. Zira bunların hepsindeki sükûn ve hareket, az çok özdeştir ve görünüşten ibarettir. Bu dışsal (haricî) biçimler, değerlerini duyularımızdan alırlar. Esasta ise, temsil ve ifade ettikleri ideali, dolaysız olarak zihnimize ve duygularımıza iletirler. Estetik heyecan veren ne hareket, ne de hareketsizliktir; fakat, sanatçının eserine vermiş olduğu kendi bireysel canlılığıdır ve o bunu toplumsal hayatın kuvvet ve atmosferinden almıştır; ve bu hareketten ziyade hareketsizlik ve sükûn karşısında, açığa vurulandan çok saklanan, baş eğenden fazla baş kaldıran karşısında daha çok heyecana tutuluruz.”⁸³⁶

Sanat eseri karşısında algılayıcının konumu ve yetkinliği hususunda Cemil Sena; “Sanat eserleri karşısındaki duygunluklar, ancak, bu türlü eserlerin anlam ve değerini anlayabilen kimselerde gelişmiş bulunur.”⁸³⁷ demektir.

⁸³⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.69.

⁸³⁵ Estetik 1972, a.g.e., s.82-83.

⁸³⁶ Estetik 1972, a.g.e., s.83.

⁸³⁷ Estetik 1972, a.g.e., s.106.

Cemil Sena, bireylerin bir sanat olayı karşısında hissettikleri heyecanları; “[Y]aratıcılık ve olamayanı olabilir hale getirmek gibi bir dehâ mucizesinin, içimizde yaşayan harika tutkusunun sanrıları ve coşkularıdır.”⁸³⁸ ifadesiyle açıklar.

Cemil Sena’ya göre sanat heyecanı sürekli bir heyecandır, oyun ve spor heyecanlarında olduğu gibi dönemsel değildir. Bu süreklilik, onları gördüğümüz ve dinlediğimiz süre ile sınırlı değildir. Sanat eserlerinden uzaklaştığımız zamanlarda bile, onların bilincimizdeki tasarımlarıyla sürekli bir estetik haz ve heyecan tatma halinde bulunuruz.⁸³⁹

Cemil Sena, modern sanatlar karşısında vereceğimiz yargılar için de ayrı, özel bir eğitime ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Ona göre, böyle bir tutum, modern sanatların, eski sanatlardan ayrılan yönlerinden kaynaklanmaktadır:

*“Anlaşıyor ki, bütün öteki sanat türlerinde olduğu gibi, modernizmin de, maddî, doğal renk, biçim, hareket, simetri ve eylem gibi nesnel nitelikleri aşarak sanatçının ruhunu kavramadan, yani onunla birlikte aynı estetik hayatı yaşamadan kavramak imkânsızdır. Bu ise ayrı bir estetik eğitime ihtiyaç gösterir. Bu bize modern sanatın, eski sanattan daha çok nesnel gerçeklikleri ihmal ettiğini, fakat ruhsal ve özünü (derunî) gerçekleri nesnelleştirmeye çalıştığını öğretir.”*⁸⁴⁰

Cemil Sena, eski sanatlar ve modern sanatlar arasındaki farklı yönleri; “Modern sanat eserlerinde, öyle dalgalı, esnek ve canlı bir özellik vardır ki, okuyan, seyreden ve dinleyen kişiler, bunlarda kendi hayatlarının, anılarının ve iç dünyalarının serüvenlerinden çeşitli pasajlara rastlayabilirler.”⁸⁴¹ ifadeleriyle açıklamaktadır.

⁸³⁸ Estetik 1972, a.g.e., s.107.

⁸³⁹ Estetik 1972, a.g.e., s.108.

⁸⁴⁰ Estetik 1972, a.g.e., s.155.

⁸⁴¹ Estetik 1972, a.g.e., s.158.

Cemil Sena sanatın bireyleri farklı derecelerde etkileme gücüne sahip olduğunu, bireylerin kendi yetenek ve yaratılış özelliklerine göre farklı farklı duygulara kapıldıklarını belirtir ve bunun nedenini de sanatın esnek nitelikte oluşuna bağlar:

“[S]anat eserindeki güzellik için, estetik yargılardan dışarı çıkamayız. Sanatçıyı eleştirenler, onun güzeli ifade etmekteki başarı ya da başarısızlığını ve bunun nedenlerini, tekniğindeki özelliği, eserden sızan anlam ve canlılığı sergilemiş olurlar.”⁸⁴²

Burada Cemil Sena, eğer bir yargı vereceksek ve bu da bir sanat eseri ile alâkalı bir yargı olacaksa yani estetik yargı olacaksa, mutlaka bazı kriterleri hesaba katmanın zorunluluğu üzerinde durmaktadır. Burada ifade edilen özellikler, eleştirmenler için de tamamıyla geçerli bir durum arz etmektedirler.

Sanatçının ‘tümel’ ve ‘kolektif’ iradeyle olan ilişkisi konusunda Cemil Sena, Romantik Alman filozofu Schelling’in görüşlerinden hareket eder ve Schelling’in bu konuyu “pek iyi sez”[miş] olduğunu belirtir. Umumiyetle ‘sanatçı’ bahsini değerlendirirken Cemil Sena’nın özellikle romantik görüşlere ve daha çok da Alman düşünürlerine yer vermiş olması onların -Alman romantizminin- idealist anlayışının bir tezahürüdür. Bu hususta Schelling’in sözlerini aktarırken Cemil Sena şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Sanat eserlerini çözümleyecek olursak düşünceli (müteemmil) bilincin, eserlerle tam bir uygunluk halinde bulunduğu görülür. Ancak böyle eserler, saf bir kendiliğindenliğin (spontaneité) ürünüdür. Yani sanatçının dehâsı, tabiatın hayatı ve tarihsel gelişimi gibi, bilinçli ile bilinçsiz olanı birleştirir. Sanatın filozof için önemi, bundan doğmaktadır. Özet olarak bilinçsizce aradığımız, kendi bilincimizdir ve sanatın en yüksek derecesini latiflik (grâce) teşkil eder. Sanatta latiflik, ruhun

⁸⁴² Estetik 1972, a.g.e., s.215.

ifadesidir. “Ruhun yaklaşmasıyla eser, ince bir şafak içinde kalır; çevre latif ve ılımlı bir hal alır. Bu latifliğin belirdiği anda güzelin saf yüzü gelişmeye başlar.”⁸⁴³

Algılayıcı olarak bireyler, sanat eseri ile muhatap olduklarında tarifi güç bir psikolojiye bürünürler. Cemil Sena bunu “sanat heyecanı” olarak adlandırır. Bu heyecan çeşidinde “nicel, kasal, ve sinirsel hareketler”den ziyade, kendimizi “zayıf ve yenilgiye uğramış” bir şekilde bulmamıza yol açan bir “eziklik” hali içerisine sokan bir çeşit heyecana kapılmış oluruz. Bizi bu duruma iten sebepler ise; “kendimizden daha yüksek, daha canlı bir zekâ ve dehâ” karşısında olduğumuzu anlamamız ve bizim de ne kadar yaratmayı istesek de yaratamamamız gerçeğidir. Çünkü kendimizde ihtiyaç duyulan o “yetenek” yoktur. Sanatçı ise, bizim başarmak isteyip de “başaramadığımız bir ülküyü gerçekleştirebilen” bir yeteneğe sahiptir. Böylelikle bizler sanatçının büyüklüğünü anlamış oluruz. Çünkü sanatçılar; “göremediklerimizi görmüş, sezemediklerimizi fark etmiş ve hatta çoğu zaman roman, hikâye, şiir, piyes ve müzik gibi fonetik sanatlarda olduğu gibi, kendi iç âlemimizi, sırlarımızı, hissedip de ifade ve itiraf edemediğimiz her çeşit tutkularımızı kavramış olan bir dehâ karşısında olduğumuzu anlar, küçüklüğümüzün yanında bir süre için kendi benliğimizi unutturuz.”⁸⁴⁴

Cemil Sena’ya göre algılayıcıların da çeşitli psikolojik durumlarının sanat eseri karşısındaki yargılarını belirleyici ve dönüştürücü etkileri vardır:

“Neşeli ve mutlu bir anımızda hoşumuza giden bir eserden, umutsuz ve bezgin zamanlarımızda hoşlanmayabiliriz veya bunun aksi olabilir. Kendi yeteneklerimizle sanatçının dehâsını karşılaştırmaktan doğan gizli bir aşağılık duygusu da aynı sanat eseri hakkındaki yargılarımızı değiştirebilir.”⁸⁴⁵

⁸⁴³ Estetik 1972, a.g.e., s.83, 1 no’lu dipnot.

⁸⁴⁴ Estetik 1972, a.g.e., s.107.

⁸⁴⁵ FA, C.4, a.g.e., s.224-225.

SONUÇ

Estetik, düşünce kökenleri geçmişin derinliklerine uzanmakla beraber bir bilim haline gelmesi modern dönemlere dayanan, 18.yüzyılda Alman filozofu Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından bugünkü şekliyle kullanılmaya başlanan bir kavramdır.

Estetik, insanın sanat eserlerini üretirken ve bu eserleri algılamakta ortaya koyduğu etkinlikler üzerinde düşünmesi ve bu etkinlikler neticesinde ortaya çeşitli yargılara dayalı değerlerin konulması ve bu değerlerin sanat güzelliği ile karşılaştırılıp geçerliliklerinin sorgulanmasının adıdır.

Bizde estetikle ilgili ilk çalışmalar Tanzimat döneminde başlamıştır. Recaizade Mahmut Ekrem *Talim-i Edebiyat* adlı eseriyle estetiğin meselelerine değinmiştir. Yine aynı dönemin dikkate alınması gereken bir siması da Ahmet Cevdet Paşa'dır. Onun hayli ilgi gören *Belâgat-ı Osmâniyye*'si burada anılması gereken bir çalışmadır.

Ülkemizde uzun yıllar *estetik* kavramı yerine Arapça kökenli; “ilm-i hüsn”, “hikmet-i bedayi” ve “bediiyat” gibi terimler kullanılmıştır. Batılı anlamda estetiğe karşılık olarak *fünûn-ı nefîse* tamlamasını kullanan Sakızlı Ohannes Paşa'nın 1891'de yayımlanan *Fünûn-ı Nefîse Târihi Medhali* kitabı önemli bir eser olarak anılmalıdır.

Türk edebiyatı tarihinde estetiğe karşı ilk ciddi ilgi Servet-i Fünûn döneminde uyanmıştır. Hüseyin Cahit Yalçın, Cenap Şahabettin, Süleyman Nesip, Tevfik Fikret, Ahmet Şuayp ve Mehmet Rauf sanat ve güzellik konuları üzerine ve estetiğin çeşitli problemlerine dair yazılar yazmışlardır.

Millî edebiyat döneminde; Ali Canip Yöntem, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in öncülüğünde çıkmaya başlayan *Genç Kalemler* dergisinde toplanan yazarlar, bir yandan yeni bir dil, edebiyat, sanat ve estetik anlayışı getirirlerken, bir yandan da bu yeni anlayışa uygun eserler vermeye gayret etmişlerdir.

Türk düşüncesinde, modern dönemlere denk düşen çabaları değerlendirirken, "Filozof" lâkaplı Rıza Tevfik'in çalışmalarının da önemli bir ağırlık taşıdığı görülmektedir.

Cemil Sena, 87 yıllık ömrüne kırkın üzerinde kitap, yüzlerce makale sığdırmış, kırk yıllık eğitimciliği ve çok farklı alanlara uzanan, takdire şayan ilgisi ile Cumhuriyet tarihinin önemli bir düşünürü, eğitimcisi ve estetikçisidir.

Pedagojiden estetiğe, psikolojiden felsefeye, edebiyattan sosyolojiye uzanan geniş bir yelpazede eser veren Cemil Sena'nın, *estetik* üzerine bağımsız bir eseri (genişletilmiş ikinci baskısıyla birlikte) ve felsefi temele dayanan çeşitli eserlerinde de estetikle ilgili bölümler mevcuttur. Ayrıca bu kitaplara kaynak teşkil ettiğini düşündüğümüz çok sayıda dergide yer almış olan estetik yazıları bulunmaktadır. Biz de bu birikimi dikkate alarak onun estetik anlayışını tespit etmeye, bu çalışmalarını kendi içerisinde sınıflandırarak ele almaya çalıştık.

Cemil Sena, estetikle ilgili çalışmalarını tamamen Batılı düşünürlerden ve Batı estetiğinden, özellikle de Fransız düşüncesi ve estetiğinden hareketle oluşturmuş, yerli birikimi, sınırlı sayıda örneğin dışında, hesaba katmamıştır.

Böylesine hacimli bir çalışmalar deryasında ilk dikkatimizi çeken şey, Cemil Sena'nın bitmez tükenmez sabrı ve çalışkanlığı olmuştur. O, bazen, inandığı değerler adına alabildiğine gür bir sesle haykıran bir fikir adamı kimliği ile, bazen de, eğitimci karakteriyle toplumu aydınlatmaya çalışan bir fedakâr olarak karşımıza çıkar. Neticede bütün bu özellikleri kuşatan temel özelliği ise, kanaatimizce, düşünür

kimliğidir. O, aslında bir filozoftur, düşüncelerini edebiyatın, sanatın imbiğinde süzen bir filozof. Cemil Sena'nın temel estetik tavrı da ancak onun felsefeci yönüyle açıklanabilir.

Estetik problematiğine yaklaşımında da bu filozofça tavrın hâkim unsur olarak ön plâna çıkmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Dolayısıyla, onun estetik hakkındaki görüşlerini bu felsefeci bakışın kuşatmış olduğu söylenebilir. Bütün çabalarına yayılmış olan bu bakış tarzı, eserini bir hayli güçleştiren bir mahiyet de kazandırmaktadır. Bu güçlük, bir meseleyi mevcut bütün unsurların içinde yer aldığı bir düzlemde tartışma kaygısından doğmakta bu da sık sık tekrara düşmeyle sonuçlanmaktadır. Başka bir güçlük de, Cemil Sena'nın sanatçıyı tartışırken sanat eserini, estetik yargıyı ve estetik değeri aynı anda ele alması ve bunu her konu değişiminde tekrarlamasıdır.

Estetik üzerine düşündüğü anlarda Cemil Sena'nın felsefî bir olgu olarak meseleyi kavradığını görmekteyiz. Bu yönüyle o, büyük oranda 18., 19.yüzyıllarda hâkim olan estetik anlayışlara bağlıdır. Modern estetik konusuna ilgi duymuş, hatta bunu bir zevk haline getirmiş olması, onun bu yönünü örtmemekte, aksine, Cemil Sena'nın *eklektik* bir tavır sergilediği konusundaki düşüncemizi desteklemektedir. Ancak, Cemil Sena, çağdaş estetik konusunda, yer yer olumsuz bir ton ile, hatta ironik göndermelerle meseleye yaklaşmakta ve bu hususta son dönemlerde (1981 yılında aramızdan ayrıldığını düşünürsek), ortaya çıkan sanat ve estetik tartışmalarının da nisbeten uzağında kalmaktadır. Eserinin gelişen yeni şartlara cevap verme, yeni ve özgün yaklaşımları ihtiva etme konusunda yetersiz olduğu da bir gerçektir.

Cemil Sena, felsefî içerikte, psikolojik temelli ve sosyolojik yönleri olan bir estetik anlayışına sahiptir. Felsefî, çünkü yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, Cemil Sena, filozofça bir tavrın insanıdır. Psikolojik temelleri olan bir yaklaşıma gelince; estetik meselesini sorguladığı her noktada sanatçıya, onun dehâsına olan güvenini ve bağlılığını ifadeden uzak durmamaktadır. Süje'yi bu pencereden görmektedir.

Algılayıcı olan bireyi de bu yaklaşımın verileri ışığında değerlendirmektedir. Sosyolojik mahiyeti ise; sanat eserini ve sanatçıyı toplumun ve kültürün bir ürünü olarak görme alışkanlığında bulmak mümkündür. Aynı zamanda bu durum, aydınlanmacı bir bakışın ideal formu olarak toplumu değiştirmek ve dönüştürmek ülküsünü taşıması yönüyle de izah edilebilir. Metafiziğe yönelmeye ne kadar karşı durmuş olursa olsun, birçok noktada idealist bir tutum onu zorunlu olarak metafiziğin alanına çekmektedir. Cemil Sena da bu durumu *şüphencilik* ile aşma gayreti göstermektedir.

Çalışmamız süresince Cemil Sena'nın, estetikbilimin dört temel unsuruna yönelik olarak dile getirdiği düşünce ve anlayışlarını tespit ettik, bunları bir bütünlük içerisinde ele aldık ve değerlendirdik.

Cemil Sena *estetik süje* olgusunu iki temel unsur olarak ele almaktadır: Sanatçı ve algılayıcı. Bu unsurlardan ilki olan sanatçı üzerinde uzun uzadıya duran Cemil Sena, algılayıcı unsurunu ise estetik yargı konusuyla paralel düşünüp değerlendirmektedir.

Cemil Sena, sanatçı olgusunu, psikolojik bir kapsamda düşünmekte ve sanatçının çabalarını; özgürlük, ideal, dehâ, orijinallik, ruh yüceliği ve ölümsüzlük kavramları içerisine yerleştirmektedir. Cemil Sena yine sanatçı olgusunu sosyolojik bağlama oturtarak da ele almakta, toplumun sanatçının ruhuna yaptığı etkiyi sıklıkla vurgulamaktadır. Cemil Sena, sanatçıyı, bütün insanlığın çocuğu olarak tanımlamaktadır.

Cemil Sena, sanatçının bireyliğini ve kişiliğini de önemli bir değer olarak kabul etmekte, sanatçıların aykırı "kişilik özellikleri" de sergileyebileceklerini düşünmektedir. Sanatçının gerçek anlamda bir sanatçı olabilmesi için çeşitli nitelikler taşıması gerektiğini düşünen Cemil Sena, sanatçının ruh yüksekliği ve kişisel yetenek sahibi olması gerektiğine inanmaktadır. Çünkü bütün bu unsurlar

sanatçının üslûp özelliklerini oluşturmaktadır. Cemil Sena'nın sanatçıyı düşünürken üzerinde ısrarla durduğu olgulardan biri de 'dehâ' konusudur. Ona göre dehâlar, kişiliklerini eserlerinde ebedileştirme gücünü gösterebilenlerdir. Bu güçleriyle dehâlar, diğer sanatçıları da etkileme gücüne sahiptirler; onların bütün sanatçılarda bulunmayan ilke, teori ve kuralları vardır.

Cemil Sena'nın *estetik objeye* yani sanat eserine yönelik yaklaşımına gelince, ona göre sanat eserinin en başarılı olanı, sanatçı ve algılayıcının 'karşılıklı' ve 'karşıt eğilimler'inden doğan sempatinin derinliğini ifade edebilme gücünde olandır.

Cemil Sena, *estetik obje* kavramı üzerinde genişçe durmuş ve bu konuya çeşitli yönlerden yaklaşmıştır. Bu konuda yer yer psikolojik yer yer de sosyolojik görüşlerin etkisini taşıyan düşüncelere sahip olan Cemil Sena, sanatta tabiatın etkisini inkâr etmez, ancak buna, idealle yoğrulmuş kişiliği ve şahsi üslûpları da eklemek gerektiğine inanır.

Cemil Sena, sanatın, içinde ortaya çıktığı toplumun ortak eğilimlerini ifade etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca sanat etkinliğinin, Kant'ta da olduğu gibi, *gayesi kendinde olan* bir etkinlik olduğunu düşünür. Ona göre sanat sadece taklit etmez, aynı zamanda değiştirme ve yaratma gücüne de sahiptir. İşte estetik haz da buradan, buradaki özgürlük duygusundan doğmaktadır. Cemil Sena'ya göre amaçsız sanat yoktur. Sanatın en yüce amacı 'güzeli' tahakkuk ettirmektir. Ona göre, hayatın akışını en olumlu şekilde sanattan doğan güzel yani estetiğin güzeli hissettirebilmektedir. O, sanatın, günümüzde, rasyonelden çok irrasyonele doğru gittiğine inanmaktadır.

Cemil Sena, *estetik değere* yönelik olarak "güzel" olgusu üzerinde genişçe durmuştur. Ona göre güzellik, yani "bediî his", sanat eserinin algılayıcısında, algılayıcının idrakinde ortaya çıkar. Bu da bizi değişmeyen ve mutlak bir güzellik olmadığı fikrine ulaştırır. Estetik yargı, algılayıcı değiştikçe değişmektedir. Burada

algılayıcının değişkenliklerinden söz edebiliriz. Bunlar; yetişme şartları, bilgi, görgü, eğitim vs.

Güzellik ideali değiştiğine göre, temel mesele estetik değere, değer problemine kaymaktadır. Değer, toplumsal bir olgudur. Sanat eserinin güzelliği toplumsaldır.

Cemil Sena, Eflatun'un mutlak ve ideal âlem ve güzel anlayışından; Lalo'nun, Durkheim'in pozitivist ekolünden; sosyolojik estetik anlayışına; Eugéne Véron'un romantik sanat anlayışını estetik bir kuram haline getiren yaklaşımından, Bergson'un sezgici ve hayatçı anlayışına kadar uzanan geniş bir yelpazede meseleyi anlamaya çalışmış bir yazar ve düşünürdür.

Cemil Sena'da estetik değer konusu, 'güzel' ve 'güzel'in diğer duygu ve değerlerle karşılaştırılması şeklinde işlenmektedir. Burada psikolojik kaynaklı bir yaklaşımı vardır.

Cemil Sena, sanat güzelliğinin değerlendirilebilmesi için, sanatların içinde doğdukları topluma olan etkilerinin tarihlerine bakılması gerektiğini düşünür. Ona göre, her toplum ve her sanat eseri için bir "tabiî kıymet" ve "ideal kıymet" vardır. Tabiî kıymetler, toplumlara doğdukları andan itibaren tesir etmiş, ideal kıymetler ise toplumların geleceklerine hitap etmiştir.

Cemil Sena, güzelin bir kuvvet ve yükseklik ifadesi olduğunu düşünmektedir. O, bir şeyin güzel niteliğini kazanabilmesini sanatkârâne ifade edilmiş olma şartına bağlamaktadır.

O, sanatın güzelinin mükemmel [Mutlak güzel-sanat güzeli (imperatif bir güzeldir) göreceli değil, emir ve cebreden] olduğunu, bu mükemmelliği de sanatın kendi kendinin yaratıcısı olmasına borçlu olduğunu düşünmektedir.

Cemil Sena, *estetik yargıyı* estetik süjenin/algılayıcının konumu ve onun sanat eseri karşısında verdiği tepki ve gösterdiği tavır ile paralel düşünmektedir.

Cemil Sena, algılayıcının eserde ortaya çıkan ‘iktidar’ ve ‘ihtiras’ın sembollerini hissedip yakalaması gerektiğini dile getirir. Bunu yapabilmek için bireyin bir anlığına kendisini sanatçının yerine koyması gerektiğini düşünür. Bu nokta estetik yargının ortaya çıkış anıdır. Bu yalnızca bireyler için geçerli bir durum değildir, işi sanat eleştirmenliği olanları da kapsayan bir hakikattir.

Estetik yargılarda beliren sanatın ve sanatçının gücüne yönelik tavrımız, aslında sanatçının dehâsına karşı olan hayranlık ve saygımıza dayanmaktadır. Estetik yargı, Cemil Sena’ya göre, güzelliği bir nesneye, bir sanat eserine yüklemek demektir. O, algılayıcının güzel hakkında bir yargıda bulunurken, aslında bu yargının yalnızca kendisi için değil, herkes için mutlak ve nesnel anlamda güzel olduğunu, olması gerektiğini onayladığını ifade eder.

Cemil Sena, eleştiriciyi bir sanatçı gibi kabul eder. O da, sanatçı gibi heyecanlanmalıdır. Yine de ona göre, sanatçının bilinçsizce yaşamış olduğunu, eleştirmen bilinçli olarak yaşamalıdır. Eleştirmen, sanatçıda tecelli eden hissi yani hissedilmiş olanı ele alır.

Cemil Sena, estetik yargıda bulunacak kişilerin, belli bir bilinç düzeyine ulaşmış olması gerektiğini düşünür. Ona göre, bu bilinç türünün toplumsal bir yönü vardır. Yani estetik bilincin eşiği toplumsaldır. Toplumun genel seviyesi, bireylerin estetik kültür ve eğitimleri, güzelliği anlamının ve ondan haz almanın ölçüleridir.

Ona göre sanat eleştirisinin amacı; sanatın oluşumunun ve güzelliğin genel karakterlerinin açıklanması, sanat biçimleri arasındaki neden-sonuç ilişkisini göstermeye çalışmaktır. Zevkin kanunlarını vermek, bir eseri güzel yapan reçeteyi öğrenmek de sanat eleştirisinin amaçlarındandır.

Dikkatleri estetiğe çekme, Cumhuriyet döneminde estetik üzerine düşünme, bu alanda eser üretimini yaygınlaştırma ve estetiğin meseleleriyle daha ciddi boyutlarda uğraşan bilim adamlarının yetiştirilmesi açısından Cemil Sena'nın katkıları inkâr edilemez.

Bugün estetik, yalnızca sanat tarihi, felsefe, filoloji sahalarında değil Türkoloji sahasında da üzerinde durulan, çalışmalar yapılan bir alan durumuna gelmiştir. Bu yolda yapılacak çalışmaların estetiğimizin belirlenmesi çabalarına kuramsal zenginlik sağlayacağı açıktır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

1.Cemil Sena'nın Kitapları

Edebî Kıraat Nümuneleri, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 1928, 260 s.

Umûmî Usûl-i Tedris, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 1928, 260+4 s.

Hususi Tedris Usulleri, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1929, 412 s.

Amelî Tedris Usulleri, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1930, 394 s.

Estetik, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931, 304 s.

Mufassal Umumi Tedris Usulleri, Sühulet Kütüphanesi, 1934, 376 s.

Allah Fikrinin Tekamülü, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1934, 394 s.

Psikoloji Dersleri, Semih Lütfi Matbaa ve Kitabevi, İstanbul, 1935(t.siz), 414 s.

Felsefe Ve İctimaiyat Notları, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1935, 328 s.

Yeni Kadın, Vakıf Gazete- Matbaa- Kütüphane, İstanbul, 1936, 85 s.

Filozofi, İnkılab Kitabevi, İstanbul, 1937, 287 s.

Büyük Adam Olmak, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1940, 190 s.

Buda ve Konfoçyus, Tefeyyüz Kitapevi, İstanbul, 1941, 137 s.

Mavi Boncuk (tefrika edilmiş roman), 1943.

Yahya Kemal, Eserleri ve Şahsiyeti, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1947, 80 s.

Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi, Tefeyyüz Kitapevi, İstanbul, 1947, 95 s.

Mehmet Akif, Hayatı, Eserleri, Şahsiyet ve İdealleri, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1947, 112 s.

Saadet Yolları, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1948, 240 s.

İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi Kılavuzu, 1949.

İnsan Ruhu Ebedi midir?, Erkmen Matbaası, İstanbul, 1951, 119 s.

Meşhur Filozoflar, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul, 1953, 118 s.

Ahuramazda Böyle Dedi, Çeltüt Matbaası, İstanbul, 1960, 320 s.

Sükut (tefrika edilmiş roman: Kadınlar Dünyası dergisinde), 1961.

İnsanlar ve Ahlâklar, Okat Yayınevi, İstanbul, 1970, 288 s.

Hazreti Muhammed'in Felsefesi, Remzi Kitabevi, 2.bs., İstanbul, 1971, 612 s.

Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, Şubat 1972, 288 s.

Filozoflar Ansiklopedisi, A-D, Remzi Kitabevi, C.I, İstanbul, Mayıs 1974, 611 s.

Filozoflar Ansiklopedisi, E-H, Remzi Kitabevi, C.II, İstanbul, Şubat 1975, 517 s.

Filozoflar Ansiklopedisi, I-Q, Remzi Kitabevi, C.III, İstanbul, Şubat 1976, 729 s.

Filozoflar Ansiklopedisi, R-Z, Remzi Kitabevi, C.IV, İstanbul, Nisan 1976, 592 s.

Tanrı Anlayışı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, 622 s.

2.Cemil Sena'nın Çeviri Kitapları

Georges Dumas'nın Riyaseti Altında Sorbon Müderrislerinden Mürekkep Bir Hey'et, *Mufassal Ruhiyat Usulleri*, çev. Cemil Sena, Kanaat Kütüphanesi Yayınları, İstanbul, 1931, 182 s.

Pierre Janet, *Hipnotizma*, çev. Cemil Sena, 1936.

Pierre Janet, *Ruhî Mucizeler*, çev. Cemil Sena Ongun, Vakıf Gazete-Matbaa-Kütüphane, Dün ve Yarın, Tercüme Külliyyatı, İstanbul 1935.

Paul Geraldıy, *Sen ve Ben*, çev. Cemil Sena Ongun, Tefeyyüz Kütüphanesi Yayınları, İstanbul, 1947.

Kontes de Segure, *Bir Sevimli Şeytan*, çev. Cemil Sena-Mithat Sadullah, 1934.

3.Cemil Sena'nın Yazıları/Makaleleri

AMAÇ

Samsun Lisesi Resim Sergisi, S.16, Mayıs 1946, s.17-19.

BARIŞ DÜNYASI

Yeni Bir Din Anlayışı-1, S.97, Haziran 1970, s.23-27.

Yeni Bir Din Anlayışı-2, S.99, Ağustos 1970, s.32-36.

Düşünörlere Göre And İçmek, S.102, Aralık 1970, s.40-43.

BİLGİ YURDU

Allah Hakkında Düşünüşler Dinimizde Reform Kemâlizm, S.10, Eylül 1938, s.3-4.

Mekân Nedir?, S.27, Teşrinievvel 1939, s.827-30.

Anaxgor'un Fizik Teorisi, S.29, Birinci Kanun 1939, s.882-4.

Fîsagorizmde Kozmoloji, S.31, Şubat 1940, s.949-52.

Pythagorisme`de Ahlâk ve Estetik, S.32, Mart 1940, s.975-7.

Néopythagoriste`ler (Yeni Fisagoriler), S.33, Nisan 1940, s.1007-11.

Democrite`nin Psikolojisi, S.35, Haziran 1940, s.1069-74.

Sophiste`ler Kimlerdir ve Ne Yapmışlardır?, S.37, Ağustos 1940, s.7-9.

Sophiste`ler Kimlerdir ve Ne Yapmışlardır?, S.38, Eylül 1940, s.12-3.

Sophisme`de Ahlâk, Politika ve Din, S.39, Ekim 1940, s.10-2.

Sophism`de Bilgi ve Şüphecilik, S.42, İkinci Kanun 1941, s.13-5.

Yeni Bir Eser, S.54, Nisan 1943, s.14.

ÇIĞIR

Makina ve Yeni Estetik, S.31, Birinci Teşrin 1935, s.8-12.

Bir Ahlak Bozgunluğu, S.33, Birinci Kanun 1935, s.35-6.

Bir Ahlak Bozgunluğu, S.34, İkinci Kanun 1936, s.52-3.

Vicdan Nedir? , S.36, Mart 1936, s.87-9.

Demokraside Müsavat, S.38-39, Mayıs-Haziran 1936, s.120-2.

Hoşgörmeye Dair, S.40, Temmuz 1936, s.147-8.

Sevmek, S.41, Ağustos 1936.

Sevmek 2, S.42, Eylül 1936, s.21-2.

Çin`de (Conficius) Konfoçyus Ahlak Prensipleri, S.43-44, 1. ve 2. Teşrin 1936, s.39-41.

Çin`de Confucius`ün Ahlak Prensipleri, S.45, Birinci Kanun 1936, s.66-7.

Çin`de Confucius`ün Ahlak Prensipleri, S.47, İkinci Kanun 1937, s.93-4.

Çin’de Confucius’ün Ahlak Prensipleri, S.48, Mart 1937, s.113-4.

Ahlaksel Direktifler, S.49, Nisan 1937, s.125.

Ahlaksel Direktifler 2, S.50, Mayıs 1937, s.148-9.

Çocuk Terbiyesi, S.51, Haziran 1937, s.159-160.

İlk Terbiye, S.52, Temmuz 1937, s.3.

İlk Terbiye, S.53, Ağustos 1937, s.23-4.

(Eflatun) Platon’un Fiziği, S.54, Birinci Teşrin 1937.

Sokratın Biyografisi, Sokrat Metod ve Bilgi Problemi, S.55, Son Teşrin 1937, s.50-2.

Démocrite’in Biyografisi, S.57-60, İlk Kanun 1937, s.87-8.

Eflatun’un Devlet Nazariyesi, S.61-62, Şubat 1938, s.2-3.

Eflatun’un Devlet Nazariyesi 2, S.63, Mart 1938, s.38-40.

Xénephen Hakkında, S.64, Nisan 1938, s.50-1.

Epicure Hakkında, S.65, Mayıs 1938, s.67-9.

Epicure’nin Bilgi Nazariyesi, S.66, Haziran 1938, s.91-2.

Epicure’in Felsefesi, S.67, Temmuz 1938, s.105-7.

Epicure’in Fizik Teorisi veya Tabiat Filozofisi, S.68, Ağustos 1938, s.117-8.

Epicure'ün Ahlak Filozofisi I, S.69, Eylül 1938, s.136-8.

Hermetisme Nedir? , S.70, Birinci Teşrin 1938, s.152-3.

Cynique'ler ve Cynisme, S.71-72, Son Teşrin 1938, s.182-4.

Eflatun'un Ruh Nazariyesi, S.76, Mart 1939, s.41-2.

Eflatun'un İdeler ve Tahattur Nazariyesi 1, S.77, Nisan 1939, s.61-64, 70.

Eflatun'un Fizyolojisi, S.78, Mayıs 1939, s.83-4.

Aristo, Eserleri ve Tesirleri, S.79, Haziran 1939, s.98-101.

Eflatun'un Ahlak Teorisi, S.80, Temmuz 1939.

Eflatun'un Eserleri ve Tefsiri, S.81, Ağustos 1939, s.142-4.

Yeni Maksimler, S.82, Eylül 1939, s.162-3.

Agrigent'li Empedocle, S.83, Birinci Teşrin 1939, s.177-8.

Empedocle'in Biyolojisi, S.84, İkinci Teşrin 1939, s.201-2.

Pythogore, S.85, Birinci Kanun 1939, s.214-6.

Empedocle'un Fizik Teorisi, S.87-88, Şubat-Mart 1940, s.79-81.

Pythagorisme'de Fizyoloji ve Psikoloji, S.89-90, Nisan-Mayıs 1940, s.126-9.

Democrite'in Fizik ve Cozmogoniesi Atomlar Nazariyesi, S.96, Son Teşrin 1940, s.139-43.

Ahlaksel Prensiplerin Değeri, S.124, Mart 1943, s.66-72.

Ahlakın Eski ve Yeni Müeyyideleri, S.125, Nisan 1943, s.95-101.

Harp ve İnsanlık, S.130, Eylül 1943, s.69-72.

Harp ve İnsanlık, S.131, Birinci Teşrin 1943, s.100-3.

Harp ve İnsanlık, S.133, Birinci Kanun 1943, s.169-171.

Çağdaş Aklın Temeli: Faydacılık, S.134, İkinci Kanun 1944, s.199-203.

Neşriyat Bolluğu ve Bunların Değeri, S.135, Şubat 1944, s.235-7.

Çağdaş Ahlakın Temeli: Bakon'un Faydacılığı 2, S.137, Nisan 1944, s.307-11.

Çağdaş Ahlakın Temeli, S.138, Mayıs 1944, s.338-42.

Çağdaş Ahlakın Temelleri: Faydacılık, S.139, Haziran 1944, s.366-71.

Çağdaş Ahlakın Temeli, S.140, Temmuz 1944, s.3-5,12.

Çağdaş Ahlakın Temeli, S.142, Eylül 1944, s.43-7.

Mistik Ahlak, S.143, Birinci Teşrin 1944, s.60-4.

Fazilete Dair, S.145, Aralık 1944, s.81-3.

Bir Amerikan Filezofu: George Santayana, S.150, Mayıs 1945, s.165-9.

Bir Amerikan Filezofu: George Santayana 2, S.152, Temmuz 1945, s.198-201.

Bir Amerikan Filezofu: George Santayana 3, S.153, Ağustos 1945, s.215-9.

Çağdaş Bilim Anlayışı, Pozitivizm Hakkında Meyerson'un Bir Tenkidi 1, S.155, Ekim 1945, s.244-8.

Çağdaş Bilim Anlayışı, Pozitivizm Hakkında Meyerson'un Bir Tenkidi 2, S.156, Kasım 1945, s.264-70.

Çağdaş Bilim Anlayışı, Pozitivizm Hakkında Meyerson'un Bir Tenkidi 3, S.158, Ocak 1946, s.

Düşünceler, S.162, Mayıs 1946, s.70.

Gençlerde Ahlak Meselesi, S.171, Şubat 1947, s.17-9.

Demokrasi Yolunda: Demokrasi Aşkı, S.173, Nisan 1947, s.50-5.

Eğitim Hayatımız: Okul ve Aile Birlikleri, S.174, Mayıs 1947, s.70-2.

Soysuzların Şiiri: Tahlil ve Tenkit, S.175, Haziran 1947, s.83-8.

Demokrasinin Metafiziği, S.178, Eylül 1947, s.133-5,42.

Çağdaş Eğitimin Özellikleri, S.179, Ekim 1947, s.151-5.

Şair Dante'nin Felsefesi 1, S.180, Kasım 1947, s.166-9.

Korku ve Korkunun Yaptıkları, S.181, Aralık 1947, s.173-5.

Şair Homiros'un Felsefesi, S.182, Ocak 1948, s.3-4.

Şair Homiros'un Felsefesi 2, S.183, Şubat 1948, s.20-1.

Şair Homiros'un Felsefesi 3, S.184, Mart 1948, s.39-41.

Çağdaş Sanatın Genel karakterleri, S.185, Nisan 1948, s.54-8.

Socrate'ın Biyografisi ve Şahsiyeti, S.187, Haziran 1948, s.86-9.

Socrate'ın Biyografisi ve Şahsiyeti 2, S.188, Temmuz 1948, s.103-5.

Socrate'ta Metot ve Bilgi Problemi, S.191, Ekim 1948, s.154-6.

Socrate'ta Metot ve Bilgi Problemi 2, S.192, Kasım 1948, s.164-5.

DOST

Hikâye Sanatına Dair, S.1, 1 Ekim 1957, s.19-21.

Ölmezlik ve Sanatçı, S.5, Şubat 1958, s.8-9.

ERCİYES

Öğretim ve Eğitim Hakkında, S.26-27, s.4-5.

Öğretim ve Eğitim Hakkında, S.28, s.4,13.

GÜNDÜZ

Saadete Dair, S.1, Nisan 1936, s.7-9.

Gülmek, Gülebilmek, S.7, Birinci Teşrin 1936, s.195-6.

Düşünen Hamit, S.14, 1 Mayıs 1937, s.38-39.

Şiirin Sefaleti, S.22, İkinci Kanun 1938, s.73-5.

Eflatun'un İlahiyatı, S.25, Nisan 1938, s.1-2.

Con Loke'ın Siyasete Dair Fikirleri, S.29, Ağustos 1938, s.66-8.

Bir Anketin Neticeleri, S.30, Eylül 1938, s.87-9.

Garp Zihniyeti, S.32, Kasım 1938, s.24-9.

İhtilâllerin Psikolojisi, S.33-34, Birinci Kanun-İkinci Kanun 1938-9, s.34-41.

GÜNEY

Edebiyatımızda Şekilsizlik, S.1, Şubat 1948, s.9-10.

Yeni Şiirimizin Psikolojisi, S.3, Ağustos 1948, s.4-5 ve 14.

HÂKİMİYET-İ MİLLİYYE

Yurdumuz, No: 105, 10 Şubat 1337 (1921), s.2.

HAYAT

Neş'emizin Menba'ı, S.23, 05 Mayıs 1927, s.447-449.

Kadın İstiklali, S.28, 09 Haziran 1927, s.25-29.

Yeni Kitaplar, S.52, 24 Teşrinisani 1927, s.515-517.

Neşriyat, S.53, 01 Kanunievvel 1927, s.20.

Yeni Fransızca Kitaplar, S.54, 08 Kanunievvel 1927, s.38.

Yeni Kitaplar, S.55, 15 Kanunievvel 1927, s.58.

Yeni Kitaplar, S.56, 22 Kanunievvel 1927, s.68.

Fransız Kitapları, S.57, 29 Kanunievvel 1927, s.99.

Neşriyat, S.61, 26 Kanunisani 1928, s180.

Neşriyat, S.62, 02 Şubat 1928, s.200.

İÇTİHAD

Allah Fikrinin Muhtelif Dinlerde Telakkisi, S.206, Haziran 1926, s.4018-19.

Allah Fikrinin Muhtelif Dinlerde Telakkisi, S.208, Temmuz 1926, s.4047-50.

Sulhe Doğru, S.225, Nisan 1927, s.4309-10.

Ulûhiyyet Fikrinin Muhtelif Devirlerdeki Telakkisi, S.227, Mayıs 1927, s.4339-41.

Son Yol, S.236, 15 Eylül 1927.

Edebiyat ve Şiir Sütünü Panteonda Bir Türk, S.239, 1 Teşrinisani 1927.

Babamın Anlattığı Öküzler, S.240, 15 Teşrinisani 1927.

Muhabet Felsefesi, S.246, Şubat 1928, s.4691-92.

Gazadan Döndükten Sonra, S.252, 1 Haziran 1928.

İNANÇ

Fisagor'un Tarikatı, S.2, Şubat 1940, s.8-10.

Positivisme`in Esasları, S.3, Mart 1940, s.7-8, 24.

Positivismede İlim ve Ahlak, S.4, Nisan 1940, s.11-3.

KADINLAR DÜNYASI

Onun Peşinde, S.108, 7 Eylül 1329.

Gündüz, S.113, 12 Teşrin-i Evvel 1329.

Garpta, S.114, 19 Teşrin-i Evvel 1329.

Hilkat ve Ben, S.115, 26 Teşrin-i Evvel 1329.

Meyal-i Hatırat, S.120, 30 Teşrin-i Sani 1329.

Sükût, S.119-151.

MAARİF VEKÂLETİ YAYINLARI

Mustafa Şekip'e Dair, Prof. Mustafa Şekip Tunç Jübilesi, İstanbul, 1944, s.79-80.

MİLLÎ MECMUA

Kudret ve Hayat-1, S.44, 01 Eylül 1341(1925), s.711-713.

Bir Dehlizde, S.44, 01 Eylül 1341(1925), s.719.

Kudret ve Hayat-2, S.45, 15 Eylül 1341 (1925), s.726-729.

Şuur ve Hayat-1, S.47, 15 Teşrinievvel 1341 (1925), s.762-764.

Şuur ve Hayat-2, S.48, 15 Teşrinisani 1341 (1925), s.781-784.

Bir Mukabele, S.50, 01 Kânunuevvel 1925, s.806-808.

Son Söz, S.56, 01 Mart 1926, s.910-911.

Kemî ve Keyfi Hareketler-1, S.57, 15 Mart 1926, s.918-920.

Kemî ve Keyfi Hareketler-2, S.58, 01 Nisan 1926, s.935-937.

Sebeup ve Gayeye Dair-1, S. 63, 15 Haziran 1926, s.1015-1017.

Sebeup ve Gayeye Dair-2, S. 64, 01 Temmuz 1926, s.1032-1035.

Fransız Kız Lise ve Kolejleri-1, S.85, 01 Mayıs 1927, s.1367-1370.

Fransız Kız Lise ve Kolejleri-2, S.86, 15 Mayıs 1927, s.1382-1383.

Fransız Kız Lise ve Kolejleri-3, S.87, 01 Haziran 1927, s.1399-1401.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-1, S.89, 01 Temmuz 1927, s.1439-1441.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-2, S.90, 15 Temmuz 1927, s.1457-1459.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-3, S.91, 01 Ağustos 1927, s.1465-1466.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-4, S.92, 15 Ağustos 1927, s.1491-1492.

Garplılaşma ve Demokrasi, S.92, 15 Ağustos 1927, s.1480-1482.

İhtilallerin Ruhıyatı, S.93, 01 Eylül 1927, s.1495-1499.

Hayat ve Madde İkiliği, S.94, 15 Eylül 1927, s.1512-1515.

Mefkûreye Dair, S.95, 01 Teşrinievvel 1927, s.1527-1531.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-5, S.95, 01 Teşrinievvel 1927, s.1538-1540.

Kölelik ve Efendilik, S. 97, 01 Teşrinisani 1927, s.1560-1562.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-6, S.98, 15 Teşrinisani 1927, s.1575-1578.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-7, S. 99, 01 Kânunuevvel 1927, s.1591-1593.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-8, S. 100, 15 Kânunuevvel 1927, s.1613-1617.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-9, S. 101, 01 Kânunusani 1927, s.1624-1627.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-10, S. 102, 15 Kânunusani 1928, s.1640-1644.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-11, S. 103, 01 Şubat 1928, s.1657-1660.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-12, S. 104, 15 Şubat 1928, s.1671-1674.

Ma-ba'd-et-Tabiiyye-13, S. 105, 01 Mart 1928, s.1696-1700.

Güzele Dair-1, S.106, 15 Mart 1928, s.1708-1710.

Güzele Dair-2, S.107, 01 Nisan 1928, s.1728-1730.

Güzele Dair-3, S.108, 15 Nisan 1928, s.1737-1738.

Güzele Dair-4, S.109, 01 Mayıs 1928, s.1756-1759.

Güzele Dair-5, S.110, 15 Mayıs 1928, s.1768-1770.

Güzele Dair-6, S.111, 01 Haziran 1928, s.1787-1788.

Güzele Dair-7, S.112, 15 Haziran 1928, s.1801-1803.

Bazı Demokratlar, S.114, 15 İkinciteşrin 1928, s.1830.

Sanatın Gayesi ve Güzel, S.118, 15 Nisan 1930, s.58-60.

Yeni Maarif Direktifleri, S. 119, 01 İkinciteşrin 1930, s.66-67.

Vatandaşlık Terbiyesi, S.120, 01 Birincikânun 1930, s.82-83.

Sanat Millî Olabilir mi ?, S.121, 15 Birincikânun 1930, s.106-108.

Sanatın Menşei Hakkında, S.122, 01 İkincikânun 1931, s.114-116.

Güzel ve Zevk, S.123, 01 Şubat 1931, s.130-131.

Güzel Fikrinin Tekâmülü, S.124-125, Mart 1931, s.146-148.

Kant ve Seleflerinde Güzel, S.126, 15 Mayıs 1931, s.170-171.

Sociologie'nin Tarihi-1, S.128, 15 Birinciteşrin 1931, s.202-204.

Sociologie'nin Tarihi-2, S.130-131, 15 Birincikânun 1931, s.226-228.

Sociologie'nin Tarihi-3, S.132-133, İkincikânun 1932, s.242-243.

İptidai Cemiyetlerin Muasır Cemiyetlere Tesiri, S.134-135, Mart 1932, s.260-262.

19 MAYIS

Bir Hürriyet ve Cumhuriyet Kahramanı Ciceron, S.68, Kasım 1944, s.23-5.

Samsun`da Eğitim ve Öğretime Dair, S.69, Ocak-Şubat 1945, s.1-5.

Ülkü ve Halkevlerimiz, S.70, Mart-Mayıs 1945, s.3-6.

Tinsel Çözülme ve Sonuçları, S.71, Haziran-Ağustos 1945, s.1-3.

Son Münakaşalar ve Aradığımız Yeni Cemiyet, S.72, Eylül-Kasım 1945, s.7-12.

Çağdaş Ahlâkın Özellikleri, S.73, Ocak-Şubat 1946, s.3-10.

Partiler ve Siyasal Eğitim, S.74, Mart-Nisan 1946, s.2-6.

İsmet İnönü ve İdeolojisi, S.75, Mayıs-Haziran 1946, s.1-7.

Siyasal Eğitim, S.77, Eylül-Ekim 1946, s.2-4.

Hürriyet Meselesi, S.78, Kasım-Aralık 1946, s.1-4.

Samsun Halkevi Çalışmalarına Ait Düşünceler, S.79, Ocak-Şubat 1947, s.4-6.

ÖZGÜR İNSAN

Eski veYeni Kuşaklar, S.31, Mayıs 1976, s.61-64.

Bilgelere ve Bilgelige Dair, S.37, Kasım 1976, s.47-51.

SAVAŞ

Orduların Manevi Kuvveti, S.5, Mayıs 1940, s.10.

Asker Ruhu ve Türk Gençliği, S.9, Temmuz 1940, s.7.

Con Loke`in Siyasete Dair Düşünceleri, S.38, Haziran 1947, s.3,12.

Modern Siyasetin Felsefi Prensipleri, S.97, Mayıs 1947, s.4-5.

Edebiyatımızda Şekilsizlik, S.101, Eylül 1947, s.2,12.

TÜRK YURDU

Leibnitz`in Millî Dil Hakkındaki Mukarreratı, (Türk Yurdu, 1927 ve Yeni Türk Dergisi, 1932)

Mevlânâ`nın Felsefesi, S.302, Temmuz 1964.

Felsefe Din ve Ahlak, S.309, Mart 1965, s.8-12.

Felsefe Din ve Ahlak, S.310, Nisan 1965.

Felsefe Din ve Ahlak-III, S.311, Mayıs 1965, s.17-19.

Felsefe Din ve Ahlak-IV, S.313, Temmuz 1965

Bilim ve Din, S.317, Kasım 1965.

Yunus Emre`nin Meselesi-Felsefesi, S.319, Ocak 1966.

Din Bilim Sınırlarını Aşabilir mi?, S.321, Mart 1966.

İslâm Dininin Bilim Anlayışı, S.322, Nisan 1966.

ÜLKEN YAYINLARI

Cemil Sena, “Öndeyiş”, Hilmi Ziya Ülken, *Aşk Ahlâkı*, Ülken Yayınları, 3.bs., İstanbul, 1971, s.253-254.

ÜLKÜCÜ ÖĞRETMEN

İyi Adam, S.149, Ekim 1971, s.26-8.

VARLIK

Terbiye Bahisleri: Mektep Kitabı, Hayat Kitabı, S.4, 01 Eylül 1933, s.51.

Fikir Kırıntıları, S.7, 15 Birinci Teşrin 1933, s.104.

Fikir Kırıntıları, S.10, 01 Birinci Kanun 1933, s.146.

Fikir Kırıntıları, S.11, 15 Birinci Kanun 1933, s.166.

Fikir Kırıntıları, S.13, 15 İkinci Kanun 1934, s.202.

Fikir Kırıntıları, S.15, 15 Şubat 1934, s.227.

Fikir Kırıntıları, S.17, 15 Mart 1934, s.271.

Fikir Kırıntıları, S.18, 01 Nisan 1934, s.282.

Fikir Kırıntıları, S.19, 15 Nisan 1934, s.300.

Fikir Kırıntıları, S.20, 01 Mayıs 1934, s.308.

Fikir Kırıntıları, S.21, 15 Mayıs 1934, s.327.

Fikir Kırıntıları, S.22, 01 Haziran 1934, s.343.

Fikir Kırıntıları, S.24, 01 Temmuz 1934, s.379.

Fikir Kırıntıları, S.25, 15 Temmuz 1934, s.12.

Fikir Kırıntıları, S.26, 01 Ağustos 1934, s.23.

Fikir Kırıntıları, S.27, 15 Ağustos 1934, s.42.

Fikir Kırıntıları, S.28, 01 Eylül 1934, s.59.

Fikir Kırıntıları, S.29, 15 Eylül 1934, s.74.

Fikir Kırıntıları, S.30, 01 Birinci Teşrin 1934, s.90.

Fikir Kırıntıları, S.31, 15 Birinci Teşrin 1934, s.108.

Ahlak Bahisleri: İffet ve Namus, S.32, 01 İkinci Teşrin 1934, s.116-17.

Ahlak Bahisleri: İffet ve Namus- II, S.33, 15 İkinci Teirin 1934, s.130-31.

Fikir Kırıntıları, S.34, 01 Birinci Kanun 1934, s.156-57.

Edebi anketimiz: Bay Cemil Sena'nın Fikirleri, S.35, 15 Birinci Kanun 1934, s.169.

Fikir Kırıntıları, S.36, 01 İkinci Kanun 1935, s.184.

Fikir Kırıntıları, S.37, 15 İkinci Kanun 1935, s.199.

Fikir Kırıntıları, S.38, 01 Şubat 1935, s.222.

Fikir Kırıntıları, S.39, 15 Şubat 1935, s.232.

Kitaplar: Sanat Felsefesi, S.40, 01 Mart 1935, s.251-53.

Fikir Kırıntıları, S.42, 01 Nisan 1935, s.283.

Fikir Kırıntıları, S.43, 15 Nisan 1935, s.324.

Fikir Kırıntıları, S.44, 1 Mayıs 1935.

Fikir Kırıntıları, S.45, 09 Mayıs 1935, s.325.

Fikir Kırıntıları, S.47, 15 Haziran 1935, s.359.

Fikir Kırıntıları, S.48, 01 Temmuz 1935, s.456.

Fikir Kırıntıları, S.50, 01 Ağustos 1935.

Fikir Kırıntıları, S.52, 01 Eylül 1935.

Fikir Kırıntıları, S.53, 15 Eylül 1935.

Fikir Kırıntıları, S.54, İlk Teşrin 1935.

Fikir Kırıntıları, S.55, 15 İlk Teşrin 1935.

Fikir Kırıntıları, S.56, 29 İlk Teşrin 1935.

Fikir Kırıntıları, S.57, 15 Son Teşrin 1935.

Fikir Kırıntıları, S.59, 15 İlk Kanun 1935.

Fikir Kırıntıları, S.61, 15 Son Kanun 1936.

Cemil Sena ile Bir Konuşma, S.63, Şubat 1936.

Fikir Kırıntıları, S.65, 15 Mart 1936.

Yeni Bir Eser: Genç Şairlerimiz ve Eserleri, S.68, 1 Mayıs 1936.

Fikir Kırıntıları, S.70, 1 Haziran 1936.

Fikir Kırıntıları, S.72, 1 Temmuz 1936.

Dostluk Hakkında, S.73, 15 Temmuz 1936.

Sosyoloji Bahisleri: Kadının Genel Durumu ve Psikolojisi 1, S.74, 1 Ağustos 1936.

Sosyoloji Bahisleri: Kadının Genel Durumu ve Psikolojisi 2, S.75, 15 Ağustos 1936.

Sosyoloji Bahisleri: Kadının Genel Durumu ve Psikolojisi 3, S.76, 1 Eylül 1936.

Felsefe Bahisleri: Eflatun'da Aşk ve Haz, S.77, 15 Eylül 1936.

Felsefe Bahisleri: Eflatun'da Aşk ve Haz, S.78, 1 Birinci Teşrin 1936.

Saygısızlık Hakkında, S.86, 1 Şubat 1937.

Ahlak Bahisleri: Yalan, S.89, 15 Mart 1937.

Genç Romancılarımız ve Eserleri 1, S.91, 15 Nisan 1937.

Pythagore (Fisagor) Hakkında, S.103, Birinci Teşrin 1937, s.486.

Eflatun'un Biyografisi, S.105, 15 Sontesrin 1937.

Socrate'ın Ahlak Filozofisi, S.108, 1 Sonkanun 1938.

Şair Lucréce'm Felsefesi 1, S.114, 1 Nisan 1938.

Şair Lucréce'm Felsefesi 2, S.115, 15 Nisan 1938.

Şair Lucréce'm Felsefesi 3, S.116, 1 Mayıs 1938.

Şair Lucréce'm Felsefesi 4, S.117, 15 Mayıs 1938.

Büyükklere ve Ölülere Saygı, S.120, 1 Temmuz 1938.

Dostlarımız ve Dostluk Ödevleri, S.125, 15 Eylül 1938.

Ahlaksel Şüphencilik, S.130, 1 Birinci Kanun 1938.

Felsefe Bahisleri: Hedonisme ve Aristippe, S.131, 15 Birinci Kanun 1938.

Dünkü ve Bugünkü Gençlik, S.133, 15 Ocak 1939.

Yeni Maksimler, S.137, 15 Mart 1939.

Yeni Maksimler, S.138, 1 Nisan 1939.

Yeni Maksimler, S.139, 15 Nisan 1939.

Yeni Maksimler: Yeni Gençlerimizin Zayıf Tarafları, S.140, 1 Mayıs 1939.

Tenkitler ve Tahliller: Türkiye Maarif Tarihi, S.141, 15 Mayıs 1939.

Yeni Maksimler, S.142, 1 Haziran 1939.

Yeni Maksimler, S.143, 15 Haziran 1939.

Yeni Maksimler, S.144, 1 Temmuz 1939.

Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme, S.148, 1 Eylül 1939.

Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme II, S.149, 15 Eylül 1939.

Modern Siyasetin Felsefi Prensipleri, S.156, 12 Ocak 1940.

Yeni Maksimler, S.159, 15 Şubat 1940.

Yeni Maksimler, S.160, 1 Mart 1940.

Yeni Maksimler, S.161, 15 Mart 1940.

Filozofi ve Sosyete, S.165, 15 Mayıs 1940.

Accumulatif Sanat, S.168, 15 Haziran 1940.

Gençliği Yetiştirmek İçin, S.169, 15 Temmuz 1940.

Milliyetten Ne Anlamalıdır? , S.170, 1 Ağustos 1940.

Buda ve Filozofisi, S.172, 1 Eylül 1940.

Terbiye: Kızlarımız ve Aile Terbiyesi, S.174, 1 Ekim 1940.

Budizmin Esasları, S.176, 1 Kasım 1940.

Kitaplar: Dinimiz, S.177, 15 Kasım 1940.

Harbin Mahiyeti ve Felsefesi, S.178, 1 Aralık 1940.

Hindistan'da Din ve Filozofinin İlk Şekilleri, S.179, 15 Aralık 1940.

Hint Din ve Filozofisinin İlk Şekilleri 2, S.180, 1 Ocak 1941.

Erkek Çocuklarımız ve Yuva Terbiyesi, S.181, 15 Ocak 1941.

İki Mantık ve Realite Korkusu, S.184, 1 Mart 1941, s.364-366.

Yeni Sanat ve Artistlerimizin Değeri, S.190, 1 Haziran 1941, s.511-513.

Okul Sistemlerimiz ve Randıman Meselesi, S.192, 1 Temmuz 1941.

Makine Ahlakı, S.193, 15 Temmuz 1941.

Bazı Aksiyon Realiteleri, S.194, 1 Ağustos 1941.

Bazı Aksiyon Realiteleri, S.195, 15 Ağustos 1941.

Bu Harpten Alınacak Dersler, S.196, 1 Eylül 1941.

Gençlik ve Muaşeret Terbiyesi, S.197, 15 Eylül 1941.

Makine Ahlakının Mahiyeti, S.198, 1 Ekim 1941.

Sanat ve Artistin Sefaleti, S.199, 15 Ekim 1941.

Gençlerin Ahlak ve Bilgi Seviyesi, S.200, 1 Kasım 1941.

Disiplin Hakkında, S.201, 15 Kasım 1941.

Harp ve Ahlak, S.203, 15 Aralık 1941.

Millet Nedir? , S.205, 15 Ocak 1942.

Ahlaksal Kıymetlerde Anarşi 1, S.207, 15 Şubat 1942.

Ahlaksal Kıymetlerde Anarşi 2, S.208, 1 Mart 1942.

Dini Kıymetlerde Anarşi 1, S.212, 1 Mayıs 1942.

Dini Kıymetlerde Anarşi 2, S.213, 15 Mayıs 1942.

Bedii Kıymetlerde Anarşi 1, S.214, 1 Haziran 1942.

Bedii Kıymetlerde Anarşi 2, S.215, 15 Haziran 1942.

Terbiye ve Tedris Meselesi, S.216, 1 Temmuz 1942.

İnsan Ruhunda Anarşi, S.218, 1 Ağustos 1942.

Millet ve Ahlak, S.219, 15 Ağustos 1942.

Ahlakın Kaynağı ve Mahiyeti, S.224, 1 Kasım 1942.

Ahlakın Kaynağı ve Mahiyeti 2, S.225, 15 Kasım 1942.

Yüz Hakikat, S.229, 15 Ocak 1943.

Yüz Hakikat, S.230, 1 Şubat 1943.

Yüz Hakikat, S.231, 15 Şubat 1943.

Yüz Hakikat, S.232, 1 Mart 1943.

Yüz Hakikat, S.233, 15 Mart 1943.

Türk Ahlakının Prensipleri, S.234, 1 Nisan 1943.

Ulusal Ahlak Direktiflerinin Kaynağı, S.235, 15 Nisan 1943.

Yüz Hakikat, S.236, 1 Mayıs 1943.

Kadınlık Eğitimi ve Ödevine Dair, S.238, 1 Haziran 1943.

Hep Bu Topraktan İçin, S.241, 15 Temmuz 1943.

Bu Toprağın Ahlakı 1, S.242, 1 Ağustos 1943.

Bu Toprağın Ahlakı 2, S.243, 15 Ağustos 1943.

Bu Toprağın Ahlakı 3, S.244, 1 Eylül 1943.

Saadet Yolları, S.245, 15 Eylül 1943.

Saadet Yolları, S.246, 1 İlk Teşrin 1943.

Saadet Yolları, S.247, 15 İlk Teşrin 1943.

Saadet Yolları, S.248, 1 İkinci Teşrin 1943.

Saadet Yolları, S.250-251, 1 Ocak 1944.

Saadet Yolları, S.252-253, 15 Ocak 1944.

Saadet Yolları, S.256-257, 15 Mart 1944.

Saadet Yolları, S.258-259, 15 Nisan 1944.

Saadet Yolları, S.260-261, 15 Mayıs 1944.

Saadet Yolları, S.262-263, 15 Haziran 1944.

Saadet Yolları, S.264-265, 15 Temmuz 1944.

Saadet Yolları, S.266-267, 15 Ağustos 1944.

Saadet Yolları, S.268-269, 15 Eylül 1944.

Saadet Yolları, S.270-271, 15 Birinci Teşrin 1944.

Saadet Yolları, S.274-275, 15 Birinci Kanun 1944.

Saadet Yolları, S.276-277, 15 Ocak 1945.

Saadet Yolları, S.278-279, 15 Şubat 945.

Saadet Yolları, S.280-281, 15 Mart 1945.

Saadet Yolları, S.282-283, 15 Nisan 1945.

Saadet Yolları, S.284-285, 15 Mayıs 1945.

Saadet Yolları, S.286-287, 15 Haziran 1945.

Saadet Yolları, S.288-289, 15 Temmuz 1945.

Saadet Yolları, S.290-291, 15 Ağustos 1945.

Saadet Yolları, S.292-293, 15 Eylül 1945.

Saadet Yolları, S.294-295, 15 Ekim 1945.

Saadet Yolları, S.296-297, 15 Kasım 1945.

Saadet Yolları, S.298-299, 15 Aralık 1945.

Saadet Yolları, S.300-301, 15 Ocak 1946.

Saadet Yolları, S.302-303, 15 Şubat 1946.

Saadet Yolları, S.304-305, 15 Mart 1946.

Saadet Yolları, S.306-307, 15 Nisan 1946.

Saadet Yolları, S.308-309, 15 Mayıs 1946.

Saadet Yolları, S.310-311, 15 Haziran 1946.

Saadet Yolları, S.312, 15 Temmuz 1946.

Saadete Dair: İskender'in Atı-Alain'den-, S.312, Temmuz 1946, s.10.

Saadete Dair: Öfke-Alain'den-, Saadet Yolları: Tabiata ve İnsanlara Dair, S.317, Aralık 1946, s.8.

Saadete Dair: Dertli Marie-Alain'den, Saadet Yolları: Benim Alemim, S.319, Şubat 1947, s.9.

VARLIK YILLIĞI

Din Dersleri Ne Fayda Sağlıyor, 1972, s.395-399.

Ahlâk ve Maneviyat Masalı, 1976, s.314-317.

YENİ İNSANLIK

Clazomenel`i Anaxagore, S.1, Şubat 1940, s.17-9.

Pythagore`un Fizyoloji, Psikoloji ve İlahiyat Görüşü, S.2, Mart 1940, s.10-1.

YENİ TERBİYE

Modern Psikolojiye Dair Birkaç Eserin Tenkidi, S.1, Nisan 1947, s.3-5.

YENİ TÜRK MECMUASI

Muasır Terbiyenin Gayesi, S.19-20, Mart 1934, s.1429-35.

Kadına ve Kadınlığa Dair, S.31, Mart 1935, s.1935-44.

Yazarların Sosyal ve Ahlaksal Rolü, S.39, Mart 1936, s.113-6.

Bu da Bir İdil, S.40, Nisan 1936, s.206.

Hürriyet Nedir?, S.41, Mayıs 1936, s.260-1.

YURD

İlim Bakımından Ahlak, S.13, Haziran-Temmuz 1942, s.5-10.

YÜCEL

On İki Aforizma, S.15, Mayıs 1936, s.137.

On İki Aforizma, S.16, Haziran 1936, s.170.

On İki Aforizma, S.17, Temmuz 1936, s.225.

Bir Tenkid Veselisiyle, S.128, Haziran 1947, s.226-8.

KAYNAKÇA

Açıkgenç, Alparslan, *Bilgi Felsefesi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.

Ahmet Cevdet Paşa, *Belâgat-ı Osmâniyye*, haz.Turgut Karabay-Mehmet Atalay, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.

Altuğ, Taylan, *Kant Estetiği*, Payel Yayınevi, İstanbul, Mayıs 1989.

Arat, Necla, *Etik ve Estetik Değerler*, Say Yayınları, 4.bs., İstanbul, 2006.

Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, 5.bs., İstanbul, 1997.

Bedri, Yaşar, *Sözün Bittiği Yer*, www.poetikhars.com/sozun-bittigi-yer-yaşar-bedri.

Belge, Murat, *Marksist Estetik, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, Birikim Yayınları, İstanbul, 1997.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, çev.Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 6.bs., İstanbul, Ağustos 1995.

Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev.Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, 4.bs., İstanbul, Eylül 2003.

Berger, John, *Sanat ve Devrim*, çev.Bige Berker, V Yayınları, Ankara, Şubat 1987.

Bostancı, Kahraman, *Suut Kemal Yetkin'in Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Edirne, Temmuz 2001.

Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları*, çev.Necmettin Kamil Sevil, Yapı Kredi Yayınları, 2.bs., İstanbul, Mart 2006.

Bozkurt, Nejat, *20.Yüzyıl Düşünce Akımları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul, Kasım 1995.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, 3.bs., Bursa, 2000.

Cengizkan, Ali, *Vüs 'at O. Bener ile Söyleşi*, Kitaplık, S.95, Haziran 2006.

Cihan, Ahmet Kâmil, *İbni Sina ve Estetik*, Beyaz Kule Yayınları, Ankara, Mayıs 2009.

Cömert, Bedrettin, *Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Haziran 1979.

Cömert, Bedrettin, *Eleştiriye Beş Kala*, 2. bs., Prospero Yayınları, Ankara, Ağustos 1997.

De Bolla, Peter, *Sanat ve Estetik*, çev.Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Demir, Remzi, *Philosophia Ottomanica: Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Türk Felsefesi*, C.III, Lotus Yay., 2007, Ankara, s.165-166.

Duymaz, Recep, "Estetiğe Yaklaşımımızdaki Kuramsal Kopukluk", *Dergâh*, S. 205.

Duymaz, Recep, "Sezai Karakoç'un Estetiği: I) I. Sanatçı/Estetik Süje, II. Sanat Eseri/ Estetik Obje", I. Kırşehir Kültür Araştırmaları Bilgi Şöleni, *Bildiriler*, Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Yayınları, Nr. 1, Kırşehir 2004, s. 169-188.

Duymaz, Recep, "Sezai Karakoç'un Estetiği: II) Estetik Değer", 4. Uluslar arası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu, Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanlığı, 15-17 Haziran 2004; *Hece Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 86, Şubat 2004, s.14 – 31.

Duymaz, Recep, “Sezai Karakoç’un Estetiği: II) Estetik Değer”, *Hece Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 93, Eylül 2004, s. 18 – 35.

Duymaz, Recep, “Sezai Karakoç’un Estetiği:I), I. Sanatçı/Estetik Süje, II. Sanat Eseri/ Estetik Obje”, *Hece Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 86, Şubat 2004, s. 14-31.

Duymaz, Recep, “Cemil Sena Ongun’un Estetik Değere/Güzelliğe Bakışı-1”, *Sanatta Kimlik ve Etkileşim Sempozyumu* (Yayımlanmamış bildiri), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 10-13 Mayıs 2010.

Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, çev.Bülent Gözkan-Hakkı Hünler, Doruk Yayıncılık, Ankara, t.siz.

Edman, Irwin, *Sanat ve İnsan*, çev.Turhan Oğuzkan, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.

Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, MEB Yayınları, İstanbul 1994.

Ercilasun, Bilge, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit: 1. Türkçü Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1995.

Estetik Yazıları, der. ve çev.Aziz Çalışlar, Varlık Yayınları, İstanbul, Nisan 1984

[Fındıkoğlu], Ziyâeddin Fahri, *Bediiyât*, Maarif Vekâleti, Devlet Matbaası, 1927.

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliği*, çev.Cevat Çapan, Payel Yayınevi, 10.bs., İstanbul, Aralık 2005.

Filizok, Rıza, *Ali Canip’in Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 2001.

Geiger, Moritz, *Estetik Anlayış*, çev.Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Göbenli, Mediha, *Direnmenin Estetiği'ne Güven*, Donkişot Yayınları, İstanbul, Kasım 2005.

Gövsä, İbrahim Alaettin, *Bediî Terbiye*, Resimli Gazete Neşriyatı, İstanbul 1341(1925), (*Estetik Eğitim*),Yayıma haz.:Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınları, Konya, 2006.

Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 8.bs., İstanbul, Ekim 1993.

Hegel, Georg Wilhelm F., *Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler*, C.I, çev.Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, İstanbul, Kasım 1994.

Hegel, Georg Wilhelm F., *Estetik*, özet ve çev.Suut Kemal Yetkin, Vakıf Gazete-Matbaa-Kütüphane, İstanbul, 1936.

Huisman, Denis, *Estetik*, çev.Cem Muhtaroğlu, İletişim Yayınları, 2.bs., İstanbul, Aralık 1994.

Husserl, Edmund, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev.Harun Tepe, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.

Hünler, Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi*, Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Araştırma, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998.

Karakuş, Rahmi, *Felsefe Serüvenimiz*, Seyran Yayınları, İstanbul, 1995

Kaynarıdağ, Arslan, "Türkiye'de Sanat Felsefesinin Gelişmesi ve Bu Gelişme İçinde Sanat Ontolojisinin Yeri", *İpşiroğlu'ya Saygı*, Ada Yayınları, İstanbul, Aralık 1987.

Kılıç, Levend, *Görüntü Estetiği*, Kavram Yayınları, İstanbul, Ekim 1995.

Klee, Paul, *Modern Sanat Üzerine*, çev.Rahmi G. Ögdül, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, Nisan 1995.

Kojeve, Alexandre, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev.Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 3.bs., İstanbul, Eylül 2004.

Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, çev.Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 2006.

Lequenne, Michel, *Marksizm ve Estetik*, çev.Erhan Bener-Yiğit Bener-Aslı Aydın, Yazın Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2000.

Lotman, Yuriy M., *Sinema Estetiğinin Sorunları*, çev.Oğuz Özügül, Öteki Yayınevi, 2.bs., Ankara, Kasım 1999.

Bergson, Heidegger, Marcel, Guenon, *Metafizik Nedir?*, haz.Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, 8.bs., İstanbul, 1991.

Mustafa Namık, *Bediiyat, Sühulet ve Cihan Kütüp[h]aneleri*, İstanbul, 1930.

Özgül, M. Kayahan, *Pek Serbest Şiir*, Seke Seke Ben Geldim Sekmeler –II, Hece Yayınları, Ankara, Eylül 2008.

Özkaya, Serkan, *Sanatta Dehâ ve Yaratıcılık*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Eylül 2000.

Parkan, Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2004.

Redeker, Horst, *Edebiyat Estetiği*, çev.Aziz Çalışlar, Kuzey Yayınları, Ankara, Nisan 1986.

Rıza Tevfik, *Dârülfünûn Felsefe Ders Notları*, Sadeleştiren ve Yayına haz.: Ali Utku- Erdoğan Erbay, Çizgi Kitabevi, Konya, 2009.

Rıza Tevfik, *Abdülhak Hamid ve Mülâhazat-ı Felsefîyesi*, haz.Abdullah Uçman, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984.

Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları-I, haz.Abdullah Uçman, Kitabevi Yayınları, İstanbul, Kasım 2000.

Sakızlı Ohannes Paşa, *Fünûn-ı Neftise Târîhi Medhalî (Güzel Sanatlar Tarihine Giriş)*, Yayına haz.Kahraman Bostancı, Hece Yayınları, Ankara, Eylül 2005.

Schiller, J.C.Friedrich von, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev.Melahat Özgü, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.

Skinner, Quentin, *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti*, çev.Erol Öz, Dost Kitabevi, Ankara, Mayıs 1999.

Soykan, Ömer Naci, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları-1*, 3.bs., Küyerel Yayınları, İstanbul, Nisan 1998.

Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 4.bs., İstanbul, Kasım 1996.

Suut Kemal Yetkin'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1, Ankara, 1984.

Tansuğ, Sezer, *İnsan ve Sanat*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, t.siz.

Tansuğ, Sezer, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, 3.bs., İstanbul, 1988.

Timuçin, Afşar, *Estetik Bakış*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2005.

Topuz, Şükrü, *Felsefeci Olarak Cemil Sena ve Türk Düşüncesindeki Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2004.

Townsend, Dabney, *Estetiğe Giriş*, çev.Sabri Büyükdüvenci, İmge Kitabevi, Ankara, Mayıs 2002.

Tuğcu, Tuncar, *Immanuel Kant ve Transendental İdealizm*, Alesta Yayınları, Ankara, Şubat 2001.

Tunalı, İsmail, *Estetik Beğeni*, Say Kitap Pazarlama, İstanbul, Haziran 1983.

Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 8.bs., İstanbul, Mart 2004.

Tunalı, İsmail, *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, 5.bs., İstanbul, Haziran 2004.

Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, 2.bs., İstanbul, Kasım 1993.

Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, t.siz.

Tunalı, İsmail, “Cumhuriyetin 50. Yılı İçinde Estetik”, *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan*, İstanbul, 1973, s. 224.

Turgut, İhsan, *Sanat Felsefesi*, Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993.

Tutumlu, Reyhan, *Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, Temmuz 2007.

Uçman, Abdullah, *Rıza Tevfik'in Şiirleri ve Edebî Makaleleri Üzerinde Bir Araştırma*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004.

Uçman, Abdullah, *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları-I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, Kasım 2000.

Ülken, Hilmi Ziya, "Cemil Sena: İstanbul kız ve Halıcı Oğlu liseleri felsefe ve içtimaiyat muallimi-Estetik- Amedî matbaası-1931 İstanbul, (Kanaat kütüphanesi)", *Felsefe Yıllığı*, S.1, İstanbul, 1932 s.340-341.

Ülken, Hilmi Ziya, "Cemil Sena: Mufassal ruhiyat usulleri (G.Dumas'ın ruhiyatından birinci faslın tercümesi), kanaat kütüphanesi Senayii nefise matbaası, İstanbul-1931", *Felsefe Yıllığı*, S.1, İstanbul, 1932 s.346-347.

Wittgenstein, Ludwig, *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler*, der.Cyril Barrett, çev.A.Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.

Yavuz, Hilmi, *Felsefe Yazıları*, Boyut Kitapları, İstanbul, Ekim 1997.

Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.

Yetkin, Suut Kemal, *Sanat Meseleleri*, De Yayınevi, 2.bs., İstanbul, Mayıs 1962.