

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



EVRENİ KALBİNDE BULAN ADAM
BURHAN TOPRAK
ve
SANATININ
TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ

Hazırlayan: Fundagül APAK
Danışman: Prof. Dr. Recep DUYMAZ

Edirne
2009

ÖN SÖZ

Burhan Toprak; Cumhuriyet dönemi Türk bilim dünyasında felsefeci, sanat tarihçisi, edebiyatçı, çevirmen, yazar, estetikçi ve de bir akademisyen olarak tanınan aydınlarımızdandır. Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiye'si'ne geçişte, batışın acısıyla doğuşun umudunu aynı anda yaşayan ve gelecek nesillerin kültür temellerini atanlar arasında yer alan Toprak, dönemine ve günümüze ışık tutanlardan olmuştur. Türkiye'nin Doğu'dan Batı'ya evrildiği Cumhuriyet'in ilk yıllarında, yabancı dillerden Türkçe'ye çevirdiği eserlerle Batılı düşünürlere ait kuramların yurda girmesine öncülük etmiş; sanat, edebiyat ve günümüzde "estetikbilim" olarak da adlandırılan estetik hakkında yazılar yazmış; diliçine yaptığı bir çeviri olarak *Yunus Emre Divanı*'nın gün ışığına çıkmasında başı çekenler içinde yer almış; Güzel Sanatlar Akademisi'nde yıllarca sanat tarihi ve estetik dersleri vermenin yanı sıra, aynı kurumda müdürlük yapmış; Akademi'nin eğitim-öğretim programında köklü değişiklikler yaparak kuruma, yeni ve çağdaş bir düzen getirmiş; Millî Eğitim Bakanlığı'nda müfettişlik görevinde bulunmuş; Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı olmuş; Zeki Müren'den Sait Maden'e kadar pek çok başarılı sanatçının (şair, yazar, ressam, tasarımcı, güzel yazı uzmanı, mimar, besteci...) yetişmesinde rol oynamış; Samiha Ayverdi'den Münevver Ayaşlı'ya, Necip Fazıl Kısakürek'ten Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e, Mustafa Şekip Tunç ve Cemil Sena Ongun'dan Hilmi Ziya Ülken'e, Sabahattin Eyuboğlu'ndan Peyami Safa'ya, Mareşal Fevzi Çakmak ve İsmet İnönü'den Atatürk'e uzanan çok geniş bir bilgi çemberi içinde yaşayıp gelecek nesillere örnek olacak çalışmalara imza atmak gayretinde olmuştur.

Kültürel alanda Batı'ya dönüşün hızlandığı Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e geçişte, daha önce bir türlü düzene sokulamayan eğitim-öğretim uygulamalarında tam anlamıyla Batı'lılaştırılmış; medrese ve tekkelerden lise ve üniversitelere geçilmiş; eğitim-öğretim için şehre gelme zorunluluğu ortadan kaldırılıp Batı'da uygulanmak istenip de uygulanamayan "köy enstitüleri projesi" Atatürk'ün önderliğinde yaşama geçirilerek, yurdun her köşesine gönderilen öğretmenlerle büyük bir bilim ağı kurulmuş; eğitim-öğretime dayalı her türlü yürütme, Maarif Vekaleti'nin çatısı altında toplanarak çağın yüzlerce yıl ötesine geçen adımlar atılmıştır. Bu süreçte, liselerin eğitim-öğretim programları içinde felsefeyle birlikte okutulan derslerden biri de "estetik" olmuş,

üniversiteler ve akademiler arasında oluşan farklılaşma sürecinde, estetik dersleri, akademilerde okutulmaya başlamıştır. Bir göstergenin görülen ve görülmeyen yüzünü bir bütün olarak ele almanın yöntemini veren estetikbilim, ne yazık ki, günümüzde de hak ettiği ilgiyi görememektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri olarak, estetikbilimin gerektirdiği disiplinlerarası bakışa sahip, çok yönlü düşünüp uygulayabilen bilim kişilerinin sayıca az olması gösterilebilir.

İşte, Burhan Toprak da felsefe eğitimi aldığı Paris'ten yurda dönüşte, hem estetikbilimin kuşattığı felsefe, dil, edebiyat, sanat, tarih, psikoloji, sosyoloji gibi pek çok alanda araştırmalar yapıp bu alanın en önde gelen düşünürlerini Türk bilim dünyasına tanıtmış, hem estetikbilim bütünlüğünü oluşturan alanlarda kuramsal çalışmalar yapmış, hem de bildiklerini gerek verdiği dersler gerekse yapmış olduğu çevirilerle Türk gençliğine yayma çabası içinde olmuştur.

Ne var ki Burhan Toprak'ın bu çok yönlü bilimsel gayretlerine rağmen, Türkiye'deki akademik çevrelerle sanat ve edebiyat çevrelerinde Toprak hakkında herhangi bir çalışma yapılmamış, estetikbilimin yanı sıra, o dönemde yapılmış olan kuramsal ve uygulamalı çalışmaların devamını getirip ilerletmek konusunda da pek az adım atılabilmektedir. O nedenle, biz de "Evreni Kalbinde Bulan Adam Burhan Toprak ve Sanatının Türk Edebiyatındaki Yeri" başlıklı bu araştırmayı, ileride yapılacak niceleri için bir başlangıç olması umuduyla, doktora düzeyine taşımayı uygun gördük.

Giriş ve sonuç bölümleri hariç, toplam üç ana bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde "Burhan Toprak'ın Hayatını ve Eserleri"ni; ikinci bölümde "Estetikbilimdeki Dört Unsur Işığında Burhan Toprak'ın Estetik Anlayışı"ni; "Burhan Toprak ve Sanatının Türk Edebiyatındaki Yeri" başlıklı üçüncü bölümdeyse sanat, edebiyat, ahlak kavramlarından hareketle Burhan Toprak ve çalışmalarının Türk edebiyatındaki yerini saptamaya çalıştık.

Her bölümün bir önceki bölümle temellendirildiği bu araştırma sürecinde, Burhan Toprak ve çalışmalarının kuramsal ve pratik düzleme oturtulabilmesi için İsmail Tunali'nin *Estetik* adlı çalışması esas alınmış, bu eserde çizilen kuramsal çerçevenin ve yöntemin bütünleyiciliğinden yararlanılarak bir sonuca ulaşılmıştır. Bu yönüyle bu araştırma, İsmail Tunali'nin söz konusu eserde ortaya koyduğu ve tüm dünyada haklı

bir ün kazanmasını sağlayan, estetikbilimde yüzlerce yıldır tartışılıp beklenen yöntemin uygulanabilirliğini göstermesi açısından bir pilot çalışma olma özelliğine de sahiptir.

Burhan Toprak'ın bütün çalışmalarına ulaşmaya çalıştık. Ancak, Toprak hakkında kapsamlı hiçbir araştırma yapılmamış olması ve çalışmalarının dağınık olması nedeniyle veri toplama aşaması, araştırmamızın en uzun süren kısmını oluşturmuştur. Bu bağlamda, bu çalışma, Burhan Toprak hakkındaki veriye ulaşmada diğer araştırmacılara yol gösterici olacağını umduğumuz bibliyografya bilgilerini de içermektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin bilimsel temellerini atanlardan olup bunu, felsefenin bakış açısıyla estetikbilimin kuşatıcılığını kullanarak hem kuramsal hem de uygulamalı çalışmalarla ortaya koyan Burhan Toprak, günümüzdeki her sanat ve bilim kişinin tanınması gereken değerli bir şahsiyettir. Kendini ve ulusal yükselişi gerçekleştirme gayretinin, tüm Türk gençliğine örnek olmasını umud ediyoruz.

Beni, estetikbilimin kuşatıcılığı ve zenginliğiyle tanıştırap Burhan Toprak üzerindeki ölü toprağını atmak konusunda cesaretlendiren, çalışma boyunca tıkanan her noktada kolaylaştırıcı ve umut verici tutumuyla destek olan, değerli hocam, sayın Prof. Dr. Recep DUYMAZ'a sürekli arkamda hissettiğim varlığı ve güveni için minnettarım.

Doktoramı mümkün kılan ve bu süreçte önüme çıkan her engeli aşmamda yardımcı olan değerli hocam, sayın Prof. Dr. Süreyya BEYZADEOĞLU'na; Burhan Toprak'ın yaşamında gizli kalan noktaları aydınlatmak için yol gösteren hocam, sayın Prof. Dr. Engin BEKSAÇ'a; doktoram boyunca, bilgisini benimle paylaşmaktan çekinmeyen ve her konuda yardımını gördüğüm sayın Yrd. Doç. Dr. Özcan AYGÜN'e; Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde sınımsız bir bilgi ve dostluk ortamı yaratıp beni de içlerine çeken sayın Doç. Dr. Ali İhsan ÖBEK, Yrd. Doç. Dr. Fatma Sibel BAYRAKTAR, Yrd. Doç. Dr. Selma SOL, Yrd. Doç. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ, Yrd. Doç. Dr. Rıfat GÜRGENDERELİ ve Yrd. Doç. Dr. Sevgi ÖZTÜRK'e teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Fundagül APAK
İstanbul, 2009

Hazırlayan : Fundagül APAK

Tezin Adı : Evreni Kalbinde Bulan Adam: Burhan Toprak ve Sanatının Türk Edebiyatındaki Yeri

ÖZET

Burhan Toprak'ın bilimsel çalışmalarının değerlendirildiği bu tezde, yazarın felsefe, sanat ve edebiyat hakkındaki görüşleri, estetikbilimdeki kuram ve yöntemler ışığında incelenmiştir.

Batı dilleri ve Eski Anadolu Türkçesi'nden Türkiye Türkçesi'ne yaptığı çevirilerle Türkiye'deki çoğul dizge dinamiklerine yön veren Toprak'ın, yazdığı kitaplar, liselerde yıllarca eğitim-öğretimde kullanılmış; bunun yanı sıra, estetikbilim ve edebiyat üzerine yazdığı felsefî ve kuramsal yazılarla Türk bilim dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu noktada, yazdığı ve çevirdiği eserlerden hareketle, onun sanat, edebiyat ve estetikbilime bakışını betimlemeye; resmî yazışmalarla onu tanıyanların yazıp anlattıklarına dayanarak yaşamını aydınlatmaya; sahip olduğu çok yönlü bakış açısıyla estetikbilimdeki kuramsal yaklaşımının ne olduğunu belirlemeye çalıştık.

Araştırmada, Burhan Toprak'ın yaşamına; eserlerine; döneminin sanat, edebiyat ve estetikbilime bakışına; estetikçi İsmail Tunalı'nın estetikbilimde oluşturduğu yöntem ışığında, söz konusu çalışmaların Türk edebiyatındaki yerine; demeçleri ve yazıları hakkındaki yorumlarla kaynakçaya yer verilmiştir.

Yaşadığı yıllarda Türk düşünce, sanat ve edebiyat dizgesini geliştiren Abidin Dino, Ahmet Haşim, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cemil Sena Ongun, Elif Naci, Hilmi Ziya Ülken, İbrahim Çallı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İsmet Zeki Eyuboğlu, Mustafa Şekip Tunç, Münevver Ayaşlı, Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Sabahattin Eyuboğlu, Samiha Ayverdi, Suut Kemal Yetkin, Yahya Kemal Beyatlı, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Zühtü Müridoğlu gibi adlar da sanat, edebiyat, felsefe, estetik, eğitim-öğretim alanında eserler vermiştir. Burhan Toprak da bu adlar gibi Türk düşünce

dinamiklerini etkileyen ve değiştiren, güçlü ve önde gelen bir ses olarak tarihteki yerini alır.

Bu bağlamda “Cumhuriyet döneminde ve sonrasında, Türkiye’deki estetikbilim çalışmalarının niteliği ve gerekliliği yönünde yapılacak biyografik, kuramsal ve uygulamalı araştırmalar, Türk sanat ve edebiyat dizgesine büyük katkılarda bulunacaktır.” düşüncesindeyiz.

Anahtar Sözcükler

Burhan Toprak, estetikbilim, felsefe, Türk edebiyatı, sanat, çeviribilim

Prepared by : Fundagül APAK
**The Name of Dissertation : The Man Who Found the Universe in His Heart:
Burhan Toprak and the Place of His Artistry in
Turkish Literature**

ABSTRACT

This study which aims to evaluate Burhan Toprak's scientific work encompasses the writer's opinion on philosophy, art and literature from the viewpoint of aesthetic theories and methods.

The translations Toprak made from Western languages and the Old Anatolian Turkish into the Turkish spoken in Turkey steered Turkey's polysystem dynamics, as well as the books written by him, have been used for a long time in high school education and learning processes. On aesthetics and literature, Burhan Toprak also authored numerous philosophical and theoretical articles impacting the Turkish scientific world. At this stage, we aim to refer to his writings and translations in order to portray his view on art, literature and aesthetics, to shed light on his life through narratives and the writings of people who knew him, and, based on his multi-dimensional focus, to determine the theoretical approach he formulated on aesthetics as a science.

This research embodies Burhan Toprak's life, his work, his view on contemporary art, literature and aesthetics; and tries to determine, in the light shed by the method of aesthetician İsmail Tunalı, the importance of his opus in Turkish literature. It also provides Toprak's statements and commentaries on his writings, as well as a bibliography.

During Toprak's lifetime, people like Abidin Dino, Ahmet Haşim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemil Sena Ongun, Elif Naci, Hilmi Ziya Ülken, İbrahim Çallı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İsmet Zeki Eyüboğlu, Mustafa Şekip Tunç, Münevver Ayaşlı, Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Sabahattin Eyüboğlu, Samiha Ayverdi, Suud Kemal Yetkin,

Yahya Kemal Beyatlı, Ziyaeddin Fahri Findıkoğlu, Zühtü Müridoğlu have all produced works in the fields of arts, literature, philosophy, aesthetics and education. With his strong, pioneering voice influencing and changing the dynamics of Turkish thought, Burhan Toprak joins these names in claiming his rightful place in history.

In this context, we believe that “Biographical, theoretical and applied research into the character and necessity of Turkey’s aestheticism, both during the foundation of the Republic and the ensuing epoch, will be important contributions the country’s artistic and literary system.”

Key Words

Burhan Toprak, aesthetics, philosophy, Turkish literature, art, translation studies

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------|
| ÖNSÖZ..... | i |
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT..... | vi |
| İÇİNDEKİLER..... | viii |
| KISALTMALAR..... | x |
| GİRİŞ..... | 1 |
| a. Problem..... | 2 |
| b. Amaç..... | 3 |
| c. Önem..... | 3 |
| ç. Araştırma Yöntemi..... | 4 |
| d. Veriler ve Toplanması..... | 5 |
| e. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması..... | 5 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|---|
| I. BURHAN TOPRAK'IN HAYATI VE ESERLERİ..... | 6 |
|---|---|

İKİNCİ BÖLÜM

II. ESTETİK BİLİMDEKİ DÖRT UNSUR IŞIĞINDA BURHAN TOPRAK'IN

| | |
|--|-----|
| ESTETİK ANLAYIŞI..... | 17 |
| II.1. “Estetik” Kavramı Üzerine..... | 21 |
| II.1.1. Estetik Süje..... | 52 |
| II.1.2. Estetik Obje..... | 78 |
| II.1.3. Estetik Değer..... | 166 |
| II.1.4. Estetik Yargı..... | 206 |
| II.2. Burhan Toprak'a Göre “Estetik(Bilim)”..... | 224 |
| II.2.1. Güzelin İlmi Ve Felsefesi..... | 224 |
| II.2.2. Doğa Ve Sanat..... | 226 |
| II.2.3. Gelişen Bir Bilim Dalı | 229 |
| II.2.4. Çok Unsurlu Bütünlük..... | 230 |
| II.3. Burhan Toprak'a Göre “Estetik Süje”..... | 232 |

| | |
|---|-----|
| II.3.1. Hem Hasta Hem De Bir Deha | 232 |
| II.3.2. Birey Ve Toplum..... | 233 |
| II.3.3. Yerli Olanı Evrensel Kılmak..... | 235 |
| II.3.4. Ahlaklı Ol(ma)mak..... | 237 |
| II.3.5. İkişlemler İçinde: Hayal İle Gerçek, Madde İle Mana Arasında..... | 240 |
| II.3.6. Samimî Ve Acıdan Geçmiş Olmak..... | 253 |
| II.3.7. Cesur Olmak Ve Yeniyi Yaratmak..... | 268 |
| II.3.8. Hem Baskı Altında Hem De Bağımsız Olmak..... | 272 |
| II.3.9. Eylem İnsanı Olmak Ya Da Yaratmak..... | 274 |
| II.3.10.Ölümsüz Karakterler Yaratmak..... | 278 |
| II.3.11. Görünmez Olmak..... | 279 |
| II.3.12. İnsan Ruhunu Bilmek..... | 283 |
| II.3.13. Estetik Tavır Ve “Özdeşleyim” Karşılığı Olarak Bedîî Hulûl..... | 285 |
| II.4. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Obje”..... | 308 |
| II.4.1. Estetik Objenin “Ol”uşumu..... | 308 |
| II.4.2. Ruh Ve Beden Bütünlüğü..... | 317 |
| II.4.3. Biçim, İçerik Ve Gerçeğe Uygunluk..... | 319 |
| II.5. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Değer”..... | 325 |
| II.5.1. Değerler Hakkında | 325 |
| II.5.2. Güzel Değeri..... | 327 |
| II.5.3. Güzellik Yasası..... | 328 |
| II.6. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Yargı”..... | 330 |
| II.6.1. Estetik Objenin Odağa Alınması..... | 330 |
| II.6.2. Bireysel Ya Da Toplumsal Gücün Odağa Alınması..... | 330 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|---|-----|
| III. BURHAN TOPRAK VE SANATININ TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ..... | 334 |
| SONUÇ | 340 |
| KAYNAKÇA | 344 |
| EK 1: BURHAN TOPRAK KAYNAKÇASI | 358 |
| EK 2: BURHAN TOPRAK HAKKINDAKİ BELGELER | 374 |

KISALTMALAR

- a.g.e. : adı geçen eser
a.g.m. : adı geçen makale
a.y. : aynı yer
b. : belge
Bkz. : Bakınız.
ev. : Çeviren
.y. : evireni yok.
Der. : derleyen
Haz. : hazırlayan
s. : sayfa
s.y. : Sayfa (numarası) yok.
t. : tablo
t.y. : Tarih yok.
Ter. : tercüme eden
Trk. : Türkçesi
v.d. : ve diğeri
y. : yaklaşık
y.y. : Yazarı yok.
[] : tarafımızdan ve aktaran tarafından verilen bilgi

GİRİŞ

Bu teze konu olan ve “evreni kalbinde bulan adam” olarak nitelediğimiz Burhan Toprak; Cumhuriyet dönemi Türk felsefesinde dingin Doğu’nun bin yıllık düşünce, duygu ve sezgi dinamikleriyle coşkun Batı’nın hareket ve akli öne çıkararak kültürünü bir araya getirip Türk’e ait olan ya da olması gereken sanat ve edebiyat dizgesinin epistemolojik temellerini, yine, Doğu ve Batı’nın felsefe birikiminden yararlanarak ortaya koymak istemiştir.

Bu uğurda onlarca bilimsel makale yazmış; Batılı düşünürlerin çalışmalarını Türkçe’ye kazandırmış; Doğu ve Batı’nın sanat tarihini yazarak yüzlerce yıllık sanat şaheserlerini Türk kültürüne tanıtmış; bilimsel dikkatleri, o döneme kadar Türk düşünce dizgesinde bilinmeyen kuram ve kuramcılara çekmiş; dönemin her türlü akademik tartışmasında gündemi ya belirlemiş ya da yönlendirmiş; görevi, çile çekmek olan bir dervişçesine özel hayatında yaşadığı acıların üstesinden gelmeyi bilerek amaca ulaştıran yolda, her zaman gerçeğin arayıcısı ve göstericisi olmuş; sahip olduğu bilgi birikimini, gerek öğretmen olarak öğrencileri gerekse çevirmen ve yazar olarak okurlarıyla paylaşmış; böylece, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu, öncesi ve sonrasına ait her türlü kültürel oluşumun içinde yer almıştır.

Çalışma boyunca Burhan Toprak’ın yaşamı, eserleri, dönemindeki estetikbilim çalışmaları, yazarın estetik[bilim]e yaklaşımı, demeç ve konuşmaları, hakkında yazılıp söylenenler ve çalışmalarının Türk edebiyatındaki yeri; İsmail Tunalı’nın *Estetik* adlı kitapta oluşturduğu yöntem ve kuramlar ışığında betimlenmiştir. Dolayısıyla, estetikbilimdeki kuramlarla Tunalı’nın oluşturduğu yöntemin bu pilot çalışmadaki uygulama sonucu, kullanılabilir olduğu da görülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümü, Burhan Toprak’ın yaşamıyla eserlerinin ne derece örtüştüğünü gösterirken dönemin kültürel yapısına da ışık tutmaktadır. İkinci bölümde, çağdaş estetikbilimde en kapsamlı yöntemi oluşturduğu uluslararası bilim çevrelerince kabul edilen ve alanında ödül üstüne ödül alan İsmail Tunalı’nın, *Estetik* adlı çalışmasından hareketle, Toprak’ın estetik bakışı betimlenmiştir; estetik etkinliği oluşturan dört yapı elemanından (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı)

yola çıkararak kuramsal bir çerçeve oluşturduğumuz bu aşamada, Toprak'ın telif ve çeviri eserlerinden, röportajlardan, hakkında yazılanlardan, çalıştığı kurumlarda yaptığı yazışmalar ile süreli ve süresiz yayınlardan yararlanmıştı. Üçüncü bölümdeyse Toprak'a ait çalışmaların Türk edebiyat dizgesindeki yeri, önceki bölümlerde elde edilen veriler ile edeb(iyat), sanat ve bilgi kavramları çevresinde ortaya koyulmuştur.

Türk kültürünün en önemli dönemeçlerinden birini dönerken, Türkiye'deki bilimsel hayatın şekillenmesinde bu kadar önemli bir yere sahip olan Burhan Toprak hakkında, akademik ve sivil düzeyde hiçbir çalışmanın yapılmamış olması, düşündürücüdür. Umudumuz; Burhan Toprak, dönemi ve estetikbilim konusunda yapılacak bundan sonraki çalışmalarda, hem bu tezdeki eksiklerin giderilmesi hem de Türk edebiyat ve sanat tarihlerindeki kuram ve uygulama boşluklarının kapatılmasıdır.

a. Problem

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk çeyreğinde ve Atatürk'ün önderliğinde, her alanda başlatılan "Türk aydınlanma hareketi" içinde yer almak üzere yurt dışında yetiştirilen ilk öğrenci grubunda bulunan Burhan Toprak, yurda dönüşünde, Paris'te gördüğü felsefe eğitiminden ve Fransız kültür dinamiklerinden hareketle Türk ulusunun çağdaş uygarlık düzeyine ulaşması için felsefe, sanat, edebiyat, estetik(bilim), tarih, psikoloji ve sosyoloji gibi pek çok alanda yazılar yazıp çeviriler yapmıştır.

Üniversite yıllarında Batı kültürü içinde şekillenen düşünce, duygu ve sezgi dünyasını doğup büyüdüğü toprakların iklimiyle karşılaştırıp her iki kültürün boşluklarını da görebilen ve Türk'e ait olan epistemolojinin temellerini atma çabasında olan Burhan Toprak, bunu, estetikbilimin bütünleyici işlevinden yararlanarak gerçekleştirme çabasına girmiştir. Bu bağlamda, Türk edebiyatındaki yeni oluşumların eleştirilmesi ve yönlendiricilerinden biri olarak hem telif hem de çeviri eserlere imza atmış, çok yönlü bir kişilikle Türk aydın kuşağı içinde yerini almıştır.

Türk kültüründe hem telif hem de çeviri olarak yaptığı çalışmalarla önemli bir yerde durduğu bu derece açık olan bir aydın hakkında, bugüne kadar akademik ya da sivil herhangi bir araştırma yapılmamış olması ve döneminin estetik(bilim)e bakış açısının ortaya çıkarılmaması, Türk sanat ve edebiyat dinamiklerinin belirlenmesinde

kapatılması gereken bir boşluktur. Bunun yanı sıra, çağdaş estetikbilimde İsmail Tunalı tarafından ortaya koyulan dört unsura (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) dayalı yöntemin, edebî çalışmalar üzerinde denenmemiş olması da bir eksiklikler. Türk edebiyat dizgesindeki pek çok eserin, estetikbilimdeki bu yöntem ışığında sorgulanması sonucu, üretken ve özlenen bir edebî eleştiri geleneğinin ortaya çıkacağı düşüncesindeyiz.

b. Amaç

Gelecek nesillerin aydınlık bir Türkiye'ye sahip olabilmesi için Cumhuriyet döneminde atılan epistemolojik temelleri biçimlendiren ilk aydın kuşağında bulunanların çalışmaları, estetikbilimin sunduğu "bütünleyici" yaklaşımla ele alınıp irdelenmediğinden günümüz Türkiye'sinde, kültürel alanda yaşanan sıkıntıların gerçek nedenleri de tam anlamıyla ortaya koyulamamaktadır. Bu durum, edebiyat ürünlerinin eleştirisinde de görülmekte, bilimsel eleştiri bir tarafa, eleştirinin nasıl ve hangi ölçütlere göre yapılması gerektiği bile net olarak söylenememektedir.

O nedenle, Cumhuriyet Türkiye'sinin bu ilk aydın kuşağında yer alan Burhan Toprak'ın yaşadığı dönemde, hem telif hem de çeviri olarak ortaya koyduğu çalışmaların Türk edebiyatındaki yerini saptamak, bu tezin asıl amacıdır. Söz konusu saptamayı yapabilmek için tez boyunca kullandığımız yöntem, İsmail Tunalı'nın *Estetik* adlı eserde ortaya koyduğu dört unsurlu (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) bir düzenektir. Bu pilot çalışma ile aynı zamanda, bahsedilen yöntemin edebiyattaki işlerliğini gündeme getirip deneme olanağı sunulmakta ve söz konusu yöntemin, edebî eleştiriyi, özlenen bilimsel düzeye taşıyıp taşıyamayacağını göstermede küçük ölçekte de olsa bir örnek olması amaçlanmaktadır.

c. Önem

Aldığı felsefe eğitiminin de etkisiyle, bütün yaşamını "Gerçeklik nedir?" sorusuna yanıt aramakla geçirmiş, çok yönlü bir karakter olarak Burhan Toprak, Türk kültürünün yükselmesi için estetikbilimin "bütünleyici" yönünü görüp yazdığı telif ve çeviri eserlerin hepsinde "oluş"u bir bütün olarak anlama ve anlatma gayretinde olmuştur.

Cumhuriyet döneminde Burhan Toprak'ın da içinde bulunduğu aydın kuşağı tarafından temelleri atılan estetikbilimin Türkiye'den dünyaya yükselen sesi olan İsmail

Tunalı da aynı bütüncü bakışa sahip olup ömrünü, estetikbilim çalışmalarına adanmıştır. Bu uğurda, felsefe eğitiminin üzerine sosyoloji ve psikoloji doktorası da yapmış, yaratan ve yaratılan arasındaki dinamikleri hem özne hem de nesne açısından irdeleyip bu çalışmada kullandığımız yöntemi, bilim dünyasına armağan etmiştir.

Bu bağlamda, Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde Burhan Toprak'lı aydın kuşağının "estetik" olarak Anadolu'ya ektiği tohum "estetikbilim" olarak büyümüş ve İsmail Tunalı, o kuşağın emeklerini, dünya çapında kabul gören "yöntem"iyle hak edilen düzeye taşımıştır. Bu durum, babanın hak ettiğini, emek verip özenle büyüttüğü evladından onun başarılarıyla geri alması gibi Türk bilim dünyası için de mutluluk ve gurur verici bir aşama olmuştur.

Ancak, Türkiye'deki estetikbilim çalışmalarında gelinen düzey, bu yöntemin varlığına rağmen, kuramsal düzeyde kalmış, bugüne kadar bu yöntem edebî alanda –Recep Duymaz dışında– uygulan(a)madığından, söz konusu yöntemin yetkinliği de ortaya koyulamamıştır.

O nedenle, bu araştırma, hem Cumhuriyet'in ilk aydın kuşağı içinde yer alan Burhan Toprak'ın çalışmalarını ve edebiyattaki yerini gözler önüne sermesi, hem de estetikbilimin, o dönemden bugüne kadar gelmiş olduğu düzeyi, edebî eserler üzerinde kullanılan söz konusu yöntemle ortaya çıkarması bağlamında önem taşımaktadır.

ç. Araştırma Yöntemi

Tezin genelinde "derleme", "tarama" ve "betimleme" yöntemlerini kullanmanın yanı sıra, ikinci bölümde "Tunalı yöntemi" adını verdiğimiz dört unsurun (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) tamamını içeren estetikbilimsel çözümleme yolunu tercih ettik.

Bu doğrultuda, Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde Atatürk'ün önderliğinde başlatılan Türk aydınlanma hareketinin mimarlarından Burhan Toprak'ın ulaşabildiğimiz bütün çalışmaları, gerek kütüphane gerek çalıştığı kurum gerekse onu tanıyan kişilerle yaptığımız görüşmeler yoluyla derlenmiş ve bu veriler, Tunalı yöntemindeki dört unsura

göre tarandıktan sonra, Toprak'ın telif ve çeviri olarak hazırladığı çalışmaların Türk edebiyatındaki yeri betimlenmiştir.

d. Veriler ve Toplanması

Burhan Toprak tarafından hazırlanan, çalışmalarını eleştiren ve adının geçtiği her türlü veri (sürelî yayın, kitap, röportaj...) kütüphanelerden ve sağlığında onu tanıyanlardan edinilen bilgiler ışığında derlenip künyelenmiştir. Tezin amacına uygun olarak taranan veriler, Tunalı yöntemiyle incelenerek bir sonuca ulaşılmıştır.

Atatürk Kitaplığı (İstanbul), Beyazıt Devlet Kütüphanesi (İstanbul), Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi (İstanbul), İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi (İstanbul), Millî Kütüphane (Ankara) ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi (İstanbul), derleme çalışmasını yaptığımız kütüphanelerdir.

e. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Derleme yoluyla toplanan veriler, amaca uygun olarak tarandıktan sonra, tezin bölümlerinin gerektirdiği yaklaşımla incelenmiştir. Derleme ve tarama sürecinde başvuru yüzlerce kaynak içinde, bu tezde yararlandıklarımız, sonuç bölümünden sonra ve kaynakça başlığı altında verilmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde, Burhan Toprak'ın yaşamı ve eserleri ele alınmış; bunun için ansiklopediler, kitaplar, sürelî yayınlar, resmî yazışmalar ve Toprak'ın çalışmalarına getirilen eleştiriler, ölümünden sonra hakkında yazılanlar ile sağlığında onu tanıyanların söylemlerinden yararlanılmıştır. İkinci bölümde, Tunalı yönteminin sınırları belirlenmiş, aynı dönemde Türkiye'deki diğer düşünürlerin, estetikbilimin tanımı ve sınırları hakkındaki görüşleri ve Burhan Toprak'ın sanat, edebiyat, felsefe ve estetikbilimdeki bakış açısı, yaptığı çalışmalar üzerinden Tunalı yöntemiyle ulaştığımız bilgilere göre ortaya koyulmuştur. Üçüncü bölümdeyse Burhan Toprak tarafından Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde yapılan bu çalışmaların Türk edebiyatındaki yeri ve önemi, önceki bölümlerde ulaştığımız bilgiler ışığında betimlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. BURHAN TOPRAK'IN HAYATI VE ESERLERİ

Kaynaklara göre, kaymakam Ali Rıza beyin oğlu olarak Manisa'nın Demirci beldesinde 1906'da doğduğu bilinegelen Burhan Ümit Toprak'ın hayatı hakkındaki bilgiler, oldukça sınırlıdır. Üstelik, bu verileri, elimizdeki diğer verilerle kıyasladığımızda, bazı eksik ve çelişkili ifadelerle karşılaşırız. Ansiklopedilerden edindiğimiz bilginin bir kısmı şöyledir:

“TOPRAK (Burhan Ümit), türk sanat tarihçisi, yazar (Demirci, Manisa, 1906-İstanbul 1967).”¹

“TOPRAK, Burhan (Demirci, Manisa 1906 – İstanbul 1967), Türk yazarı. Doktor Ali Rıza Bey'in oğludur.”²

“TOPRAK, Burhan [Doğ. 1906] – Yazılarıyla tanınan fikir adamlarımızdandır. Manisanın Demirci kasabasında doğdu. Doktor Ali Rıza Beyin oğludur.”³

“Demirci'de 1906'da dünyaya gelen Toprak...”⁴

Millî Eğitim Bakanlığı Zatişleri Genel Müdürlüğü ile Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü arasında yapılan, 221-2753 sayılı ve 19.10.1962 tarihli yazışmada (Bkz. Ek 2, b. 19), Burhan Toprak'ın doğum tarihi sorgulanır ve bir yıldan fazla süren araştırmanın ardından, doğum tarihinin 4 Ekim 1906 değil, 4 Ekim 1902 olduğu anlaşılır (Bkz. Ek 2, b. 1). Dolayısıyla, Burhan Toprak, 1967'de vefat ettiğinde 61 değil, 65 yaşındadır.

Bu belgeye göre, Burhan Toprak'ın tam adı, Mehmet Burhanettin Ümit Toprak'tır. Babası “doktor” değil, “kaymakam” olan Ali Rıza beydir ve annesinin adı, Ayşe Huriye'dir. Ayrıca, Mehmet Toprak adıyla imzaladığı kuramsal makaleleri olduğu da anlaşılmıştır. (Bkz. Ek 1, Burhan Toprak Kaynakçası)

“Burhan Ümit Toprak” dendiğinde Türk edebiyatında akla ilk gelen, *Yunus Emre Divanı*'nın ilk nâşirlerinden oluşudur. Sonrasında felsefe, güzel sanatlar, sanat tarihi ve estetik konusunda yazdığı yazılar ile Batılı düşünürlerden yapmış olduğu

¹ (1986): “Toprak (Burhan Ümit)”, *Büyük Larousse*, Cilt: 19, Gelişim Yayınları, İstanbul: s.y.

² (1982): “Toprak, Burhan”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 31, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara: s. 327

³ İbrahim Alâettin Gövsa, (1945): “Toprak, Burhan”, *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, Cilt: 4, Yedigün Neşriyatı, [İstanbul]: s. 384

⁴ Elif Naci, (1967): “Prof. Burhan Toprak'ı Kaybettik”, *Cumhuriyet*, (18 Eylül): s. 1

çevirilerle hatırlanır, bir de Güzel Sanatlar Akademisi müdürü ve Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı oluşuyla. Necip Fazıl Kısakürek'le olan dostlukları da Kısakürek üzerinde yapılan çalışmalarla ve bizzat Kısakürek'in eserlerinde geçen satırlarla gündeme taşınmıştır.

Her şeyden önce bir felsefeci, sonrasındaysa günümüz estetikbilimine yön veren aydınlardan biri olarak Toprak; sanat felsefesi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat tarihi gibi, bugün, estetikbilimin alanına giren hemen her konuda hem telif hem de çeviri olarak yazdığı eserler için bile, üzerinde önemle durulması ve irdelenmesi gereken bir şahsiyettir. Bu değerine rağmen, Burhan Toprak hakkında detaylı olarak hazırlanmış, akademik ya da öznel herhangi bir çalışmaya rastlanamamıştır. Bunun nedenleri düşündürücü olsa da yıllar önce, Burhan Toprak'ın bir dost meclisinde söylediği sözler dikkat çekicidir; *Mülâkatlar* adlı yapıttan edindiğimiz bilgilere göre, kendisine "... hoş geldiniz oğlum Toprak... Ben de size müştak idim. Muhabbetlerimiz karşılıklıdır. Ne güzel isminiz var; Toprak... Âdem'in yaratıldığı ve insanın secde ettiği toprak..."⁵ diyen Kenan Büyükaksoy'a şu yanıtı vermiştir Burhan Toprak:

"Ne yapayım efendim, ben silinmek istiyorum."

Tarihten silinmek isteyen Toprak'ın dileği, yerine gelmiş gibi olsa da sahip olduğu ad ve 21 Haziran 1934'teki kanunla, hem kendisi hem de soyu için seçmiş olduğu ad gereği, bir ömür boyu sürecektir olan arayışlara sürüklenip bu arayışların her durağında, bir eser ortaya koyarak, varlığını, tarihin tozlu sayfalarına işlemiş olur. İzmir'de, Fransız ve Amerikan okullarında okuyan Burhan Ümit; İzmir Erkek Lisesi'nden mezun olduğunda, Fransızca ve İngilizce bilen, kendi kültürüne ait bilgi düzeneğini en azından Batı'daki birkaç ülkeyle kıyaslayabilecek adımları atmak üzere olgunlaşmakta olan bir Türk genci kimliği taşımaktadır. Nitekim, üniversite yıllarında başlayan "varlık" ve "yokluk" sorgulaması, ölünceye kadar devam eder.

Osmanlı'nın külleri arasından yeniden doğuşa geçen Türkiye Cumhuriyeti'ni aydınlatmaları ve çağdaş uygarlık(lar) düzeyi(n/d)e yetişmeleri için bir kısmını, Fransa'daki Sorbonne Üniversitesi'ne gönderen Mustafa Kemal'in ilk öğrenci gurubu (Afet İnan, Jale İnan, Namdar Rahmi Karatay, Cemil Sena, Necip Fazıl Kısakürek, Suat

⁵ Sâmiha Ayverdi, (2005): *Mülâkatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul: s. 35

Hayri Ürgüplü...) içinde yer alan Toprak'ın, Paris'teki en yakın arkadaşı; Necip Fazıl Kısakürek olmuştur. O günleri anlatırken “(Bormida) isimli, salapurya büyüğü bir vapurla Marsilya'ya hareket ettik. Aramızda vapurda yemek verilmeyeceğini sanıp da çıkın çıkın nevalesini yanına alan ve sonra yemek verildiğini görünce onları kamarasının lûmbozunda denize atan şu mahut felsefeci, kâinatın İlâhi vahye muhatap Efendisine felsefe isnat edecek kadar anlayışsız ve nasipsiz Cemil Sena, Şeyhülislâm Hayri Efendi'nin oğlu Suat Hayri (Ürgüplü), (Enerjetizm) adlı bir felsefe nazariyesi icat ettiği zannında Namdar Rahmi gibi tipler ve son derece alâkaya değer bir genç, Burhan Ümit (Toprak)... Çoğu İstanbul yaldızlı bu kerpiç tiplerle bir arada Paris'e ilk Cumhuriyet talebeleri olarak gidiyoruz.”⁶ diyen Kısakürek için diğerleri değil ama, Burhan Ümit, dikkat edilmesi gereken, geleceği aydınlatacak olan, dolayısıyla, ümit vadeden bir gençtir. Kısakürek'in, Paris'ten yurda dönüşte de en büyük desteği, zamanla, Burhan Ümit olur.

Sorbonne Üniversitesi'nde felsefe eğitimi alırken “Hayat mı, eser mi?.. İşte bütün mesele!” söylemini dilinden düşürmeyen Burhan için o yıllar, buhran doludur; ne yazık ki bu süreç, yurda dönünce de sürüp gider. Kısakürek'in (a.g.e.: 69) anılarına dönelim:

“ ‘Harb-ı Umimî’ye ‘Harab-ı Umumî’, hünkârlık makamındaki bazı tiplerin taşıdığı ‘Gazi’ ünvanına ‘hava gazı’ gibi adlar takarak, insanları ve hadiseleri kaçıyeli kelime oyunlarıyla yaftalamaya bayılan bir hariciyecinin sonradan yakıştırdığı tâbirle ‘Buhran Nevmid’, yani Burhan Ümit, gölgem kadar yakınım... Paris hayatım boyunca hangi semtte, hangi otel ve pansiyonda oturdumsa beraberimde... Bıyık bıraksam bıyık bırakır, kessem keser. Öyle ki bıyığının sol tarafını kesip sağını bıraksam o da öyle yapar. Ama sanılmasın ki, Burhan basit bir madde kopyacısı. O kendi ifadesiyle ‘Yaşanmaya değer hayat’ı arayan, içi içine sığmayan, şahsı ve cemiyetinin hayat ölçülerinden öğrenen, tarihî gelişimimizin getirdiği bazı inkılâplaraysa hiç güveni olmayan, sahteyi sezen ve ‘mutlâk’ı dileyen ulvî rahatsızlıklardan biridir; ve kendisindeki bu kıvılcımlanmayı bir anda yangına çevirici bir insan ve arkadaş olarak beni bulmuştur. Bense henüz kendimi bulmaktan uzak olduğum o devirde bu buhranlı gence karşı, (Şekspir’in ‘olmak mı, olmamak mı?’ diye ifadelendirdiği varlık ve yokluk kutupları arasında gayet cesur gidiş gelişlerimle tam bir (solusyon-hall şekli) mevkiindeyim. Halbuki namzedi olduğum gerçek hal şekline ve onun ergin ve olgun tavrına henüz ne kadar uzağım!

Paris hayatım, benim de kendi kendimi arayışımın müthiş helezonları ve korkunç girinti ve çıkıntıları arasında, nefis cesareti bakımından hayal yakıcı bir tablo çizdi; ve Burhan Toprak bu tabloya, daima uzaktan anlar gibi olup da asla yanaşmadığı ve bir nevi (burjuva) muvazenesini feda edemediği bir hayranlık gözüyle baktı. Bütün ömrünce de içine dalamadığı ‘nâr’ı beyza’ potasının dıştan hayranı sıfatıyla murıldandı, durdu:

– Hayat mı, eser mi?.. İşte bütün mesele!..”

⁶ Necip Fazıl Kısakürek, (1998): *O ve Ben*, b.d. yayınları, İstanbul: s. 24

1929’da Paris’teki eğitimini tamamlayıp yurda dönen Toprak; yine Paris’te hukuk ve resim eğitimi alıp yurda dönen Osman Hamdi Bey tarafından 1882’de resmî olarak Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi adıyla, ülkenin ilk sanat ve mimarlık yüksekokulu sıfatıyla kurulup 1928 yılında çıkarılan 1172 sayılı kanunla adı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülen eğitim kurumunda, 1930 yılından 1936’ya kadar, sanat tarihi öğretmenliği yapar. Bunun yanı sıra, İstanbul’daki Özel Gazetecilik Okulu’nda “sanat tarihi” derslerine girer.

Burhan Toprak’ın yurda döneceği sıralarda, Akademi’deki “Estetik” derslerini Ahmet Haşim vermektedir. Zeki Faik İzer, o dönemde yaşanan bir olayı şöyle aktarır:

“Haşim’in Akademideki estetik öğretmenliğine son verilerek, o zaman Paris’ten yeni gelmiş bir gencin tayini üzerinde duruluyordu. Vaka, Akademinin o zamanki müdürü Namık İsmailin odasında ve Münir beyin de bulunduğu bir sırada geçiyor. Namık İsmail, Münir beye, vekâletin bu tayin kararından söz açıyor, böyle bir kararı da kabul edemeyeceğini ilâve ederek diyor ki:

– Vekâlet bu tayinde ısrar ederse ben istifa ederim.

Münir bey, o akşam değustasyon lokantasında Haşim’i görüyor, Haşim’in:

– Akademide ne var, ne yok? demesi üzerine, Münir Bey:

– Namık istifa etti, hem de senin yüzünden.

– Ben, der dururdum, Namık zaten Akademiyi batıracaktı, nihayet bana mukavemet edemedi.

Münir bey, bunun üzerine durumu izah ediyor:

– Yanlış anlama. Vekâlet, senin yerine bir başkasını tayin ettiği için istifasını yazdı.

Deyince, Haşim ağlamağa başlıyor. Gidip özür dileyeceğim, diye tutturuyor. Münir beyi de sürükleyerek, Namık İsmailin Beşiktaştaaki atölyesine gidiyorlar, Haşim, Namık İsmailin elini öpmek istiyor, Namık:

– Hadi bırak da rakı içelim.

Vekâlet, tayinden vazgeçti, Namık da, Haşim de vazifelerine devam ettiler.”⁷

Haşim’in yerine, Akademi’deki “Estetik” derslerini vermesi için düşünülen kişi, Burhan Toprak mıydı?; bunu bilemiyoruz. Ancak, olayın yaşandığı yıl, 1929’dur.

Burada belirtmek gerekir ki Burhan Toprak’ın yurda dönüşte önünde beliren açmaz; aydın kimliği ile toplumsal kimliği arasında sıkışmaktan, Doğu ile Batı kültürünü, madde ile mana âlemini, biçimle anlamı... birleştirip yeni ve Türk’e ait olanı yaratma düşüncesinin babasızlığından kaynaklanmaktaydı. Bu da kaotik süreçteki pek çok ikilemi birleştirip bir senteze ulaşmayı, hem de hemen ulaşmayı gerektiriyordu. Bu amaçla girdiği ve hayatı boyunca süren, buhran dolu bir arayışta ona rehberlik eden

⁷ Zeki Faik İzer, (1964): “Haşim Üstüne”, *Yeni İnsan*, Cilt: 2, Sayı: 6, s. 8, 19

unsurlardan biri de, felsefe eğitimi sürecinde “estetikbilim”in sağladığı kuramsal bakış açısı olmuştur.

Mehmet Toprak imzasıyla Jacque Chevalier’in *Pascal* adlı eserini Türkçe’ye çeviren Burhan Ümit’in Chevalier’den aldığı bir mektupta, şu satırlara rastlıyoruz:

“*Pascal, spiritüalizmin kuvvetlenmesi ve hâkim olması ile dünyada ilâhî nizama kavuşacak olan ve buna doğru hazırlanmakta olan tekâmül safhasının şâhidi ve habercisi olarak görünüyor.*

Bu ilâhî nizama gayet kuvvetli bir şekilde bağlı bulunan asil Türk milleti, insanlığı selâmete götürecektir. Bu spiritüalizmin (ve onun dayandığı mânevî değerlerin) dünyada hâkim olması için, Hakikate ve Hayra meftun olan bütün milletlerin yanında yer alacaktır.”⁸

1929 ile 1936 yılları arasında geçen yedi yıl zarfında, Mareşal Fevzi Çakmak’ın küçük kızı A. Muazzez Çakmak ile evli olan Burhan Ümit; devam eden yıllarda, Akademi’deki öğretmenliğinin yanı sıra *Ağaç, Arkitekt, Büyük Doğu, Esi, Görüş, Güzel Sanatlar, Her Ay, Türk Dili, Türk Düşüncesi, Varlık, Yedigün, Yelken, Yeni Adam, Yeni İnsan, Yeni Türk Mecmuası* gibi çeşitli dergiler ile *Cumhuriyet, Son Dakika, Tan* gazetelerinde estetikbilime konu olan hemen her alanda (çeviri, edebiyat, felsefe, güzel sanatlar, sanat tarihi ...) yazılar yazıp çeviriler yapadursun 1931 yılında, Andre Gidé’den yaptığı *Dar Kapı* adlı öykü çevirisiyle de gündeme gelir. İdeal olanı aramakla geçen ömründe, yaşamış olduğu sağlık sorunları nedeniyle bir yıl kaldığı İsviçre’de, Alp Dağları’ndaki bir sanatoryumda tedavi gören Toprak; aynı dönemde, lise yıllarında okuduğu Yunus Emre’yi tekrar keşfeder. 1950’de tek cilde indireceği ve bir diliçi çeviri örneği olan üç ciltlik *Yunus Emre Divanı*’nı yayımladığı yıl, 1933’tür. Bu çalışmasını, 1935’te Oscar Wilde’ın *De Profundis* adlı eserine yaptığı *Oscar Wilde: Hayatı, Eşsiz Hikayeleri ve Cezaevi Anıları* başlıklı çevirisi izler.

1936’ya gelindiğinde, Türk yazını ile akademik alanda, gerek telif ettiği gerekse çevirdiği eserlerle tanınan, aynı zamanda, dönemin Genelkurmay Başkanı Mareşal Fevzi Çakmak’ın damadı olması ve aynı dönemin önde gelen şairlerinden Necip Fazıl Kısakürek’le olan yakınlığı nedeniyle Burhan Ümit Toprak; Türk aydınları arasında yer

⁸ Jacques Chevalier, (1961): *Pascal*, (Çev. Mehmet Toprak), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı., İstanbul: s. 17

alan genç bir düşünür sıfatıyla Türkiye'nin geleceğine yön verenlerden olur; aynı yıl, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürlüğüne atanır.

15 Ağustos 2009 tarihli bir dost meclisinde, kızı Ümit Meriç'in ağzından Cemil Meriç'in Burhan Toprak hakkındaki düşüncesini duydum:

– Yunus Emre'yi, Yunus Emre yapan adamdır!

Toprak'ın, Yunus Emre'ye olan düşkünlüğü konusunda, Hilmi Ziya Ülken şunları söylemiştir:

“Gerçekten, Yunus Divanı, Burhan Toprak'ın hayat kitabı oldu. Bir gün ona ‘Romanını ne zaman yazacaksın?’ diye sormuştum. ‘Kardeşim, yeni bir şey söylemek kolay mı? Ben bütün insanı buldum, onun eteğine tutunarak biraz da ben kalırım diye düşündüm’ dedi. Massignon’un ömrünü Hallaç Mansur’a vermesini kendine örnek sayıyordu. Onun mizacı Massignon gibi kılı kırk yaran érudition’a elverişli değildi. Divan’ın işlenmesi, Yunus’un çevresinin incelenmesinde tarihçilik bakımından eksikler vardı. Nitekim bunu tamamlamaya çalışanlar oldu. Fakat o asıl hedefine ulaşmıştı. Türk mistiğinin dehasını, ve kendi ölüm felsefesine cevap veren insanı bulmuş ve tanımıştı. Tarihçi tarafı ne olursa olsun, gençler Yunus’u onunla tanıdılar, sevdiler. Fikir ve şiirimizdeki büyük yerini aldılar:

Yalancı dünyaya konup göçenler,
Ne söylerler, ne bir haber verirler!
Üzerinde türlü otlar bitenler
Ne söylerler, ne bir haber verirler!

diyen Yunus, Burhan’ın iliklerine kadar işledi. Bu sevgi ile Türk mistiklerini, ‘Nefahat’ı, ‘Semerat ül-fuad’ı okudu. Bu sevgi le mistik bir ahlâk kitabı olan ‘Ballar Balını Buldum’u yazdı. Bu sevgi ile Tolstoi ahlâkçılığına bağlandı. Gazetelerde bir çok yazuları yayınlandı.

Toprak soyadını Yunus’un bu ölüm düşüncesinden çıkardı. Toprak, hem ölümü, hem hayatın hiçliğini, hem ‘Melâmet’i ifade etmiyor mu? Hor bakma sen toprağa, toprakta neler yatur! diye Yunus’u dinlerken Burhan Toprak, her an alın yazısı âkibeti ayağının ucunda hissetti [...] Burhan, 1949’da Ankara’da yeni kurulan ‘Dinler psikolojisi’ öğretim görevliliğine getirilecekti. Fakat sonradan işi ellerine alanlar türlü değişiklikler yaptılar ve bu olmadı. Bana yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: ‘İftihar için söylemiyorum. Yunus Emre’yi bugün birinci şair sayıyorlarsa her halde bunda âcizlerinin büyük rolü olmuştur. Hulâsa yirmi yıldır bu işle uğraşıyorum. Mükrimin ile ikiniz bunları düşünerek beni ileri sürdünüz.”⁹

Müdürlüğe başladığı 1936 yılı, Akademi’de köklü değişimlerin yaşandığı bir sürecin de başlangıcı olur: Temmuz ayında, Atatürk’ün emri ve Millî Eğitim Bakanı Saffet Arıkan’ın talimatı üzerine, Şark Tezyini Sanatlar Mektebi; Şark Süsleme Bölümü, sonrasında da Türk Süsleme Bölümü olarak Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlanır. 1936-1937 yılları arasında, Akademi’de büyük kadro

⁹ Hilmi Ziya Ülken, (1968): “Bir Yıldönümü: Burhan Toprak Ve I. Ölüm Yıldönümü”, *İş ve Düşünce*, Cilt: 33, Sayı: 263, s. 6

yeniliklerine ve değişikliklerine gidilir. Resim Bölümü Başkanlığı'na Leopold Levy'nin getirilişini, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Ali Çelebi, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer gibi adların bölümün kadrolarına katılması izler. Heykel Bölümü Başkanlığı'na Rudolf Belling atanırken Bruno Taut ve Robert Vorhölzer gibi ünlü adlar da Mimarlık Bölümü Başkanlığı'na getirilir.

Cumhuriyet döneminde yenilenen bu kadrolarla birlikte, Türk sanat tarihinde bir başka süreç de başlamış olur: modern ve postmodern sanata yöneliş.. Bir ayağı güzel sanatların içinde diğeriyse felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji, çeviri ve edebiyatta olan Toprak; tam anlamıyla, estetikbilim çalışmalarına yönelmiş olur. 1937 yılına gelindiğinde, Epiktetos'tan çevirdiği *Düşünceler ve Sohbetler* adlı jurnaliyle (günlük) felsefedeki düşünörlere yenisini katarak Türk düşünce tarihindeki dar kapılardan birini daha aralar.

Ulaşabildiğimiz kaynaklardan hareketle, Burhan Toprak'ın gerek telif gerekse çeviri eserleriyle Türk kültürüne kazandırdığı ve çoğunluğu Fransız olan, düşünür ve(ya) sanatçılar şunlardır:

André Arthus, André Gide, André Maurois, André Siegfried, André Soares, Bernard Groethuysen, Blais Pascal, Charles Lalo, Charles Moeller, Epiktetos, François Mauriac, Gaston Migeon, Gustave André Wetter, Henry de Montherlant, Jean Baruzi, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Johann Wolfgang von Goethe, Louis Hourticq, Louis Massignon, Oscar Wilde, Paul Valéry, Victor Hugo, Yunus Emre

Eşi Muazzez hanımı 1939 yılında kaybeden Burhan Ümit Toprak'ın 1940'ta yayımlamış olduğu eser, yine bir çeviridir; Fransa'da sosyolojik estetiğin en kuvvetli temsilcilerinden kabul edilen ve aynı zamanda, Sorbonne Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Charles Lalo'dan *Bedîyyat*[Estetik] adıyla çevirdiği bu kuramsal eseri; aynı yıl, Louis Hourticq'ten çevirdiği *Sanat Şaheserleri*; Gaston Migeon'dan 1943 yılında yaptığı *İslâm Sanatları* adlı çevirisi; 1962'de Victor Hugo'dan *Doksanüç İhtilali* adıyla çevirdiği tarihsel romanı ile Louis Massignon, François Mauriac, Bernard Groethuysen, Henry de Montherlant, André Suarès'in makalelerinden oluşan *Din ve Sanat* adlı çevirisi izler.

Dolayısıyla, 1933'te bir diliçi çeviri olarak yayımladığı *Yunus Emre Divanı* dışında, 1948 yılına kadar durmaksızın yaptığı çeviriler, Batı'dan seçmiş olduğu düşünürlerle aittir. Geçmişte yaşadığı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu aşamasında yaşamaya devam ettiği tarihsel olaylardan etkilenerek, tarihi yönlendiren dinamiklerin kurucularından olduğunu bilip bilmeden çevirdiği bütün bu eserler; Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in başkanlığında, 28 Şubat 1940'ta açılan Tercüme Bürosu'nun Batılı eserler ağırlıklı olmak üzere belirlediği çeviri etkinliğine de katkıda bulunmuş olur. Batı kültüründen çevirmiş olduğu bunca esere rağmen, Toprak'ın, söz konusu Büro'nun üyeleri içinde yer almayı, dikkat çekicidir.

“Özetlersek, Lâle Devri tercüme hareketinin yönü, Encümen-i Dâniş'te hem Doğuya hem Batıya, 1865 Tercüme Cemiyeti'nden Osmanlı Devleti'nin son Telif ve Tercüme Dairesi'nin kaldırılmasına kadarki dönemde sentezci bir yaklaşımla Batıya yönelik olmuştur. TBMM ve Cumhuriyet Hükümetlerinin ilk dönemlerindeki tercüme çalışmaları millî bir çizgi de taşımıştır. 1940'tan itibaren hümanizma ruhu ile hareket edilerek yapılan tercüme faaliyetleri ise, tamamen Batıya yöneliktir.”¹⁰ diyen Kayaoğlu'nun bu çıkarımına ek olarak, Ülken de “... tercüme bilhassa millî teşekküllerde büyük bir rol oynamaya başladı. Ve bu iki sebepten dolayıdır: Evvelâ bütün uyanış devirlerinde olduğu gibi, burada da tercüme, fikrin sürekliliğini temin etti. İkincisi millî uyanışlarda en mühim noktanın dil meselesi olması ve bütün fikir mahsullerinin ana dili ile ifade edilmek istenmesidir.”¹¹ diyerek ulusal uyanış dönemlerinde yoğunlaşan çeviri etkinliğinin önemine vurgu yapar.

Bu bağlamda, bir yeniden uyanış dönemi olan Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde, Burhan Ümit Toprak; Batı kültüründen seçerek çevirdiği eserler ile Türk “çoğul dizge”si (polysystem) içinde yer alan çeviri edebiyatını da beslemiş ve onu, diğer dizgeler içinde üst konuma çıkarıp saygın duruma getirenlerden olmuştur.

1948, Burhan Toprak için madalyonun iki yüzünü de aynı gün içinde gördüğü bir yıl olur: 1948. yılın 1 Nisan'ının Perşembe'sinde, Toprak'ın ilk telif eseri olan *Ballar Balını Buldum Kovanım Yağma Olsunu* müjdeleyen reklam, aynı tarihli

¹⁰ Taceddin Kayaoğlu, (1998): *Türkiye'de Tercüme Müesseseleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul: s. 56

¹¹ Hilmi Ziya Ülken, (1997): *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Ülken Yayınları, İstanbul: s. 9

Cumhuriyet Gazetesi'nin manşetinde yukarıdaki gibi yer alır. Diğer taraftan, kötü bir şakaya dönüşüp 1 Nisan'da başlayan yangın, Akademi'yi kül yığınına çevirdiğinde, Türk sanat tarihinin varakları da binlerce sayfasını kaybeder. Yangından hemen sonra, Akademi'deki görevinden ayrılmasına rağmen, ölümüne kadarki süreçte, aynı kurumda öğretmenlik yapan Toprak; bu felaketi sezdiğini, 28 Ağustos 1948 tarihinde katıldığı bir dost meclisinde, aşağıdaki sözleriyle dillendirir:

"S. Ayverdi – İcinizdeki zehre panzehir katmak istiyorum. Siz, çok büyük bir imtihan geçirmiş kimsesiniz.

B. Toprak – Cidden öyle.

S. Ayverdi – Biz kalben sizden uzak değildik. Ve Ballar Balını Buldum, Kovanımı Yağmaya Verdim diye bir kitabı isimlendirmek kolay değil. Dildeki dâvâya elde hüccet lâzım olduğu için, dünya kovarı olan eviniz ve mektebiniz yanıp kül oldu.

B. Toprak – Emin olunuz başıma böyle bir iş geleceğini biliyordum. Çünkü o sıralarda dört başı mâmur bir halde idim. Akademinin senelik tahsîsâtı seksen bin lira olduğu halde ben, döşemeleri betonlaştırma işi için, uğraşıp didinip yüz bin lira almıştım. Yıllardan beri kat'iyen anlaşılamadığım ve karşılıklı birbirimizi yerlerimizden atturmaya uğraştığımız Sedat Tavat'dan da nihâyet kurtulmuştum. Kitabım basılmış, elime hayli para geçmiş, hülâsa tam bir rahata kavuşmuştum. Bir gün karım, kayınvalidem ve bir üçüncü şahsın da bulunduğu bir mecliste "görün bakın başıma bir belâ gelecek!" dedim.

E. H. Ayverdi – İşte bunu söylememeli. Ve Allah'tan her zaman için hayır istemeli.

S. Ayverdi – Bir zaman Hazreti Ebû Bekir'e kırk gün hiç bir üzüntü vâki olmamış. Hep düşünür ve müteessir olurmuş. Kırkıncı gün köle içeri girerek en sevdiği devesinin öldüğünü haber vermiş. Bunun üzerine Ebû Bekir Hazretleri hemen secde-i şükârâna varmış. Bu işler böyledir." (Ayverdi, a.g.e.: 78)

1 Nisan 1948'deki yangından sonra öğretimin, Akademi bahçesinde bulunan ek binalar ile Fındıklı'daki bir ilkokulda, sonrasında da Yıldız Sarayı ve Dilsizler Okulu'nda sürdürüldüğü yılların ardından, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi binası onarılarak, 23 Nisan 1953 tarihinde yeniden öğretime açılır. 04 Kasım 1981'de kabul edilen 2547 sayılı *Yükseköğretim Kanunu* ve bu kanunun gereği olarak 20 Temmuz 1982 tarihinde çıkarılan kanun hükmünde kararname ile Türkiye'deki tüm yükseköğretim kurumları, Yükseköğretim Kurulu çatısı altında toplanınca, Akademi'nin adı; Mimar Sinan Üniversitesi olur.

İlk eşini kaybettikten sonra, ikinci kez evlenen Toprak'ın bu kötü zaman diliminde en büyük destekçisi, eşi Hayriye Toprak'tır ve bu eşinden, Melek adında, bir de üvey kızı vardır (Bkz. Ek 2, b. 17-19). Bu ada, bir dost meclisinde, Sâmiha Ayverdi (a.g.e.: 342) ile Burhan Toprak arasında geçen konuşmada da rastlıyoruz:

*“B Toprak – Efendim bu gün, bize Melek Celâl Hanım gelecekti, müsaade eder misiniz karıma telefon edip geldiği zaman buraya getirmesini rica edeyim.
(Telefondan sonra)
Melek Hanım şimdi Şeyh Hamdullah’ı yazıyor. Kitap bitti ve güzel de oldu [...] (Melek Celâl ve Hayriye Toprak gelirler.)”*

1935-1938 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığı Müfettişliği görevinde bulunan Burhan Ümit’in, Akademi yangınından sonra, 1949-1950 yıllarında, Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği yaptığı da bilinmektedir.

Burhan Toprak yıllar sonra, ilk kez 1960’ta yayımladığı ve alanında büyük bir boşluğu dolduran *Sanat Tarihi* adlı telif eseriyle çalışmalarını zenginleştirmiş olsa bile, Kısakürek’e göre “... yaratılışındaki nâdir mayaya ve onun donacağı kalıbı aramaktaki kıvranırlarına rağmen, ne özlediği hayatı yaşayabil”miş “ne de eserini yazabil”miştir; devam eder Necip Fazıl (a.g.e.: 49): “Yanık bir kafa ve hazin bir örnek olarak, geldi, geçti.”

Hilmi Ziya Ülken (1968: 7), Toprak’ın adı geçen bu “yazılmamış” eseri hakkında şu bilgiyi verir:

“Daha kendisini tanımamıştım. 1929 da Mükrimin Halil’in verdiği adresle bana Paris’ten yazdığı mektupta ‘Mehmetçik’ adlı bir roman yazacağını söylüyordu.”

Toprak’ın, Rıfki Melul Meriç’in vefatı nedeniyle boşalan Akademi Türk Sanat Tarihi Enstitüsü Müdürlüğü görevine getirildiği tarih, 10 Temmuz 1964’tür. Bununla birlikte, 2 Ocak 1964 tarihinden Eylül 1967’deki vefatına kadar geçen sürede, sağlık sorunlarıyla uğraşır (Bkz. Ek 2, b. 20-28). Doktorların teşhisi şöyledir:

“Larenks tümörü ve rejioner gangliyon tümöründen Radioterapi yapıldığı halen sağ supra klavikuler ve mastoid bölgede adenopati ile sağ farengo-epiglot üzerinde hafif ülserasyon tespit edilmiştir. 1.12.1966 tarihinden itibaren üç ay müddetle istirahate muhtaç olduğunu bildirir Sağlık Kurulu raporu oy birliği ile verildi.”

Aralık 1963’ten itibaren artarak devam eden sağlık sorunları nedeniyle Ocak 1966’da, bu görevinden ayrılmak zorunda kalır. 13 Temmuz 1967 tarihinde, yaş haddinden dolayı emekli olan Burhan Ümit’in sağlık durumu gün geçtikçe kötüye gider ve 2 ay sonra, 17 Eylül’de, henüz 65 yaşındayken Tanrı’nın rahmetine kavuşur: Toprak olur.

Yazılı bilgilere göre, Eyüp Sultan Mezarlığı'nda medfun kayınpederi Mareşal Fevzi Çakmak'ın yanına defnedilerek son yolculuğuna uğurlanır. Bununla birlikte, Burhan Ümit Toprak'ın, adı geçen mezarlıkta gömülü olduğuna dair resmî bir kayıt ya da mezar taşı bulunamamıştır.

Hilmi Ziya Ülken (1967b: 35), Burhan Toprak'ın son zamanlarını şöyle anlatır:

“İki buçuk yıl süren hastalığında acıyı, gözlerini kırpmadan karşılaması bu stoik ahlâk yaşayışının en canlı eseri oldu. Onu ölümünden on gün önce son gördüğüm zaman hastalığının başlangıcından beri bildiği âkibetini büyük bir metanetle anlatıyordu. Acı arttığı günlerde bile her zamanki gibi giyinerek koltuğuna oturduğunu ve ‘Katlan, Epiketos, dayan!’ diyerek acıyı yendiğini sayın eşi Hayriye Hanımdan dinlediğim zaman Burhan'ın kaynamış ve bütünleşmiş olan fikir hayatını bütün canlılığı ile görür gibi oldum. Bu dayanma gücü ölümlü varlığımızı ebedi kılan hayat kudretinden başka nedir!”

Münevver Ayaşlı da Burhan Ümit Toprak'ın ardından şöyle dile getirir duygularını:

“Birdenbire vefatını haber aldım, üzüldüm, durmadan kendi kendime sevimli ressamımız Çallı İbrahim Bey'in sözlerini mırıldanıyordum: – Bir Ümidimiz vardı, o da Toprak oldu.”¹²

Sâmiha Ayverdi'nin (a.g.e.: 105) anılarında, 24 Mart 1948 tarihiyle kayıtlı bir sohbet, şöyle der Kenan Büyükkaksoy, Burhan Toprak'a:

“– Silinme, toprak kal; toprak büyük şey...”

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında görev almış aydın(lar) kuşağı içinde yer alan Burhan Ümit Toprak; “yanık bir kafa ve hazin bir örnek” olarak değil, tam tersine, geride bıraktığı pek çok yapıt ve akademik alandaki çabalarıyla, günümüzde “estetikbilim” olarak adlandırılan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha ziyade “bediyyat” sözcüğü etrafında biçimlenen, üstelik, yepyeni bir evren görüşüyle yükselen Türk nesline geçmişle gelecek arasındaki köprüyü kurarken yardımcı olacak kuşatıcı bir alanın kapılarını açan, değerli bir düşünür olarak, Türk sanat tarihinin yaprakları arasına girmiştir.

¹² Münevver Ayaşlı, (2006): *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim*, Timaş Yayınları, İstanbul: s. 82

İKİNCİ BÖLÜM

II. ESTETİK BİLİMDEKİ DÖRT UNSUR IŞIĞINDA BURHAN TOPRAK'IN ESTETİK ANLAYIŞI

Bu bölümde, günümüzde “estetikbilim” olarak adlandırılan bilim dalının, bir düşünür ve de estetikçi olan İsmail Tunalı tarafından yorumlandığı *Estetik* adlı eserde ortaya koyulan dört unsurlu (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) yöntemden yola çıkıp Burhan Toprak'ın evren ve sanat hakkındaki estetik bakış açısını irdelemeye çalışacağız. Söz konusu yöntem bu araştırmada “Tunalı yöntemi” olarak adlandırılmıştır. Bu yöntemin Türk yazın dizgesinde, düşünce babasının soy adıyla anılmasını umud ediyoruz.

Türkiye’de estetik alanındaki tartışmaların ve çalışmaların tarihine bakıldığında, Tanzimat döneminde Şinasî, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem’in; Servet-i Fünun döneminde Hüseyin Cahit, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Süleyman Nesib, Beşir Fuad, Mehmet Rauf’un; Fecr-i Âtî dönemindeyse Şahabettin Süleyman’la Köprülüzade Mehmet Fuad’ın; sonrasında da, Rıza Tevfik ile Millî Edebiyat yıllarında Ziya Gökalp, Ali Canip ve Ömer Seyfettin’in Batı’daki “estetik” kavramı etrafında yazdığı, “Dergah Hareketi”nde yer alan Mustafa Şekip Tunç ve Mehmet Vahid Bey’in de aynı konuda düşüncelerini ortaya koyduğu görülmektedir. 1916’da Ahmed Naim’in çevirdiği *Mebadi-i İlm-i Mahasin*, 1925’te Hüseyin Cahid’in çevirdiği *Sanayi-i Nefise’nin Menşeleri* ile 1928’de Hasan Âli Yücel tarafından çevrilen *Sanat Musahabeleri* adlı yapıtlar; Cumhuriyet’e geçiş sürecinde, estetik kavramını Türk toplumuna kazandıran çalışmalardır. Sakızlı Ohannes Paşa’nın 1892 yılında basılan *Fünun-ı Nefise Tarihi Medhali* adındaki yapıtı, İbrahim Alaaddin Gövsa tarafından 1925’te yazılan *Bediî Terbiye*, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu’nun 1927’de basılan *Bediyyat* adlı çalışması ile Mustafa Namık Çankı’nın 1931’de yayımlanan *Bediyyat’ı*, Cumhuriyet öncesi ve kuruluşta, estetikbilim alanında sahip olduğumuz ilk telif ürünlerdir.¹³

¹³ Bkz. Kahraman Bostancı, (2001): *Suut Kemal Yetkin’in Estetik ve Sanat Anlayışı*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), Edirne, s. 33-67

Bu çalışmalara rağmen Recep Duymaz'a göre, Türkiye'de 19. yüz yılın ikinci yarısından itibaren Batı'nın "estetik" kavramı çevresinde yapılan tartışmalarda kullanılan kaynakların tümünde sadece, Batılı düşünürlere yer verilmiştir. Oysa ki Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte, sanat, edebiyat ve o dönemdeki ağırlıklı adıyla "bediiyyat" (estetik) üzerine Türkçe olarak kaleme alınmış 40'tan fazla yapıtın varlığı söz konusudur. Duymaz'ın söz konusu araştırmada ulaştığı sonuç(lar) şu sözlerle dökülür satırlara:

*"Ülkemizin akademik çevrelerindeki estetiğe ve sanat kuramlarına dair yapılan çalışmalar Batı'daki estetik birikime dayalıdır. Bu çalışmalarda kendi tarihsel birikimimiz hep ihmal edilir. Bu, sanat tarihimize ilişkin bir kopukluktur. Bu çalışmaların Batı'daki birikimin yanında, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya konulmaya başlanan yerli kaynaklardan da beslenmesi, bu kopukluğu gidereceği gibi, onlara kuşkusuz bir derinlik ve zenginlik de kazandıracaktır. Böyle bir beslenme, yerli edebiyat nazariyesi/kuramı kitaplarımızın arka planındaki sanat eserleri ile felsefe düşüncesinin de özümsemesini içereceği muhakkaktır. O zaman yerli düşünceye dayalı sanatkâr, sanat eseri, sanat eserinin değerlendirilmesi ve sanat eserinin yargılanması gibi estetik fenomenlere dair kuramlarımız/kuramcılarımız olacak ve bu durum, Batı'nın ulaştığı estetiğe ait kuramsal birikime Türk düşünce, sanat ve felsefesinin özgün bir katkısı olacaktır."*¹⁴

Günümüzde, Türk sanatına ait estetiğin ve de İslam estetiğinin sınırlarını belirleyebilmek için mutlaka, Türk ve İslam dünyasındaki sanat ve bilim kişilerinin yapıtlarına ve düşüncelerine de yer vermenin gerekliliğine değinen Duymaz'ın yanı sıra, Beşir Ayvazoğlu ve Selçuk Mülayim gibi araştırmacılar da, estetikbilim çalışmalarının Türkiye'de gelişmesi için hem Doğu'nun hem de Batı'nın düşünce dinamiklerinden yola çıkıp kültürel varlığımız içinde bir senteze gidilmesini vurgulayan ilklere sahiptir. Cumhuriyet'ten bugüne, Atatürk'ün hedeflediği "üst insan"larla biçimlenecek yetkin bir toplumun temelini oluşturma yolunda, birleştirici yönü olan estetikbilimin önünü açıp gelişmesini sağlayan Abdullah Uçman, Afşar Timuçin, Ali Fuat Bilkan, Bedrettin Cömert, Berna Moran, Bilge Ercilesun, Hasan Akay, Hülya Yetişken, İsmail Tunalı, Mehmet H. Doğan, Murat Belge, Nejat Bozkurt, Orhan Okay, Sezer Tansuğ, Süha Oğuzertem ve Turan Koç gibi niceleri; aynı zamanda, Doğu ve Batı toplumlarının en üst düzeyde sahip olduğu bilimsel eleştiri gücünün sınırlarını da çizme çabası içindedir.

İslâm Estetiği ve İnsan adlı eserinde "estetik" kavramının Doğu'da, İslâm dünyasında ve Türkiye'deki durumunu ele alan Beşir Ayvazoğlu "Estetik diye bir disiplinin farkına varıldığı günden beri, tercüme yoluyla sürekli Batı'dan estetik teorileri

¹⁴ Recep Duymaz, (2005): "Estetiğe Yaklaşımımızdaki Kuramsal Kopukluk", *Dergah*, Sayı: 205, s. 16

ithal eden Türk aydınları, Türk-İslam kültürünün zengin estetik birikimini bu teorilerin ölçülerine vurarak kendilerince birtakım eksiklikler bulmuş, realiteyi Batılılar gibi kavrayamadığımız için ne büyük kayıplara uğradığımızı anlatıp durmuşlardır. Bizi asırlarca tatmin eden, acılarımızı, sevinçlerimizi, aşklarımızı, hasretlerimizi terennüm ettiğimiz edebiyatın hayatı yansıtmadığını, musikimizin tek sesli ve ilkel olduğunu, tiyatromuzun bulunmadığını vb. birden keşfeden bu aydınlar, Batı toplumlarındaki sosyal hareketliliğin bir sonucu olarak devamlı değişen, değişmekle birlikte arka planında ilk bakışta farkedilmeyen bir sürekliliği koruyan sanat akımlarının peşinde koşarken, bağlı oldukları geleneği yitirdikleri gibi, yeni bir birikim, dolayısıyla yeni bir gelenek de kuramamışlardır. Yeni bir dili kekeleyemeye çalışırken ana dilini de unutan Türk aydını ve sanatçısı, peşine takıldığı hiç bir sanat anlayışında rüşdünü isbat edemeden bir yenisine takılmak zorunda kalmıştır.”¹⁵ der ve estetikbilim konusunda Duymaz’ın düşüncelerini de destekleyen açıklamalarla sözlerine devam eder:

“Gerçekte Batı için de yeni sayılabilecek bir disiplin olan estetik, İslam dünyasında pek ilgilenilmeyen bir saha olduğu için, bir terminoloji de teşekkül etmemiştir; yahut ana kaynaklara yeterince eğilemediğimiz için biz bilmiyoruz. Bu yüzden ister istemez Batı kaynaklı terimleri kullanma zorunluluğu doğdu. Bu ise, Batı sanatlarıyla İslam sanatlarının karşılaştırmasını şart kılıyor, böylece mesele kendiliğinden yeni boyutlar kazanıyordu. Batı kaynaklı terimleri kullanmak, bu terimlerle gelen muhtevaya da açık olmayı kaçınılmaz kılmaktadır.

Meselenin en ilgi çekici tarafı ise, İslam sanatlarının estetiği konusunda ilk defa ciddi bir şeyler söyleyenin bir oryantalist olmasıdır. Bilindiği gibi, bizde bu konuda yazılanların ana kaynaklarından biri Louis Massignon’un ‘Les Méthodes de Réalisation Artistique des Peuples de L’Islam’ (1921) adlı makalesidir.”

Ayvazoğlu ve Duymaz’ın örneklerle ortaya koyduğu bu bilgilere rağmen, bugüne kadar konuyla ilgili olarak, gerek Doğulu gerekse Türk düşünürlerin görüşlerine yer verip İslam ve Türk estetiği üzerinde bilimsel yöntemlere dayalı kuramsal ve uygulamalı bir çalışma, hem bütüncül hem de betimleyici açılımlarla ele alın(a)madığı için Tunalı’nın, adı geçen eserde ontolojik anlamda biçimlendirdiği “bütüncül ve betimleyici” yöntemine dayalı bir yol izlemek; Burhan Toprak ve sanatı hakkında sağlıklı yorumlar yapabilmek için en kapsayıcı yaklaşım olarak düşünülmüştür.

Bunun yanı sıra, araştırmamızın konusu olan Burhan Toprak da bir ömür boyu, gerek Batı kültüründen yaptığı çeviriler gerekse öz kültürümüzden derlediği çalışmalar

¹⁵ Beşir Ayvazoğlu, (1989): *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul: s. 15, 16

ve yazdığı eserlerle hem Batı'nın hem de Doğu'nun düşünce dinamiklerini irdelemiş ve birikimlerini Türklük bilincinin süzgecinden geçirerek, estetik yaklaşımlarla bir senteze gitme çabasında olmuştur. Hem bir düşünür hem bir sanat tarihçisi hem bir çevirmen hem bir yazar hem bir öğretmen hem de bir estetikçi ve okur olarak Tanrı'nın yarattığı evren(ler) ve bu evren(ler)deki sanat etkinliği içinde “gerçek” veya “ideal” olanın peşine düşmüş, dolayısıyla, insandaki “güzel”lik arayışını ve bu arayışın nedenlerini, Batı ve Doğu kültürlerindeki yaklaşımlarla birlikte ve bir “bütünlük” içinde algılayıp anlama ve anlatma gayretinde olmuştur.

İsmail Tunalı'ya (Bkz. 2001) göre, Pisagor (m.ö. [580-572] - [500-490]) ve Sokrates'ten (m.ö. 469-399) Eflatun (m.ö. 427-347) ve Aristo'ya (m.ö. 384-322) kadarki süreçte “güzel” kavramı etrafında ele alınıp yüzlerce yıl aynı kavram altında düşünülen ve ancak, Batı'da ilk kez, 18. yüz yılda adı koyulan, bununla birlikte, zamanla adının da tartışılır hâle geldiği estetikbilim alanında, 20. yüz yılda çizilen sınırlar bile, söz konusu kavramın kuşatıcılığını görmemiz için yeterli olmamıştır. O nedenle, bu alandaki çalışmaların kapsayıcı olması ve bilimsel olarak kabulü için estetikbilimin konu edindiği “duyusallığa bağlı güzellik” olgusunun bir “ontolojik bütün” şeklinde anlaşılıp incelenmesi gerekir.

Bu bağlamda, Tunalı'nın, estetikbilimin sınırlarını belirlemek amacıyla oluşturduğu yöntemde, varlık ve yokluğu kapsayan “oluş” çemberindeki alan içinde düşünülmesi gereken dört ana unsur vardır. Bunlar, adı geçen eserde İsmail Tunalı tarafından *estetik süje*, *estetik obje*, *estetik değer* ve *estetik yargı* olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla, Tanrı'nın yarattığı “evren(ler)”le bu evren(ler)i algılayan insanın biçimlendirdiği bir nesne olan “estetik varlık” konusundaki eleştirel bakışı en yetkin düzeye taşıyabilmek için gerekli olan bu unsurlardan yararlanmak üzere, öncelikle “estetik” kavramını ele almak yerinde olacaktır.

II.1. “Estetik” Kavramı Üzerine

Alman düşünürü Christian Wolff’un (1679-1744) öğrencisi olan Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), hocasının mantık (doğru düşünme bilgisi) ve etik (doğru isteme bilgisi) alanında yazdığı *Logica* ve *Ethica* adlı eserlerde, var olduğunu gördüğü bir boşluğu doldurmanın ardına düşüp ilk defa, düşünce ve istek dışında kalan “duyu”lar üzerinde durarak bugünkü “estetikbilim”in o zamanki sınırlarını Almanca “aesthetica” (estetik) adını verdiği kavram içinde belirler. Sözcüğün kökeni, Grekçe’deki “aisthesis” (duyum, duyulur algı) ya da “aisthanesthai” (duyu ile algılamak) sözcüklerine dayanır.

Bununla birlikte, bir İtalyan düşünürü olan Benedetto Croce (1866-1952), yine bir İtalyan olan düşünür Giovanni Battista Vico’nun (1668-1744) “şiir ve sanatın özünü incelediği *Scienza nuova* (Yeni Bilim) adlı 1725 yılında yayınladığı yapıtıyla Baumgarten’den yirmibeş yıl önce”¹⁶ estetiğin temellerini atmış sayılması gerektiğini savunur. Ancak bu savı, dönemin aydınları tarafından dikkate alınmaz ve Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtında “estetik” olarak adlandırdığı alanın, hem ad hem de düşünce babası kabul edilerek tarihteki yerini alır.

Söz konusu eserde, Baumgarten tarafından “duyusal bilginin bilimi” olarak “Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae” tümcesiyle betimlenen estetik, Tunalı’ya (a.g.e.: 14) göre, çok yanlı bir bakış açısıyla tanımlanmıştır; ancak, bu alanın duyulara dayandırılması, çıkış noktası olarak doğru bir eylemdir. Bu tanımlamada öne çıkan “duyusal” (sensitiva) sözcüğü üzerinde düşünen Tunalı’ya göre Baumgarten, mantığın “karşılaşım”u şeklinde düşünüp estetik adını verdiği araştırma alanını, aşağıdaki unsurlar etrafında ele alıp biçimlendirmiştir:

Tablo 1’de yer alan unsurlara göre, estetik, her şeyden önce bir bilgi kuramıdır; duyusal bilgiyi inceleyen bir bilim dalıdır. *Meditationes* adlı eserinde “duyusal” kavramını “aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlar” ifadesiyle açıklayan

¹⁶ İsmail Tunalı, (2001): *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 16

| | | ESTETİK | MANTIK |
|-------------------|------|------------------------------|------------------------------|
| unsurlar | ayrı | aşağı bilgi yetisi | yukarı bilgi yetisi |
| | | duyusal bilgi | düşünsel bilgi |
| | | duyguya dayalı | düşünceye dayalı |
| | | duyusal yetkinlik | düşünsel yetkinlik |
| | | açık ve seçik olmayan bilgi | açık ve seçik olan bilgi |
| | | tasavvurlar [imgeler] bütünü | [simgeler/kavramlar bütünü?] |
| | | duyarlık | [düşünsellik?] |
| | | küçük kız kardeş | [abla, ağabey?] |
| | | güzellik | zihnin nesnelere uygunluğu |
| | | aynı | bilgi kuramı |
| gerçeği arayış | | | |
| doğruluk | | | |
| bilgide yetkinlik | | | |

Tablo 1

Baumgarten, *Aesthetica*'sında duyusal bilgiyi (cognitio sensitiva) “açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü” olarak ele alır. Dolayısıyla, duyusal bilgi; aşağı bilgi yetisine bağlı olarak ortaya çıkan imgelere dayalı, bulanık bir bilgidir. Bu duyusal bilgiyi de ele alan bilim dalının, yani ki estetikbilimin görevi ise duyarlılığı incelemektir. Bu bağlamda estetik, bir çeşit mantıktır ve mantık, yukarı bilgi yetisinin ortaya koyduğu simgeler bütünü, açık ve seçik bir bilgi olarak kabul eder ve düşünselliği öne alır. Bu noktada, Baumgarten mantığının “küçük kız kardeşi” sözüyle nitelediği estetiği, mantığının “karşılaşım”u şeklinde düşünür. Mantık, zihinsel (rasyonel) bilginin yetkinliğine ulaşmak isterken estetik, duyusal bilginin yetkinliğini amaçlar. Her iki alan da “yetkin” olan bilgiye yani ki “gerçek” olana ulaşmak ister. Bununla birlikte, mantığının aradığı yetkinlik “zihnin nesnelere uygunluğu” olarak, estetiğin ardına düştüğü yetkinlikse “güzellik” kavramıyla belirlenir. Bu bağlamda

güzellik, doğruluğun estetikbilim alanına girince kazandığı anlamdır. O hâlde, duysal yetkinliğin yani ki güzelliğin ele alındığı estetik “güzel üzerine düşünme sanatı” olarak çıkar karşımıza. Bununla birlikte, söz konusu karşılaştırmanın estetiğe ait unsurlarını betimlemede Tunalı tarafından kullanılan “küçük kız kardeş, duyarlık, tasavvur” gibi bazı kavramların mantıktaki karşılığının verilmediği görülür.

Tunalı’ya göre, Baumgarten tarafından yukarı (düşünsel) bilginin doğruluğunu araştıran mantık ile aşağı (duysal) bilginin doğruluğunu, yani ki güzelliği araştıran estetik, böyle bir karşılımla içine sokulduğunda, estetiğin insanın duysallığına dayandırılmış olduğu çıkar ortaya ve duysallık, sadece güzellik kavramıyla sınırlanmayacak kadar geniş bir alanı kapsar.

Klasik estetik anlayışta, yapılan çalışmalar “doğa”yı dışarıda bırakıp bu araştırma alanını “güzel” ve “sanat”la sınırladığı için söz konusu bilim dalına estetik yerine “güzellik bilimi”, “güzellik felsefesi” veya “sanat felsefesi” gibi bir ad verilmesi gerektiği yönünde tartışmalar başlatılmış ve bazı düşünürler, çeşitli adlar öne sürmüştür. Bu adlar şunlardır:

kalligone (*kallos* Grekçe’de *güzel*)
kalliologie
hedonik (*hedone* Grekçe’de *haz*)

Johann Gottfried Herder (1744-1803)
 Friedrich Hegel (1770-1831)
 Theodor Fechner (1801-1887)

Öne sürülen bu adlara ve değişik görüşlere rağmen, Tunalı’nın saptamasına göre Kant’ın ve Schiller’in diğer adlar yerine, estetik sözcüğünü tercih etmesiyle birlikte, bu bilim dalı için “estetik” adı kullanılmamıştır. Çünkü, çeşitli düşünürlerce söz konusu araştırma alanının güzellik kavramıyla birlikte hoş, çekici, soylu, yüce, duysal, çocuksu ve çirkin gibi başka değerleri de içermesi gerektiğine değinilmiş, hatta, güzel kavramının araştırma nesnesi bile olamayacağı, zira, bu kavramın tıpkı diğer değerler gibi bir nesnenin değil bir değerın göstergesi, yani ki bir nitelik olması nedeniyle söz konusu araştırma alanına ad olarak seçilemeyeceği savunulmuştur. Dolayısıyla, bu bakış açısına göre, estetiğin araştırma konusu “güzel” ya da herhangi bir başka “değer” değil, bireyin nesne karşısında duyduğu “haz” unsuru olmalıdır.

Gerek güzellik ve diğer değerlerin gerekse haz almanın estetiğin konusu olması bağlamında yine sınırlandırmaya, indirgemeye, tek yönlü ve yüzeysel yaklaşıma dayalı

bir estetik bakışın söz konusu olacağına değinen İsmail Tunalı; Benedetto Croce'nin klasik estetiğin karşısına “sezgi”ye dayalı yeni bir estetik anlayışla çıkmasının bile yetersiz kaldığını, bu daha kapsayıcı görüşe rağmen, hâlâ klasik estetiğin hüküm sürdüğünü belirtir. Kavramdan önce gelişyle yalın bir bilme biçimi olarak düşünülen sezgi, ruhsal bir duyum olarak, bedensel duyumlardan ayrılır. Zihne bağlı olan kavramdan ruhsal bir etkinlik olarak ayrılan sezgi, bireysel olanı verir ve bir “ifade” olarak nesnelleşir. Dolayısıyla, bu yaklaşıma göre, sanat eylemi veya estetik eylem, bir sezgi ve ifade eylemidir; estetik etkinlik sürecinde görünmeyen sezgi, görülen ifadeye dönüşür. Benedetto Croce'nin bu felsefesini, Tunalı şöyle açıklar:

“Onun felsefesinin Archimedes noktası, tin (spirito) kavramıdır. Tin, bir temel varlık ve bir hakiki gerçekliktir, realitedir [...] Croce'ye göre, tin ile gerçeklik arasında bir ayrılık, herhangi bir fark ve başkalık yoktur [...] Gerçekliği, varlığı tin'den ayıramayız; çünkü, tinin özü, varlık ve gerçekliktir. Gerçeklik ve kavram (tin kavramı), öyle birbirine aittir ki, onlar birbiri olmadan düşünülemezler. Başka türlü söylersek, düşünülemiyen bir varlık ve gerçeklik olamaz. Gerçeklik, varlık, ancak düşünülebildikleri için varlık ve gerçekliktir. Varlık, var oluşunu ancak düşünmede elde eder. Bunun için Croce felsefesi, bir genel idealizm'dir ve bir spritüalizm'dir. Bu felsefeye göre, tinden başka bir gerçeklik ve varlık yoktur. Bundan çıkan mantıksal bir çıkarım da zorunlu olarak şu olacaktır: Tin felsefesinden başka bir felsefe yoktur [...] Felsefe, tini inceleyen biricik hakiki bilimdir. Bu hakiki bilime göre, öbür bilimler, soyutlayan, empirik bilimler, yalancı (pseudo) bilimlerdir. Bütün bu pseudo bilimler hakikat yönünden sınırlıdır. Onların bildikleri ve araştırdıkları hakikatler sınırlı hakikatlerdir. Tam hakikate yalnız felsefe ulaşabilir [...] Hakiki bilim olarak yalnız felsefe asıl ve tam hakikate sahip olur. Felsefe ve tarih, bu iki bilim, Croce'ye göre, ayırdır, çünkü, tin ile gerçeklik ayırdır [...] Tin, etkinlik olarak (Croce'ye göre) iki özerk, dialektik biçime ayrılır: 1) Teorik etkinlik. Bu, bilmedir. 2) Pratik etkinlik. Bu da isteme ve eylemdir [...] Teorik etkinlik, bilme etkinliği, sezgi (intuitiv) bilmesine ve zihni (intellectiv) bilmeye ayrılır. Sezgi bilmesi, sanattır; zihni bilme felsefedir. Pratik etkinlik de, yani eylem de salt ekonomik istek ve etik (ahlâki) istek olmak üzere ikiye ayrılır[...] Bu estetik'in dayanak noktası, sezgi (intuition) kavramıdır. Sezgi, bütün Croce sisteminin yapı taşlarından biridir. Sezgi bilmesi, ilk tinsel etkinlik olup, bütün öbür tinsel etkinlikler ondan sonra gelir [...] İmdi, sanat etkinliği, özel bir tinsel teorik etkinliktir. Doğrudan bir sezgi etkinliğidir. Bu tanıma göre, estetik'de meydana gelen yanılmalar, örneğin sınıflamalar, bölmeler, türlere ayırmalar vs., sanata yapılan mantıki müdahalelerden meydana gelir.”¹⁷

Tunalı'nın (Bkz. 2001: 18) ifadesiyle Croce'ye göre, sezgi ve ifade, gündelik sezgi ve ifadeden sanat sezgisi ve sanat ifadesine kadar geniş bir alanı içine alır. İşte bu geniş alanı, tümel bir bilimin incelemesi gerekir ki buna da “estetik” denir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında, Batı'da “estetik” Osmanlıdaysa çeşitli terimlerle (felsefe-i sanat, fünun-ı bedia, hikmet-i bedayi, ilm-i bedayi, ilm-i

¹⁷ İsmail Tunalı, (1973): *B. Croce Estetik'ine Giriş*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul: s. 4-9

bedi', ilm-i hiss, ilm-i hüsn, ilm-i ihtisâsât, ilm-i mahâsin, ilm-i zevk, sanayi-i bediyye...) 1912'den sonra da Arapça bir biçim olan "bediyyat"la ve zaman içinde çeşitlenip "bedizbili, duygu bilimi, duyumbilimi öğretisi, güzel bili, güzelduyu [bilimi], güzelin bilimi, güzellik felsefesi, güzel sanatlar felsefesi, sanat bilimi, sanat felsefesi" terimleriyle karşılanan, günümüzdeki adıyla "estetikbilim"; Türkiye'deki bilimsel çevrelere Tanzimat döneminde girip 20. yüz yılın ilk yıllarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Burhan Ümit Toprak, Mustafa Namık Çankı, Cemil Sena Ongun, Suut Kemal Yetkin ve Hilmi Ziya Ülken'in çabalarıyla geliştirilmiş olup bugünün bilim dünyası içinde, adından terminolojisine kadar hâlâ tartışılmaktadır.

Bu bağlamda, Cumhuriyet'ten günümüze kadarki süreçte, Türkiye'deki bilimsel araştırmalarda, estetik kavramı etrafında oluşan bakış açılarını görebilmek için ülkemizde estetikbilimin adı, tanımı ve araştırma alanı hakkında yazılanların bir kısmına kronolojik olarak bakmak gerekir.

İbrahim Alaaddin Gövsa tarafından estetik eğitime yönelik olarak hazırlanıp 1925'te basılan, sanatı ve güzelin niteliğini konu edinen *Bedi'î Terbiye* adlı eserde; estetik, sanat ve güzellik eğitiminin sağlayacağı en önemli yararın, bireydeki sezgi ya da öngörü anlamındaki "basiret" gücünü ortaya çıkarıp güçlendirmesi olduğu belirtilmiştir. Ömer Mahir Alper'in (2004: 120-121) bu eserden yaptığı alıntıda verilen bilgi şöyledir:

"Bedi'îyyât ve san'atın menba'ı, san'at her ferde şâmil bir ihtiyâçtır: Bedi'îyyâtın ziyâde 'terbiye' nokta-i nazarından tedkik etmek istediğimiz 'bedi'î terbiye' (education esthetique) mes'elesine mukaddime olmak üzere evvel emirde şu ciheti müttâla'a edelim ki, acaba bedi'î ihtiyâç, hüsn ve san'ata karşı incizâb nereden çıkıyor? Ve ne gibi sâikler hayât için vehleten lüzumsuz görülen bu fa'âliyetle insanları mecbûr ediyor? Alman psikoloğu Ebbinghaus'a göre san'at, insanların istidlâl ve basîretlerinden ve bu basîretin (prevision) intâc ettiği uygunsuzluklardan tevelliüd etme bir ihtiyâçtır. Bu fikri biraz tavzîh etmek lâzım. Garîzî (physiologique) tezâhürât gibi büttin rûhî (psychique) fa'âliyetlerde gâye olarak ferdin veya nev'in tahaffuz ve bekâsına hâdimdir. Muhâfaza-i nefis, endîşe-i tahaffuz ve bekâ, tekâmül zevî'l-ervâhun ma'nâ-yı mücâdelesini bize icmâl eder. Bu endîşenin taht-ı te'sîrinde inkişâf ve ittisâ' eden rûhî melekeler hâl-i hâzırın nef ve bekâsını te'mîne gayretle kifâyet edemeyip uzak veya meçhûl alâkalarla da meşgûl oluyor ki, o zaman aldığı şekil, basîrettir (prevision). Bize tecessüs ve taharrîf hissini veren, ilim ve fen gibi 'azîm semereler doğuran hep bu basîret hâssasıdır."

Güzel Sanatlar Akademisi'nde de çalışmış olan Fazıl Ahmet Aykaç Cumhuriyet'in ilk yıllarında, estetiğin önemi ve kapsadığı alanı "bedi'î terbiye" göstergesi etrafında ele alıp konu hakkında şunları söyler:

“Bediî terbiye

1– İnsanların ruhunu bütün güzel sanatların verdiği asil zevkler ve necip hatlardan istifade eder istifade eder bir hale getirmek; 2– Fikrimizi, hassasiyetimizi güzelle çirkini kolayca ayırt edebilir, güzelliğin muhtelif çeşit ve derecelerini seyrederek onları tamamen anlamağa ve muhakeme etmeğe muktedir olur bir seviyeye çıkarmak. 3– Ruhumuzu hilkatteki her türlü bediî tecellileri sezerek bunlarda en yüksek lezzet, safa ve ilham kaynakları bulmağa alıştırmaktır.”¹⁸

İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından da şu sözlerle dile getirilmiştir söz konusu alanın önemi:

“Estetik bize şu faydaları verir. I- Estetik sanatın izahıdır. Sanat eserinin nasıl doğduğunu, yaşadığını ve neye yaradığını öğretir. II- Böylece sanat eserini tenkide alışırsız, iyi ile kötüyü ayırmak için bizde bir kabiliyet uyanır, eski ve ölüden daha iyi kaçınır, yeni ve diriye daha çok yaklaşırız. III- Sosyete âlemi hakkındaki bilgimiz, yepyeni bir şuurla, sanat eseri ve sanatkâr şuuriyle tamamlanır, böylece içinde yaşamakta olduğumuz sosyeteye daha iyi, daha kolay uyarız. [...]

Bakınız estetik teorik bir bilgi olduğu için hiç bir zaman pratiğin yerini tutamaz ve zaten estetikten de bu istenmemelidir. Yalnız şu hakikat inkâr edilemez. Estetik bilen bir artist ile bilmiyen artist aynı adam değildir. [...]

Nerede sanat alıştığı yoldan gidip dururken birden bire bir dört yol ağzına çıkarsa, orada yepyeni estetik problemleri mevzu bahis olur. Çünkü estetik sanatın sosyal problemlerine cevap verebilecek tek düşüncedir [...] Sözüün kısası estetiğin işi artistin yerine geçmek değil, ona istikamet göstermektir. [...]

Yeni adamlar için ekonomi ve endüstri dersleri ne derece lüzumlu ve zarurî ise estetik dersleri de okadar lüzumlu ve zarurîdir. Eski dinî site yıkılmış, yerine temamiyle lâik bir site kurulmaya başlamıştır. Eski yerini yeni ilme, lâik ahlâka ve halkçı bir sanate bırakmıştır. Eski dinlerin gördüğü yükseltme (sublimation) vazifesini şimdi yeni sanatler görmektedir. Sanat sergileri lâik tapınaklardır. Bu sanatın düşüncesi olan estetik de demokrasi için lüzumludur.”¹⁹

Bir başka çalışmasında felsefî, psikolojik ve sosyolojik estetik hakkında bilgi veren Baltacıoğlu, estetiğin ne olduğunu şöyle açıklar:

“Üç türlü estetik vardır: felsefî, psikolojik, sosyolojik [...] Felsefî demek mutlak hakikati arıyan demektir. Din felsefesi ‘din nedir?’ sorusuna cevap verir. Ahlâk felsefesi ‘ahlâk nedir?’ sorusuna cevap verir. Felsefî estetik, yahut bu anlayışla estetik de ‘güzel nedir?’ sorusuna cevap verir [...] Psikolojik estetik mevzu olarak güzelliği değil, sanat eserini alır. Çünkü mevzu ait olarak elle tutulabilir olgu budur. Sonra bu olgunun ne olduğunu araştırır, nasıl olduğunu araştırır. Meselâ sanat eserinin bizim ruhumuz üzerinde yaptığı tesirleri tetkik eder [...] Psikolojik estetik sanat eserinin ve sanatkârın psikolojisinden başka bir şey değildir [...] Sosyolojik estetiğin mevzuu psikolojik estetikte olduğu gibi sanat eseri değil, sanat müessesesidir [...] şahsî ve bir esere mahsus olmıyan bu kolektif vasıf ve karakterlerin mukayeseli bir surette tetkiki sosyolojik estetiğin mevzuudur. Sosyolojik estetik sanat müesseseleri tarihinin mukayeseli tetkikidir. Bu ilim sanat tiplerinde gördüğümüz umumî ve kolektif karakterlerin sosyal sebeplerini araştırır. [...]

Sanat yahut güzel eser diye bir şey var. Psikoloji bunun iç mekanizmasını bulmak istiyor. Sosyoloji dış mekanizmasını bulmak istiyor. Felsefe de bu mekanik taraf bir tarafa, sanatı canlı bir şahsiyet olarak kavramak istiyor, onun asıl huviyetini araştırıyor.

¹⁸ Fazıl Ahmet [Aykaç], (1933): “Bediî Terbiye”, *Ülkü: Halkevleri Mecmuası*, Sayı: 2, s. 130

¹⁹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1937a): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 1: Estetik Niçin Lâzımdır?”, *Yeni Adam*, Sayı: 170, s. 14

Bütün bu spekülasyonlar kafamızın ayrı ayrı ihtiyaçlarına cevap vermeye uğraşiyor. Öyleyse tam bir estetik bu estetiklerin hepsidir.”²⁰

Macit Gören de estetik hakkında şu yorumu yapar:

“Güzelden ve güzellikten bahseden bir ilim var: Esthétique diyorlar. Bu ilim nisbeten yenidir. Gerçi eski zaman hükeması, ez cümle Eflâtun bundan bahsetmiş amma onlar, güzel ile iyiyi ve doğruyu birbirine karıştırmışlar. Hattâ, her doğru olan şey iyidir; ve her iyi şey de güzeldir, demişlerdi. Halbuki hakikatı tayin eden mantık, ve hayir ile şerri ayıran ahlâk ilimleridir; ve bunlar daha ziyade aklın işidir. Güzele gelince mes’elede hâkim olan kuvvet bizim gönlümüzdür. Gönül ise, aklî muhakemelere tâbi değil!... Müstakil bir kuvvet.”²¹

Mazhar Şevket İpşiroğlu için estetik ile mantık arasında, büyük bir bağ vardır:

“Estetik mantığın bir neticesidir ve mantığın temelleri üzerinde yükselmelidir. Bu noktai nazarı klâsik estetiğin bütün mümessillerinde göstermek mümkün olabilir. Kant, estetiğini bilgi teorisinin prensiplerini ilk kritiğinde tesbit ettikten sonra yazmıştır. Hegel’in estetiği ise, mütefekkirin lojiğine mevzuunu veren ide mefhumunun tarifi göz önünde bulundurulmadıkça anlaşılabilir.”²²

Estetiği; metafizik, psikolojik, sosyolojik, fizyolojik ve deneysel olmak üzere sınıflandıran Suut Kemal Yetkin “Estetik kelimesi duyarlık demek olan yunanca ‘aisthêsis’ sözünden gelir, harfi harfine tercümesi lâzımgelse ‘duygu bilimi’ demek gerekir. Halbuki bugün estetik, güzelden, san’atın özlüğünden, türlü san’atlerin tekniğinden bahseden bilime deniliyor. Büyük Alman filozofu Leibniz’in tilmizi Baumgarten Aesthética (1750) adlı kitabında, estetik kelimesine ilk defa bugünkü anlamını vermiştir. Fakat bu bilim hakkında yürütülen kuramlar bu bilimi ifade eden kelimedden çok eskidir. Güzel hakkında kuramlara Eflâtun’dan başlayarak birçok Grek ve Ortaçağ filozoflarının sistemlerinde sık sık rastlanır. Filozoflar sanatı ve güzeli incelemenin tarzı hakkında birleşik değildirlir; metot farkları onları birbirinden uzaklaştırır.”²³ dediği çalışmasında, estetiğin karakteri, amacı ve yöntemi hakkında da şu bilgileri verir:

“Estetiğin Metodu Hakkında Sonuç. – Şimdiye kadar söylemiş olduklarımızdan şu sonuç çıkıyor:

Estetik her şeyden evvel psikolojik ve sosyolojik olmalı ve tarihi daima yardıma çağırmalıdır. Psikolojik estetik, fizyolojinin veriler (données) ini aşağı görmeyecektir ve mümkün olduğu zaman deneyler yapacaktır. Fakat yalnız bilincin doğrudan doğruya, iç hayatı tanıyabileceğini unutmuyacaktır. Sosyolojik ve tarihî estetik, sanat eserini sosyal

²⁰ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1937b): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 2: Estetik Nedir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 171, s. 14

²¹ Macit Gören, (1937): “Güzellik Nerede?”, *Boğaziçi*, Sayı: 10, s. 22

²² Mazhar Şevket İpşiroğlu, (1940): “Fenomenolojik Estetik”, *Güzel Sanatlar*, Sayı: 2, s. 104

²³ Suut Kemal Yetkin, (1947): *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 7

çevresine yerleştirecektir. Sanat ve sanatlar tarihi hakkında bir düşünme konusu olacaktır.

Estetiğin Karakteri. – Evvelce de söylediğimiz gibi estetik, ruhbilim üzerine kurulan mantık ve ahlâk gibi etüdlere yaklaşıp. Alman filozofu Wundt bu etüdlere ‘Normativ bilimler’ adını veriyor. Çünkü bu bilimler, vakıaları gözliyerek kanunlar çıkarmakla yetinecekleri yerde kıymetler ve kurallar kuruyorlar.

Estetik dahi normativ bir bilim adını alabilir mi? Şüphesiz ki, estetik de kıymetleri tarif ediyor, prensip olarak ‘güzel’ in ‘çirkin’ e üstün olduğunu koyup kabul ediyor; şaheserleri, âdi, bayağı eserlerden ayırdediyor. İçe ait bir kuvvet bize ‘bu eser güzeldir’ dedirtiyor [...]

Estetiğin Amacı. – Bilimin -bu kelimenin genel anlamıyla- iki amacı vardır.

Evvelâ kuramsal amaç: Bilim insan fikrinin özelliğini teşkil eden düzen ihtiyacını veecessüsü tatmin eder.

Bilim gibi estetiğin de kuramsal bir amacı vardır. Estetik, insan sanatının büyük ibdalarına, yaratıkların ve eşyanın uyandırdığı duygulara dönenecessüsü tatmin eder veya tatmin etmeye çalışır.

Bir çok gençler sanat meselelerine hararetle katılıyorlar, tutkuyla sarılıyorlar.

Estetiğin bir de kılın amacı vardır. Şüphesiz, estetiğin sanatçılar yaratacağını zannetmek mânasızdır. İnsanda şaşılacak bir kabiliyet olan yaratıcı faaliyeti uyandırmıya o, tamamiyle iktidarsızdır.

Eğer estetik sanatçı yetiştirmiyorsa, çok açıktır ki, bir insan bu bilimden bahseden bir kitap açmaksızın da sanatçı olabilir. Bununla beraber estetik Schiller, Goethe, Edgar Poë, Baudelaire gibi bazı sanatçıları şiddetle ilgilendirmiştir. Büyük sanatçıların, sanatları üzerinde derin derin düşündükleri ve fikirlerini toplu bir halde ifade ettikleri de vakiadır.” (Yetkin, a.g.e.: 19, 21)

Estetik hakkında, Celal Esad Arseven tarafından verilen bilgiyse şöyledir:

“Bedi’ – Örneği olmayan, lâtif, güzel ve nadide manasındadır.

Bedia – Harikulâde bir güzellikte olan şeyler veya eserler.

Bediyyat – Güzellikten ve güzelin insanda husule getirdiği duygudan bahseden ilim. Arapça güzellik manasına gelen bu sözün Türkçe bediz sözü ile münasebeti dikkate şayandır. Fr. Esthétique [...]

Estetik – (Os. Bedayi, bediyyat.) Yunanca hassasiyet ve duygu mânasına (Esthesis) kelimesinden alınarak bütün Avrupa dillerine girmiş olan bir tâbirdir. Duygu ilmi mânasını ifade ederse de bugün sanattaki güzelliğin mahiyetinden bahseden ilim mânasına kullanılmaktadır. Bu kelimeyi bugünkü mânada ilk defa olarak kullanan Alman filozofu Baumgarten’dir. Bu zat Aesthetica ismiyle yazdığı kitaba da bu ismi vermiştir. Fakat bu ilim öteden beri eski milletlerin felsefelerinde mevcut bir bahistir. Osmanlıca’da buna bediyyat denir.

Estetik’in bir mânası da güzel ve bedi’dir. Bu ilim metafizik estetik, psikolojik estetik, içtimai estetik, filolojik estetik gibi kısımlara ayrılır. Estetik ilmini öğrenmekle insan sanatkâr olmaz fakat doğuştan sanatkâr doğmuş olanlarda güzellik zevkini daha anlayışlı bir surette inkişaf ettirebilir.”²⁴

Estetiğin tanımı ile kurala dayalı bir bilim hâline gelişi hakkındaki açıklamalardan biri de Refhan Dedeoğlu’na aittir:

“Estetik kelimesi aslen yunanca olup, esas mânası itibarile hislerin nazariyesi demektir. Nitekim kâdim Yunan ve rönesansı takip eden yıllarda yazılmış olan eserlerde hep bu mâna göz önünde tutulmuştur. On sekizinci asırdanberi bu tâbir yalnız güzellığe dair hisler için kullanılmağa başlanmış ve Estetik de Ahlâk gibi normatif ilimler grubuna ithal olunmuştur. Psikoloji sahasında ise, hakikat ve iyilik ile ayrı birer

²⁴ Celal Esad Arseven, (1950): *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul: s. 539

disipline alem olmuştur. Bu ülvî hislerden birine karşı aşırı düşkünlük ve hassasiyetin âlim, zâhid veya sanatkâr yetişmesinde âmil olacağı tabii olmakla beraber, hakikatte böyle bir ayırma tamamile nazari olup, muhakemesi, inançları ve hisleri ile bir bütün olan insanın bu duygulardan birine tamamile bigâne kalması tasavvur olunamaz; (iyi) ve (doğru) veya (güzel)e lâkayd kalan bir mahlûku cemiyet dışı bir ucube telâkki etmek yerinde olur. İnsan tabiati itibarile anestetik yani lâbediû bir varlık olmadığı için inestetik, gayri bediû olmağa hakkı yoktur. Ahlâk gibi Estetiğin de, kendine mahsus müeyyideleri bulunduğunu unutmamalıyız.”²⁵

Mustafa Namık Çankı, estetik kavramının adı, tanımı ve konusu hakkında şu bilgileri verir:

“Yu. Görmüştük (Ba. Anesthétique) – isminde ve sıfatında Al. Aesthetic, aestetisch – İn. Aesthetic, aesthetics – sıfatında bediû ve isminde bediyyat: (Güzel şeylerin .. sıfatı kâşifesi bize heyecanı bediû uyandırmaktaki kabiliyet ve tesirleridir) (Kaf-I-663) – (Bediyyat mebahisinde ilhâm ve eda meseleleri birinci derecede mühimdir) (Ayni mahal-I-114) (Vicdanı âmme meziyet ve ademi meziyetin tayini hususunda mülâhazatı aklıye kadar mülâhazatı bediyye üzerine de müessirdir.) (Fa - 81) – (Çocuk için terbiye .. Birinci nısfı sırf terbiye bedenîyeye, ikinci nısfı sırf bediyyata aittir) (Sai - 81) – (sinni bülûğa gelinceye kadar geçen diğer yedi senede terbiyenin münhasıran bediû olacağı) (Ayni mahal) – Bediû kelimesini görmüştük.

İlmi mehasin: (Bir çok kütübi felsefîyede ilmi mahasin ayrı bir ilim ad edilmemiş, belki ilmi nefsin bir mebhasi olarak zikrolunmuştur.) (İzf - 28) – (Zevk ilmi mahasin namını alan bir ilmi mahsusun mevzuu olmağa salihdir.) (Ai - 385) – (Ruh nasıl oluyor da kendi suveri ve makulâtı ile muvacehesinde bir âlemi aynî vaz edebiliyor. İlmi mehasini âla ve mantıkî âlânın bir kısmı bu meselenin halline mahsustur.) (Ham - 117 - 118) – Mahasin hüsnün cem’idir. Bunu görmüştük. – Kant’ın verdiği mâna ile karıştırılmıştır. (İntikâtı akli mahızda üç kısım vardır. Mahasini aliyat, tahlilâtı aliyat, cedeliyatı aliyat) (İzf - 38) – Alman filozofunun maksadı burada hüsn değil ihsastır. Asıl Yu. Mânası da budur.

Hikmeti bedayi: (Esthetique denildiği zaman burada onu herkes bilir. Hikmeti bedayi ve felsefei sanat mânasında telâkki eder ki doğrudur. Kant bu kelimeyi felsefei hissîyeye mânasında, daha doğrusu felsefede mebhasi mahsusat mânasında, yani büsbütün başka bir haysiyetle kullanmıştır) (Kaf - I - 15) – (Nefsi insanînin masnuatından her biri usuli müspeteye tevfikân izah olunmak üzere bir ilmi mahsusa sermaye tetkik olmuştur. Bu ilimler hikmeti bedayi, mantık ve ilmi ahlâktan ibarettir.) (Mf - 55)

İlmi bedi’ : (Nefiyeyi mükemmile.. Bir ilmi hesabı lezaiz değil, fakat bir ilmi bediû lezaizdir.) (Sal - 129-130) – Bizde ilmi bedi’ şöyle tarif olunuyor: (İlmi mezbur bir ilimdir ki terakibi arabiyeden bahistir. Kelâmı hüsnî arazî ile tahsinin vucuhu cihetinden. Lâkin muktezayı hâle mutabakat ve vuzuhi delâlete riayet olunduktan sonra) (Mev - I - 231) – (Kelâmda sem’e mülâyim ve hoş gelecek surette intisak ve insicam, ruha şefa verecek bir halde tertip ve intizam bulunmak usul ve kavaidini bildiren ilme bedi’ denir) (Manastırlı Mehmet Rifat. İlmi bedi’ - Mecamiül edeb 299) – Burada tamim olunmuştur. Fakat her iki surette de mevzu lisan bakımından güzelliştir.

Burada şu mülâhazalarla karşılaşılıyor: (Bu kelime lisanımıza en evvel hikmeti bedayi terkibi ile tercüme edildi ise de kelime medlûli lâfzîsi, gerek iştikakı terkine bais olmuştur. Bu kelime kuvvei hissiye veyahut hassasiyet mânasına yunancadan naklolunup harfiyen tercümesi lâzım gelse ilmi his demek icab eder. Bu ilmin mevzuu hüsn olup hüsnün bizde uyandırdığı ihsast da bu mevzua bittabi dahil olabilirse de kuvvei hissiyeye ait şuuni nefsiye bu itibarla evvelen ve bizzat bu ilmin mevzuu haricinde kalır. Ancak ve saniyen ve hüsn te’ân bu mevzua dahil olur. Yine esas itibarile mevzu hüsn olmuş olur. Buna mukabil ilmi mehasin tabirini vaz etmiş idim.

İstilahat encümeni bediyyat lâfzını ihtiyar etti. Ancak bu ilim riyaziyat gibi âharına yat harflerinin ilâveye lüzum gösterecek derecede henüz tevessü ederek dal budak

²⁵ Refhan Dedeoğlu, (1951): “Terbiye Estetiğinin Rolü ve Ehemmiyeti”, *Bilgi*, Sayı: 45-46, s. 25

salmamış, yeni bir ilim olduğu gibi, bedi' kelimesi de mehasinatı lâfzîye ve manevîyeden bahseden ve edebiyatın bir şubesi bulunan diğer bir ilmin ismi olmak dolayısıyla başkaca daii iltibas olduğundan ilmi mehasin demeyi tercih ettim) (Ai - 377)

Mevzu güzelin ruhî ve içtimaî şartlarını araştırmak olduğundan güzel bili diyoruz. – Bilgi nazariyesi cihetinden duyum bili olur. Evvelkisine bedi' yerinde bediz dediğimizden bedizbili de denilebilir. – Dk. Ko. Yu. Dan gelme Fr. sını kabul etmiştir.

Sıfat olarak.

A. Güzele ait olan bedî heyecan lezzete, hoşluğa, ahlâkî duyguya mümasildir. Fakat bunlardan hiç birisi ile iltibas etmez. Tahlilî ilim olmak itibarile bediyyata ait ve nev'i şahsına münhasır bir haldir.

Bedî hüküm güzele bağlı olan takdiri kıymet hükmü – bedî failiyet san'at, oyun faaliyetinin bir sureti gibi tarif olunur (Hasbî şekli altında olarak yardımcı muhayyelenin oyunu) (Ribot) – Bedî duygu. Güzellik duygusu.

B. Bir güzellik, hasseten sanata bağlanmış şuurlu bir güzellik vasfı arz eden. Bu surette kullanışı doğru bulunmuyor.

İsim olarak.

A. Güzelin çirkinden temyizine tatbik olunmak itibarile, mevzuu kıymetin takdirinden ve buna bağlı hükümden ibaret ilim – bedî heyecanı davet eden bütün mevzuların idrakinde mevcut müşterek vasfı veya vasıflar mecmuunu tayine çalışmak itibarile bediyyat nazariyedir veya umumîdir. Muhtelif sanat şekillerini mütalea ciheti ile de amelî ve hususîdir.

B. Güzelliğin şartlarına dair nazariyat. Bu da ya müspet ve ilimdir ya kaidevî ve felsefidir.

C. Kantın lisanında hasseler vasıtasile bilmek kuvveti mânasına olarak hassasiyetin mütaleası. Böylece müteali ihsasiyat mahsus bilginin veya tecrübenin sırf veya kablî unsurlarını, yani zaman ile mekânı mütalea eder. Hükmün tenkidinde A. mânasını almıştır.

Bediyyat. Felsefenin, bir bakıma göre de, içtimaiyatın bir şubesidir. Aynı zamanda hem güzellik nazariyesidir, hem de sanat felsefesidir. Yahut bunların ruhiyat ve içtimaiyat bakımından müspet surette mütaleasıdır. Yunanda zuhur etmiş, fakat mütemayiz ve farklı bir ilim derecesine yükselmemiştir.

Eflâtuna göre güzelin bir misali, bir ilk örneği de vardır. Biz bu misalin müphem tahatturu ile, tezekkürü ile hareket ve heyecana geliriz. Sanat bu duyu üstü hakikatı taklit için bir cehittir. –Aristo bir güzellik nazariyesinin taslağını çiziyor. Bunun vasıfları, ona göre, nizam, tenazur ve vuzuhtur. Sanatın cevheri tabiatın taklidindedir. Fakat tabiatla da tabii şeylerin samimi varlığını, mefkûrevî cevherini kast eder. Böylece bu iki filozof başka başka görüşlerle bediyyatın âdeta kurucusudur. Evvelkisi mevzuunu mabadüttabiyyeye, ikincisi müspet esasları olmakla beraber ahlâka bağlıyor.

Revakilerde güzel ile iyi bir birinin aynıdır. İskenderiye filozofları güzelliği mutlak vücut ile ittihatla buluyorlar. Aynı dinî ve ahlâkî görüşlere Saint Augustin de ve orta zaman filozoflarında rastlıyoruz. – XVII inci asırda Descartes muhtasar musiki isimli eserinde musiki zevki ve bu suretle umumî zevk hakkında aşikâr surette zihinci bir nazariyenin taslağını vücuda getiriyor. XVIII inci yüzyılda P. André nin güzelliğe dair kalem tecrübesini (1741), Batteux nin tek bir mebdîe irca olunmuş güzel sanatlarını (1746) nihayet Diderot'nun muhitül maarifte neşrolunmuş güzellik makalesini (1751), mabadüttabiî nazariyeler yerine eserlerin tahliline girişen sanat tenkidini buluyoruz.

Esthetique kelimesinin o zamandan itibaren bugünkü istimali başlıyor. Fakat güzelliğe dair nazariyata yeni bir hız veren Kanttır. Bedî mahsulde, ona göre, her türlü gaye ve fayda mülâhazası yoktur. Bundan başka güzelliğin verdiği hoşnutluk zarurî ve küllîdir. Bu nazariye sonradan Schiller tarafından genişletildi. (İnsanlığın bedî terbiyesine dair mektuplar 1795) Schelling'in eserlerinde, Hegel'in bediyyatında mabadüttabiyye hâkimdir. Her ne kadar az miktarda ise de Schopenhauer'de de iş böyledir. (İrade ve istihzar olmak itibarile alem) – Bu hali Fransız bediyyatçılarında, intihapçılarda da buluyoruz.

XIX uncu asrın ortasında bediyyata tabii ilimlerin yolu tatbik edilmek istenildi. Bu yeni temayüle Taine yol açtı. İlimde, diğer cihetten bedî lezzetin şartlarını mütalea için

pek geniş mevki tutuyor. Tabîî, garizî, ruhî, içtimaî görüşlere dayanan eserler ortaya çıkıyor."²⁶

Mustafa Nihat Özön de konu hakkında şöyle der:

*"estet (Fr. Esth ete) Güzelliği ve güzeli seven ve işleyen; estetikçi.
estetik (Fr. Esth etique) Güzel'i ve onun üzerimizdeki etkilerini konu yapan bilgi."*²⁷

İlk baskısı 1966'da yapılan *Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde Adnan Turani'nin estetik konusuyla ilgili olarak verdiği bilgilerse şunlardır:

"estet – (Fr. esth ete): Güzeli en üstün değer olarak kabul eden kişi. Estetisyen yani estetikçi ile karıştırılmamalıdır.

estetik – (Yun. aisth sis=g zel duygusu; Lat. estetica; Fr. esth etique; İng. aesthetic; Alm. aesthetik): Güzelliğin insan aklı ve duyguları üzerindeki etkilerini konu olarak ele alan felsefe dalı.

*estetisyen – Felsefede ve sanatta 'güzel' üzerinde incelemeler yapan ve bunun uzmanı olan kimse."*²⁸

 z n ve Turani'nin açıklamalarından hareketle görülen odur ki "estetikçi" ya da "estetisyen" ile "estet" arasındaki ayırım konusunda da bir görüş birliği yoktur.

Aynı durum "estetikçi" ve "eleştirmen" kavramları için de geçerlidir. Timuçin'in sanatçı, estetikçi ve izleyici arasındaki ilişkiden bahseden yorumuna değinen Alpay Doğan Yıldız, estetikçi ile eleştirmen hakkındaki açıklamalara da yer verir ve estetikiyle eleştirmenin, ancak kuram ve uygulama aşamasında bir ayrıma sahip olabileceği noktasına vurgu yapar:

" 'Estetiği sanatçının yarattığını, bizi estetiğin bilgisine, sanatçının yarattığı yapıtın özüyle ya da oluşum koşullarıyla ilgili bilgiye ise estetikçinin ulaştırdığını, estetikçinin sanatçının da izleyicinin de daha iyi görmesini sağladığını' belirterek Timuçin, sanatçı-eser-estetikçi-izleyici arasındaki ilişkiye işaret etmiş olur. Ona göre, 'güzelin derin gerçeğine, güzelin temel anlamına estetikçinin tuttuğu ışıkla ulaşırız. Estetikçi bir yapıtta ya da yapıtlar topluluğunda güzeli güzel kılan koşulları arar, bu koşulların temelindeki kuralları bulup çıkarmaya çalışır... Estetikçi bir yapıttın oluşum koşullarını gösterir, buradan giderek bir yapıttı gerçekleştirmede ne gibi koşulların geçerli olabileceği konusunda bizi deneyimli kılar... Estetikçi bir yapıtta ya da yapıtlar topluluğuyla içten ilişki kurmamızı sağlayan kimsedir. Ancak, estetikçi her durumda sanatçıyla izleyici arasında bir üçüncü kişi gibi durur: asıl ilişki sanatçıyla izleyici arasındadır... Kısacası sanat sanatçıyla izleyici arasında bir zorunlu ilişkiler düzenini kurar, estetikçi bu ilişkiler düzeninde salt yardımcı rolü oynamaktadır.' Bu ifadelerdeki estetikçi kelimesi yerine eleştirmen konulsa, ortaya çıkacak yargılar sanatçı-eser-eleştirmen-izleyici ilişkisi konusunda hemen herkesin kabul edebileceği ifadeler olacaktır [...] 'Estetikle sanat

²⁶ Mustafa Namık Çankı, (1954): *Büyük Felsefe L ğatı*, Cilt: 1, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul: s. 733-734

²⁷ Mustafa Nihat  z n, (1962): *Türkçe-Yabancı Kelimeler Sözlüğü*, İnkılâp Kit bevi, İstanbul: s. 33

²⁸ Adnan Turani, (1993): *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 40

eleştirisi bu gün birbirine çok yakın alanlar olarak görünüyor. Estetik araştırma metafizik düzeydeyken bir sanat eleştirisi kavrayışından oldukça uzak kalıyordu. Eleştirmeciyle estetikçi arasındaki uzaklık birinin kurama öbürünün uygulamaya daha da yaklaşmasıyla en aza indi... Artık sanat eleştirisinin estetikten, estetiğin sanat eleştirisinden nerede ayrıldığını belirlemek güçtür. Belki de estetikçi biraz daha kuramsala, eleştirmeci biraz daha uygulamaya yakın olacaktır.’²⁹

Bir başka kaynaktaysa estetiğin adı, tanımı ve ele aldığı konular, şu sözlerle ele alınmıştır:

“Estetik (Fr. Esthétique < Yun. aisthetikos=idrake ve özellikle duygu ile idrake ilişkin < aesthanesthai=idrak etmek) [Fel.], felsefede, özellikle güzel sanatlar alanındaki güzellikleri inceleyen bölüm. Mantık ilminin gerçeği, ahlâk ilminin iyiyi göstermesi gibi, E. ilmi de güzeli gösterir. E. ilminde: güzellik teorileri, güzelliğin başlıca karakteri, güzelliğin tanınması ve üzerinde bir yargıya varılmasında baş vurulan test usulleri, güzelliğin insan zihnindeki etkisi, zevk (Lat. gustus) in ilmî incelemesi, uyarıcıları güzel sanatlar olan duyumların ve heyecanların psikolojisi gibi konular ele alınır.”³⁰

Bir diğerinde de şöyle tanımlanır estetik:

“Sanatın ne olduğunu, niteliklerini ve insanların diğer faaliyetleriyle olan bağlantılarını tanımlamaya çalışan felsefi disiplin.

Estetiğin, sanatın felsefesi olarak tanımlanması yenidir ve 1750 yıllarında Alman felsefeci Alexander Gottlieb Baumgarten’in yazdığı *Aesthetica seu scientia cognitionis sensitivae* adlı kitapta ortaya atılmıştır. Bu kitapta güzellik, duygusal tanınmanın mükemmelliği şeklinde anlatılır (gerçek ise ussal tanınmanın mükemmelliğidir) ve şiirle edebî sanat eserleri mükemmelliğin güzellikte duyarlı biçimlerde olduğunu, doğrulukta yani ussal öze olmadığını belirtir. Duygusal mükemmellik olarak güzellik anlayışından yola çıkarak, Baumgarten sanatın ve güzelliğin felsefe bilimine estetik adını takar (Yunancada *aisthesis* duygu demektir). Bu tanımlama ilk önceleri pek tutmamasına rağmen, Kant tarafından ele alındıktan sonra modern felsefe tarafından benimsenmiştir. Estetik artık günlük konuşmaya girmiş duygusal nitelik olarak güzellikle uğraşan her türlü faaliyetler, hattâ hekimlerin insan yüzündeki çirkinlikleri düzelden işlemleri bile bu sözcükle ifade edilir olmuştur.”³¹

Atila Tokatlı’nın estetik hakkında verdiği bilgiye şöyledir:

“(Osm. bediiyat; Fr. esthétique; İng. aesthetics) Güzeli ve ‘güzel’in bizde uyandırdığı duyguyu inceleyen bilim. Bu terim, aynı zamanda, ‘estetiğe değgin’ anlamında sıfat olarak da kullanılmaktadır. –Estetiğin çözmeğe yöneldiği problemler, iki ayrı grupta toplanmaktadır: Yaratım ve estetik algılama. Batı düşüncesinde ‘yaratım’ alanına eğilen ve insanoğlunun bu alandaki gücünü ölçüp çözümlenmeğe çalışan felsefe dalı, metafiziktir. Ama asıl anlamında estetik, özellikle Kant’tan bu yana, ‘beğeni (zevk) yargısı’nın yada haz duygusunun bir teorisi olarak, yani bir algı teorisi olarak karşımızdadır. –Sanat eseri, sözlü anlatımdan daha bütünsel ve insanî açıdan daha derin bir anlatım formu olabilir: Kendisini seyredenden, duygu planında bir taraf tutma, bir ‘özden bağlılık’ bekler sanat eseri; ki bazı estetikçiler, bu olgunun kanunlarını (yada ‘kategorî’lerini) ortaya çıkardıkları kanısındadırlar; dolayısıyla de, estetik duygusunun

²⁹ Alpay Doğan Yıldız, (2003): “Estetik ve Eleştiri”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, s. 248-249

³⁰ (1968): “Estetik”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 15, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara: s. 452

³¹ (1969): “Estetik”, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, Fasikül: 60, Arkın Kitabevi, İstanbul: s. 1317

analizinin, insanın daha derinden bilinmesini sağlayacak bir metot olduğunu ileri sürmektedirler.”³²

Estetiğin tanımı ve türleri konusunda, Salâhattin Göktepe'nin yaptığı açıklama şöyledir:

“Estetik terimi, duygusallık anlamındaki Yunanca (aisth sis)den gelmektedir ki: duygu bilimi demek gerekir.

Bugün estetik, güzel sanatlardaki güzel'in niteliğini inceler. Felsefenin, sosyolojinin konusudur.

Metafizik e göre:

Platon'a göre ideler teorisiyle duyular dünyası, hayaldir. Asıl değişmeyen aklın olduğu varlıklar asıldır. Oyle ise güzel, aklın sağladığı bir sonuçtur.

Güzel, somut değil, soyutlamanın eseridir.

V. Cousin, der ki: Eğer salt güzellik olmasaydı o zaman bu oluşu: değişen ortamlarla antik, klâsik, romantik, modern güzellikler bölümüne ayrılmaması gerekirdi.

Psikolojiye göre:

Estetik ve güzellik, bilinçle kişilerde sonuçlanan bir oluştur. Guyau, S ailles, B. Croce, H. Delacroix konuya bu yönden bakarlar.

Sosyolojiye göre:

Bu teze göre, bireyler t mtinsel yapılarını değişen toplumlarla kazandıklarına göre güzel, sanatlar, yaratıcıları özel toplumunun sağladığı bir sonuçtur.

Goethe, Shakespeare, bunlar münzevi değillerdir, toplumun ihtiyacından oluşan duygularıyla yine toplumlarının tercumanı olmuşlardır. H. Taine, Madam de Stael bunu savunurlar.

Fizyolojiye göre:

Güzellik vücudumuza, maddî bir zevk vermesiyle etki etmektedir. Helmutz, Brücke, E. V ron, Grant Allen'ler bu savunmalarıyle: Güzeli, sanatları duyuların fizyolojisine bağlamışlardır.”³³

Orhan Hançerlioğlu'na göre, estetiğin adı, tanımı ve konusu hakkında şunlar söylenebilir:

“(Os. Bediyy t, İlmi hüsün, İlmi meh sin, İlmi bedî, İlmi bed y , Hikmeti bed y , İlmi zevk; Fr. Esth tique, Al. Aesthetik, İng. Aesthetics, İt. Estetica) Güzelliği inceleyen bilim... Estetik'i bağımsız bir bilim olarak ileriye süren ve adlandıran Alman düşünürü Alexander Baumgarten'dir. Bununla beraber estetik, bir felsefe kolu olarak, Alman düşünürü İmmanuel Kant'la önem kazanmıştır. Güzellik kavramı, Antikçağ Yunan felsefesinde t re bilim ve metafizik açılarından ele alınmıştı. Kaldı ki, iyilik kavramından da kesinlikle ayrılamıyordu. Eski Yunan'ın güzel (Yu. Kalon) kavramıyla iyi (Yu. Agathon) kavramının bu birleşimini, Sokrates'in güzel iyi (Yu. Kalokaghaeia) kavramı özellikle belirtir. Kant, Baumgarten'den aldığı estetik terimini ustaca kullanarak geliştirmiş ve ona felsefesal bir anlam kazandırmıştır. Kant'a göre estetik us, kuramsal us'la uygulayıcı us arasında bir k pri d r ve kuramın uygu alanındaki denetisidir. Estetik us, bir yargı gücüdür ve doğru düşüncenin iyi uygulandığını güzel yargısıyla yargılar. Kant'a göre güzel olan, doğru'nun iyilik'te gerçekleştirilmesidir. Kant'ın bu düşüncesinde, Yunan felsefesinde olduğu gibi, güzel'i iyi'yle birleşik kılan bir ereklilik belirirse de, Kant bunu biçimsel bir ereklilik (L . Forma finalis), 'ereği olmayan bir ereklilik' olarak tanımlar. Daha açık bir deyişle güzel'in ereği kendisidir; güzel, güzel olduğu için istenilir. Güzel'in ereği, başkaca hiç bir erek gözetilmeksizin, gene

³² Atilla Tokatlı, (1973): “Estetik”, *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*, Bilgi Yayınları, Ankara: s. 138

³³ Salâhattin Göktepe, (1976): *Felsefe Okulları Sistemleri:  lke, Konularıyla  nl  Kişiler*, Yeniol Matbaası, İzmir: s. 79-80

kendisinden doğan estetik haz'dır. Güzel, burada, bir ereğe koşulmuş olduğundan değil, sadece bir ereğin biçimi olduğundan güzeldir. Buysa, hiç bir karşılığı gerektirmeksizin, salt bir haz (Al. Wohlgefallen)'dir. Kant'a göre estetik yargı, bir beğeni yargısı (Al. Geschmacksurteil)'dir. Güzel bu yargının nesnesidir. Kant bu yargıyı genellikle geçerli kılmak ister ve ortak estetik bir duygu'nun varlığını ilerisürer. Ona göre bu yargı, herkeste ortak olan ideal bir ölçüyü yansıtır. Bu yüzden ki Kant, 'beğeniler tartışılmaz' (Lâ. De gustibus non est disputandum) anlayışına karşı çıkmakta ve beğenilerin tümel geçerli olmasını savunmaktadır. Kant'ın bu örnek güzel'i, Platon'un ideal güzel'inin yeni bir kılıkta sunulmasından başka bir şey değildir... Estetik terimi, Yunanca duyum anlamındaki aesthesis sözcüğünden türetilmiştir. Baumgarten'in verdiği anlamla bu, duyuşsal bilginin bilimi'dir. Konusu, duyuşsal yetkinlik'tir. Gerçekleştirmek istediği de güzel üstünde düşünme sanatı'dır. Marksçı estetik, bütün bu idealist görüşlerden ayrılır. Marksçı estetiğe göre sanat, insanın doğayı dönüştüren etkin emeğinin ürünlerinden biridir. Estetik tutum, yaratıcı emeğin bir gereksinmeyi karşılama mutluluğunu aşarak bizzat yaratıcılığın mutluluğuna ulaşmakla başlar. İnsan, sanatında, insansal tasarımlarını gerçekleştirir. Emekçi olarak yaratımıyla kültürel doğasını meydana getirir. Demek ki sanatıyla bir erek güder ve onun için sanat Kant'ın ereksiz erek deyimiyle dilegetirdiği içi boş bir oyun değildir. İnsan, sanatsal yaratıcı eylemiyle kendi insanlığını gerçekleştirir. Emeğin her üretimi yeni ihtiyaçlar meydana koyar, bu yeni ihtiyaçlar da yeni üretimleri gerektirir. Bu demektir ki, sanatçının sonsuz bir yaratma ve başkalaşma alanı vardır. Marx, Kapital adlı yapıtında şöyle der: 'İnsanın ereği, gelecekte, maddî ihtiyaçlarından kurtulmuş olarak, yaratıcı gücünü sonsuzca gelişmesi olacaktır'. Sanat ürünlerinde ülküleşen bu yaratıcı güç, gerçekte, tüm toplumsal yaşamın temelidir. Çünkü tüm insansal uğraşlar ve etkinlikler, güzelliğin hoşlantısı ve çirkinliğin tiksindiriciliğiyle yönlenir. Haksızlıklardan tiksiniyor, özgürlükten hoşlanılır. Sanatta yansıyan, aslında, bu özdeksel yaşamın estetiğidir. Demek ki estetik, son çözümlemede, insanın dünyayı dönüştürme sürecinin yasalarını saptar. Estetiğin öznel yanı, nesnel yanından ayrılamaz.'³⁴

Bir diğer araştırmasında Hançerlioğlu estetiğin adıyla ilgili olarak şu ayrıntıya yer verir:

“(Os. İlmi san'at, Al. Kunstwissenschaft) Dessoir'ın kendi estetik anlayışına verdiği ad... Alman estetikçisi Max Dessoir, estetik deyimi yerine sanat bilimi deyimini kullanmış ve estetik ölçütü estetik nesnenin niteliklerinde bulan nesnelci bir estetik anlayışı geliştirmiştir.”³⁵

Aynı sayfalarda, sanat felsefesi hakkında da bilgi verir Hançerlioğlu:

“(Os. Felsefi san'at, Fr. Philosophie de l'art) Sanatın özünü ve dinsel, törebilimsel, toplumsal, vb. etkenlerini inceleyen felsefe dalı.”

İlk baskısı 1975'te yapılan *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde Bedia Akarsu tarafından estetik hakkında yapılan tanımda şunlar yazılmıştır:

“[Al. asthetik] [Fr. esthétique] [İng. aesthetics] [Yun. aisthêtiké (episteme) = duyuşbilimi öğretisi] [es. t. bediyyat]: 1 – (Yun. Kök anlamına uygun olarak) Duyulur algılar öğretisi // Kant'ta 'transsendental estetik' duyarlılığın → önsel ilkelerinin bilimidir. 2 – Baumgarten'in 'duyuşsal yetkinliği' öğretisini geliştiren 'Aesthetica' adlı yapıtından bu yana güzeli araştıran bilim dalı ('Güzelin bilimi') // Estetik yalnız sanattaki güzeli, dolayısıyla yalnız sanat felsefesini değil (sanat felsefesi estetiğin ancak

³⁴ Orhan Hançerlioğlu, (1977): “Estetik”, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 2, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 81-82

³⁵ _____, (1979): “Sanat Bilimi”, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 6, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 33-34

bir bölümüdür), doğadaki güzeli de kapsar; öte yandan yalnız güzel nesneyi değil, aynı zamanda güzelin öznel-ruhsal yaşanışını ve yaratılışını da içine alır. Gerçekte güzel ve sanat Platon'dan beri felsefi düşüncenin konusu olmuştur. Ama ilkin aydınlanma filozofu Baumgarten'den bu yana estetik, felsefenin ayrı bir dalı olarak gelişmiştir. Estetiği geliştirenler Kant, Hegel ve romantik filozoflar olmuştur.”³⁶

Bu noktada, sanat felsefesi ve estetik arasındaki ilişkiye dikkat çeken Akarsu (a.g.e.: 152) aradaki farklılığın altını çizirken, Hançerlioğlu'nun da Bedia Akarsu ile aynı görüşte olduğunu anlarız:

“[Alm. Kunstphilosophie] [Fr. philodophie de l'art] [İng. philosophy of art] [es. t. felsefe-i sanat]: Sanatın, sanat yaratmalarının ve sanat beğenilerinin özü ve anlamını konu olarak alan felsefe dalı. Estetik'ten ayrılığı: Estetik dışındaki etkenleri ve bağlamları da (dinsel, ahlaksal, toplumsal) göz önüne aldığından, estetikten daha geniş, ama öte yandan doğadaki güzeli değil de, yalnızca sanat yapısı güzeli konu olarak aldığından ondan daha dardır.”

Rıza Tevfik'i “Osmanlıdan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin ilk felsefecisi” olarak gören Abdullah Uçman, aynı konu etrafında şu bilgiyi verir:

“Rıza Tevfik bu yazılarında estetiği, ‘güzellik ile meşgul olan bir ilim’ (la science du beau) dalı yerine, ‘güzel sanatların felsefesi’ olarak görür. Estetik de, zamanla ‘riyâzî ilimler’ arasına girmekle beraber tarih, sosyoloji, ahlâk, hukuk, siyaset biyoloji ve etnografya gibi ‘faydalı bilgiler’ sınıfından ‘hususî bir felsefe’ veya felsefenin bir dalıdır.”³⁷

Hülya Yetişken de estetik ile sanat felsefesi arasındaki ayrılığa “Kabaca söylenirse estetik, doğada ve sanatta güzeli araştırır; sanat felsefesi ise sanatı araştırır. Böylece sanat, hem estetik hem de sanat felsefesi tarafından araştırılmaktadır. Bu noktada önemli olan ise neyin hangi ad altında araştırıldığı değil, neyin nasıl araştırıldığıdır.”³⁸ sözleriyle değinir.

Bir başka kaynakta, felsefenin bir dalı olarak ele alınan estetiğin araştırma alanı, güzeli ve güzel sanatların doğasını incelemekle sınırlandırılmıştır:

“Estetik, güzelin ve güzel sanatların doğasını inceleyen felsefe dalı. Yunanca aisthetike (duyum) sözcüğünden gelen terimi bugünkü anlamıyla ilk kez kullanan ve estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak yerleşmesini sağlayan Alexander Baumgarten'dir. Baumgarten Meditationes Philosophicae de Nonnillis ad Poema Pertinentibus (1735; Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler) adlı yapıtında, anlam içeriklerinin duysal bir biçim içinde iletildiği somut bilgi alanını belirtmek için estetik sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yargılarda duyuların belirleyici rol oynadığını

³⁶ Bedia Akarsu, (1984): “Estetik”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara: s. 60

³⁷ Abdullah Uçman, (2000): “Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları - II”, *Dergâh*, Sayı: 122, s. 14

³⁸ Hülya Yetişken, (1991): *Estetiğin ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul: s. 9

söylemiştir. 19. yüzyılda, G. W. F. Hegel'in etkisiyle, estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir.”³⁹

Aziz Çalışlar tarafından Türkçe'ye çevrilen İvan Frolov'un *Felsefe Sözlüğü*'nde estetiğin tanımı ve türleri hakkında verilen bilgiye şöyledir:

“İnsanın dünyayı estetiksel olarak özümlemesi yasalarının, güzelliğin yasalarına göre yapılan yaratıcı çalışmanın özü ve biçiminin bilimi. Estetik, yaklaşık 2.500 yıl önce, köleci toplumlarda, Mısır, Babil, Hindistan ve Çin'de ortaya çıkmış; Eski Yunan ile Eski Roma'da büyük gelişme göstermiştir. Estetik'te maddeci eğilim, Demokritos, Aristoteles, Epikuros, Lukretius, vb. gibi, güzelliğin nesnel bir temeli olduğuna inanan ve bunun maddi niteliklerde, ilişki ve gerçeklik yasalarında yattığını gören kişiler tarafından desteklenmiştir; bu eğilim, güzelliği mutlak, edebi, değişmez ve duyular ötesi bir idea olarak alan ve sanat yoluyla uyandırılan duyguların bu ideadan başka bir şey olmadığını söyleyen Platon'un idealist öğretisinin karşısında yer alıyordu. Hümanist ve gerçekçi eğilimler, 'tanrısal güzellik' üstüne ki Batı ortaçağ gizemci öğretileriyle çarpışmaya çalışan Rönesans düşünürlerinin, yazar ve sanatçıların yapıtlarında geliştirilmiştir. Aristokratik Estetik'i aşma çabası içinde, W. Hogarth, Diderot, Rousseau, Winckelman, Lessing, Herder ile daha sonraları Schiller ve Goethe ile izleyicileri, sanat'ın gerçek yaşamla bağıntı olumlamaya çalışmışlardır. Kant, güzelliği yararlılığın, sanatsal biçimin yetkinliğini de ideolojik içeriğin karşısına koyarak, biçimci Estetik'in gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tarihselcilik ve çelişki ilkeleri ise Hegel'in estetik etkinliği açıklayışının temelini oluşturmuş, bu kendisinin estetik etkinliği kapitalist üretimin çelişkili karakteriyle karşılaştırmasına ve estetiksel-olanın özü anlayışından emeğin önemini göstermesine olanak tanımıştır. Ancak, nesnel bir idealist olarak, Hegel, sanatı mutlak tinin ilk ve yetkin olmayan biçimi olarak tanımlamıştır. Feuerbach, güzelliğin kaynağının nesne ve fenomenlerin fiziksel nitelikleri olduğunu tanıtlamaya ve estetik duygular ile beğenileri biyolojik yasalar ile insanın doğasından getirmeye çalışmıştır. Marxçılık öncesi maddeci Estetik, kendi doruğuna, Belinski, Çernişevski ve Dobrolyubov gibi, gerçekçi sanatın yasalarını, sanat yapıtlarında halka ideolojik bağlılık ve yakınlık ilkelerini formüllendiren devrimci demokratların yapıtlarında ulaşmıştır. Estetik tarihinde yer alan kökten bir dönüş, diyalektik ve tarihsel maddeciliğin, Marxçı araştırma yönteminin Estetik tarihine uygulanmasına bağlı olmuştur. Böyle bir şey, Estetik'in can alıcı sorunlarının kapsamlı biçimde ele alınması, bu alanda burjuvaca, revizyonist ve dogmatik çarpıtmalara karşı mücadelenin kuramsal bir temelini oluşturmuştur. Idealist ve kaba maddeci kuramlara benzemez olarak, Marxçı-Leninci Estetik, dünyanın estetiksel olarak özümleşişinin nesnel temelini insanın amaçlı etkinliğinin oluşturduğu görüşünü savunur. Bu etkinlikte insanın doğayı ve toplumu dönüştürmeye yönelik toplumsal özü ve yaratıcı güçleri tam olarak kendi gerçekleşmesini bulur. Güzel-olan ve çirkin-olan, yüce-olan ve aşağı-olan, dramatik-olan, trajik-olan ve komik-olan, kahramansı-olan gibi, başlıca estetik kategorileri, toplumsal varlığın, insan yaşamının her alanında, yani üretimde, kamusal ve siyasal etkinlikte, doğaya olan tavırda, kültürde, gündelik yaşamda, vs. dünyanın estetiksel olarak özümleşişinin kendini özgül bir yoldan ortaya koyuşu olarak görünürler. Estetik özümlemenin öznel yanı, estetiksel duygular, beğeniler, değerlendirmeler, deneyimler, düşünce ve idealler, Marxçı-Leninci Estetik'te nesnel yaşam süreçlerinin ve ilişkilerinin yansıması ve cisimleşmesinin özgül bir biçimi olarak görülür.

Marxçı-Leninci estetik, sosyalist toplumda halkın estetik eğitiminin, ilerici, iyi gelişmiş estetik duygu ve beğenilerin, Estetik alanında burjuva kalıntılarının etkisinin elenmesine yönelik eğitimsel çalışmanın kuramsal temelini oluşturur. Sanatlar ve sanatsal üretim süreci, Estetik'in bir parçası ve en önemli bir yanındırlar. Sanatın özünü ve yasalarını çözümleyişiyile, estetik, bütün özel, kuramsal ve tarihsel bilimlerle, sanat bilimleriyle yakından bağıntılıdır. Ancak, Estetik, felsefi bir bilimdir. İnsanın, sanat da içinde olmak üzere, gerçeklikle olan estetik tavrının genel ilkelerini inceler; sanat

³⁹ (1988): “Estetik”, *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt: 8, Ana Yayıncılık, İstanbul: s. 314

eleştirisi açısından, sanatın kendi özgül özellikleriyle ilgilenir. Tıpkı felsefe gibi, bir dünyagörüşü bilimi oluşuyla, Marxçı-Leninci Estetik, sanatın doğasının ve sanatsal yaratım sürecinin çeşitli yanlarını açığa koyar; örneğin, sanatın kökeni, sanatın özü ve öbür toplumsal bilinç biçimleriyle ilişkisi, sanatta yantutarlık ve halka yakınlık, sanatın tarihsel kurallıkları, sanatsal imge'nin özgül özellikleri, sanatta içerik ve biçim arasındaki ilişki, sanatsal yöntem, üslup, toplumcu gerçekçilik'in temel ilkeleri ve toplumsal dönüştürücü rolü. Marxçı-Leninci Estetik'in önündeki başlıca görevler, günümüzdeki estetik süreçlerin genelleştirilmesi, çokyönlü ve uyumlu gelişmiş insanı yoğurma sorunlarının etkin biçimde ele alınmasına katkıda bulunmaktadır.”⁴⁰

İlk baskısı 1989'da yapılan *Sanata Giriş* adlı çalışmasında Selçuk Mülayim estetiğin adı ve araştırma alanı hakkında şunları söyler:

“Neden bütün kadınlar değil de sadece bazıları güzeldir? sorusu üzerinde pek az düşünülmüştür. Tıpkı bunun gibi, sanat eserleri hakkındaki düşüncelerimiz, beğenme ve beğenmeme eğilimlerimiz üzerinde önemle durmayı gerektiren bir konudur. Eğer bütün heykeller, en güzel olan heykeller kadar güzel olsalardı, onları sıradan bulur, asıl ilginizi, ortak modelin dışında kalan azınlığa saklardık. İnsan dikkatinin yönelişleri ve estetik yargıları çok değişik sebep ve faktörlerin etkisi altında şekillenir; ‘az rastlanır’ olmak bu sebeplerden yalnızca biridir. İşte, insandaki hoşlanma duygusu, özellikle bu duygunun sanat eserleri üzerindeki yoğunlaşma tarzını ‘estetik’ inceler.

Estetik adını verdiğimiz dal; sanat uygulamaları, denemeleri ve araştırmalarının berisinde yatan, belki de bütün bunların üstünde yer alan düşünce ve duygu planını kuramsal olarak inceler. Bireyin seçme eğilimi, ‘güzel’ dediğimiz şeyi istemektedir. İnsan psikolojisinin bir beğenme veya beğenmeme, yani ‘seçme’ eğilimi vardır. Bu beğenide akıl, bazen rol oynar bazen oynamaz. Güzel’in konusunu estetik alanında inceleyebilmemiz için bu tür güzelliğin sadece sanat eserlerine özgü olduğunu da önemle belirtmemiz gerekir. Doğada ne denli güzel görüntüler olursa olsun sanatla ilgili birşey yoktur. Çevremizdeki güzel kesitler; ışık ve gölgeler, suların ve yaprakların hareketleri, hayvanların renkleri, biçimleri uyumlu olabilir. Ama bu güzellikler sanat değildir. Çünkü bunlar insan elinden çıkma değildir.

‘Güzel nedir?’ sorusu insanları uzun süredir düşündürmektedir. En eski felsefi sistemlerden bugüne kadar filozoflar, sanatçılar, sanat tarihçileri ve psikologlar tarafından en çok tanımlanmaya çalışılan fakat yine de açıklığa kavuşmayan şey “güzel nedir?” sorusudur. İşte estetik adını verdiğimiz alan aşağıdaki soruları hareket noktaları kabul ederek hem güzel olanı hem de sanatı tartışmaya çalışmıştır:

- *İnsanlar, sanat adını alan bu faaliyetleriyle ne istiyorlar?*
- *Bu faaliyetler insan için nasıl bir anlam ifade ediyor?*
- *İnsanların bu faaliyetlerini belirleyen ölçüler ve prensipler var mıdır?*
- *Sanat boş bir fantazi midir, bir bilgi türü müdür, yoksa kaçınılmaz bir ihtiyaç mıdır?*

Gerçekten de ‘estetik’ sözü, konunun karmaşık ve zengin olmasından ötürü akla pekçok şeyi getiriyor. Bu kelime köken olarak eski Yunana kadar iner. ‘Aistheticos’ duyum, duyulan, algı, duyu ile algılamak gibi anlamları vermekteydi. Estetik kelimesi ilk kez belirli bir bilim dalını adlandırmak üzere Alman felsefeci A. Baumgarten (1714-1762) tarafından kullanılmıştır, böylece, felsefeden kesinlikle ayrılan yeni bir disiplin doğmuştur. Bu nedenle, estetiğin bir adı da sanat felsefesidir.”⁴¹

Estetik kavramı hakkında bir başka kaynakta, şu bilgiler yer almaktadır:

*“estet is. Fr. esthète: Güzeli en üstün, en yüce değer sayan kişi.
estetik, -ği is. Fr. Esthétique < Yun. 1. Sanatsal yaratımın genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedîyat. 2. Güzellik duygusu ile ilgili*

⁴⁰ İvan Frolov, (1991): *Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Aziz Çalışlar), Cem Yayınevi, İstanbul: s. 150-151

⁴¹ Selçuk Mülayim, (1994a): *Sanata Giriş*, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul: s. 27

olan veya güzellik duygusuna uygun olan: Estetik duygu. 3. is. fel. Güzelliği ve güzelin insan belleğindeki duygularındaki etkilerini konu alarak ele alan felsefe kolu, güzel duygu. 4. s. tıp. Kusurlu bir organı düzeltmek veya güzelleştirmek amacıyla uygulanan (yöntemler): Estetik cerrahî”⁴²

Ahmet Cevizci de estetik kavramı etrafında şu açıklamayı yapmıştır:

“[İng. aesthetics; Fr. esthétique; Al. aesthetic] Sanat ya da güzellik alanında söz konusu olan değerleri konu alan felsefi disiplin; felsefenin güzeli ya da güzelliği konu alan, iyi, çirkin, hoş, yüce, trajik gibi güzellikle yakından ilişkili olan kavramları araştıran, doğal nesne ya da insan yarattığı ürünlerde sergilenen güzelliklerle ilgili yargı ve yaşantılarımızda söz konusu olan değerleri, tavırları, haz ve tadları analiz eden dalı; estetik nesnelere, estetik tecrübenin nesnelere yönelen temada söz konusu olan problemlerin çözümü ve kavramların analiziyle ilgili olan felsefi disiplin.

Yunanca’da ilk, temel duyum anlamına gelen aisthesis’le, varolan şeyler karşısında, duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan kişi anlamına gelen aisthētikos’tan türeyen ve felsefenin, mantık, metafizik, bilgi teorisi ve ahlâk gibi dallarının yanında başka bir temel disiplini olan estetik, ayrı ve bağımsız bir disiplin ve araştırma alanı olarak A. G. Baumgarten tarafından kurulmuştur. Estetiğin güzelliğe yöneldiğini söyleyen Baumgarten’den sonra, estetik daha da gelişmiş ve güzelliğin felsefesi olarak ortaya çıkmıştır. Estetiğin gelişiminde çok etkili olmuş olan başka bir düşünür de, ünlü Alman filozofu Kant’tır. O, estetik bilincini, genel olarak insan deneyimindeki anlamlı ve birlikli bir öge olarak değerlendirmiştir. Ona göre, estetik yargı, doğamızın teorik ve pratik yönlerini birbirine bağlayan, doğa dünyasıyla özgürlük dünyasını uzlaştıran temeli meydana getirir.

Estetikte söz konusu olan belli başlı sorular şunlardır: Güzellik ne anlama gelir? Güzel diye nitelendiğimiz bir şeyi güzel kılan etmenler nelerdir ve bu etmenler, öznedi mi yoksa nesnedi mi bulunur? Birtakım estetik standartlar var mıdır? Estetik diye nitelenen müstakil bir tecrübe türünden söz edilebilir mi? Sanat eserlerinin doğayla ilişkisi nedir? Sanata karşı olan estetik tepki ile doğaya karşı olan estetik tepki arasında ne fark vardır? Güzellik, iyilik, doğruluk gibi değerlerde, hangi ortak ve farklı özelliklerden söz edilebilir? Bir nesne ya da esere güzel diye değer biçerken, bizi etkileyen ölçütler bilinçli mi, yoksa bilinç dışı ölçütler midir?

Bütün bu belirlemeler dışında, estetikle ilgili olarak söylenmesi gereken başka bir husus da, felsefi ya da bilimsel bir disiplin olarak estetiğin, her ne kadar sanatları da konu alsın bile, sanat ya da sanat felsefesiyle karıştırılmaması gerektiği hususudur. Çünkü sanat eseri yaratmak ya da sanat eserlerinden estetik haz almak, deneysel bir estetik bilimi ya da estetiğe yönelik felsefi bir yaklaşım oluşturabilmek için, kesinlikle yeterli değildir. Öte yandan, estetik yalnızca sanat eserlerinde yaratılan güzellik yerine, güzelliği bir bütün olarak ele alır.”⁴³

Nejat Bozkurt ise estetiğin adı, alanı ve bölümleri hakkında aşağıdaki saptamayı yapar:

“Bilindiği gibi günümüzde etkin bir bakış açısı seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmayı amaçlayan öğretiyeye sanat felsefesi ya da estetik diyoruz. Gerçek bir estetik, Nietzsche’nin deyişiyle, iki temel ilkeyi göz önünde tutar: Bunlardan ilkinde göre sanat, bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir. Çünkü varoluş ve dünya ancak estetik bir olaymış gibi algılandıkları ölçüde, öncesiz ve sonrasız olarak doğrulanabilirler. İkinci ilkeye göre ise, olası tek estetiğin yalnız izleyici (alınlayıcı) bakımından değil, ama aynı zamanda yaratıcı, yani sanatçı ve sanat yapının birlikteliği bakımından ele alınıp kurulması gerekir. Öte yandan günümüz estetiğine yön veren üç

⁴² (1998): *Türkçe Sözlük*, Cilt: 1, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara: s. 469

⁴³ Ahmet Cevizci, (2000): *Paradigma: Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul: s. 337-338

büyük eğilimden de söz edilmektedir: Bunlardan ilki, doğada ve sanatta biçimlerin evrimini ortaya koyar ve klasik felsefelerin, güzelin özünü tanımlamaya çalışan birleştirici kaygısını paylaşır. İkinci eğilim, izleyicinin beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik hazın belirlenmişliği ya da belirlenmemişliği gibi sorunlarla, yani fenomenolojik estetikle, yaratmanın estetiğiyle, ekonomi ya da libidoya ilişkin estetikle uğraşır. Üçüncü eğilim ise, deneysel estetik, sanat bilimi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, yazın ya da resim göstergebilimi, endüstri estetiği gibi pek çok yaklaşımı kapsar. 20. yy estetikçileri, felsefi estetiğin, Platon, Aristoteles, Plotinos, Augustinus, Thomasius, Baumgarten, Leibniz, Kant, Hegel, Comte, Taine, Fechner ve Wundt gibi filozoflarca ele alınıp işlenen kuramsal sorunlarını bir yana bırakarak çevre, piyasa, multi media, sanatsal biçim ile yaratıcı ya da izleyici arasındaki ilişkileri incelemeye yönelmişlerdir. Çeşitli estetik akımları günümüzde genellikle “Olgucu estetik” (Sanat Sosyolojisi, Yapıların Çözümlemesi, Deneysel Estetik, Sanat Bilimi -Kunswissenschaft-) ile “Öznelci estetik” (Sanat Psikolojisi, Fenomenolojik Estetik, Varoluşçu Estetik) olmak üzere iki ana dala ayrılmış bulunmaktadır.”⁴⁴

Yukarıdaki satırlarda yazar, estetik ve sanat felsefesini “sanatla yaşamı uzlaştırmayı amaçlayan öğreti” olarak, sanki, aynı araştırma alanının farklı adlandırmalarıymış gibi açıklarken Selçuk Mülayim’le aynı bakış açısına sahip görünse de söz konusu eserin ilerleyen sayfalarında, estetikle sanat felsefesi arasında bir ayrımına gidip şöyle der Bozkurt (a.g.e.: 23):

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

Bozkurt’un bu noktada, estetiğin araştırdığı alanı, güzellik söz konusu olduğunda sanat felsefesinden daha geniş tutan Bedia Akarsu; güzelin, sadece sanatta bulunmadığını, doğadakiyle bir bütünlük içinde ele alınması gerektiğini belirten Ahmet Cevizci ve güzel kavramı hakkındaki araştırmanın bütün sanatları kucaklayan, yakınlaştıran, hepsini aynı krallıkta birleştiren bütünsel bir yaklaşım olduğunu savunan

⁴⁴ Nejat Bozkurt, (2000): *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa: s. 10

Afşar Timuçin ile aynı görüşte olduğunu görürüz. Kadir Çüçen'in de aynı görüşe sahip olduğunu şu ifadeden anlıyoruz:

“Sanat felsefesi, felsefenin bir alt disiplini olarak, sanat eserleriyle ilgili olarak ortaya çıkabilecek kavram ve problemleri analiz eder. Sanatın ne olduğunu, sanatın ifade biçimlerini, sanat eserlerinin özelliklerini ele alarak, sanat üzerine çözümler yapar. Sanat felsefesinin tanımına dikkatli bakılınca, sanat felsefesinin alanının yalnızca insanın ürettiği sanat eserleri olduğu hemen görülecektir. Sanat felsefesi, özel olarak, sanat eserleriyle ilgili kavram ve problemleri çözümler. Buna karşılık, estetik daha geniş bir tanımla tüm nesnelere var olan güzellikle ilgilenir. Estetik, güzelin bilimi olarak, genel anlamda güzelliğin doğasını yalnızca sanat eserinde değil, doğada da analiz eder. O hâlde, estetik genel olarak güzeli inceleyen felsefi disiplinken, sanat felsefesi yalnızca sanatı inceleyen bir felsefi disiplindir.”⁴⁵

Estetikbilimde, insana ait bir yaratma olan “sanat” ile Tanrı'ya ait bir yaratma olan “doğa”daki güzelin bir bütün olarak incelenmesi gerektiğini düşünen Cevizci (a.g.e.: 819), sanat felsefesi ve estetik hakkında şu saptamayı da yapar:

“[İng. philosophy of art; Fr. philosophie de l'art; Al. kunstphilosophie] Felsefenin, yalnızca sanat eserleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkan problemleri ve kavramları ele alan, sanatın farklı kültürlerdeki yerini, insan açısından yerine getirdiği fonksiyonu ve insan için taşıdığı anlamı araştıran dal.

Sanat felsefesi, tıpkı bilim, dil, ahlâk, vb. felsefesi gibi, sanat alanında geçen temel kavramları dikkatli bir biçimde analiz eder, ve daha sonra, bu analiz ışığında, sanat alanında ya da sanat hakkında oluşturulan tümce ya da yargıların doğruluk ya da yanlışlıklarını belirlemeye koyulur. Buna göre, form, anlam, dışavurum, soyutlama, sembol ve güzellik gibi kavramları analiz eden sanat felsefesi, daha sonra ‘Sanat taklittir’ ya da ‘Her sanat eseri bir semboldür’ türünden yargıların doğruluk değerini belirler.

Doğaya ilişkin estetik tecrübeyi dışta bırakan sanat felsefesi, estetikten daha dar bir alanı kapsar. Sanata ilişkin kavrayışımızın, sanata yönelen yaşantıların sonucu olan kavramsal problemleri konu alan sanat felsefesinde sorulan ve yanıtlanma çabası verilen belli başlı sorular şunlardır: Sanat nasıl tanımlanır?, Sanat eserini güzel ya da çirkin kılan şey nedir?, Bir sanat eserine nasıl tepki veririz?, Sanat ne tür bir anlam ya da bilgi aktarır?, Sanat belli bir şeyle ilgili olarak birtakım doğrular ortaya koyar mı?, İnsan varlıklarının sanat eseri yaratma nedeni nedir?, Sanatsal ifade nedir?”

Diğer yandan, güzelin, hem doğa hem zihin hem de ruhta bulunduğuna değinen ve sanat felsefesini, bir süreç olarak düşünen Şahin Yenişehirlioğlu'nun estetik ve sanat felsefesini bir tutup her iki alanı “birbirinden ayrılamaz” olarak nitelediği bakış açısı, diğer araştırmacılarınkinden de farklıdır:

“Estetik denildiği zaman akla ilk gelen şey olgu anlamında ‘Güzel’dir. Bu, ‘Güzel Olan’ın aranması, algılanması, üzerinde düşünülüp irdelenmesi ve sanatsal yaratımın bir üst yaratıcı evreye bulunduğu evreden alınıp götürülmesidir. Böylece sürekli olarak ‘güzel olan’ın peşinde olma, peşinden koşmak gerekmektedir. Niçin bu böyledir, bu bir zorunluluk mudur? Evet, bu böyle bir zorunluluğu içerir. Çünkü, insan varlığı doğayı,

⁴⁵ Kadir Çüçen, (2001): *Felsefeye Giriş*, Asa Kitabevi, İstanbul: s. 292

evreni, onları temaşa eden (hayranlıkla seyreden) insanı algılamakla, aklı, mantığa ve de aynı eşdeğer ölçüde duyumlara başvurur. Ayrıca evrenin oluşumu, doğa hareketleri, insanın düşünme edimi 'güzel' sıfatı ile nitelenir. Bütün bu doğal oluşum ve zihinsel-sanatsal yaratı oluşumu, kendine özgü özelliklerinden ötürü, doğasının kaynağından ileri gelen özel niteliklerinden dolayı 'kendinde-güzel' olup, doğal haliyle, güzel'i, sadece 'Güzel'i içermekte, barındırmakta ve yansıtmaktadır.

İşte bu olgu doğal bir edim, bir devim (hareket) ve bir yaratıdır. Bunda demek ki, hem maddesel doğanın, evrenin ve hem de zihinsel varlık insanın rolü vardır. Güzel demek ki kendiliğinden doğada, doğanın yaratılış ve yaratısında ayrıca da insanın özel yaratı etkinliğinde bulunmaktadır. Bu hem zihinsel, hem maddesel hem de ruhsal yaratının içiçe geçmiş halde bulunması ve soyut halinden somut haline geçerek dışı vurup yansımasıdır.

Bu, bir oluşum olgusudur. Ona da doğal estetik olgu, güzelin doğal halinin olgusu denir.

Bu, bir gerçektir aynı zamanda. İşte bu gerçek üzerinde filozoflar kafa yormuşlar ve bazı estetik kuramları ortaya koymuşlardır. Bu estetik kuramlarının ele alınıp irdelenmesi, yani yeni başka sonuçlara gidilmesi, bu sonuçlardan başka düşünsel boyutlar ve onlara bağlı olarak da kuramlar doğurtulması süreç ve işlemine de Sanat Felsefesi denir.

Salt bu nedenle, tam bu noktada Alman filozofu G.W.F. Hegel (1770-1831) Estetik ile Sanat Felsefesi'nin örtüştüğünü kabul eder. Bizce de bu sav doğrudur. Üstelik Estetik ve Sanat Felsefesi örtüşmekle kalmaz, aynı şeydir de. Sanat Felsefesiz Estetik olmayacağı ve düşünülemeyeceği gibi, Estetik'siz de Sanat Felsefesi olamaz ve düşünülemez."⁴⁶

*Alternatif Düşünceler Sözlüğü'*nde de estetiğin tanımı ve kapsadığı alan aşağıdaki sözlerle açıklanır:

"Sanatı felsefî açıdan ele alan bilim dalı. Yunancadaki orjinal anlamıyla terim, genel olarak duymusal tecrübelerin incelendiği ilim study anlamına gelir; Alman filozof A.G. Baumgarten'in bu terimi kullandığı 18. yüzyıl ortalarına kadar tabiat ve sanatta güzellik fikrine özel olarak atıfta bulunulmamıştır. Terimin bugünkü kullanımı ise daha da sonra, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında oluşmuştur ki bu oluşum güzel sanatlar deyiminin ortaya çıkışıyla aynı zamana rastlar.

Her ne kadar güzellik konusundaki tartışmalar felsefe tarihinde her zaman mevcut olmuşsa da bu tartışmalar modern çağlara kadar daima epistemoloji ve ontoloji veya ahlâki ve sosyal değerler ya da mantıkla alakalı öncelikli meselelerle bağlantılı olarak yapılmıştır. Örneğin Platon ve Aristo'nun ikisi de sanatın bilgi ve gerçeği içerip iletebilecek nitelikte olup olmadığı sorusuyla ilgilenmişlerdir. Platon bu konuda, sanatın bu fonksiyonu yerine getiremeyeceği –sanatın gerçek dünyadan uzak bir çok temellere dayandığı– kanısına vararak, ideâlindeki cumhuriyetin vatandaşlarına, onları daha soylu uğraşlarla meşgul olmaktan alıkoyabilir korkusuyla sanatın bir çok dallarını yasaklamıştır. 18. yüzyıl başlarında Francis Hutcheson ve David Hume gibi amprisist filozoflar öncelikli olarak zevk ve güzellik değerlendirmemizin standartları ve mantığıyla ilgilenmişlerdir.

Estetiğin felsefenin ayrı bir dalı olarak ortaya çıkmasının gerçek ivmesi Baumgarten ve özellikle de Kant'ın eserleriyle gelmiştir. Çünkü her iki düşünür de estetik bilinci genelde insan deneyiminin belirgin ve tekil bir unsuru olarak görme noktasına ulaşmışlardır. Kant'a göre, estetik hüküm ne teorik (yani bilgiye dayalı) ve ne de pratik (yani ahlâki) yargıya benzer ki bu hükmün oluşmasında kişinin etkilendiği tek kaynak yine kişinin bizzat kendisidir (Her ne kadar bu hüküm yine de bizim öznelliğimiz ortak zemini yoluyla evrensel takdiri yönlendirse de). Kant aynı zamanda, Yargının Eleştirisi (1790) adlı eserinde estetik yargının insan tabiatının teorik ve pratik yönlerini birleştirmek için şart olan bir odak sağladığı görüşünü savunmuştur. Bu şekilde estetik

⁴⁶ Şahin Yenişehirlioğlu, (1992): "Estetik ve Sanat Felsefesi", *Milli Kültür*, Sayı: 91, s. 46

yargı, Kant'ın daha önce *Saf Aklın Kritiği* (1788) adlı eserinde ayrı olduklarını gösterdiği tabiat ve özgürlük dünyalarını uzlaştırabilir.

Kant'ın estetik teorileri ondan sonra gelen Friedrich Schiller, Schopenhauer ve Hegel gibi Alman filozofların eserlerinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır ki bu düşünürler özellikle estetik bilincin öznel koşullarıyla ve bilhassa muhayyilenin rolüyle ilgilenmişler, bunun sonucunda estetikle zihin arasında giderek artan gizli bir bağ ortaya çıkmıştır.

Estetik ilmindeki tarihsel eğilimler günümüz uygulamalarında da özlenebilmektedir. Örneğin, bir çok Anglo-Amerikan filozof Amprisist eğilimi izleyerek, estetik değerlendirme ve eleştirel yargının mantığıyla ilgilenme yolunu seçmişler; diğer yandan, Tolstoy'un *Sanat Nedir?* isimli klasiğinin izinde yürüyen Marksist eğilimli filozoflar ise sanatın ahlâkî ve sosyal değeri meselesine özel bir önem atfetmişlerdir. Daha yakın zamanlarda ise Kant ve Kant sonrası estetikle zihin felsefesi arasında bağ kurma eğilimine bir dönüş gözlenmiş her ne kadar bu yöndeki araştırmalar varoluşçu ve fenomenici filozoflarca zaten uzun zamandır yapılmaktaysa da ve bu alana Freud'un muhayyile ve bilinçaltıyla ilgili çalışmasının ithali özel bir ilgiye mazhar olmuştur.

Günümüz estetik ilmi, bütün bu gelişmelere rağmen güçlü bir analitik unsura sahiptir ve bu alandaki literatürün büyük bir kısmını oldukça belirli ve dar kapsamlı makale ve denemeler oluşturmaktadır. Bu alanda iki hususun baskın olduğu gözlemlenmektedir. Bunların ilki teknik olarak sanat teorilerinin analizidir. Bunlara örnek olarak şekil, ifade ve sembol olarak sanat teorilerini ve bu yüzyılın başlarında Benedetto Croce ve R.G. Collingwood'un geliştirdiği idealist teoriyi verebiliriz. İkinci olarak sanat içindeki belirli bazı mefhumların analizi meselesi gelmektedir ki, buna örnek olarak, sanatın bizzat taşıdığı işlev ve sanatlarda mevcut anlam, niyet, temsil ve illüzyon mefhumlarını verebiliriz.

Estetiğin ne olduğu veya olması gerektiği; sanat eleştirisi ve teorisinden, yanısıra psikolojiden ne kadar ayrı bir dal olduğu bugün hala felsefenin çok tartışılan konularından olmaya devam etmektedir.⁴⁷

Sarp Erk Ulaş'ın yazmış olduğu *Felsefe Sözlüğü*'nde konu hakkında verdiği bilgi şöyledir:

“[İng. aesthetics; Fr. esthétique; Alm. ästhetik; es. t. bedüyyât, ilm-i bedâyi'] Eski Yunanca'da 'duymak', 'duyumsamak', 'ilk duyum' anlamlarına karşılık gelen aisthanomai / aisthesis sözcüğü ile varolan karşısında duyarlı kişi anlamına gelen aisthetikos sözcüğünden türetilmiş felsefe terimi. En başta 'güzellik' kavramının kendisi olmak üzere, güzelliğe konu her türden varlık üzerine hem doğru düşünmenin hem de doğru duymanın yeter koşullarını dizgeli bir biçimde araştıran felsefe dalı.

Bir uçta 'güzellik', öbür uçta 'çirkinlik' kavramlarının bulunduğu 'estetik beğeni ölçüğü'nde sıralanan alabildiğine değişik değerlendirme yargılarından yola koyularak, ister sanatsal ister sanatsal dışı her türden estetik durumu, sorunu, ilişkiyi ya da görüngüyü eleştirel bir gözle inceleyen felsefe araştırması: 'güzellik felsefesi'. Doğada, dünyada ya da yaşamda karşılaşılan bütün olayların bilinç yaşantısındaki estetik alımlanışını olduğu kadar, her türden sanat yapıtıyla girilen ilişkide yaşanan deneyimlerin estetik bakımdan değerlerini de bütün yönleriyle çözümleyen felsefe öğretileri bütünü. Yerleşik felsefe dilindeki daha özel anlamlarıyla, sanat yapıtlarıyla, dünyayla, doğayla ilişkiye geçerken 'estetik tutum', 'estetik deneyim', 'estetik yaşam' diye olduğu varsayılan kendine özgü bir eyleme, davranma ya da yapıp etme kipi; daha da önemlisi, bu özgül kipin yöneldiği 'estetik nesne' diye ayrı, özgül bir nesne türü olup olmadığını temellendiren; 'güzel' ile 'güzel beğenisi'ni trajik, komik, yüce, trajikomik, ironik gibi en temel estetik duygulanım katmanlarındaki yansımalarıyla birlikte irdeleyen; verilen estetik yargıların kaynaklarını, değerlerini, güvenilirliklerini, geçerlilikleri ile doğruluklarını soruşturan; sanatın doğası ile sanat yapıtlarının değerleri belirlenirken başvurulması gereken ölçütleri belirginleştiren; estetik beğeni bildiren deyişlerin bütünüyle kişilere özel anlatımlar mı oldukları, yoksa beğeniye konu nesnelere ya da

⁴⁷ Komisyon, (2001): *Alternatif Düşünceler Sözlüğü*, İnsan Yayınları, İstanbul: s. 104-106

yapıların kendi nesnel özelliklerini mi yansıttıkları sorusuna yanıt arayan; sanat yapıtına bakanın estetik konumu ile yapıtın yaratıcısının estetik konumu arasındaki ilişkiyi bütün yönleriyle felsefi bakımdan kuran; estetik yargıların ahlâk felsefesindeki karşılıklarını temellendirmek yoluyla estetik ile etik arasındaki bağlantının izini süren; sanat konuları ile yaşam konuları üzerine doğru düşünüp doğru duymanın yeter koşullarını dizgeli bir biçimde inceleyen; başta genel felsefe anlayışımıza ilişkin içerimleri olmak üzere, güzel yaşantıları ya da deneyimlerine yoğunlaşarak estetiğin bir bütün olarak insan yaşamındaki yeri ile önemini bütün yönleriyle dizgeli bir biçimde soruşturan felsefe araştırmaları düzlemi.”⁴⁸

Ulaş aynı sayfadaki sözlerine, estetiğin, sanat felsefesiyle örtüşüp ayrıldığı noktalarla bölümlerini belirterek devam eder:

“Önceleri ‘güzellik felsefesi’ olarak salt güzelin doğasını kavramaya çalışan estetik, XIX. yüzyılda sanat kuramlarının gelişmesiyle birlikte, sanat felsefesiyle bütünleşerek özünde sanatı ilgilendiren sorunlara da yanıt arar olmuş; buna bağlı olarak da felsefi ilkeler üzerine kurulu güzel sanatlar felsefesi olarak da anılmaya başlanmıştır. Bunun yanında estetiğin kapsamı içinde, sanat yapıtlarını kesin çizgilerle betimleyip değerlendirmeye çalışan uygulamalı estetik; sanatın değişik alanlarında eğitim alan öğrencilere yaratmanın değişik aşamalarını ilgilendiren belli konularda belli yeti ve becerileri kazandırmayı amaçlayan teknik estetik; belli bir taslak ya da çerçeve doğrultusunda sanatın gelişim tarihinin felsefi bir gözle irdelenerek incelendiği sanat tarihi felsefesi; gibi kimi alt alanlar da yer almaktadır. Sanatçılarca çoğunluk hep yerleşikleşmiş ilk anlamıyla, yani bir biçimde hep ‘güzellik’ bildiren güzel niteleci doğrultusunda kavranan estetik, özellikle kimi felsefecilerin gözünde yapay yaşam görüntüleri ile gündelik yaşamın sıradanlıklarının dışında yeni deneyim alanları ile yeni yaşantı olanaklarına göndermede bulunmaktadır. Günümüz felsefesinde, bu yeni deneyim alanları olarak estetik, başta yorumbilgisel, postmodernist ve göstergebilimsel anlam araştırmaları olmak üzere, dil yönelimli araştırmaların başlıca konusunu oluşturmaktadır. Nitekim bu bağlamda estetik terimi, kimileyin sanat ile yaşam arasındaki geniş uçurumun varlığına vurguda bulunan bir anlamla, ‘yaşamsal’ ile ‘sanatsal’ arasındaki çelişkiye parmak basmaktadır.

Estetiğin başlıca ödevlerinden biri, sanat yapıtından alınan hazı, yalnızca doğa yasalarına dayanarak değil, bilincin işleyişini de göz önünde bulundurarak temellendirmektir.”

Bu alıntılardan da anlaşılacağı gibi estetiğin adı, tanımı ve alanı konusunda pek çok farklı görüş ortaya konmakta, her araştırmacı bu farklı yaklaşımların varlığı nedeniyle oluşturulamayan “bütüncül bakış açısı”nın eksikliğini duymakta, ancak, estetikbilimin kendine has yöntemini ve kuramını ortaya koyamamaktadır. “Estetik kavramı biz modernlerde bir karşıtlık çağrışımı yapar. Sanki bütüncül bir alanın karşısında duran başka bir alan. Eagleton Alman filozofu Alexander Baumgarten’in bir formüllendirmesinden hareketle bu karşıtlığı doğruluyor. Estetik ilk elde sanata değil, çok incelmış bir kavramsal düşünce alanına karşıt olarak, bütün insanî algı ve duyum alanına gönderme yapar. Çünkü Descartes sonrası felsefe akla ve maddeye aşırı önem

⁴⁸ Sarp Erk Ulaş, (2002): *Felsefe Sözlüğü*, (Haz. A. Bâki Güçlü v.d.), Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul: s. 488-489

vermesine karşın insanî ve duyulur alanı sürekli ihmal etmiştir. Burada modern düşüncenin başat bir özelliği ve aynı zamanda temel bir problemiği ortaya çıkmaktadır. Bu problematik varoluşun akılsallık ile duyusalılık olarak kurgulanmış iki boyuta ayrılmasıdır. Bu iki boyut arasındaki ilişkinin açıklanmasında filozofların bir türlü uzlaşmamış olması da problemiğin bir diğer yanıdır. Bu anlaşmazlığın altında yatan şey, Aydınlanmanın olmazsa olmazı olan aklın, her şeyde olduğu gibi duyu üzerinde de kurmuş olduğu tahakküm ve bu tahakkümün olumlanması veya olumsuzlanmasıdır. Varoluşun bu iki alanında estetik ve sanatın dahil olduğu alan duyu alanıdır. Eğer akıl her şeyde olduğu gibi duyu alanında da bir tahakküm kurmuşsa, estetik kendisini bu tahakkümden kurtaramaz. Dolayısıyla estetiğin sınırları da akıl tarafından belirlenmektedir. ‘Güzel’ ancak aklın süzgecinden geçtikten sonra güzel olandır. Akıldan onay almayan bir duygu veya bu duygunun ifade tarzı estetize edilmiş değildir [...] Kitaptaki bir alıntıda Baumgarten’in dediği gibi, ‘estetik mantığın kız kardeşidir veya duyumsal yaşamın daha alt düzeyinde, aklın kadını benzeridir.’ Estetik, erkeğe tabi fakat yerine getireceği mütevazı, zorunlu görevleri bulunan bir kadın olarak doğmuştur.”⁴⁹ diyerek estetikbilimde, aklın duyular üzerindeki egemenliği görüşüne değinen Aktaşlı da aynı şekilde, estetikbilimin kuram ve yöntemi hakkında gereken ölçüyü verememiş, estetikbilimin bütünlüğünün nasıl oluşturulacağını gösterememiştir. Bu noktada “akıldan onay alan güzellik” anlayışına kendi dönemi içinde Tefvik Fikret’in de vurgu yaptığını hatırlayalım:

“Tefvik Fikret’in ise, henüz Servet-i Fünun’a başyazar olmadan estetikle ilgilenmeye başladığını biliyoruz. Malumat’ta 1893 yılında yayınlanmış ‘Güzellik’ başlıklı bir yazısı vardır. Güzelliği ‘Havâss-ı zahire ve kuvâ-yı bâtınanın fevkattabia teyakkuz ve tenevvürünü icab eden bir tecelli-i bedî’adır’ diye tarif eden şair, Eflatun’un Recâizade tarafından da kullanılan ‘hakikatin şa’şaa-i letafeti’ sözünü nakleder. Ta’lim-i Edebiyat’taki ‘Sanayide Güzellik Neden İbarettir’ bahsinin şerhi niteliğindeki bu yazısında Fikret, hakikatin sanatın gayesi değil, şartı olduğunu söyler. Ona göre aklın kanunlarına uygun olmayan bir şey güzel değildir; ‘... bir şeyin cazibe-i letafeti ecza-yı mürekebesinin hakikat ve tabiata muvafık bir intizam ve âhenk ve tenasüb dairesinde bir azamet-i muşâ’şaa içinde itilaf ve imtizacından vücud’ bulur. Güzellikten maddî faydalar beklemek yanlıştır, onun ancak manevî faydalarından sözedilebilir.” (Ayvazoğlu, a.g.e.: 260)

Estetiğin ilgilendiği “estetik gerçeklik” hakkında “Her bilgi olayında nasıl bilen bir süje (insan) ile bilinen bir obje (bu obje bir insan, bir ev, bir ağaç, bir duygu ve bir düşünce olabilir) arasında algısal, düşünsel, duygusal ve sezgisel, vb. bir ilgi söz konusu

⁴⁹ H. Ufuk Aktaşlı, (2001): “Estetiğin İdeolojisi Üzerine”, *Virgül*, Sayı: 46, s. 48

ise, aynı şekilde sanat olayında da, bir sanatçı süje'si ile onun kavradığı, örneğin kelimelerle, çizgi ve renklerle, seslerle anlatmak istediği bir obje dünyası arasında bir ilgi söz konusudur.”⁵⁰ diyen İsmail Tunalı, bu ilgiyi inceleyen H. Koch'un yaklaşımı hakkında şunları söyler:

“Marksist estetikçi H. Koch problemi şöyle ortaya koyar: ‘Marksist-Leninist estetik’te biz daima şu saptamaya rastlıyoruz: Sanat, gerçekliğin özel bir yansıtma biçimidir. Bu söz, materyalist yansıtma teorisi anlamında tartışma götürmez bir biçimde doğrudur. Bu teoriye göre, gerçeklik önce gelir, onun taklidi ise onun yanı sıra, bundan sonra.’ Buradan anlaşıldığı gibi Marksist estetik teorisi için sanat bir yansıtmadır, gerçekliğin bir taklitidir. Ontolojik bakımdan söylendiğinde, genellikle varlık gerçeklik olup, sanat buna yönelir, onu yansıtmak ister [...] Görüldüğü gibi, estetik’in obje olarak ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklik gibi görünürse de, aslında doğal gerçeklikten farklıdır. Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan bir gerçekliktir. Buna karşılık, estetik gerçeklik insana dayalı bir gerçekliktir [...] Buna göre, estetik gerçeklik, sanatın ele aldığı, tümüyle kendine özgü bir gerçeklik olup, bu gerçeklik insansallaştırılmış, toplumsallık kazanmış bir gerçekliktir.”

Bir başka çalışmasında, felsefî estetiğin, daha Antikitede kurulmuş olduğunu belirten Tunalı, estetiğin, bir bilim dalı olarak tarih içindeki durumu hakkında şu bilgiyi verir:

“Oysa, bazılarına göre estetik, çok modern bir bilimdir. Bunun nedeni, felsefî estetik dediğimiz estetik’i tek yanlı ve eksik olarak kavramaktan ileri gelir. Eğer estetik, süjenin estetik yaşantılarını araştıran bir psikolojik disiplin olarak anlaşılırsa, ozaman şüphesiz ki estetik çok modern bir bilim olur. Yahut estetik’i sanat, kritik ve publikum arasındaki tabii münasebeti ortaya koymak diye anlayan görüşe göre de estetik, ancak Renaissance’ta doğmuş modern bir bilimdir. Yine bir expression bilimi anlamında estetik çok yeni bir bilimdir. Ama, örneğin modern estetik’in babası sayılan Baumgarten’in veya Kant’ın anladığı anlamda bir felsefî estetik, modern değil, antik bir disiplindir.”⁵¹

Baumgarten’den itibaren felsefeden ayrı bir bilim dalı olarak gelişen estetiğin, adı ve tanımından bölümlerine kadar ortaya konan bu farklı bakış açılarından ötürü bütüncül bir yaklaşımın oluşturulamadığına değinen Tunalı (2001: 18), Batı’da 18. yüz yılda biçimlendiği için henüz yeni bir araştırma alanı olarak kabul edilen, ancak, ele aldığı sorunların insanlık tarihi kadar eski olduğu bilinen estetikbilimin sınırları hakkında şunları söyler:

“Bu derece dar sınırlar içinde kapalı olan bir estetik’in ne doğa ne toplum ne de teknolojik gerçeklik ile ilgisinin olmayacağı kendiliğinden ortaya çıkar. Estetik’in, bu anlamda, insan ve insan yaşamı, toplum ile ilgisi olmayan, insan için bu lüks bilimin, içinde yaşadığı fildişi kuleden çıkarılması, insana, insan yaşamına, doğaya, topluma ve teknolojik gerçekliğe inmesi gerekirdi. Çağdaş sanatlarda ‘gerçekliğe inme’ yönünden yapılan devrim, nasıl sanatı müze ve galerilerin tutsaklığından kurtarıp, onları, içinde

⁵⁰ İsmail Tunalı, (2003): *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul: s. 32-33, 35

⁵¹ _____, (1963): *Greks Estetik’i*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul: s. 5-6

insanın yaşadığı, çalıştığı, gezdiği kentlere, kentlerin sokaklarına götürüyorsa, sanatta meydana gelen bu kökten değişimler, sanat ve güzellik teorilerinde ve estetik'te de kökten değişimlere, yeni bir estetik ve yeni bir değerler sistemi oluşturmaya götürüyor. Bugün henüz böyle bir estetik kurulmuş değil, ama onun kuruluşunun psikolojik ve kültürel hazırlıklarının sürdüğünü söyleyebiliriz. Buna göre, yarının estetik'i, geleneksel estetik gibi, insan ve toplum için artık lüks bir bilim olmayacak, tersine, insanı tüm biçim vermeleri içinde inceleyen, insana, topluma ve teknolojiye dayalı bir tümel-evrensel, ama, aynı zamanda insansal bir bilim olacaktır.

Günümüz için böyle tümel bir estetik'i planlamak olanak dışı. Çünkü, henüz böyle bir estetik varlık kazanmış değil. Ancak, bizim burada yapabileceğimiz şey, estetik problemlerin heterogen niteliğinden kalkarak, geleneksel estetik'in tek yanlılığına karşı bir tavır içinde, estetik problemlerin oluşturduğu 'estetik gerçekliği' ve bu gerçekliğin 'bütünlüğü'nü aramak ve bu bütünlüğü felsefi ve ontolojik olarak temellendirmeye çalışmak olacaktır. Böyle bir estetik de, felsefi bir estetik olacaktır."

Dolayısıyla, estetikbilimin sınırlarının ancak, felsefenin sahip olduğu geniş bakış açısıyla açıklanabileceğini vurgulayan Tunalı gibi Afşar Timuçin de estetikbilimde oluşturulamayan "yöntem" sorununa şu sözlerle değinmiştir:

"Estetiğin başlıca sorunu yöntem sorunudur, bu sorun tüm öbür sorunlar üzerinde belirleyici bir önem taşır [...] Doğa bilimleri insan bilimlerine göre konu ve yöntem açısından daha kesinliklidir, ayrıca bu iki topluluk içinde de bu açıdan çeşitli ayrımlar söz konusudur [...] Estetiğe gelince onun uçsuz bucaksız sorunları, geniş ve sınırsız bir konusu vardır. Buna göre onda kullandığımız yöntemler de tam anlamında belirgin değildir.

Estetik araştırma tüm güzelliklerin temel kurallarını ve temel özelliklerini ortaya koymayı amaçlayan araştırmadır. Güzel araştırması bir bütündür, sanatlar üstü bir araştırmadır, tüm sanatları kucaklayan, tüm sanatları yakınlaştıran, tüm sanatları bir krallıkta bir araya getirmeye çalışan bir araştırmadır. Sözüünü ettiğimiz dağılma ya da parçalanma gerçekleştiği zaman estetik diye bir bilim ya da bilgi alanı kalmayacaktır ve her sanatın güzel sorununu bir başına, kendi içinde çözüme olasılığı yoktur. Bugün estetiğin büyük sıkıntılarında biri estetikçilerin araştırmalarında sanatlardan birine ya da birkaçına ağırlık verme alışkanlığından kurtulmak istememeleridir [...] Ünlü estetikçi Lalo bize bu sıkıntıyı şöyle duyuruyor: Pek çok estetikçi tek bir sanatı incelemekle sınırlanır. Taine'in Sanat Felsefesi kitabı yalnızca plastik sanatları konu edinmektedir. 'Sanat eleştirmecisi' sözü yalnızca plastik sanatlarla ilgilenen yazarlar için kullanılır. Bu abartı bir önyargı durumuna gelmiştir. 'Güzel sanatlar'ın müziği de edebiyatı da belirlememesi çok zaman olağan sayılır. Sanat tarihi adlı birçok ansiklopedi, başlığın güzelliğine karşın, sanatın tarihiyle ilgili değildir. 'Güzel sanatlar' okulunda da güzel sanatlar öğretilmez."⁵²

Timuçin'le aynı bakış açısına sahip olup "İnsanı konu edinen bütün bakış açıları onu bir bakıma bölmekten yanadır. İnsana ya kendinde bulunan niteliklerinden ötürü iki yanı olan bir varlık gözüyle bakılır ya da yapıp etmelerinden sadece birine ağırlık verilir

⁵² Afşar Timuçin, (1986a): "Estetikte Yöntem Sorunu ve Estetiğin Bütünlüğü", *Bilim ve Sanat*, Sayı: 65, s. 49

ve dolayısıyla onun bütünlüğü büyük ölçüde gözden kaçırılır.”⁵³ diyen Betül Çotuksöken (a.g.m.: 151) sözlerine şöyle devam eder:

“İnsanı böylesine bir bütünlüğü içinde kavramak için de olaylara bakış açısından bir değişiklik yapmak gerekmektedir. İnsan son derece öznel olan bir iki kavramla anlaşılacak bir varlık değildir. En başta toplumsallığı içersinde somut olana önem verilerek kavranmalıdır. Tek bir kavramla ya da spekülâtif kavramlarla, somut bir göstereni olmayan kavramlarla insan açıklanamaz. Bu türden açıklama denemelerinin tümü metafizik nitelemesini kazanacaktır sonunda. Felsefenin tarihi de aslında bu tür çabalarla dolu değil midir?”

Somut olana dayalı bir insan görüşü elde edebilmek için de yapılacak iş, bilimsel verilere dayanmak, salt pozitif bilimlerle yetinmemek, insanbilimin bütün dallarıyla ilişki kurmak ve özellikle budunbilim, tarih ve toplumbilim, dilbilim gibi doğrudan insanla ilgili bilim alanlarının verilerine dayanmak, tutunmak gerekmektedir.”

Aynı konuda “Yazımsal yaratıları, bütünselliği içinde yargılamak gerekir. Onları yansılacağı yaşam diliminden soyutlama, birtakım terimlerin çarmıhına germe, ille de siyasal ve bilimsel bir düzleme aktarmaya çalışma, olumlu bir sonuca götürmez bizi. Çok söylenmiştir ya, bir de biz söyleyelim. Her sanat yapıtının bir bildirisi vardır. Bir bakıma eleştirme, dünyayı değiştirme, güzelleştirme ister her sanatçı. Yapar ya da yapamaz ayrı bir konu o. Gelgelelim sanatçının isteği, edimi, özlemi öğretisel değildir her zaman. Manchalı Don Kişot adlı oyunda kendini suçlayanlara Cervantes’in verdiği şu yanıt ne güzel aydınlatır bu noktayı: Öyle büyük işlerin ardında değilim. Hayata biraz renk, biraz incelik katmak istedim. Hepsi o kadar.”⁵⁴ diyen Emin Özdemir (a.g.m.: 18) de estetik kavramını “güzelduyu” olarak adlandırır ve ekler:

“Yazımsal ürünleri besleyen özsu, duygusaldır genellikle. Bunun için de doğru-yanlış ölçüleri değerlendirici ve belirleyici olmaz. Berna Moran’ın Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı yapıtının bir yerinde (s. 202) verdiği şu örneği alıntılatalım buraya:

*Hafızın kabri olan bahçede
bir gül varmış,
Yeniden her gün açarmış
kanayan rengiyle*

Bu dizeleri doğru-yanlış ölçüsüne vuralım, güzelduyusal (estetik) etki silinip gidecektir. Dahası, bir şey kalmayacaktır elimizde.

Bilimsel verilerin eleştiri alanında kullanılmasına karşı değiliz elbette. Ne var ki bu ölçülerin zorlanmasına, uygulamada, sanatın ve yazının sınırlarını aşacak; yapıtı, yaratıyı bir yana iteleyecek bir tutumda kullanılmasına karşıyız [...]”

Bir başka çalışmasında “Doğayı, sanat eseri gibi gördüğümüzde ancak bir estetik heyecan duyabiliriz. Bu bakımdan estetik yerine sanat felsefesi dememiz gerekirdi. Böyle

⁵³ Betül Çotuksöken, (1986): “Felsefenin En Önemli Konusu: İnsan”, *Türkiye I. Felsefe Mantık Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, (Haz. Kenan Gürsoy, Alparslan Açıkgenç), Ülke Yayın Haber Tic. Ltd. Şti., Ankara: s. 149

⁵⁴ Emin Özdemir, (1973): “Bilimsel Yaklaşım”, *Varlık*, Sayı: 793, s. 18

olmakla birlikte, estetik terimi daha yaygın olduğu için bunu yeğledik.”⁵⁵ diyerek estetik sözcüğü yerine neden sanat felsefesini kullandığını açıklayan Suut Kemal Yetkin (a.g.e.: 7) sözlerine şöyle devam eder:

“Estetiği şu 10 ana sorunda toplayabiliriz:

- 1 - Sanatçı kimdir?
- 2 - Yaratış ve psikanaliz.
- 3 - Sanatçı nasıl yaratır?
- 4 - Yaratışta dış etkenler.
- 5 - Sanat eseri nedir?
- 6 - Estetik heyecan nedir?
- 7 - Estetik heyecan, değer ölçütü olabilir mi?
- 8 - Sanat eserinin işlevi ya da sanatta pygmalion gerçeği.
- 9 - İnsanlıkta sanatın doğuşu.
- 10 - Deha nedir?

Bunlar incelenmedikçe, ne sağlam bir estetikten, ne de estetiğin bir uygulaması olan bilimsel bir eleştiriden sözedilebilir.”

Yetkin’in bu yaklaşımına göre, Baumgarten’in “duyusal bilginin bilimi” olarak tanımladığı estetik, sadece insan tarafından yaratılmış bir nesnenin varlığı söz konusu olduğunda yararlanılabilecek bir alan olabilir. Bu bakış açısında, sanat eserini yaratan sanatçının doğada gördüğü nesneden aldığı hazzın, estetik yönü olamayacağı noktasına gelinir; estetik bir eylem içinde olan sanatçının, aynı zamanda bir estetik süje olduğu göz ardı edilmiştir; doğanın da bir yaratıcısı olduğu gerçeği, böylece, arka planda kalmıştır. Yetkin ve onun gibi düşünen araştırmacıların bu ve benzeri yorumlarıyla, estetikbilim; sadece insanın yaratıcılığına bağlı olarak düşünülen “sanat” adlı yaratıcı etkinlik söz konusu edildiğinde düşünülebilecek bir alan kavramıyla sınırlandırılmıştır. Bu görüşe göre, Tanrı tarafından yaratılan salt doğa karşısında düşünce, duygu ve sezgileriyle hayranlık içinde kalıp büyük bir haz duyan bireyin, bu tavrı, estetik eylem içinde düşünülemez. Oysa ki bu birey aynı zamanda, duyularıyla algıladığı doğayı, yeni bir yaratıya dönüştüren ya da çeviren bir çevirmendir: Yazardır; şairdir; müzisyendir; ressamdır; bilim adamıdır; mühendistir; mimardır; annedir; babadır; öğretmendir... ve belki de, eserine yansıtılabildiği bilgi düzeyiyle doğru orantılı olarak değer kazanıp yargılanacak gizli bir dehadır.

Bediiyat adlı eserinde, Mustafa Namık Çankı’nın estetikbilime yaklaşımı da Yetkin’inkinden farklı değildir. Bu konuda şunları söyler Çankı:

⁵⁵ Suut Kemal Yetkin, (1979): *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul: s. 7

“Bediyyat, ancak bir san’at göziyle görülmek, hakkında yalnız san’at güzelliğine ait misdakilere istinaden hükmedilmek, eşyada mündemiç bir san’at olmak şartıdır ki: Tabiî güzelliği kendisine mevzu ittihaaz eder. Badiyyatın hakikî ve bilâvasıta mevzuu müsbet ve ya menfî san’at kıymetleridir; Fenniyatı dahilinde güzellikler ve çirkinliklerdir [...] Mantık, nasıl hakikat kanunlarına ve bilhassa onları imal eden ilimlere, kezalik ahlâk nasıl ferdî ve içtimâî fiil ve hareket ruhiyatına, hulklar ilmîne dair bir felsefî teemmül ise, kezalik Bediyyat ta, her şeyden evvel san’ata, san’at tenkit ve tarihine dair bir felsefî teemmül olmak lâzımdır.”⁵⁶

Yıllar sonra hazırladığı bir başka çalışmasında, Batı’daki “pseudo-esthétique” (sahte/sözde/yalan estetik) kavramı hakkında “Eskisile *bediû kâzip* ve yenisile *yalancı bediz* olur.”⁵⁷ diyen Çankı (a.y.) bu kavramın bediyyattaki karşılığını “Bir enmuzecin [örnek] idrâki, bir canlı varlığın şekillerinde ve vazifelerinde âhenk olmak itibarile tabiî güzelliği ifade için Ch. Lalo tarafından kullanılmış tâbirdir. Bununla bediî güzelliklerden, yâni tabiat duygusu denilen ve hususî bir hoşnutluk hasıl etmekten ibaret olan hassadan temyiz eder ve asıl bediî güzelliğe mukabil tutar.” şeklinde verir. Bu durumda, sanattaki güzelliği araştırmayıp doğadaki güzeli inceleyen bilim dalı, gerçek bir estetik olmayıp sahtedir ve bu görüş, ünlü Fransız estetikbilimci Charles Lalo (1877-1953) tarafından öne sürülmüştür. Aynı konuda “estetik dışı” ifadesini kullanan Hançerlioğlu (Bkz. 1977: 82) “(Os. Lâbediû, Fr. Anesthétique) Ne güzel, ne de çirkin olan... Estetikçi Fransız düşünürü Charles Lalo’ya göre doğanın güzelliği, estetik dışı bir güzelliştir. Daha doğrusu, burada, bir güzellikten söz edilmemeli, estetik dışı bir duygulanımdan söz edilmelidir. Çünkü bu, tıpkı soluk almak ya da dinlenmek gibi, insansal müdahale olmadan gerçekleşmiştir. Örneğin dinlenmek de hoş bir şeydir ama ne güzel ne de çirkindir, estetik dışıdır.” demiş ve bir süre sonra “pseudo-esthétique” hakkında aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

“Pseudo (Yu. Önek) Eklendiği sözcüğe gerçek dışılık anlamını katan önek... Yalan anlamını dilegetiren Yu. pseudo sözcüğü, rüyeti kâzibi elvân (Fr. Pseudochromesthésie) deyiminde olduğu gibi genellikle Osmanlıcada kâzip deymiyle dilegetirilmiştir. Pseudo biçiminde de kullanılır ve galatı his (Fr. Pseudesthésie) deyiminde olduğu gibi galat ve sahte mafsal (Fr. Pseudasthrose) deyiminde olduğu gibi sahte deyimleri de kullanılmıştır. Dilimizde genellikle yalan bellek yitimi (Fr. Pseudomnésie) deyiminde olduğu gibi yalan ve düzme duyu (Fr. Pseudesthésie) deyiminde olduğu gibi takma ya da iğreti ve sözde ulus (Fr. Pseudo-nation) deyiminde olduğu gibi sözde deyimleriyle de karşılanmıştır.

Pseudo-Esthétique (Fr. Lalo) Yalan estetik... Fransız estetikçisi Charles Lalo (1877-1953) tarafından doğal güzelliği dilegetirmek için kullanılmıştır. Ona göre asıl güzellik, estetik güzelliştir.”⁵⁸

⁵⁶ Mustafa Namık [Çankı], (1931): *Bediyyat*, Tecelli Matbaası, İstanbul: s. 21-22, 23

⁵⁷ Mustafa Namık Çankı, (1955): *Büyük Felsefe Lûgatı*, Cilt: 2, Aşıkoğlu Matbaası, İstanbul: s. 773

⁵⁸ Orhan Hançerlioğlu, (1978): *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 5, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 275

Bütün bu kaynaklardan hareketle görülen odur ki “estetik” kavramının sözcük anlamı yani ki “duyusal bilginin bilimi” oluşunun dikkate alınmadığı her türlü bakış açısı; estetik etkinlik içinde yer alan ya süje ya obje ya değer ya da yargı noktasında eksik, çelişkili veya yanlış sonuçlara ulaşmış, bütünsel bir yaklaşım ve kapsamlı bir yöntem oluşturulamamıştır.

Oysa ki bedene ait duyularla (kalbe dayandırılan duygu [dokunma, işitme, koku, tat alma, görme] ve akla dayandırılan düşünce) algılanan fizikî evren(ler)le birlikte, ruha ait duyuların (sezgi) algıladığı fizikötesi ya da başka bir deyişle metafizik evren(ler)in varlığı da söz konusudur. Bu noktada, bilimin günümüze kadar araştırdığı ve hakkında bilgi topladığı evren, fiziksel olduğundan insanın “oluş”a ait bakış açısı hep bu evrenle sınırlandırılmış, fizikötesi, yani ki bir gösterge olarak insanın diğer yarısı olan ruhsal evrene ait araştırmalar yetersiz kaldığı için insanın sadece “var”lık düzlemindeki yapıp etmeleriyle yine bu evrene ait algısı, “bilimsel” olarak kabul edilmiş ve ruhsal evrene ait duyular sonucu ulaşılan “yok”luk âlemine ait bilgiler “bilim dışı” sayılagelmiştir. Bu durum, sadece estetikbilim için değil, her bilim dalı için aynı tek taraflı bakış açılarını gündeme getirmiş; üstelik, bu bakış açılarının antitezi olarak ortaya atılan metafizik yaklaşımlar da fiziksel evreni açıklayan yasalara karşı cephe alıp aynı kısırdöngünün 21. yüz yılda da yaşanmasına neden olmuştur.

Bu tek yanlı bakış açıları sonucunda estetikbilim; alımlamacı, axiolojik, deneysel, fenomenolojik, filolojik, fizyolojik, lojik, Marksist, metafizik, objektivist, olgucu, öznelci, psikolojik, sosyolojik, sübjektivist, teknik, uygulamalı, varoluşçu, yapısalcı estetik, hatta, sanat tarihi felsefesi olmak üzere çeşitli bölümlere ayrılmış ve bu alt alanların tek taraflı bakış açısı içinde ele alınıp incelenegelmiştir. Dolayısıyla, İsmail Tunalı’nın “felsefî estetik” terimiyle ortaya koyduğu bütünleyici bakış açısıyla bütün bu alanları birleştiren, ontolojik bir yaklaşım oluşturulmuştur.

İşte bu noktada, İsmail Tunalı’nın estetikbilim için ortaya koyduğu yöntemden söz edebiliriz. Bu yöntem; en dar biçimi içinde psikolojik yaklaşımla estetik süjeyi, sosyolojik bir bakışla estetik objeyi, estetik etkinlik aşamasında oluşan estetik değerlendirmeyi ve nihayetinde, estetik yargıyı kapsayan dört unsurlu, ontik bir yaklaşımdır. Bunun yanı sıra, gerek süje gerekse obje, bütün bilim dallarının bakış

açısıyla ele alınıp değerlendirilerek bir yargıya varılabilir; çünkü, evrendeki canlı ya da cansız her varlık, her türlü bilgi düzeyiyle, dolayısıyla, bütün bilimsel alanlarla etkinleşim içindedir.

Tunalı'nın da saptadığı gibi bugünkü bilimin estetikbilime bakışı; *Tanrı tarafından evren(ler)in en üstün yaratığı olarak yaratılmış insanı bir bütün olarak, doğadaki bütün yapıp etmeleri ve etkileşimleri içinde ele alan, felsefeye dayalı ontik bir yöntemin varlığını kabul edip bunu uygulayabilmesi ölçüsünde söz konusu alanın bilimselliğini kabul etmek* yönündedir. İşte, estetikbilimin sahip olduğu bu kuşatıcı bakış açısı, bu araştırma alanının Baumgarten'den günümüze kadar neden "bilim kuramı" içinde düşünülmesi gerektiğini ve önemini de apaçık biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda Mehmet Kaplan'ın aşağıdaki yorumu da yerini bulur. Kaplan'a göre, bireyin artan bilgi düzeyi, estetik değerlendirmenin kuşatıcılığı ve yetkinliğini de arttıracaktır; bu donanım, sanatsal etkinlik sonucu üretilen ürünü değerlendirebilmek için şarttır:

"Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın yeni çıkan Estetik kitabı, edebî eserleri incelerken uygulanabilecek zengin fikirlerle dolu. Fakat bunlar çok genel ve soyut olduğu için, onları özel ve somut olan sanat eserlerine uygulamak bir hayli güç. Bununla beraber aranılırsa ve tesadüf yardım ederse, bu iki kıyı arasında bir köprü kurmak mümkün [...] Mistikler, Tanrı'ya ulaşmak için, bedenlerini ve ruhlarını ona göre hazırlarlar. Bir misafir ağırlarken bile ortalığa çeki düzen verilir. İlim adamları bir hakikati bulabilmek için kitapları devirirler. Bir yığın tecrübede bulunurlar. Sanat eserlerinde gizli olan güzelliği keşfetmek de bir hazırlığa ihtiyaç gösterir. Roman İngarden de estetik değere ulaşmak için 'sanat kültürüne ve sanat yapıtını kavrama yetisine sahip olma'yı şart koşuyor."⁵⁹

Bununla birlikte, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde, Tunalı yönteminin, estetik etkinlik içinde ele alınan evren ve sanat eserleri karşısında uygulanması zor bir yöntem olmadığı; tam tersine, uygulama aşamasında üretici, kapsayıcı ve bütünleştirici bir özellik taşıdığı görülmüştür. Üstelik, estetikbilimdeki yaklaşımlar içinde eksikliği fark edilen bu bütüncül yöntemi ortaya koyan tek araştırmacı da İsmail Tunalı olmuştur. Tunalı'nın bu yöntem içinde ele alıp irdelediği ilk unsur, estetik süjedir.

⁵⁹ Mehmet Kaplan, (1979): "Bakan ve Bakılan", *Hisar*, Sayı: 265, s. 20

Fâninin biri bir gün bana III'üncü Ahmet sebilinin güzelliğini anlat, dedi. Sordum ona:
 Sen ihtiras nedir bilir misin? Hayır, dedi. Aşk nedir bilir misin, dedim. Hayır, dedi.
 Hiç garip ve esrarlı rüyalar gördün mü, dedim. Görmedim, dedi.
 Öyle ise sen o işten hiç birşey anlayamazsın, dedim.
 (İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 1932)

II.1.1. Estetik Süje

İsmail Tunalı (a.g.e.: 23) “Genellikle ‘süje’ bir bilgi ögesi olarak anlaşılır. İnsan bilinç sahibi bir varlık olarak, kendisinin dışında bulunan nesnelere kavradığı gibi, kendi varlığını, iç gözlemle kendi bilincini de kavrar. Bu kavramaya *bilme* adı verilir. Bilme olayında bu algılayan, kavrayan bilinç varlığına, ben’e ‘süje’ dendiği gibi, algılanan, kavranan varlığa da ‘obje’ denir. Bilgi olayı ilgisindeki süje, yukardaki örnekte olduğu gibi, bilgi süje’si adını alır. Estetik etkinlik de bilme etkinliğine benzer. Bir yanda, güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık, estetik obje vardır, öbür yanda, bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilgi içinde bulunan süje, artık bir yalın bilgi süje’si olmaktan çıkar, bir *estetik süje* olur. Buna göre, estetik 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 obje’yi kavrayan, 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. O halde, burada ilk araştırmamız gereken sorun kendiliğinden ortaya çıkıyor: Estetik tavır alma nedir?” açıklamasını yaparken süjeyi her şeyden önce bir bilgi ögesi olarak ele almıştır. İç ve dış âlemi bilme sürecine giren süjenin estetik bir eylem içinde oluşu da etkileşime girdiği nesnenin onda uyandırdığı heyecanla ilgilidir. Bilme eylemi içine giren süjenin heyecan duyarak yöneldiği bir nesne karşısında aldığı tavır da böylece, estetik bir tavra dönüşüp salt biliş düzeyinin de üstüne çıkışı imler.

O hâlde, öncelikle, bilmenin nasıl gerçekleştiğini ve bilginin ne olduğunu görmemiz gerekir. Hüseyin Batuhan’a göre “*Bu kitapta yanlış bilgiler var veya Düşmanın haber alma servisleri bize yanlış bilgi vermiş türünden cümlelerde ‘bilgi’ sözcüğü ‘information’ (Osmanlıca ‘mâlumat’)* anlamında kullanıldığı için, en azından Türklerin kafasında kavram kargaşasına yol açabilir. Nitekim, hemen herkesçe kabul

edilen anlamına göre ‘bilgi’ (Fr. ‘Connaissance’, İng. ‘knowledge’, Alm. ‘Erkenntnis’) yanlış olamaz, zira ‘doğru’ olmak bilginin en temel niteliğidir. Buna göre yukarıdaki cümlelerin ‘Bu kitapta yanlışlar’ ve ‘Düşmanın haber alma servisleri bizi yanıltmaya çalışmış’ biçiminde yorumlanması gerekir.”⁶⁰ Dolayısıyla “Herhangi bir şey bildiğini sanan kişi genellikle bir *iddiada* bulunur. Buna göre, iddiada bulunmak insanın doğru olduğunu *varsaydığı* bir *inancını* dile getirmesidir. Bir inanç doğru da olabilir, yanlış da, dolayısıyla bir insanın herhangi bir inancının doğru olduğunu *sanarak* bir iddiada bulunması onun gerçekten bir şey *bildiğini* göstermez. Bu nedenle, bizim herhangi bir insana bilgi atfedebilmemiz (onun bir şey bildiğini söyleyebilmemiz) için onun iddiasının doğru olduğunu *kanıtlayabilecek* durumda olması gerekir. Bir insan yanlış bir inanca saplanmışsa, *yanılıyor* demektir; inancının doğru olduğunu sanıp bir bilgi iddiasında bulunuyorsa, başkalarını da *yanılıyor* demektir. İnsan bir şey bildiğinden *emin olmadıkça* bilgi iddiasında bulunmamalıdır; bu özellikle öğretmenler için geçerli. Aynı şekilde, öğrenme arzusu ve isteğini duyanlar da *yeterince belgelenmemiş* iddialara iltifat etmemek, onları şüphe ile karşılamakla yükümlüdürler, zira ancak bu şekilde kendilerini *yanılmaktan* koruyabilirler. Bilgi iddiasında bulunan kişi kim olursa olsun, bu standartlara göre, o kişiye bilgi atfedebilmemiz için şu üç şartın gerçekleşmiş olması gerekli ve yeterlidir: 1) İnanma şartı; 2) Doğruluk şartı; 3) Belgeleme şartı [...] Biz ancak her üç şartın da gerçekleştiği durumda bir kimseye *bilgi atfedebiliriz.*” (Batuhan, a.g.e.: 175)

Bu konuda “Sokrates, ‘Bir tek şey biliyorum; o da hiçbir şey bilmediğimdir,’ dememiştir. Niçin demiş olsun? [...] Sokrates’in o altın sözü, ‘Gnostis apton!’ diye cınlar felsefeyi bir serüven olarak algılayıp yaşayanların kulaklarında. ‘Kendini bil!’ demeye gelir. Bu da, yalnızca ‘Eksiklerini, kusurlarını, yanlışlarını bil, geride dur, aza kanaat et, sana yapılan haksızlıklara boyun eğ, tevekkül göster,’ biçiminde kişilik törpüleyici bir öğüt olarak algılanmamalı elbet. Basit, yalın, bir o kadar da zahmetli, güç bir iş kendini bilmek, tanımak.”⁶¹ diyen Akatlı’ya (a.g.e.: 8) göre “Bilmek, düşünmede; düşünmek şu eski ‘gnostis apton’ da mayalanır. Dünyayı, çağı, dili, kültürü, bilimi hep kendimizi tanımanın çetin yolunda keşfederiz. Düşünürsek, yüzlerimiz kendi yüzümüz olarak

⁶⁰ Hüseyin Batuhan, (2001): “Bilgi Teorisi I”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinler*, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 174

⁶¹ Füsün Akatlı, (1989): *Felsefe Kıyılarında*, Afa Yayınları, İstanbul: s. 7

kalır. Düşünmeyi boşladıkça, seri imalat konfeksiyon maskeler yüzümüzü aşındıracak, bir gün çok özel bir şeyi kendimiz olarak yaşamak istediğimizde, yaşamımıza ufacık bir anlam katmak istediğimizde bakacağız ki: Yüzümüz kalmamış!”

Betül Çotuksöken (a.g.e.: 149) de “Tek bir yanıyla, tek bir niteliği ile insan anlaşılabilir. Öyle temel fenomenler ortaya konmalıdır ki, bunlar her tek insanda ortaya çıkabilin. İnsanı salt kendisi için inceleyen, araştıran açıklama biçimleri hiç kuşkusuz onun bütünlüğünü zedelemeyen bize verilebilirler bu da ancak fenomenlerden, görüngülerden salt birine ağırlık vermemekle olabilir. Fenomenlerden sadece birine ağırlık verildiğinde hem insanın bütünlüğü parçalanmış olur hem de spekülasyonlara düşmek gibi bir tehlikeyle karşı karşıya kalınmış olur.” der ve devamında vurguladığı “Temelde gözden kaçırılmaması gereken nokta şu olmalıdır: Felsefe aslında, bütün disiplinleriyle, ana dallarıyla ‘insan nedir?’ sorusunun belli bir yönünü araştırmaktadır; felsefenin asıl uğraş alanı insandır. Felsefenin her bir disiplini, insanın doğaya yüklediği anlamdır; doğada bulunduğu varsayılan nitelikler, insanın açıklama doğrultularından başka bir şey değildir. Ayrıca bu tür açıklamalar, insanın bilgi edinen bir varlık olmasında temellenmektedir. Bu tür açıklamalarda da hiçbir şekilde bir teklik söz konusu değildir.” ifadesiyle Hilmi Ziya Ülken’in çok daha önce saptadığı bilgilerin paralelinde düşünmüş olur. Ülken’e göre, insanın da dahil olduğu varlığı bir bütün olarak düşünüp anlayabilmek için her şeyden önce, ayrı bilim dallarının ulaştığı bilgilerin felsefî düşünceye dayanarak birleştirilmesi gerekir:

“Felsefe insanın varlık hakkındaki düşüncesi ve bu düşünce üzerindeki düşüncesidir [...] Felsefenin konusu bütün varolanların varoluşlarına sebep olan varlık’ın kendisidir. Başka deyişle felsefe varlık ilmidir. Felsefeyi tenkit edenler ‘varlık konusunu zaten ilimler aralarında bölmüşlerdir; her ilim varlık dediğimiz soyut (abstrait) bir varlığın konre görünüşleri olan varolan türlerinden biriyle uğraşır. Bu varolanların dışında onları aşan ayrı bir varlık alanı yoktur ki, o da felsefenin konusu olsun’ derler. Onlara göre ilimlerin araştırma sonuçlarını birleştirecek olsak, varolanların türlü çeşitlerine ait vasıfları toplamış ve varlık dediğimiz abstrait şeyin gerçek, konre bütün görünüşlerini göstermiş oluruz. Böyle düşünenler pozitivist denilen bir kısım filozoflardır. Bu çıkışı açan Auguste Comte’tur. Fakat ilimler arasında prensip birliğini ve türlü ilimlerin kanunları arasında uyumluluk olup olmadığını araştırmak bu bilimlerden her birine değil, onların ya bütünü ile uğraşan ya da yalnız birinde derinleştikten sonra ötekiler hakkında hüküm verme yoluna girmiş olan filozofa düşer. Filozof bu çalışma tarzında artık ilimlerden her birindeki çalışma tarzını bırakmıştır. O aslında bir fizikçi, biyolojist veya psikolog olabilir. Fakat bilimler arasında metod birliği araştırdığı, varolanların birleşik prensipleri üzerinde düşündüğü zamandan beri kendi uzmanlık konusu dışına çıkmış demektir. Bu düşünce tarzı ilimlerin yan yana getirilmeleri ile sağlanamaz. Çünkü her ilim kendi sınırları içinde hazırlanmış bir çalışma planını devam ettirmekten başka bir şey yapmaz. Ancak kendi dayandığı prensipler, kullandığı metodlar ve ulaştığı sonuçlar arasındaki bağlantıyı, uyumluluğu, eğer varsa bütün bu prensipleri ve sonuçları birleştiren

en genel prensipler veya sonuçların bulunması işini üzerine alamaz. İlimlerin çalışma alanlarını aşan ve onları kuşatan bu çalışma alanı felsefedir. Felsefeyle uğraşanların ilimlerde tecrübe görmüş, onların özel alanlarına ait prensipler ve metodları bilen insanlardan yetişmeleri daha verimlidir. Fakat felsefenin konusu ve alanı ilimlerin alanlarının yanyana getirilmeleri ve birleştirilmeleri ile elde edilemez. ‘Varolanların her biri için edinilmiş bilgiler bize yeter. Bunlar insanlığın ihtiyaçlarını tastamam sağlamaktadır. Aralarında prensip birliği olup olmadığını düşünmeye bile lüzum yoktur’ diyenler pozitivistlerden daha ileri giderek, düşünceyi bir yerde durdurmak isteyen ‘adam sende!’cilerdir. Bu ‘adam sende’cilerden biri kalkar da ilimler hakkında yine ilim adamlarının yaptığı inceleme ve kritik’leri hiçe sayarak, bunları lüzumsuz görecektense, bu hal ilimlerin asıl kendilerini uyumsuzluğa götüren bir duygusuzluk hali doğurur, böyle bir halin biran için hakim olduğunu farzetsek, ilimde araştırmanın, tenkitli, ilerleyici düşüncenin yok olması gerekir ki bu da ilmin yok olması demektir. Bu dar ve tenbel düşünce yolu ilimleri en basit şekile ezberciliğe, taklitçiliğe, tekrarcılığa, skolastiğe düşürmekten başka bir şeye yaramaz. Ortaçağın düşünce hastalığı olarak düşünülen skolastik, işin doğrusu, her devirde ilmi düşünceye bulaşan en büyük bela olabilir. Her nerede araştırmacı kendi araştırma yolunu, dayandığı prensipleri, kullandığı metodu, ulaşmak istediği hedefleri düşünmek ve tenkit etmek zihniyetinden yoksun ise, orada bir çeşit skolastik vardır. Ortaçağda bu hal ‘akli düşünce’nin mutlak egemenliği zamanında her türlü tenkit duygusunun yokluğu şeklinde dini taassup zihniyetiyle karışma olarak doğduğu için, genel olarak skolastik deyince yalnız Ortaçağ medreselerine mahsus düşünce tarzı anlaşılmaktadır. Halbuki aynı çağ içinde müsbet ilimlerin geliştiği, tenkit fikrinin az çok canlandığı, akıl prensipleri üzerinde düşünüldüğü zamanlar olmuştur. Bunları biraz önce işaret ettik. Sınırlı da olsa bu zamanlarda yetişen gerçek düşünürlerin ve araştırmacıların ‘skolastik’ olduğundan bahsetmek saçma olur. Buna karşı, zamanımızda herhangi bir ideolojinin, siyasi cereyanın hükmü altında, yahut da yalnızca fikir tenbelliği halinde ilimlerin prensipleri ve metodları üzerinde düşünmemek, bunları mutlak dogmalara bağlı olarak kabul etmek, ilimleri ya politikaya alet olan dogmatik bilgilere, ya da basit tekniklere icra etmek şeklinde fikrin gelişmesini durduran bütün hareketler, tam anlamıyla birer ‘skolastik’tirler. Öyle ise felsefi düşünce, yalnız Ortaçağda değil, bütün çağların ilim, teknik ve değerler alanlarında insan zihnini skolastikten kurtaran, hür düşünceye götüren, bilgi ve inancın temellerini araştıran gerçek düşüncedir diyebiliriz.”⁶²

Yunanca “sevmek” anlamına gelen *philo* ile “bilmek” anlamındaki *sophia* sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan ve “bilmeyi sevmek” anlamında kullanılan felsefenin (philosophy) bir dalı olarak gelişip zaman içinde, ayrı bir bilim alanına dönüşen estetikbilimde de iç ve dış varlığı bilmek isteyen estetik süjenin öncelikli olarak “bilgi”yi esas alması gerekir. Bu bağlamda, estetikbilimi felsefeden ayıran en önemli nokta; bilinecek olan soyut ya da somut nesne karşısında etkileşim sürecini “estetik” boyuta taşıyan “heyecan ve haz” duygusunun süjede ortaya çık(arıl)mış olmasıdır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu için “Bedî heyecan bir kurtuluş, bir azat oluş, bir eriştir. Bedî heyecan bizi dar kabımızdan taşıran hâdisenin adıdır. Bir sanat eseri önünde kendi kendimizden geçimiz. Yani kendi benliğimizin hudutları dışına çıkarız. Birdenbire bir kapı açılmış gibi olur; göğsümüze gözle görülmiyen bir engin denizin

⁶² Hilmi Ziya Ülken, (2001): “Felsefi Düşüncenin Çeşitleri: Yeni Bakış Açılımları”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 544

havası dolar, ve ruhumuz beklenmeyen, bilinmeyen ufuklara doğru yelken açar. Mübarek olsun o el ki, bize bir hapishanenin kapısını açmıştır. Veleve bir saat, velev bir gün için olsun bizi açık havaya, engin denizlere kavuşturmuştur. O el, bir halâskârın elidir. O el, yalnız bir halaskârın değil, bir muammayı halledenin, bir davayı fasledenin elidir. Bizim, bazı kendi kendimizle bazı içinde yaşadığımız cemiyetle, bazı da kâinatla bir takım hükme ermemiş davalarımız vardır ki biz onları tek başımıza fasl ve halledemeyiz. Ne dinde, ne mantıkta, ne hukukta bunları çözen kudreti bulamayız. Günün birinde bir sanat eseri önünden geçerken bizi boğan kördüğüm birdenbire gevşeyiverir. Bir hamlede içinden sıyrılıp çıkarırız. Onun için, bir usta-işini (şaheserin) her anlayış yeni bir kurtuluştur. Hakıykî hürriyete doğru bir yeni adımdır. Gene onun için her güzel ve iyi sanat eseri bir adaletin tecellisini andırır ve en âdil hâkim sanatkârdır. Onun elinde beraat etsek de, mahkûm olsak da gam yemeyiz. Halis ve safi adaletin tadı bize herşeyi unutturur. Bu tadı taşımayan eserler bizim bahsimizin dışındadır. Bu gibilerin sanat sahasına niçin geldikleri anlaşılmaz. Mevcudiyetleri yüreğimizde ancak nedamete benzer bir his uyandırır.”⁶³

Estetik bir etkileşim sürecinde, estetik öznenin duyduğu estetik heyecan ve bu heyecanla oluşan estetik haz konusunda, Orhan Hançerlioğlu da şu bilgileri verir:

“[...] hoşlandı; bir güdünün doyumunu sağladığında ya da istenen bir hedefe ulaşıldığında duyulan duygudur. Antikçağ Yunan felsefesinde en üstün iyiliğin hoşlandı olduğunu ileri süren Aristippos’un öğretisine hazcılık (Os. Lezzetîyye, Fr. Hédonisme, Al. Hedonismus, İng. Hedonism) denir. Sokrates’in öğrencilerinden Kirene’li Aristippos’a göre en üstün iyilik haz (Yu. Hedone)’dır. Sokrates, mutluluğun iyiye yönelmek ve onu gerçekleştirmekle elde edilebileceğini öğretmişti, iyiye yönelen ve onu gerçekleştiren davranışçılara da erdem adını veriyordu. Sokratesçi okullar, bu öğretinin geliştiricileri olarak iyinin ne olduğu sorusuna karşılık aradılar. Aristippos’un ve onun izinden yürütenlerin Kirene’li oluşlarından ötürü Kirene okulu adıyla da anılan hazcılık bu sorunun karşılıklarından biridir. Bu öğretiye göre iyi demek, haz demektir. Haz veren her şey iyi, acı veren her şey kötüdür. Aristippos’a (İ.Ö. 435-355) göre her davranışın nedeni, mutlu olmak isteğidir. Yaşamın ereği hazdır. Haz, insanı insan eden duygudur. Bilgilerimiz, duygularımız alabildiğimiz kadardır, bundan öteye geçemez. Öyleyse bize duygularımızın getirdiği hazzı yönelelim ve acıdan kaçalım. Enüstün iyi (Os. Hayr-i âlâ, Lât. Summum bonum), hazdır. Ancak, gerçek haz sürekli olandır. Sürekli olan hazzı da bilgelikle varılabilir. Bilgenin hazzı, kendi kendisinden hoşnut olmasıyla belirir. Kendi kendinden hoşnut olmaksızın töresel hoşlanmadır (Sokrates’in eudaimonia’sı ahlâkî memnuniyet). Bilgelik, gündelik hazları küçümseyerek sürekli hazlara yönelmek demektir [...]

Hazcılık anlayışı Kirene’li Aristippos öğretisini Sokrates etkisinden temizleyerek Aristippos’un gerçek maksadını açıklar: Bilge, bütün bilgisini hazzı elde etmek için kullanabilen kişidir. Haz en büyük iyilik, acı en büyük kötülüktür. İnsanın ereği, her an

⁶³ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], (1932): “Bedîî Heyecan”, *Kadro*, Sayı: 6, s. 19-20

ve sürekli olarak hazzı yönelmek olmalıdır... Bunun içindir ki hazcılık, günümüzde, Aristippos'un asıl maksadı yorumlanarak her türlü hazzı istemek ve her türlü acıdan kaçmak anlamında kullanılmaktadır.”⁶⁴

Bu açıklamaya göre, en üst düzeyde estetik heyecana kapılıp sürekli estetik haz duyan süje, aynı zamanda “bilge” olan bir süjedir. O hâlde, nesne ile estetik bir etkileşime giren estetik süjenin duyacağı estetik heyecan ve hazzın derecesi, aynı estetik nesneyi yaratan ve izleyen estetik süjelerin bilgi düzeyiyle doğru orantılı olacaktır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu “İlmî, fennî idrâk gibi bir de artistik idrâk vardır. Artistik idrâk sanat eserinden gelen, sanat eserine ait olan özel idrâktir. Bazı kimseler sanat eserinden anlarlar. Bazıları hiç anlamazlar. [...] Ben Yeni Adam'ın ilk nüshalarından birinde bu ‘anlamak nedir?’ meselesini ileri sürmüş, ‘öğretmek’ diye bir şey olamayacağını iddia etmişim. Maksadım şu idi: her insanın fikir ve kanaatleri şahsî ve hakikî tevrübelerinin öz mahsulüdür. [...] Öyleyse her anlayış tecrübe ve yaşama alanında bir tekâmül derecesinin muvazisidir. Muayyen tekâmül merhalesine varmamış bir insan için muayyen fikir ve kanaatler yoktur. İki kimsenin anlaşması tekâmül merhalelerinin bir hizada olmasındadır. Bir talebenin hocasını anlaması talebenin tekâmülünü hocasının tekâmülünde bulmasındadır. Kelimeler remizlerdir. Zaten mevcut olan tecrübeleri hatırlatmaktan başka hiç bir şeye yaramazlar.”⁶⁵ derken estetik heyecan uyandırıp haz veren bilginin süjede zaten var olduğunu, estetik nesneyi yaratanın, bu nesneyi izleyendeki söz konusu bilgiyi açan bir anahtar özelliği taşımasıyla “sanatçı” kimliği kazandığını ve bu açılışın gerçekleşebilmesi için estetik heyecan duyarak bir estetik nesne yaratan, sonrasında bu nesneyi, yine estetik bir heyecanla izleyip haz alan estetik süjelerin ortak bilinç düzeyine sahip olmaları gerektiğini belirtirken, aynı sayfada “Artistik idrâkin kaynağı sanat eseriyle temas eden insanın kendisidir, âmme (public)’tir. Bu idrâk artistten ve sanatinden gelmez, bizden, Ben’imizden gelir. Gerçi bu Ben yaradılıştta hazır olarak yoktur, sonradan olma, muhitten gelmedir. Fakat ne de olsa bizim öz malımızdır. Artist onu teknik denilen haricî ve rasyonel vasıta ile dışarıdan ilâç verir gibi veremez. Hattâ bu bakımdan artistin vazifesi bir telkin vazifesi bile değildir. Eğer bizde bir iç âlemi olmasaydı ve bu âlemin iştihâkları, hürriyet ve sayruretleri bulunmasaydı artistik idrâk de mevzubahs

⁶⁴ Orhan Hançerlioğlu, (1988): *Ruhbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 178-179

⁶⁵ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1937e): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 5: Artistik İdrâk Nedir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 175, s. 14

olmıyacaktı. Bu âlem var ki artistik idrâk de var. Anlamak nasıl iki insan arasında bir tekâmül uygunluğuyla mümkün oluyorsa, sanat eserini sevmek de böylece artist ile publiği arasındaki tekâmül arkadaşlığından dolayı müyesser oluyor. Artist ile âmmesi aynı tekâmülün sahibi, aynı değerlerin taşıyıcısı ve aynı kaderin yolcusudurlar ki birbirlerini eser vasıtasıyla bulabiliyorlar.” der.

Estetik süjenin tanımı konusunda, bu kavramdan bahsederken “artist” sözcüğünü kullanıp “memur artist” ve “gerçek artist” olarak bir ayırma giden Cemil Sena Ongun’a göre “Artist, realiteye bağlanamayan, eşyayı ve olayları kendi mizaç ve karakterinin, temayül ve ihtiraslarının süzgecinden geçiren bir şahsiyettir. Artist olmayanların hayranlığını ve artist olanların takdirini çeken semboller, benzetmeler, kelime, ses, renk, dekor... gibi unsurlarla süslenen her eserde, normal aşan ve maraziye yaklaşan bir özellik vardır. Artist, ne kadar cemiyetin maksat ve gayelerine uygun duygu ve düşüncelere malik olursa olsun, o, hiç bir zaman varlığı ve olayları, normal insanlar gibi idrâk edemez. Her artistin şahsiyeti bu idrâkte gösterdiği başkalık ve orijinalite nisbetinde seçkindir. Bu çeşit artistler, bizi, duymadığımız, görmediğimiz duygu, düşünce ve varlık âleminde gezdirebilen ve yalnız bedî haz ve heyecan içinde yaşayan kimselerdir. Fakat normal ve realist ruhlu insanlardan mürekkep olan diğer bir çeşit artistler vardır ki, bunlar doğuştan artist değildirler. Fakat bir nevi güzel sanat teknisiyenidirler. Bunlar aynı zamanda propagandaya memurdurlar; ve şahsî mizaçlarından ziyade cemiyetin tesirlerine tâbidirler. Hattâ cemiyet için bunlar, daha faydalıdır. Ve bunlara nazaran birinciler, daha muvazenesiz ve idrâk bozuklukları içinde kalmış hasta insanlar gibidir. Fakat bunlar memur ve propagandacı olanlardan çok artist ve şairdirler.”⁶⁶ Bununla birlikte, aynı satırlarda “artist hangi cinsten olursa olsun, devrinin kültür ve idealleriyle kendinden evvelki kıymet ve şahsiyetleri hakkında yeter bir bilgiye sahip olmamışsa, âcîz, basit ve sevimsiz bir insan kalır.” diyen Ongun (a.g.m.: 513), dönemindeki artistleri geçmiştekilerle karşılaştırırken aynı yerde şunları söyler:

“Bugünkü artist, eskisine zıt olarak müşahhası mücerrede, basiti mürekkebe, kolayı zora tercih etmektedir; bu sathilik, seçkin insanların artiste kıymet vermemesine ve onu cemiyetin anormal asalakları gibi telâkki etmeye sebeb olmaktadır. Bugünkü artist, kazancı sanattan, şöhreti idealden, boş öğrenmeleri gerçek muvaffakiyetlerden üstün

⁶⁶ Cemil Sena Ongun, (1942): “Bedî Kıymetlerde Anarşi”, *Varlık*, Sayı: 214, s. 512

tutmaktadır. Millî ve mahallî renge, kozmopolit bir zihnin motiflerini karıştırmakta, yabansever-exotique değilse de aykırı-exentrique düşünceleri orijinalitenin bir vasfı saymaktadır [...] Medeniyet, daima rahatlık, kolaylık ve çabukluk istediğinden, artist de, fazla düşündürücü, yorucu duygu ve düşüncelerden kaçıyor; ve kendinden pek de üstün olmayan nesillere, ya cinsî ihtibas-réfoulement'ların rüyalarını tatturmaya veya yeni cemiyet hayatının iptilâlarını aşılamaaya çalışıyor [...] Modern artist, ihsaslarını, aklın ve tecrübenin tashihinden geçirmeden olduğu gibi tesbite çalışıyor; ve eşyanın esaslı karakterlerini tespit ediyorum derken, kendi vâhimelerinden mürekkep hayalî bir realite yaratıyor. Başkalık zevki ve başkalarına benzememek ihtirası içinde bir nevi manierisme'e düşüyor; nihayet mythoman bir ruhun bütün saralariyle kavrulmuş eserler veriyor. Bütün bunlara, eski kültürden tamamen mahrum ve yeni kültürün inceliklerini hazmedememiş bir dimağın sakat idrâk ve düşüncelerini de ilâve edecek olursak, modern artistin psikolojisinde oldukça önemli birkaç noktaya ilişmiş oluruz. Fakat biz ne hakla bunları bir zaaf olarak gösterebiliriz? Bunlar niçin yeni artisti küçültmeye yarayan vasıflar diye ileri sürülüyor? Hakikatte bunlar, eskiye nazaran yeninin görünüşüdür. Fakat yeni nesiller için, anormal ve geri görünen bu karakterler, mevcut olmadığı gibi eğer mevcutlarsa da, hepsi tabii, hepsi gayeye uygun ve artisti yücelten hallerdir. Yeni nesiller için, bu görünüşler en gerçek, temiz ve ulaşılmaz güç birer idealdir. Bu âlemde artık her çürük maddenin bile bir işe yarıyacağını ispat eden yeni bir fizik ve kimya medeniyeti yaşanmaktadır. Bu sebepten eski nesillerin en değersiz gibi görüp katiyen iltifat etmedikleri her şey, bugün yeni bir kıymet kazanmaktadır.”

Ongun'un yanı sıra, İsmail Hakkı Baltacıoğlu da estetik süje için “artist” sözcüğünü kullanırken “Artist kimdir? sualine cevap vermek için ‘artisti artist olmıyandan ayıran nelerdir?’ sualine cevap vermeliyim. Sosyete içinde yaşayan her insan artist değildir. Niçin? Şunun için ki, sosyete içinde yaşayan her insanda bu sosyeteye ait tasavvurlar, müşahhas bilgiler, canlı ve dinamik görüşler, sosyâl değerler artistte olduğu kadar canlı değildir. Artist şahsiyeti icabı bu tasavvurları herkesten daha açık, kuvvetli olarak taşıyan insandır. Bu bakımdan artiste hayata bakmakla kanmayıp bu hayatı gören adam diyebiliriz. Artistlerden bahsederken ve onları karakterlendirirken kullandığımız ‘duygu, ilham, kalp, deha’ gibi sözlerin anlatmak istediği bu şuur üstünlüğüdür.”⁶⁷ diyerek bir artistte bulunması gereken dört niteliği de tek tek açıklar. Baltacıoğlu'na (a.y.) göre “Artist bir teknisyendir; iç âlemine ulaştırandır; dış âleminden uzaklaştırandır ve bir sosyetenin mümessilidir.”

Bir başka çalışmasında, estetik süje yerine bu kez de “sanatkâr” sözcüğünü seçip kullanan Baltacıoğlu “Alim haricî âlemi zihinle ve elle karıştıran adamdır. Alimin aradığı şey bu âlemin kanunlarıdır. Alim olmuşu, olanı, alacağı arar. İlmin vazifesi bize doğruyu öğretmektir. Bu doğru alimde değil, hariçte, tabiattedir. Alim afakî, şeyî bir zekâ ile çalışır. İlmin tatbikatta neticesi amelî faydaları temin etmektir. İlim duygusu din, ahlâk, milliyet insaniyet duygularının tesiri altında kalmaz. Yalnız bir tesir

⁶⁷ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1937d): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 4: Artist Kimdir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 173, s. 13

altındadır. O da doğruluk, hakikat dedikleri şeydir. Sanatkâr da haricî âlemi zihinle ve elle karıştıran adamdır. Şu mühim farkla: sanatkârın aradığı şey bu âlemin kanunları değil, manasıdır. Halbuki âlemde bu mana yoktur. Âlem kendi zaruretlerine tabi, insanın telâkkilerinden habersizdir. Âleme bu manayı veren sanatkârın kendisidir.”⁶⁸ diyerek âlim ile sanatçı arasındaki farkı açıklamaya çalışır. Bunun yanı sıra, büyük sanatkâr ya da dehaların ait oldukları toplumla bağlarını ortaya koyarken “Sanatkâr zamanının duygularını yaşamak, harice aksedebilecek derecede şiddetlice yaşamak, bunun için muhitine karşı kâfi bir mihrak vazifesi görmek, ondan sonradır ki bu duyguları aksettirecek tekniği aramak mecburiyetindedir. Bu şuarsuz duyguları şuurlandırdığı nispette büyüklüğü meydana çıkacaktır. Büyük adamın hususiyeti işte bu inkisar kabiliyetindedir. Onun için büyük sanatkâr, hem bir mahlûk, hem de bir haliktir. Büyük sanatkârların büyük galeyana ve vecd zamanları zuhur etmelerinin sebebi budur. Büyük adamın ekseriya beynelmilel bir sihir ve icaz sahibi olması menşeinin âlemşümül olan mahiyetindedir. Büyük sanatkârın teşekkülünde beşerî ve insanî iştirakin hissesi ne kadar çoksa, eseri de o derece az millî ve o derece insaniyetin çok malı olacaktır. Deha, daima istisnâî bir hâdise olarak anlaşılmıştır. Çünkü dehayı vücuda getiren içtimaî ve beynelmilel tedahül ve teşarük hâdiseleri milletlerin hayatı için çok teşekkül edebilen mutad ve harcîâlem vak’alardan değildir. İşte büyük sanatkârın büyük cemiyetlerde zuhur edebilmesinin zarureti bundandır.” diyen Baltacıoğlu (a.g.e.: 44) için bir estetik süjenin büyüklüğü, insanlığın ortak bilincinden alabildiği payın büyüklüğü ile doğru orantılıdır.

Suut Kemal Yetkin (a.g.e.: 9) içinse “Estetiğin sorunlarına ilkin sanatçıdan başlanmalıdır. Niçin mi? Çünkü insan olan sanatçı olmasaydı, sanat doğmazdı, ne sanatta, ne doğada güzellik bulunurdu. Bir toplum içinde yaşayan sanatçının her şeyden önce bir kişiliği vardır. Bu kişiliktir ki, sanatçıların eserlerini birbirinden ayırır.” Sanatçıyı bir “kopyacı” olarak gören Blaise Pascal’ın (1623-1662) “Asıllarına hayran olmadığımız şeylerin benzerlerine hayran olmamız şaşılacak şeydir” ifadesi ile “Sanat, doğaya eklenmiş olan insandır.” diyerek “yaratıcılık” kavramına değinen Francis Bacon’a (1561-1627) göndermeler yaptığı bu çalışmasında Yetkin (a.g.e.: 11, 12) “[...] sanatçı, gördüklerini olduğu gibi eserine aktarmaz; olayları yalnız görerek değil,

⁶⁸ İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], (1934): *Sanat*, Semih Lûtfi Sühulet Kütüphanesi, İstanbul: s. 25

yaşayarak sanat eserine dönüştürür. Sonra, bir manzara resmi, bir portre, asıllarını olduğu gibi yansıttığı ölçüde güzel olacaksa, zevk almak için onları asılları ile karşılaştırmak gerekmez mi? Kim katlanır böyle boş ve olanaksız işe! [...] Sanatçı, kişisel ve toplumsal yaşamı olduğu gibi yansıtırsa, bireyi ve toplumu etkilememesi gerekirdi. Çünkü herşeyi, içinde yaşadığı, herkesin bildiği düzensiz doğadan ve toplumdan taklit etmiştir. Oysa sanat eseri bir yansıtma işi değil, bir yaratma işidir. Sanatçı kimi hallerde gerçeklikten aldığı, tanınmaz hale getirecek kadar yaratıcıdır. Böyle olduğu içindir ki, sanat eserlerinin insanlar üzerindeki etkisi büyük olmuştur.” der ve Gustave Flaubert’in (1821-1880) de sözlerine yer verir aynı yerde: “Sanatçı kendini yazmamalıdır... Tanrının yaratışlarında olduğu gibi, her yerde duyulmalı, ama hiçbir yerde görülmemeli...”

Yetkin gibi düşünen bir diğer araştırmacı da Recep Duymaz’dır. Bu konu hakkında şöyle der Duymaz:

“Estetiğin dört unsurdan oluşan bir bütünlük olduğunu söylemiştik. Bu unsurlardan ilki sanatkârdır. Bunun sebebi, sanat olayının sanatkârla başlamasıdır. Sanatkâr, hangi güzel sanat dalında olursa olsun, eserini ortaya koyduktan sonradır ki okuyucu, dinleyici veya seyirciye ulaşabilir ve sanat eseri ile muhatapları arasında bir etkileşim meydana gelmeye başlayabilir. Buna göre sanatkârın, sanat olayının başlatıcısı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu noktadan hareketle bazı estetikçiler, sanatkârı, estetik bütünlüğün en önemli elemanı kabul etmişlerdir.

Sanatkârın önemi, sanat tarihinde romantik akımın ortaya çıktığı XIX. yüzyılda daha da artmıştır. Bunun sebebi, romantiklerin, sanat eserinin esasının sanatkârın duygularını anlatması olduğunu kabul etmeleridir. Bu kabule göre, sanatkârın hayat hikâyesi, psikolojik ve sosyolojik durumu, birey, aile, toplum, millet, devlet, sanat, doğa, Tanrı, hayat ve ölüm gibi fizik ve metafizik konulardaki duygu ve düşüncelerinin bilinmesi, ortaya koyduğu sanat eserlerine ‘nüfûz’u kolaylaştırıcaktır.”⁶⁹

Sezai Karakoç’un estetiği üzerine yazdığı bir başka yazıda, Karakoç’un denemelerinden bahsederken “Denemelerinde geçen şair, ozan, sanatkâr, hikâyeci, romancı... gibi, bir sanat eseri ortaya koyan anlamına gelen bütün kelimeleri, ‘sanatçı’ olarak anlamlandırdığımızı, bütün bu kelimelere sanatçı anlamını yüklediğimizi burada belirtmeliyim.”⁷⁰ diyen Duymaz’ın, estetik süje karşılığında kullandığı “sanatçı” kavramını, geniş bir yelpazede incelediği görülür.

⁶⁹ Recep Duymaz, (2007): “Ömer Seyfettin’in Estetiği: Estetik Süje/Sanatkâr”, *I. Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (9-11 Mart): 39-40

⁷⁰ _____, (2003): “Sezai Karakoç’un Estetiği: Sanatçı/Estetik Süje, Sanat Eseri/Estetik Obje”, *I. Kırşehir Kültür Araştırmaları Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*, (8-10 Ekim): 451

Sanatçıyı “sanatla uğraşan” olarak tanımlayan Orhan Hançerlioğlu (1979: 34) “İtalyan düşünürü Benedetto Croce’ye göre sanatçıyla sanatçı olmayan arasında bir öz ve nitelik ayrımı değil, ancak bir nicelik ayrımı vardır. Daha açık bir deyişle Croce’ye göre sanatçılar *büyük* sanatçılardır, öteki insanlarsa *küçük* sanatçılardır, çünkü her insan biraz sanatçı olarak doğar.” diyerek estetik süje sınırlarının insanlık ölçütünde ele alındığını da gösterir. Bunun yanı sıra, bir süjenin estetik tavrını “estetik tutum” olarak adlandıran Hançerlioğlu (1977: 83) “estetik öznelcilik” için şu açıklamayı yapar:

“(Os. Enfüsiyei bediye, Fr. Subjectivisme esthétique) Güzeli nesnenin özneye olan etkisinde, eşdeyişle öznedeyen görüş... Güzeli nesneden arayan estetik nesnelcilik anlayışına karşı bulunan estetik öznelcilik, dilimizde estetik sübjektivizm deyimleriyle dile getirilmektedir. XIX. yüzyıldan beri ileri sürülen ve örneğin Oswald Külpe gibi estetikçilerce savunulan bu görüşe estetik ruhbilimcilik ya da estetik psikolojizm de denir. Bu anlayışa göre güzel, nesnenin kendisinde değil, o nesneye yönelen öznenin estetik tutum (estetik tavır)’undadır. Örneğin Külpe şöyle der: “Güzelliğe açık olan bir ruhun güzel olarak kavrayamayacağı hiç bir şey yoktur;” Theodor Meyer şöyle der: “Bize haz veren her şey güzeldir;” Haeberlin şöyle der: “Güzel olan yaşanabilir ama betimlenemez”. Bu anlayışa göre güzelin ve güzelliğin incelenimi, onu kavrayan öznenin üstünde yaptığı etkinin incelenimi demektir. Teksözle estetik tutumun yöneldiği her şey güzeldir. Nesnelci ve öznelci bu estetik anlayışları bütüncü (holist) ve biçimci (gestaltçı) estetikçilerce uzlaştırılmaya çalışılmıştır.”

Estetik süjeyi “sanatçı” kavramıyla ele alıp “Sanat olayında, sanatçı kişi ile onun kavradığı ve dile getirerek dışlaştırdığı bir nesne dünyası arasındaki ilgi sözkonusudur. Yani temelde, bu işlem süje ile obje arasındaki bir ilişkidir. İnsanın ruhsal yaşantısı ile derinden ilgili olan sanat ve yaratıcılığı psikolojik açıdan ele almak eski bir eğilimdir. Fakat bu eğilimi psikoanalitik ve deneysel metotlara oturtan görüşler yenidir. Kısa tarihi boyunca sanat psikolojisi giderek iki konu üzerinde yoğunlaşmıştır; 1) Sanatçının psikolojisi ve 2) Algılayanın psikolojisi.” diyen Mülayim’e (a.g.e.: 36) göre de “Sanatçı bir bireydir; düşüncesi, davranış biçimi ve duygularıyla yaratıcı birey. Psikolojik açıdan sanat yaratıcılığı; kişinin çatışma ve sürtüşmelerinden, mutluluk, tutku ve coşkularından kaynaklanan kaygılara sanat yoluyla çözüm aramadır veya cevap vermedir. Bu açıdan bakıldığında; kişi olarak sanatçı endişelerini yaratıcılıkla çözümler. Düşleri, hayal ve hülyalarına sanat ortamı içinde biçim verir. Plastik sanatlarla uğraşıyorsa, onları zihnindeki soyutlamalardan kurtarıp, gerçek ve somut bir nesneye dönüştürebilir. Genel olarak her sanat yapıtının altında kendini gerçekleştirilmeye çalışan bir insan çabası, her insanın içinde bir sanat eserinin tohumlarının bulunduğu söylenebilir. İnsanda, çocukluk ve gençlik çağlarındaki gelişme ve çatışmaların yarattığı kaygı ve tedirginlikten kaynaklanan yaratıcılık vardır. Kişi, kendisiyle toplum arasında bir iletişim ve etki aracı

olarak sanatı kullanmaya çalışır. Elbette ortaya çıkan ürünlerin sanat değeri taşıyıp taşımadığı ayrı bir sorundur.”

Baltacıoğlu (1937e: 14-15) “bedî” ya da “artistik idrak” dediği olgunun niteliklerini “sosyal ben, dalma, dış âlemden uzaklaşma” olmak üzere, üç başlık altında toplamış ve şöyle açıklamıştır:

“İnsan herhangi tabloyu, herhangi heykeli anlıyabilmek için o eseri vücade getiren artistin Ben’i cinsinden bir Ben’e sahip olması gerektir. Yoksa hiç bir şey anlıyamaz. İnsan da bu Ben’i yapan sosyal hayatın canlı tecrübeleridir. İnsan ne kadar çok sosyal gruba intisap eder ve bu grupların hayatını ne kadar çok içinden yaşayacak olursa okadar çok zengin bir Ben sahibi olur. Bütün hayatının değerini mahallesinden ve evinin dar hayatından alan adamda bu Ben zenginliği, iç zenginliği yoktur. Öyleyse bedî idrâkin ilk kaynağı sosyal bir Ben’dir. Bu sosyal Ben olmadıkça ne estetik terbiye ne artistik cinsten bir idrâk insan için müyesser olmayacaktır.

Artistik idrâkin ikinci şartı dalma (contemplation)’dır. Bir sanat eserini anlıyabilmemiz için onu bir iç mevzuu gibi duymamız, için için yaşamamız lâzımdır [...] Şimdi bizim de bu sanat eseri vesilesiyle artistin iç âlemini yaşamamız lâzım geliyor. Bu iç âlemi artistte olduğu gibi gerçi bizde de vardır. Ancak şuursuz, gizli ve habersiz bir halde.

Artistik idrâkin üçüncü şartı dış âleminden uzaklaşmaktır. Biz sosyal adamlar dış âlemiyle çok meşgulüz. İlim, fen, teknik, ahlâk, hukuk, dil, terbiye faaliyetleri hep mevzuunu dış âleminden alan faaliyetlerdir. Bu faaliyetler dikkat sayesinde mümkün olur. Buradaki dikkat müşahede, tasnif, mukayese, muhakeme ve izah melekesidir, aklın kendisidir. Akıl katı, cansız mevzular melekesidir, zaten onları tecrübeden doğmuş ve onları idare için çalışmak vazifesini taşımaktadır. İşte dış âlemini kavramaya yarıyan bu akıl çalıştıkça, yani şahsiyet dışla meşgul olduğunca insan için iç âlemini kavramak mümkün olmaz. Dikkati susturmak ve şuuru dış âlemiyle uğraşmaktan kurtarıp kendi üzerine katlamak lâzımdır. İşte sanat eserinde tekniğin oynadığı rol budur: âmmenin dikkatini uyutmak, buna karşı iç âlemine bakan gözü, kalp gözünü açmak.

Bütün bu şartların yaratıcı kaynağı sempatidir. Bedî idrâk olması için âmmede sempati olması gerektir. Sempati iç âleminde artistik bir Ben dalma ve dış âlemiyle alâkayı kesme şekillerinde beliren şartların kaynağıdır.”

Süjenin estetik tutumunu tanımlarken geniş bir yelpaze çizen Sarp Erk Ulaş’ın (e.g.e.: 496) konu hakkındaki açıklaması ise şöyledir:

“[İng. aesthetic attitude; Fr. attitude esthétique; Alm. ästhetische einstellung] Nesnelere, insanlara, olaylara, ilişkilere, sanat yapıtlarına, düşünülebilecek her türden şeye olağanın dışında bırakma, bütünüyle ayrı ve özgül bir biçimde görme, hergünkü deneyimleme kiplerinden farklı yaşantılama durumunu anlatan estetik ya da sanat felsefesi terimi. Nesnelere ya da olayların salt geleneksel olarak önem ya da değer yüklenen yönlerine odaklanmadan bütün yazınsal, görsel, deyişsel yönlerinin ya da özelliklerinin hiçbir aracıya konu olmaksızın doğrudan deneyimlenmesi. Estetik deneyim günümüzde yalnızca sanat felsefesinin değil sanat eleştirciliği alanının da üstünde en çok durulan konularından biridir. Bu anlamda estetik tutum denince, kişisel yararlarından, ekonomik değerlerden, ahlâksal yargulardan, öznel duygulardan bağımsız olarak, hiçbir çıkar gözetmeksizin salt yönelinen nesnenin ya da yapıtın kendisini yine kendisi için deneyimleme anlaşılmaktadır. Estetik tutum sonuna dek götürüldüğü takdirde, gözlemcinin ya da izleyicinin bütün istek, beklenti ve önyargularından sıyrılmış bir konumda kalacağı açıktır. Böyle bir estetik tutumu gerçekleştirmiş kişinin Schopenhauer’un da belirttiği gibi deneysel dünyaya yönelik ortakgörü anlayışının

*bütünüyle dışında bir anlama katmanına yükselmesi, buna bağlı olarak da bakılan nesnenin ya da yapının yerleşik algılama kalıpları dışında algılanıp alınılması söz konusudur. Estetik tutumla bakmanın en doğru bakma tutumu olduğunu savunan pek çok felsefeci, bu tutumun önyargılardan bütünüyle sıyrılmış, zaman üstü bir kavrama biçimi olması nedeniyle bir tür tanrısalılık ya da saltıklığa konu *sub specie aeternitatis ('sonsuzluğun kavranışı') ile özdeş olduğunu düşünmüşlerdir. Bu bağlamda böyle bir estetik tutumun yalnızca sanat yapıtlarına bakarken değil, bütün bir yaşam için gerekli olduğunu ileri süren kimi düşünürler, böyle bir tutumun edinilmesine yönelik her biri kendi içinde başlı başına bir felsefe anlayışı olarak görülebilecek çeşitli düşünceler dile getirmişlerdir. Öte yanda, böyle bir bakışın edinilmesinin ilkece hiçbir durumda olanaklı olmadığını düşünen kimi başka düşünürlerse, insanın araçsal, ahlâksal ve duygusal bağlanımlarından bütünüyle sıyrılmışının olanaklı olmadığını tanıtlamaya yönelik temellendirmelerde bulunmuşlardır. Başta postmodern, post-yapısalcı ve yorumbilgici anlayışlar olmak üzere yakın dönemlerde ortaya çıkan pek çok felsefe konumu, estetik yaşantı, estetik bakış tasarımlarına olduğu kadar estetik tutum teriminde içerimlenen tasarıma karşı da hep belli bir kuşkuculukla yaklaşılmasının altını önemle çizmektedir.”*

Ahmet Cevizci (a.g.e.: 340) ise “estetik özne” olarak adlandırdığı estetik süje için “[İng. *aesthetic subject*; Fr. *sujet esthétique*; Al. *aesthetisch subjekt*]. Nesnenin taşıyıcısı olduğu güzellik değerini algılayan, ondan etkilenmeden geçemeyen, belli bir güzellik duyusuna, estetik beğeniye sahip olan bilinçli insan varlığı. Estetik temaşa zevki almak, sanat yapıtı üretmek ve kıymet takdir etmek, güzel ve çirkin gibi beğeni yargılarında bulunmak, ancak belirli varlıklara özgü bir yeti olduğuna göre, sanat eserinden veya doğal bir manzara ya da güzellikten estetik tat alan bilinçli insan varlığı. Bu şekilde tanımlanan estetik öznenin en önemli özelliği, estetik nesneden daima ayrı olmasıdır. Estetik özne kendisini, izlediği ya da dinlediği şeyden ayırır ve onunla kendisi arasına daima bir mesafe bırakır.” derken süjenin kendine haz veren bir nesne karşısında aldığı “estetik tavır” hakkında aynı sayfada şunları söyler:

“İnsanın, belli bir estetik değere sahip nesne ya da sanat eserlerine, sanatın bizatihi kendisine, onun aslı değer ve algısal niteliklerine kıymet takdir edecek ve sonuçta estetik bir yaşantı içinde olacak şekilde yaklaşma imkânı veren, çıkardan bağımsız, anlam ve temaşa zevki arayışıyla belirlenen duruş ya da zihin hâli.

Estetik tavrın belirleyici birtakım özelliklerinin başında 1 hiç kuşku yok ki, çıkarılsız oluş gelir. Söz konusu çıkarılsızlık unsuru, estetik tavrı hem ahlâk ve hem de bilimden ayırmaya yarar. Buna göre, ahlâkî eylemlerde pratik bir çıkar ögesi söz konusu olup, evrensel sayılan bir eylem ölçüsü herkese benimsetilmek istenir. Bilim ise, nesnelere denetim altına almak, onları insanın hizmetine koşturmak ister. Oysa estetik tavır veya yaşantıda estetik özne ya da alımlayıcı, estetik nesneyi başka bir amaca hizmet edecek bir araç olarak görmez. 2 Öte yandan estetik tavrıda, fenomenal dünyaya yönelik bir ilgi söz konusudur. Başka bir deyişle, estetik nesne duyular aracılığıyla deneyimlenir; yani o, duygusal olup, görülür, iştilir veya zihinde duygusal şekliyle canlandırılır; ve insana duygusal özellik ya da nitelikleriyle haz verir. 3 Estetik tavrıda, ayrıca bir anlam arayışı vardır. Yani, estetik nesne bir yandan da düşünülen, temaşa edilen bir objedir. O insanı sadece duyulara hoş geldiği için değil, bir anlam içerdiği, bir değer taşıdığı için ilgilendirir. 4 Yine, estetik tavır gayri-bilişsel bir tutum olup, alımlayıcı estetik nesneye bilgilenecek, varolan bilgilerini arttırmak için değil, fakat estetik bir temaşa zevki elde etmek için yönelir. 5 Öte yandan, kişisel olmayan bir tavır olarak estetik yaşantıda, bir tekrar unsuru vardır. İlgi ve yönelimlerimizden birçoğunun, tatmin edildikten sonra,

unutulduğu yerde, estetik ilgi özü itibariyle doyurulamaz bir ilgi olduğu için, onda tekrar söz konusu olur.”

Estetik tavrı; bilgisel, pratik-ekonomik, pratik-maddî, pratik-ahlaksal ve pratik-dinsel tavrıdan ayıran İsmail Tunalı'ya (a.g.e.: 24) göre, herhangi bir köşke, bilgisel, ekonomik, maddesel, ahlaksal, dinsel birçok tavrıdan farklı bir bakış açısıyla yönelip estetik tavrı içine giren süje “köşke hiçbir soru sormadan, salt seyretmek için yönelir, ondan hoşlanmak, ondan haz duymak için onu seyreder. Yapının ne tarihselliği ne sanat değeri ne de ekonomik değeri vb. gibi sorular onu hiç mi hiç ilgilendirmez; onu, köşkü seyretmek için seyretmenin dışında hiçbir şey ilgilendirmez. Böyle bir tavrı almaya da *estetik* tavrı alma adı verilir.” Süjenin bu estetik tavrını diğerlerinden ayıran özellikler, sekiz unsurdan oluşur. Bunlardan ilk dördü salt bilgisel-kavramsal tavrı ile ilgili olarak, geriye kalan dördü de söz konusu etkileşimi estetik hâle getiren sürecin tamamlayıcı diğer basamakları olarak çıkar karşımıza. Böylece, fiziksel evrene ait olan bedensel duyumlarla bilip fizikötesi ruhsal duyumla da haz alırız. Estetik tavrı oluşturan bu sekiz unsur, Tunalı şöyle belirler:

1. ereği kendinde olma (auto-telos)
2. seyir (kontemplation)
3. kavram
4. duyum
5. algı
6. duygu
7. özdeşleşim (einfühlung, emphaty)
8. estetik hoşlanma/haz

“Estetik süje, geniş anlamında doğa varlığı ile, bu varlığı oluşturan insan, canlı, inorganik doğa gibi doğa kesimleriyle estetik ilgi kurduğu gibi, sanat yapıtlarıyla, resim, heykel, yapı, şiir, roman, vb. ile ilgi kurar.” diyen Tunalı (a.g.e.: 47) estetik süjeyi hem doğa hem de sanat yapıtları karşısında estetik etkileşim içine giren bir olgu olarak yine bütüncül bir yaklaşımla ele almıştır. Dolayısıyla, yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi, Tunalı dışında estetik süje hakkında bilgi veren araştırmacıların çoğunluğu, süjenin, sadece sanat eseri karşısında “estetik” bir tavrı alabileceğini, doğa karşısında sergileyeceği tutumun “estetik” tavrı ile ilgisi olmayan, estetik dışı bir tavrı olacağı görüşünü ya savunmuş ya da aktarmıştır. Bu bağlamda, Tunalı'nın sanatçı, artist, ressam, bestekâr, şair, yazar gibi sözcükler yerine, bunların hepsini kapsayan “estetik süje”yi kullandığını görürüz.

İlk özellik olarak, geniş anlamıyla “doğa” dar anlamıyla “sanat eseri” karşısında estetik tavır içine giren süjenin bu yaklaşımı, her türlü başka erekten uzak, tamamen kendine yönelik bir erek taşır. Bu noktada, estetik tavrın ereği, kendindedir. Şiir ya da roman okurken, müzik dinleyip resim yaparken sadece ve sadece bu eylemlerden haz duymak için bir tavır takınan süje, Friedrich Schiller’in “özgür oyun” olarak nitelediği bir yaklaşım içine girmiş olur. Bir çocuğun oyun oynarkenki her türlü dış etki ve ilgiden uzak oluşu gibi bir roman ya da şiir okuyan süje de tamamen o okuma eyleminin dünyasına girerek, özgür ve bağımsız bir oyun alanı içinde, sadece okuyor olmanın hazzını yaşar. Bu noktada, söz konusu süjenin, okumak ve bu eylemden haz duymak dışında başka hiçbir ereği yoktur. O hâlde, tıpkı oyun oynayan bir çocuğun gerçeklikten hayal dolu bir dünyaya kaçıışı gibi, estetik tavır içinde olan süjenin de fiziksel evrenden kaçıp hayal dolu, kurgusal, ruhsal bir evrene geçişi söz konusudur. İşte, estetik bir etkinlik içindeki süjenin gerçeklikten hayale geçiş aşaması, estetik tavrın da ereği içinde gösterilmektedir. Bu aşamada, sanatın, sanat ya da toplum için oluşu, estetik tavrın özünde herhangi bir değişiklik oluşturmayacaktır; çünkü, bu tavır, süjenin herhangi bir estetik obje karşısında aldığı sübjektif tavrıdır. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 25-27)

Günümüze kadar geçen süreçte, bu konuda, pek çok düşünürün hemfikir olduğunu görüyoruz. Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Suut Kemal Yetkin’in düşüncelerini ele alıp irdelediği bir çalışmada Cemil Sena Ongun’dan edindiğimiz bilgiye göre, dönemin önde gelen estetikçilerinden Yetkin de aynı düşüncededir:

“Suud Kemalettin, san’at eserinin mahiyetini tetkik ederken bir çok feylesofların da zannettiği veçhile tabiattan alınan adî idraklerde az çok intifaî bir maksad ve gayenin mevcut olduğuna halbuki sanatkârane bir temaşanın, yani bediî faaliyetin menfaatle hiçbir alâkası olmadığına kanidir. Ona göre sanatkârlar, hayata fena intibak etmiş görünürler. Bediî faaliyetin gayesi, hedefi haricde değil fakat, kendindedir. Ve bediî heyecan temaşa edilen şeyin hissî idrakinden gelmektedir.”⁷¹

Estetik tavrın ikinci özelliğinde, bir süjenin estetik etkileşim içine girdiği objeyi, o objenin sahip olduğu bireysel ya da toplumsal her türlü bilgiden uzak olarak, sadece “seyretmek için seyrediyor olması” esastır. Bu noktaya, ilk defa Kant’ın değindiğini belirten Tunalı’ya (Bkz. a.g.e.: 27-28) göre, bir tabloda betimlenen kahraman hakkında sahip olunan bilgi, estetik süjenin o tablo hakkında vereceği yargıyı etkilememeli, söz

⁷¹ Cemil Sena Ongun, (1935): “Sanat Felsefesi: Estetik Doçenti Suud Kemalettinin Bir Eseri Münasebetile”, *Varlık*, Sayı: 40, s. 252

konusu tablo, sadece estetik haz duymak ereğiyle seyredilmelidir. O hâlde, estetik tavrı içindeki süjenin, estetik bir objeyi, her türlü dışsal ilgi ve etkiden uzak olarak, hiçbir karşılık beklemezsiniz, sadece, haz almak ve seyretmek için seyretmesi gerekir.

Bir estetik süjenin Mimar Sinan'ın herhangi bir eseri karşındaki tutumuna değinirken, bu eserleri seyretmenin aynı zamanda, Sinan'ın iç dünyasına girip onun gözleriyle görmek olduğuna da değinen Baltacıoğlu şöyle der:

“Sinan'ın eserleri sağlam yapılardan çok fazla şeylerdir. Bir et, kemik, damar, sinir, deri sistemi, sanki bir fikir ve duygu hayatının taşıyıcısı. Şu kapılara bakın bir kerre; uzviyete yollayan ağızlar gibidir. Şu sathlara bakın bir kerre; canlı bir varlığın gövdesine benziyor. Kubbe bu bedenın sanki yüksek kısmıdır. Minareleri kollara benziyor. Her şeyi bir tarafa bıraktık. Bu yapıda hissen ayrılan, parçalanın, düşen hiç bir şey yoktur. Her parça sanki bir uzuv! Birbirine bağlı, birbirine birleşmiş ve yaşamak için çalışıyor.

Sinan'ı bir kartpostal seyrederek gibi yüzünden seyrettik. Doğru değil. Sinan bir sath değil, bir kitledir. Cansız değil, canlıdır. Eserleri yaratan adamın muhayyilesine girelim. İlhamlarının yaratıcı kaynaklarına kadar uzanalım, onunla birlikte çalışalım camiyi, köprüyü, kervansarayı tekrar kafamızda yaratalım. Hayalen bir mimar Sinan da biz olalım.

Bunun için minarelerin şerefelerine çıkalım. Kubbesinin altına yatalım, sütunlarının etrafında dolaşalım ne göreceğiz bakalım? Bir insan vücudunda anatomi, morfoloji ilminin müşahede, tahlil, tavsif ve tesbitle bitiremeyeceği kadar sonsuz şekiller, teşekkül sürprizleri, hayat mucizeleri.”⁷²

Üçüncü olarak, Sokrates (m.ö. 427-347) ve Platon'dan (m.ö. 470-399) bu yana insanın en temel etkinliği olan bilme etkinliğinin, şimdi ve burada olan nesnelere hareketle genel-düşünsel biçimlere “kavram”lara ulaşmak olduğuna değinen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 28-30), bugüne kadar, estetik tavrı ile bilgisel-kavramsal tavrı arasında bir ayrılık olduğuna değinildiğini belirtir. Bu bağlamda, bilgisel-kavramsal tavrı ile estetik tavrı arasındaki ilişkiyi irdelerken kavramsal tavrın, bilgisel tavrı anlamına geldiğini de belirtir. Bir atın ne olduğunu bilmenin, tek tek atların ortak özelliklerini bir “kavram” altında toplamak anlamına geldiğini söylerken, bilgisel-kavramsal olan bu tavrın, estetik tavrı ile olan ilgisini de sorgular. Bu yaklaşımlara göre, estetik tavrı, bir süjenin karşısında tek başına duran bir estetik objeyle ilgilidir, genel, kavramsal bir objeyle değil. Bir köşke bakan süje, estetik tavrı içine girdiğinde, estetik objenin bir ekonomik değere sahip oluşu ya da sanat tarihindeki önemi gibi kavramsal yönüne ihtiyaç duymadan, sadece haz duymak için ona yönelir. Dolayısıyla, Kant'a göre, estetik objeye karşı duyulan estetik ilgi ile objenin sahip olduğu kavramsal yapı arasında bir ilgi

⁷² İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1940): “Estetik Bakımından Sinan”, *Yeni Adam*, Sayı: 276, s. 11

yoktur. Bunun yanı sıra, Croce'ye değinerek, onun da estetik tavrı, kavramsal tavidan ayırdığını ve kavramsal bilgiyi, mantıksal ya da zihinsel bilgi olarak ele aldığını söyler. Bu noktada, estetik bilgiyi, doğrudan doğruya “sezgi”ye dayandıran Croce'nin sezgiyi, kavramsal bilginin karşıtı olarak ele aldığını belirtir. Sezgi, bireysel olanı verirken kavram, tümel olanı verir ve bu yaklaşıma göre, kavram, sezgiye dayanır. Çağdaş estetikte, Johannes Volkelt, estetik etkinlikte yer alan objeyi, hem bir bilgi objesi hem de bir estetik obje olarak değerlendirmiş, her estetik objenin temelinde bilgisel bir yapının bulunduğunu söylemiş ve bu durumu “anlam tasavvuru” olarak adlandırmıştır. Tunalı da bu görüşe katılır. Dolayısıyla, bir estetik süje, doğadaki bilgi objesini kendi benliğinden geçirip yeniden yorumladığında bir estetik obje yaratmış, böylece, bir bilgi objesini estetik objeye dönüştürmüş olur. O hâlde, Tunalı'nın yaklaşımında estetik tavrı, hem bilgisel hem de sezgisel yapıları, dolayısıyla, kavramı da içeren, heterojen bir bütünlük oluşturur.

Duyusal bir objeyi bize veren estetik tavrın dördüncü özelliği, onun “duyu”larla ilgili oluşudur. Duyulur bilginin bilimi olarak tanımlanan estetikte, duyuların verdiği bilgi esastır. Tunalı'ya göre, duyular işe karışmadan estetik yaşantı(lar)dan söz etmek mümkün değildir. Modern psikolojide görme, işitme, koku, tat alma, dokunma duyularının yanında, ısı, kas hareketi, denge, ağrı ve canlılık duyularından da bahseden Tunalı (Bkz. a.g.e.: 32), ağrı duyumunun estetik tavrda yeri olmadığını, ancak, kas hareketi ve denge duyumunun bazı düşünürlerce estetik tavr içinde ele alındığını, özellikle, kas hareketi duyumunun *Carpenter olgusu* ve *özdeşleyim* olarak adlandırıldığını söyler. Carpenter olgusunda, televizyondaki bir futbol maçının en kritik anında ayağını yere vuran oyuncu gibi seyircinin de ayağını yere vuracağını, bu durumun, estetik süje olarak seyircinin dışında gelişen bir olayın süjenin kaslarına yansımaları sonucu oluştuğunu belirten Tunalı, bir obje karşısında estetik tavr alan süjenin, etkileşim içinde olduğu objeyle kendini özdeşleştirdiği özdeşleyim olayında da kas hareketi duyusunun etkin olduğuna değinir. Ancak, estetik tavr içinde bütün bu duyuların ötesinde, görme ve işitme duyularının önde geldiği vurgulanır. Bir estetik objeyi belli bir uzaklıktan gören ve duyan estetik süjenin, gözünü, seyrettiği tabloya dokundurması ya da müzik dinlerken kulağını piyanoya dayaması beklenemez; bu durum, görme ve işitme duyularının duyum bağılıkları, duyum düzenleri ve duyum biçimleri oluşturup yetkinleşmesine neden olur. O nedenle, güzel bir parfümün kokusu

ortadan kaybolduğunda, parfümün süje üzerinde yaratmış olduğu haz duygusu da ortadan kalkar; ama, estetik haz veren bir şiirin dizeleri, tekrar tekrar hatırlanıp süjenin estetik tavrını sürekli kılar. Bu estetik hazzın süje üzerinde yarattığı etki ise, bir yaşam biçiminin değiştirilmesiyle bile sonuçlanabilir. Tunalı, estetik tavır içinde bu derece önemli yeri olan görme ve işitme duyularının sanat değerini, izlenimcilerin (empresyonist) 19. yüz yılda keşfettiğini belirterek, bu yaklaşımda, bir sanat yapıtının duyular bütününden başka bir anlama gelmediğini hatırlatır. Bu noktada Tunalı (Bkz. a.g.e.: 30-34), estetik tavır içinde yer alan duyuları açıklayıp estetikbilim tarihi içinde bunlardan hangilerinin öne çıkarıldığını betimleyerek kas hareketi, denge, görme ve işitme duyularının önemini vurgulamış olur.

Tunalı tarafından estetik tavır içinde beşinci sırada ele alınan “algı” unsuru, duyular sonucu elde edilen verilerin anlamlı bir bütüne dönüştürülmesini içerir. Öte yandan, algı kavramını, estetik yaşantının ilk ögesi olarak inceleyen Mülayim (a.g.e.: 37) bu konuda şöyle der:

“Psikolojik yaklaşımın ikinci sorunu algı olayıdır. Bu olayı [algılama] başlıbaşına ele alan psikoloji alanı ‘Gestalt’ okulu olarak bilinmektedir. Algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların bünyeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan psikolojik bir olgudur. Bununla, bir şeyi, bir nesneyi (rengini, hacmini, boyutlarını) duymaktan dolayı zihnimize bir iz meydana gelir. Sanatçının doğayı anlamadaki yeteneği bilincinde bazı tasarımların yerleşmesiyle gerçekleşir. Özellikle plastik sanatlarda görme, gözle birşeylerin varlığını duyma, işin en önemli yanıdır. İnsan, estetik faaliyeti geliştikçe eşyalar, varlıklar ve simgeler dünyasında yaşamaya başlar. Beş duyumdan biri olan gözün kapsadığı duyular aydınlık, karanlık, renkler, hacimler, biçimler, uzaklıklar gibi en temel kavramlarını zihnin estetik perspektifi içine alır. Bu kavramlardan oluşan bir konuyu, bir sanatçı kafasında oluşturamamışsa, yani sanatçı bir konuyu tam anlamıyla incelememişse, konuyu kağıt üzerine ne kadar güzel çizerse çizsin, çizim göze ne kadar hoş görünürse görünsün, model sağlam algılanmadığından ortaya sağlıklı bir desen çıkmaz.

Mizaç ve kültür bir yana bırakılacak olursa her sanatçı dünyayı aynı mekanizmayla seyrederek. Dış dünyanın incelenmesi ve bunu izleyen yaratıcılık safhasından önce algılama olayı yaşanır. Çünkü zihnimize oluşan şey, imajlar, kompozisyon halinde sentez edilmeden önce gerçek birer nesnedirler.”

Hançerlioğlu da algı kavramını etimolojik, felsefî ve psikolojik karşılıklarıyla ele alarak açıklar:

“(Os. İdrâk, Şuûr, Teferrüs; Fr. Perception, Al. Perception, Wahrnehmung, Empfindung, Erfassung; İng. Perception, İt. Percezione) Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma.

1. Etimoloji: Algı terimi, dilimizde de, Batı dillerinde olduğu gibi almak kökünden türetilmiştir. Batı dillerindeki perception terimi, Hint-Avrupa dil grubunun almak anlamındaki kap kökünden gelir, ilkin Lâtinceye aynı anlamda capere sözcüğüyle geçmiştir.

2. *Felsefe: Algı, dış dünyanın duyularla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Nesnelere duyu organlarını etkiler. Bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı, arı duyulardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumu, her iki gözümüzde ve çeşitli plânlarda beliren iki ağaç imgesi getirir. Bu iki ağaç imgesi ansal bir işlevle tekleşir. Tekleşen bu imgeye, bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlar da çağrışım çağrışım yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur. Özellikle görme, işitme ve dokunma duyuları insanın bilincine kavram ve düşünce yapımı için algısal gereçler taşırlar. Algı işlevini tarihsel süreçte duyumcular aşırı bir savla sadece usun ürünü saymışlardır. Oysa algı duyuşal-ansal bir işlevdir. Alman düşünürü Leibniz'e göre de algı, bilinçdışı bir işlevdir. Algı, gerçek anlamında, öznenin, kendisinin dışında olanı alması demektir. Bununla beraber ruhbilimciler ruhsal edimlerle ilgili olarak, dış algı'ya karşı bir de iç algı'nın sözünü ederler. Felsefede algı terimi üç anlamda kullanılır: Algılama gücü, algı işlevi, algı olgusu.*

3. *Ruhbilim: Ruhbilimde bir deneğin belli bir sürede birbirinden ayırdedilebilen tepkiler gösterebildiği çevrenin tümüne algı alanı (Fr. Champ de perception), algının beyinde gerçekleştiği süreye algı süresi (Fr. Temps de perception), algının parçaları arasındaki ilişkilerden oluşan yapıya algısal yapı (Fr. Structure perceptionnelle), çeşitli nesnelere bir bütün olarak ya da bir nesnenin özelliklerine ayrılmaksızın algılanmasına algısal birlik (Fr. Unité perceptionnelle), duyularla gelen algısal gereçlerin bütünlenmesine ve anlamlandırılmasına algılaştırma (İng. Perceptualisation), ses iletiminin bozulmasından doğan sağırılığa algılama sağırılığı (İng. Perception deafness), algılayarak öğrenmeye algısal öğrenme (İng. Perceptual learning), belli bir örneğe uygun olarak algılama eğilimine algısal kurgu (İng. Perceptual set) denir.*⁷³

Duyumların anlamdan yoksun olduğunu, anlamın ilk kez algıda ortaya çıktığını belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 34-37), objeyi bize veren algının, iki yönlü bir kavrama etkinliğine dayandığını söyler. Bu kavrayışlardan biri real olan fiziksel evrene diğeryse irreal olan ruhsal evrene yöneliktir. O hâlde, psikolojide, bir bütünün kavranması şeklinde tanımlanan algıda, bu iki kavrayış bir kavrama bütünlüğü oluşturur. Bu kavrayışın en yetkin biçimi “estetik algı” olarak adlandırılmıştır. Estetik algı, fiziksel duyulara yönelik olarak objenin real tarafını, ruhsal duyulara bağlı olarak da irreal tarafını verip estetik etkinlik içindeki süjenin etkileşimde olduğu objeyi, estetik bir bütün olarak anlamasını sağlar. Bu yönüyle, estetik tavrıda ilk kavrama ile ikinci kavrama “birlikte” gündeme gelir. Seyredilen bir heykeli, önce bir taş yığını sonra bir ruhsal varlık olarak değil, hem bir taş kitesinin hem de ruhsal yoğunluğun biçimlendirilmiş bütünlüğü olarak algılarız. Estetik tavır içinde, objenin duyuşal olarak algılanan yönünden ruhsal olarak algılanan kısmına geçen süje, dışsal bağılıklarından kurtulup bağımsız ve özgür bir alan içine girer. Böylece, realden irreale yönelip estetik algının bütünlüğü içinde “var” ve “yok” olan evrenlerle tanışmış olur.

Şahin Yenişehirlioğlu (a.g.m.: 47-48) da Tunalı'nın düşünceleri doğrultusunda şunları söyler:

⁷³ Orhan Hançerlioğlu, (1976): *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 1, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 42

“Sanatın ve sanatçının yer aldığı alanda, aynı zamanda, o sanat ürününün yansımaları içinde bulunan kişi de vardır: Seyirci, sanat sever. Böylece sanat ürününün üç ayağı ortaya çıkar: Sanatçı-sanat yapıtı-sanat algılayıcısı. Estetik algı bu üçlünün kesişmesinden oluşur. Çünkü ‘Estetik algı, bize, estetik objeyi veren bir kavrama tarzıdır. Estetik obje dediğimiz varlık, daha önce de sık sık işaret edilmiş olduğu gibi, varlık yönünden heterojendir. Bu heterojen varlığın, realite ve irrealite diye iki varlık sferinden meydana geldiğini gördük. Bu varlık sferleri, yalnız ontik bakımdan birbirine karşıt değildir, aynı zamanda onların bize verilme tarzı da farklıdır. Real sfer, duyulur algı yoluyla verilir, irreal sfer ise, ikinci kavrama ile verilir. Böylece, iki farklı varlığı iki farklı kavrama tarzı karşılamakta ve bu iki farklı varlığı bildirmektedir. Ama, biliyoruz ki, estetik algı, duyulur algı değildir, çünkü, bir estetik algıda birtakım salt real olan şeylerin algılanması sözkonusu değildir. Estetik algıda yalnız estetik varlık algılanabilir.’ (M. Bense, Aest., s. 38) Buna göre, estetik algı ile duyulur algı örtüşen iki algı değildir. Gerçi, duyulur algının estetik algı için bir zorunluluğu var, ama yeterliği yoktur. ‘Estetik kavrama, yalnız yarısıyla duyulur kavramadır. Bu duyulur kavramının üzerinde, ikinci düzeni veren kavrama yükselir, duyu izlenimi aracıyla, ama, duyulur izlenimden meydana gelecek değil, tersine akt olarak duyu izlenimindeki açık bir özgürlük içinde.’ (N. Hartmann, Aest., s. 17)

Estetik algı, hiç şüphesiz, real obje ile temas haline gelecektir. Ama ne var ki, real obje, real varlıkta durup kalmayacak, tersine onun ötesine, arkasına bizi geçirecektir. Real varlığın ötesine, arkasına bizi geçiren şey, artık duyulur algı değildir, tersine bunu başarabilen algı, ‘ikinci kavrama’ adı verilen akt’tır. ‘Estetik algı, birinci tabakanın, real olanın dışına nüfuz edebilir ve bir ikinci, irreal tabakayı kavrayabilir.’ (N. Hartmann, Einf. in d. Phil. s. 191) Demek oluyor ki, estetik algı duyulur algıyla örtüşen bir algı değildir.

Duyulur algının varlığı, hiçbir zaman estetik algının varlığını sağlamaz. Aynı izlenimler, bir insanda sadece duyulur bir algı meydana getirdiği halde, bir başka insanda aynı zamanda bir estetik algı da meydana getirebilir. Aynı bir tabiat parçası, örneğin bir deniz manzarası karşısında bulunan iki insan düşünelim. Bunlardan biri denizi sadece bir deniz, maddi bir su olarak algılayabilir; öbürü ise, pekâlâ bu mavi renk duyularının ötesine geçebilir ve onda bir anlam, bir hürlük, insanlar için bir mutluluk düşünebilir. Yine örneğin, Süleymaniye Camisi karşısına geçen bir insan, onu bir ibadet yeri olarak ve sadece statik hesaplarının belirlediği bir yapı olarak görür. Bir başkası ise, onda bir estetik düzen ve anlam bulur. İşte, birinci tavır, günlük algının belirlediği bir tavidir. İkinci tavrıda ise, artık bir estetik algı karşındayız. Estetik algıda, ‘önemli olan, duyu yoluyla kavranmayan şeyi kavramadır.’ (N. Hartm. Aest., s. 44)”

Estetik tavrın altıncı özelliği olarak ele alınan “duygu”nun, estetik etkinlik sonucunda ortaya çıkan haz duygusu gibi homojen olmadığını, tam tersine heterojen bir niteliğe sahip olduğunu söyleyen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 37-40), bütün algıların hem duyusal (real) hem de duygusal (irreal) yönüne tekrar işaret ederek, duyusal olarak algıladığımız bir objeden aynı zamanda, ya hoşlandığımızı ya da hoşlanmadığımızı belirtir. Bu yönüyle, nerede bizim için bir bilgi objesi varsa, orada bir duygu objesi de bulunacaktır. Demek ki real yaşam, aynı zamanda, duygu yüklü bir yaşamdır. Bunun yanı sıra, estetik duygunun bilgiye dayalı olup insanın genlerinde bulunan kodların bilgiyle çözümlenmesi sonucu ortaya çıktığını, bu nedenle, bütün insanlıkta ortak olduğunu, hem doğrudan hem de dolaylı olarak belirten Baltacıoğlu bu konuda şunları söyler:

“Ben son yıllarda batılı psikologların ‘estetik duygu’ adını verdikleri duygu üzerinde çok durdum. Estetik duygunun nasıl bir ruh gerçeği olduğunu araştırdım. Sonunda anladım ki insanlara san’at eserleri ile aşılanaan estetik duygu sanatçının sanat eseri ile yarattığı bir duygu değildir. Sanat eserinin görevi, insanda olmayan sanat duygusunu yaratmak değil, insanda var olan duyguları uyandırmaktır, bilinç altında olan bu duyguları bilinç üstüne getirmektir. Estetik duygu dedikleri duygu yalnız güzellik duygusu da değildir. Eros (şehvet), zekâ, metafizik, din duyguları gibi türlü türlü duygulardır. Bütün sanat eserleri gibi, edebiyat eserleri de, insanda daha önceden var olan, ancak, bilinçsiz kalmış olan duyguları uyandırır. Öyleyse, sanat eseri insanda estetik beni (moi esthétique) yaratan bir etken değil, belki, bu estetik beni bilinçlendiren bir tekniktir. Eğer insanda estetik ben dediğim bilinçsiz duygular olmazsa insan sanat eserinin karşısında hiçbir şey duymayacaktır. Nitekim, bilginin ahmakları olduğu gibi, sanatın da ahmakları vardır.”⁷⁴

Bir başka çalışmadaysa estetik duygular ve bu duyguların ortaya çıkışı hakkında şu bilgiye rastlarız:

“Gerçeklikteki fenomenleri ya da sanat yapılarını estetiksel olarak algılama sürecinde ortaya çıkan bir coşkusal koşul. Estetik Duygular, bu algıya bir çeşit karşılık verme olup, güzel ya da yüce-olan, trajik ya da komik-olan duygusu yoluyla dile getirilir. İnsanın estetik deneyimi Estetik Duygular’la sınırlı olmadığı gibi, onlarsız da varolmaz. Estetik Duygular, insanın tarihsel gelişmesinin bir ürünüdür. Toplumun estetik bilincinin düzeyini yansıtır. Estetik Duygular’ı imgeler halinde maddileştiren sanat yapıları, ideolojik ya da coşkusal eğitimin bir aracıdır. İnsansal sevinç ve esin kaynağı demektir.” (Frolov, a.g.e.: 152)

Real yaşamda birine kızıp öfkelenmemiz ya da bir olaydan ötürü duyduğumuz mutluluk, birer gerçekliktir. Bununla birlikte, bir tiyatro oyununun gerçek olmadığını bildiğimiz hâlde, o oyundan da hoşlanabiliriz. Hartmann tarafından bu duyguların “görüntü duygular” olarak adlandırıldığını, estetik duyguların da gerçek dışı olmaları nedeniyle görüntü duygular olduğunu belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 39), aynı duruma Konrad Lange’in “duygu illüzyonu” dediğini söyler. Volkelt, bu görüntü duyguların üçe ayrıldığını belirtir: Bir estetik objede, örneğin bir roman kahramanının acılarını, sevinçlerini, korkularını, umutlarını, özlemlerini paylaşırken o objenin içine girip onunla bütünleşiyor ve aynı duyguları biz de duyuyorsak, bunlara “objektif duygular”; aynı kahramanın yaşadığı haksızlıklar ve ona yapılan kötülükler karşısında öfkelenip isyan ederek adeta insanlığımızdan utanınca duyduğumuz, kahramana ait değil de bize ait olan duygulara “katılma duyguları”; nihayetinde, söz konusu roman bittiğinde duyumsadığımız derin tatmin ve haz duygusuna da “durum duyguları” denmiştir. Görüldüğü gibi, estetik tavrı oluşturan unsurlardan biri olan duygular, heterojen bir özellik taşırlar; çeşitlidirler. Tunalı’ya göre, her estetik objede bu duygulardan biri ya da

⁷⁴ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1991): “Yunus Emre Estetik Sırları”, *Yunus Emre İle İlgili Makalelerden Seçmeler*, (Haz. Hüseyin Özbay, Mustafa Tatçı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: s. 56

ikisi bulunabilir; bu duyguların hepsini içinde toplayabilen estetik obje, yetkin olandır ve bu yönüyle, büyük bir sanat eseridir; bir şaheserdir.

Estetik tavır içinde incelenen duygular arasında en çok önem verilen “özdeşleyim” Tunalı (Bkz. a.g.e.: 40-44) tarafından, estetik tavrı oluşturan özellikler arasında yedinci sırada ve ayrıca ele alınmıştır. Tunalı’nın konu hakkındaki düşüncelerine geçmeden önce, Ferit Edgü’nün “özdeşleşme” kavramı etrafındaki sözlerine de konuya farklı bir açılım getirmesi bağlamında yer verelim:

“Sanatçı, yeni bir dünya yaratır. Renklerle, biçimlerle ya da sözcüklerle şaşırır. Bu şaşkınlık içinde okur, dinleyici ya da seyirci yepyeni bir dünya keşfeder. Bu ‘keşif’ Christoph Colomb’un Amerika’yı keşfinden daha az heyecanlı değildir. Çünkü her iki örnekte de varolduğu halde bilinmeyen bir dünya keşfediliyordu./ Bu dünya ile özdeşleşmenin ise, ilk aşamada olanağı yoktur. Colomb, Hindistan’a gideyim derken Amerika’ya ayak basmıştır. Okur için de durum budur. Bir yapıta (bu yapıt, ister yazınsal bir yapıt, şiir, öykü, roman olsun, ister görsel bir yapıt, ister bir müzik yapıtı) bir bilinmeze yolculuk gibi yaklaşılır. Yol aldıkça bunlar anımsanmaya başlar. Sonunda ise, o yapıtta kendimizi bulmaktan çok, benliğimizin, kişiliğimizin, yaşam deneylerimizin, anular birikimimizin küçük parçacıklarını buluruz./ Siz siz olun, hiçbir sanat yapıtıyla, hiçbir roman kişisiyle, hiçbir şiirle özdeşleşmeyin. Yoksa, Hindistan’a doğru yola çıkar ve... Hindistan’a varırsınız.” (Akatlı, a.g.e.: 166)

Tunalı’ya göre, çevremizdeki objelerle etkileşime girdiğimizde öncelikle onları duyuşsal olarak algılar, sonrasında, duygusal bir bağ kurup insana ait duygusallığı onlara da yükleriz. Böylece, etkileşime girdiğimiz obje ile özdeşleşir, ona duygusal bir canlılık kazandırmış oluruz: Fırtınalı bir havada çok büyük dalgalar oluştuğunda, deniz için “azgın”; yüksek dağ doruklarına baktığımızda, dağ için “mağrur ve yüce”; ormanda zıplayarak yuvasına dönen yavru ceylan için “şirin” nitelemesinde bulunuruz. Bize ait olan ruhsal-duygusal çıkarımları, bizim dışımızda olan objelere yükleyerek onları, kişileştirmiş, kendimizden kılmak suretiyle tanımış oluruz. Objeleri, duygusallık içinde kavrayıp onları içinden yaşadığımızda, özdeşleyim (einfühlung, empathy) durumu ortaya çıkar. Objeleri bu şekilde içlerinden kavrayıp yaşadığımız şey, objenin kendi değil, o objeye yüklediğimiz bize ait duygulardır: yıkılmış bir ev karşısında duyumsadığımız üzüntü, burukluk ya da eziklik gibi... İşte, objelerle aramızda kurulan bu duygusal özdeşlik ilgisine “özdeşleyim” denir. Tunalı, böyle bir ruhsal durumun fizyolojik temeli olup olmadığını sorgularken Carpenter’in kas hareketi duygumuna bağlı olan “ideo-motorik” yasasından, Karl Gross’un ortaya koyduğu “iç taklit” yaklaşımından ve de Volkelt’in “ortak duygudaşlık ilgisi” ile “ruhsal-sembolik özdeşleyim”inden kısaca bahsedip özdeşleyim olayını, psikoloji ve psikolojik estetik

yönünden en iyi açıkladığını düşündüğü Theodor Lipps'e "özdeşleyim estetiğinin kurucusu" diyerek büyük bir yer ayırır. Bu yaklaşıma göre, bir süje tarafından duyumsanan obje, ruhsal-duygusal etkinlik içinde de kavranmak ister. Objeyi ilk ve ikinci kavrama aşamasında, kendini, özgür ve bağımsız hisseden süje, bu durumu haz duygusu olarak yaşar. Burada duyumsanan hazzın kaynağı, objede bulunmaz; bu kaynak, süjenin objeye aktardığı kendi ruhsal-duygusal etkinliğidir. Dolayısıyla, bu durumda Lipps'in de dediği gibi "Estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır." (Tunalı, a.g.e.: 43) Kendi dışımızda bir obje olmadan özdeşleyimin ve estetik hazzın gerçekleşmeyeceğini söyleyen Tunalı, bununla birlikte, kendi kendinden ya da kendi etkinliğinden haz alan insanın "narsist" olacağını belirtir. Özdeşleyimde, haz duyduğumuz objeye yüklediğimiz değer konusunda, Lipps'in şu sözlerine de yer verir Tunalı (a.g.e.: 44):

"Yalnız bu özdeşleyim var olduğu sürece biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür yaşamımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama, bunu yapamadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş olduğumu duyduğum zaman, bu biçim çirkindir."

Tunalı'ya göre, böylece, bu psikolojik özdeşleyim kuramından salt psikolojik-sübjektivist bir estetik değer kuramı da doğmuş olur.

"Suud Kemalettin sübjektivizmin şekillerinden biri olan, 'Einfühlung' yani tecazüb estetiğine de aleyhtardır. 'Teczüb estetiği kabul olunursa, artistik güzellik sabit olmayacak ve onu temaşa edenlerin hissî iktidarlarına göre muhtelif surette güzel telakki olunacaktır. Mademki, sanat eseri, teessürî hayatın med ve cezrini takib ediyor; bugün güzel görülen bir eserin aynı kimse için yarın daha başka türlü güzel görüleceğini, hatta bazı günler, en halis şaheserlerin güzelliğinden mahrum olabileceklerini söylemek icab eder. Bunun için de ruhumu onlara vermek istemeyişim kâfidir. İşte, sanatta sübjektivizm veya rölativizm budur. Ve sanatı tehlikeli uçurumlara sürüklemektedir.' "

saptamasını yapan Cemil Sena Ongun (a.g.e.: a.y.) devamında "Halbuki, bugün sanat eserleri de adeta diğer faaliyetler gibi zümrevileşmektedir. Yani sanatta bir démocratisation hiç bir zaman teesüs edememiştir." diyerek şaheser olarak tarihe geçen estetik nesnelere bireyin yaşadığı özdeşleyimden ziyade, toplumsal bilinçteki özdeşleyime dayanarak ele alınması gerektiği düşüncesindedir.

Estetik tavrıdaki ereğin aynı zamanda “estetik haz”za ulaşmak olduğunu, ancak bu durumdan hedonist sonuçlar çıkartılmaması gerektiğini dile getiren Tunalı (a.g.e.: 44-46), çok yönlü ve heterojen bir olgu olan estetik tavır içindeki estetik hazzı, sekizinci özellik olarak inceler. Estetik hedonizm konusunda Hançerlioğlu (1977: 83) tarafından verilen bilgi şöyledir:

“(Os. İstilizâziyei bediyye, Fr. Hédonisme esthétique) Güzelliği, nesnelere bir niteliği saydığı hazda bulan Santayana'nın öğretisi... İspanyol asıllı Amerikalı düşünür George Santayana (1863-1952)'ya göre güzellik, nesnelere bir niteliği olan hazdır, eşdeyişle nesneleşmiş hazdır. The Sens of Beauty (Güzellik Duygusu) adlı yapıtında şöyle der: 'Bilim, bilgi isteğimize bir karşılıktır ve biz bilimde yalnız gerçeği ararız. Sanatsal eğlenme isteğimize bir karşılıktır ve gerçek ancak bu amaca hizmet etmekle sanata girebilir.' (İbid, s. 22). Platonculukla Katoliklik karışımı Santayana'ya Michel Angelo'nun Saint Peter katedralini eğlencelik olarak mı yaptığı sorulmuştur. 'Dünya üstünde ne kadar derin düşünürsek Platon'a o oranda yaklaşmış oluruz' diyen Santayana'ya göre 'İnsanlara yeni bir felsefe gerekmez, bizler ancak eskiyi yaşamak için cesaret istiyoruz'. Santayana, toplumbiliminde de, Platon gibi, insanları seçkinlerin yönetmesi gerektiğini ileri sürer.”

Yine Tunalı'ya göre, duysal temele dayanan estetik tavrıda, bir objeden hoşlanmak, o objeyi görme ya da işitme duysuyla kavramamıza bağlıdır. Bunun yanı sıra estetik haz, duysal hoşlanmayı aşır ruhsal bir durumun da ötesine yükselmeyi imler. Bir parfümün kokusuyla duyulan “duysal haz” onu taşıyan kişinin ortamdan uzaklaşmasıyla son bulurken, “estetik haz” okunan bir roman ya da şiir sona erse de devam eden ve kişilik üzerinde büyük değişiklikler yapan bir etkiye sahiptir. Duyu alanında başlayıp biten duysal hazzla karşılık estetik haz, duyu alanında başlar ve ruhsal boyuta yükselip kişiliğin tamamını kuşatır. O nedenle estetik haz, değiştiren ve mutluluk veren bir hoşlanmadır; uyarıcı ortadan kalktığında, duysal haz gibi kaybolmayıp süreklilik arz eder. Aristoteles, tragedyanın ereğini “ruhun tutkuların arınması” (katharsis ton pathe ma ton) olarak betimlerken, estetik hazzın bu yönünü ortaya koyar. Bunun yanı sıra, duysal haz, her zaman olumlu bir duygu tonu olduğu için acı duyumunun karşıtıdır. Acının olduğu yerde, duysal haz aranmamalıdır. Oysa ki estetik hazzın olduğu yerde, duysal acı ve öfkeden, nefret ve kinden rahatlıkla bahsedebiliriz. Bir romanda, betimlenen acı ve elem yüklü bir kurgu sonunda, estetik haz duymamız mümkünken, duysal haz duymamız normal değildir. Bu noktada, estetik haz, duysal haz ve acının üstünde yer alır. Duysal ve estetik haz arasındaki üçüncü fark, Kant'ın saptadığı “çıkır-ilgi” kavramında bulunur. Buna göre, duysal hoşlanma, çıkır ve ilgilere bağlıdır. Hava soğuk değilse sıcak bir içkinin hoşumuza gitmemesi, duysal hoşlanmanın, genele değil de özele bağlılığını gösterir. Bununla birlikte, estetik

haz, bütün çıkar ve ilgilerden bağımsızdır. Estetik haz, sadece, duyularımıza değil bilgi yetimiz olan duyarlık ve zihin arasındaki özgür ve bağımsız oyuna dayanır. Bu uyum sübjektif olsa da Tunalı'ya göre, bütün insanlık için geçerli bir olgudur; o nedenle, estetik haz da geneldir. Bu noktada, belli bir değere dayalı olarak doğan estetik haz, her türlü hedonizme karşı sınırlandırılıp korunmuştur; bir tek fiziksel uyarıcıya indirgenemeyecek kadar heterojen olup bütün ruhsal güçleri uyum içine sokan, kendine özgü ve mutluluk verici, yüksek düzeydeki ruhsal bir aşamadır.

Tunalı'nın, estetikbilim bütünlüğünü oluşturmak üzere saptadığı dört yapı elemanından ilki olan estetik süjenin özelliklerini, aşağıdaki tabloda toplu olarak göstermek mümkündür.

| Sıra | “Estetik Süje”nin Özellikleri |
|------|--|
| 1 | Bir bilgi ögesidir. |
| 2 | Geniş anlamıyla Tanrı'nın yarattığı doğa, dar anlamıyla sanatçının yarattığı objeler ile estetik etkileşime girer. |
| 3 | Estetik tavra sahiptir. |
| 4 | Estetik tavır almak; ereği kendinde olma, seyir, kavram, duyu, algı, duygu, özdeşleşim, estetik haz olmak üzere sekiz aşamayı içeren bütünsel bir durumdur. |
| 5 | Estetik tavır, bütün çıkar ilgilerinden bağımsız olup ereği kendindedir. Estetik obje, estetik tavır içindeki süje tarafından, sadece seyredilmek için özgür ve bağımsız bir oyun içindeymiş gibi, her türlü fiziksel ilgiden soyutlanarak seyredilir. |
| 6 | Doğadaki bilgi objesini alıp kendi iç dünyasında yeniden yorumlayarak çeviren süje, bir estetik obje yaratır. Buna göre estetik tavırda, bilgi ve sezgi bütünlük içinde düşünülmelidir. Kavram, bu bütünlüğün adıdır. |
| 7 | Estetik tavırda görme, işitme, kas hareketi ve denge duyularının verdiği bilgi, diğer duyularınkinden daha belirleyicidir. |
| 8 | Duyular, anlamdan yoksundur; anlam, ilk kez algıda ortaya çıkar. Fiziksel ve ruhsal duyuların verdiği en yetkin bilgi, göstergenin, heterojen bir bütünlük şeklinde oluşmasını sağlayan algının karşılığıdır. |
| 9 | Estetik etkinlikte ortaya çıkan süjeye ait duygular, heterojen bir yapıya sahip olup üçe ayrılır: objektif duygular, katılma duyguları, durum duyguları |
| 10 | Özdeşleşim, estetik etkinlikte ortaya çıkan diğer duygulardan daha önemli bir yere sahiptir; bu durum, süjenin kendi dışındaki bir objede yine kendinden haz alması anlamına gelirken cansız kabul edilen bir nesneye, canlılığa ait özelliklerin yüklenmesini de imler. |
| 11 | Estetik etkinlik sonucunda duyumsanan haz, duyuşal hazdan farklı olarak süreklilik içeren, karakteri değiştirebilen ve mutluluk verici bir özellik taşır. Duyuşal hazdan farklı olarak acı, öfke ve üzüntü gibi olumsuz duygular da estetik tavır içinde, haz vericidir. Yine duyuşal hazdan farklı olarak estetik haz, bütün çıkar ve ilgilerin dışında, tüm ruhsal güçleri dengeleyen, yüksek düzeyde ruhsal bir durumdur. |

Tablo 2

Herkes güzelliği farklı biçimlerde algılar. Ressamın resim yaptığı, şairin şiir yazdığı, bestecinin senfoni bestelediği yerde bilimadamı bilimsel bir teori yaratır.
(David Ruelle, 2001)

II.1.2. Estetik Obje

İsmail Tunalı (2001: 47) “İster doğa elemanları isterse sanat yapıtları olsun, bütün bunlar estetik obje dediğimiz varlığı oluştururlar. Ancak, ne var ki, bugüne kadar doğa estetik’i üzerinde ayrıntılı olarak durulmamış, doğanın estetik kategorileri saptanmamış ve genelde bir doğa estetik’i ortaya konamamıştır [...] estetik obje dendiği zaman doğa varlıklarından daha çok sanat varlıkları, sanat yapıtları anlaşılmaktadır.” ifadesine bağlı olarak estetik objeyi, daha ziyade sanat alanında inceleyeceğini, o nedenle, bu aşamada sanat felsefesinin sınırları içinde kalacağını belirtir ve araştırmasına, estetik objenin dar anlamıyla bir “sanat eseri” olarak ne olduğunu sorgulayarak başlar.

“O halde sanat eseri ‘âlemin manalı bir tarzda görülmesi’ demektir. Sanatkârın vazifesi âlemi doğru görmek değil, manalı, yani güzel görmektir. Sanatkâr âlemi niçin böyle görüyor? Gizli, kaçıcı duygularına bir kalıp yapmak, güzellik denilen manalı âlemi meydana çıkarmak için. Sanatkâr renk, ses, göz denilen maddelere muhtaçtır. İlim bize doğruyu, zarureti öğretiyor. Sanat bize güzeli, hürriyeti öğretiyor.” (Baltacıoğlu, 1934: 25) yorumundan birkaç yıl sonra, sanat eserini “muayyen bir sosyal grup içerisinde bu sosyal grubun değerlerini toplayıp kendine mahsus bir teknikle şuurlandırdıktan sonra yine bu sosyal gruba aksettirerek bedî heyecan denilen sui generis heyecanı vücade getiren ve artist denilen sosyâl adamın teşkilâtlı eseridir.” şeklinde tanımlayan Baltacıoğlu’na (1937c: 14) göre, sanat eseri “herhangi ızdırap, şursuz bir duygu gibi benliğimizin sadece heyecan ve ihtiras bölgelerini tutup fikir ve düşünce âlemimizi alâkasız bırakmaz, bilakis aradığı ve başardığı iş, bu zekâ âlemini meşgûl etmektir. Bu bakımdan sanat eseri, tabiati pratik olan ayinden, ibadetten ve ahlâktan da ayrılır” (a.y.); o nedenle, bir tasavvurdur. Faydalı değildir; çünkü “sanat eseri ne ilme benzer, ne de tekniğe. İlim gibi dış hakikati aramak onun vazifesi değildir. Bir tabloyu öğrenmek için seyretmeyiz. Bir roman, bir tarih kitabı değildir. Gerçi sanat eserinde de ilmî ve ahlâkî hakikatler bulunabilir, fakat bunları vermek onun gayesi değildir. Sanat eseri teknik faaliyet gibi pratiğe bağlı da değildir. Artist eserini vücade getirmekle ilmî, fennî cinsten hiçbir maddî ve amelî fayda temin etmeği düşünmez. Gerçi sanat eserinin de kendine

göre bir ‘faydası’ vardır, fakat bu fayda amelî ve intifaî cinsten değildir.” (a.y.) Üçüncü olarak, sanat eseri bir yapıdır; “bir yapı ham malzemenin plânlı topluluğudur. Orada her taş, her çivi mimarının, kalfasının kafasındaki, yahut plânındaki ana maksada hizmet etmek için vardır. Bir yapı, bir eşya yığını değildir. Sanat eseri de tıpkı öyledir. Orada her ses, her şekil ve taş, her söz veya hareket yapıcısının kafasındaki ana maksada hizmet için vardır.” (a.y.) Aynı zamanda, sanat eseri bize, heyecan verir; “bu heyecan ne dinî heyecana, ne de ahlâkî heyecana, ve ne de uzvî iştihaların zevkine benzemez, nevinde münferit sui generis bir heyecandır [...] Bedîî heyecanı duyar duymaz, bütün dış alakalarından uzaklaşır, kendimize ineriz. Orada sanat eseri ile kaynaşırız. Sanat heyecanının ayırıcısı odur ki onu duyduğumuz zaman kendimizden ayrılmayız.” (a.y.) Beşinci özellik olarak, sanat eseri bir grup içindir; “tek insanın anlaması, tek insanın heyecan duyması için yapılmış bir sanat eseri yoktur. En mücerret en ağır eserler bir reel yahut ideal bir insan grubu, bir kültür sosyetesine için yapılmıştır [...] Sanat eserinin verdiği heyecanların varlığı sanatkârın içinde yaşadığı ve kültürünü duyduğu sosyetenin gelir. Sanatkâr bu sosyetenin duygularını toplar ve tekniği sayesinde şiddetlendirerek yine bu sosyete verir.” (a.y.)

Estetik nesnelciliği “(Os. Âfâkiyei bedîîye, Fr. Objectivisme esthétique) Güzeli nesnede arayan görüş... Güzeli, nesnenin özneye olan etkisinde, eşdeyişle özneye arayan görüşe karşıt bulunan *estetik nesnelcilik*, dilimizde *estetik objektivizm* deyimleriyle dile getirilmektedir. Güzeli nesnenin bir niteliği sayan bu görüş, antikçağdan beri var olan çok eski bir görüştür. Antikçağ Yunan sanat kuramcıları bu kanıdaydılar. Schiller, Meyer, olaybilimci ve varlıkbilimci estetikçiler de bu görüşü savunmuşlardır. Bu anlayışa göre güzellik nesneldir ve güzelliğin tümel geçerli yasaları vardır.” şeklinde açıklayan Hançerlioğlu (1977: 83) “güzelliğin nesnelliği yasası” hakkındaysa aynı eserin 270. sayfasında şunları söyler:

“(Os. Şey’iyeti hüsnün kanunu, Fr. La loi de l’objectif de la beauté) güzelliğin nesnel bir değer olduğunu ilersüren yasa... Güzel olan nesneyle onu güzel bulan özneye arasındaki ilişki estetiğin başlıca konusudur. Gerçekte özneye nesne arasında bağımlı bulunan güzellik, onu her iki uçta da bağımsız görmek isteyen metafizik anlayışın ürünü olan iki karşıt savla dile getirilmiştir. Güzelliğin nesnelliği yasası; güzeli nesnede ve nesnel bulur, özneye hiç bir hak tanımaz.”

Estetikbilimdeki en önemli sorunlardan birinin estetik objenin belirlenmesi olduğunu düşünen Afşar Timurçin (1986b: 54) için “estetik araştırmanın metafizik

çerçevede geliştirildiği eski zamanlarda böyle bir sorun yoktu ya da örtülü olarak vardı. Eski estetiğin konusu, estetikte nesne olan şey değil, öz olduğu düşünülen şeydi. Çünkü o zamanlar estetiğin ayaklarını yere basmadığı zamanlardı, doğrudan doğruya sanat yapıtları düzeyinde araştırma yapmayı aşağı bir iş saydığı zamanlardı.” Bu noktada estetik objeyi “bizim güzel bulduğumuz, güzel diye belirlediğimiz şeydir. Estetik duyuya sahip bir bireye estetik haz verebilen her şeye estetik nesne adını verebiliriz.” sözleriyle belirleyen Timuçin (a.y.) “estetiği estetik yapan estetik nesnedir” diyerek objeyi estetikleştirenin bizim bakışımız olduğunu belirtir. Dolayısıyla, Timuçin (a.y.) için “Bakışımızla doğa biryapılı görünümünü yitirir, çokyapılı bir görünüm alır. Bu çok yapıllıkta estetik nesne öne çıkar. Estetik nesne doğaya katılmış insan olduğu kadar insana katılmış doğa olarak da düşünülebilir.”

Estetik objenin tanımı ve sınırları hakkında bilgi veren Ahmet Cevizci (a.g.e.: 340) içinse estetik obje, ikiye ayrılarak incelenmelidir; zira estetik obje, fenomenal bir nesnedir:

“[Ing. aesthetic object; Fr. objet esthétique; Al. ästhetisch objekt] Güzellik değerinin taşıyıcısı olan, ve estetik bir beğeniye sahip bulunan insanın kendisine yöneldiği nesne.

Bununla birlikte, bu nesne, estetik öznenin dikkatine, fizikî bir nesne olarak değil de, fenomenal bir nesne olarak konu olur. Buna göre, bir resim boyalardan, bir müzik parçası seslerden, bir heykel bronzdan, şiir de sözcüklerden meydana gelir ve bu saydıklarımızdan hepsi de, en azından bir yönüyle fizikî nesnelere. Fakat, öznenin estetik yöneliminin, estetik dikkatinin konusu olan nesne, fizikî bir şey değil de, fizikî bir şeymiş gibi görünen fenomenal nesnenin anlamı, onun ifade ettiği şeydir. Buna göre, bir resimde yöneldiğimiz şey, renk kimyası olmayıp, renklerin birleşimi, senfonide ise, dikkatimize konu olan şey, ses fiziği olmayıp, seslerin uyumudur.

Başka bir deyişle, estetik nesne, maddî nesne ve ereksel nesne olarak ikiye ayrılmak suretiyle çözümlenebilir. Bunlardan maddî nesnenin insan zihninden tümüyle bağımsız olduğu yerde, ereksel nesne zihnin içinde olup, estetik özne ya da alımlayıcının nesneye yüklediği anlamdır.”

Bu noktada “nesne” ve “nesnellik”in tanımı ve tarihi hakkında yapılan açıklamalardan birinde şöyle denmektedir:

“Bugünkü ‘nesne’ ve ‘nesnellik’ kavramlarımız Kant’ın düşüncesinin izinde, onun bir devamı olarak görülebilir. Bugün ‘nesne’ ve ona bağlı olarak ‘nesnel’ dediğimizde her türlü bireysellikten, ‘öznel’ duygu, istek ve görüşlerimizden bağımsız olan, bütün bunların değişebilirliği karşısında saptanmış, kararlı olarak kalan şeyi ve o şeyin bu özelliğini anlıyoruz (ancak bu anlamda, fakat mecazi olarak günlük tartışmalarda düşüncelerin, görüşlerin nesnelliklerinden söz ediyoruz). Tıptaki gelişme ve sağlık hizmetlerinin yaygınlaşması, özellikle hastalıkların tanınmasında belli bir nesne ve nesnellik anlayışını sıradan insana da büyük ölçüde aşılamış gözükmektedir. Özellikle tanınmada kullanılan elektronik aletler, buna bağlı olarak genişletilen analiz ve testler

akla geliyor. Artık ‘madde’ ve ‘cisim’ kavramlarımız da ‘nesne’ ve ‘nesnellik’ kavramlarının ışığında görülmektedir.

Kendinde tözsellik taşımadığı, ‘metafizik’ olmadığı kabul edilen, yalnız ‘herkes için geçerli’ olmada özünü bulan bu ‘nesne’ kavramı, nesne ile aynı uzamı paylaşan insan ‘vücut’unu daha önce düşünülemez bir biçimde devreye sokmaktadır. İnsanın nesnelere algılaması ve onlara karşı tepkilerde bulunması kendisi de (biyoloji, kimya ve fiziğin inceleme konusu olan) bir ‘nesne’ olan vücut aracılığıyla gerçekleşmektedir. İnsan bugün yalnız ‘vücuduyla’ değil, ‘ruhu’ ile de ‘nesne’ler dünyasının bir parçasıdır (ruhbilimin çağımızdaki başarı ve yaygınlığı bu noktayı perçinlemektedir).

Bugünkü nesnellik anlayışımız böylece şu iki kavram çevresinde dönmektedir: çözümlene (parçalara bölme) ve betimleme (parçalar arasındaki kararlılık gösteren ilişkileri saptama). Çözümlene ve betimleme yoluyla saptanabilen herşey nesnedir. Parçalar arasında saptanan kararlı ilişkiler kuşkusuz herşeyden önce nedenlilik, neden-etki ilişkileridir [...]

Kant’ın bir vuruşta metafiziği ortadan kaldıramadığına ondan sonraki hem ona karşı olan, hem de onun çizgisini sürdüren görüşler tanıklık etmektedir. Fichte ve Schelling üzerinden Hegel’e kadar varan çizgi Kant’ın birbirinden ayırdığı alanları, yani ‘kendinde şey’le görüş alanlarını özne (‘ben’) kavramını vurgulayarak birleştirme denemesidir. Hegel’de kavram ile nesnenin diyalektiği ve kavramın nesne olarak kendini gerçekleştirmesi ile, yani ‘kendinde’ nesnellik kazanmasıyla sonuçlanmıştır. 19. yy.da Yeni-Kantçı görüşler ise Kant’ın nesne kavramına bağlı kalma çabaları içinde ‘kendinde şey’ ile ilgili sorunları çözemediklerini itiraf etmişlerdir. Böylece çatlak ortada kalmıştır.

Bu durumu görmeyen, görmek istemeyen ‘görüşler’ XIX. yy.dan başlayarak çeşitli adlar altında karşımıza çıktılar. Adı ister pozitivism, ister doğalcılık, ister empirizm, vb. olsun bütün bu görüşlerin ortak yanı ‘nesne’ kavramının metafizik bir mirasın parçası olduğunu kabul etmemeleri, böylece bu kavramı varmak istedikleri mantıksal sonuca göre şemalaştırmalarıdır. Bu akımlar sıfırdan (örneğin salt insan deneyinden) başlama iddiası içinde miras yediklerini gözden kaçırmaya çalışmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar. Sorunun bilincinde olanlar ise her şeyden önce ‘nesne’ kavramına eğildiler.”⁷⁵

Felsefede, göstergenin görülen yüzü üzerinde yoğunlaşan yaklaşımlar gereği çağımızdaki “metafizik” anlayışı karşılaştırmalı olarak irdeleyen ve felsefe tarihi içinde sorgulayan Füsün Akatlı da felsefe akımlarının konuya yaklaşımı hakkında şu saptamayı yapar:

“Bergson’un, Heidegger’in ve diyalektik materyalistlerin metafiziği anlatırken olsun, kendi öğretilerini ortaya koyarken olsun, yaptıkları iş bir yerde felsefedir. Her türlü doğrulamanın, yadsımanın ve değer yargısının ötesinde, hiç olmazsa bunu söylemek mümkün görünüyor. Mantıkçı empirist bilim adamlarının metafizik anlayışları ise, onların metafizik adı altında, mantıksal analizden ibaret olmayan bütün felsefeleri de yadsıdıklarının kanıtıdır. Bundan ise onların felsefeyi tümüyle ve her türüyle yadsıdıkları anlamı çıkar. Çünkü hiç bir felsefe salt mantıksal analizden ibaret değildir. Bunun yanında, bilim önermelerinin mantıksal analizi yöntemini geliştirerek çağdaş bilim felsefesine ve bilgi kuramına malzeme vermeleri, yüzyıllardır felsefede hüküm süren kavram kargaşalığının sakıncalarına dikkatleri çekmeleri bakımından bu grupta yer alan düşünürler, dolaylı yoldan da olsa çağdaş felsefeye önemli katkılarda bulunmuşlardır. Diyalektik materyalist düşünürler ise çağdaş bilimlerin verilerinin felsefe tarafından tutarlı olarak değerlendirilmesi ve yorumlanması olanağı taşıyan tek yöntem olan diyalektiğin sözcüleri olmaları bakımından, yüzyılımızın en önemli ve gerçekliğin

⁷⁵ Önay Sözer, (2001): “Nesne ve Nesnellik Kavramlarının Tarihçesi”, Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 485, 497

kavranmasına elverişli felsefesinin kuramcılarıdır. Metafizikçi filozoflara gelince, artık iyiden iyiye dönemlerini kapadıkları, çağımız insanına, onun sorunlarına, işlevsel bir felsefenin gereklerine yabancı kaldıkları, son perdesini çoktan seyrettiğimiz bir oyunu hâlâ sürdürmek için boşuna çabaladıkları söylenebilir belki. Mümkün olduğu kadar yan tutmaktan kaçınarak ve sadece yüzyılımızın bilim ve felsefesinin ulaştığı aşamayı nesnel olarak değerlendirerek söylenebilecek en yalın söz ise, çağımızda artık metafiziğe yer kalmadığı, metafizikte direnmenin geriye dönük, çağdışı bir tutum olduğudur.”⁷⁶

“Metafizik önvarsayımlar, kategoriler, temel kavramlar, ilkeler ne sağlayacaktır?” sorusundan yola çıkan Betül Çotuksöken’in bu soruya verdiği yanıtta şöyledir:

“Felsefe bağlamında, felsefede farklı düzlemler arasındaki ilişkilerin düzenlenişinin betimlenişinde, ilişkilerin yorumlanmasında belirleyici olacaktır. Bu bakımdan da her felsefi görüşün böyle temel bir çalışma biçimine gereksinimi vardır.

Böyle bir yaklaşım her türlü metafiziği –metafiziği tümüyle haklı çıkarma çabalarını olduğu kadar– metafizik kavrayışlardaki devrimsel dönüşümleri de, metafizik eleştirilerini de –eleştirel dönüm noktalarını da– haklı çıkaracaktır. Bunun en parlak örneğini Kant vermiştir. Metafizik tasarımda onarıma ihtiyaç olduğunu göstermiştir ve onun metafiziğini oluşturan da a priori kavramlardır. Her metafizik yapı yetersizlikleri ortaya konularak onarılabilir; bu, bir tür metaphysica perennis’tir. Philosophia perennis’in temelinde metaphysica perennis’in olduğunu dikkatli gözler kolaylıkla görebilirler. Cemal Yıldırım’ın dediği gibi ‘Metafizik sistemler yetersizlikleri ortaya konarak eleştirilebilir; ama metafizik bir kenara itilemez’. Ancak bu eleştiride ölçütler başka düşünsel alanlardan seçilmemelidir; metafiziğin kendisine temellik ettiği felsefenin içinden olmalıdır.

Metafizik nedir? Metafizik bir bilgi olarak nasıl mümkündür, türünden sorular felsefenin en önemli sorularını oluşturmaktadır; hatta bu sorulara verilen yanıtlar felsefedeki dönüm noktalarının habercisidir. Yıkılışlar ve yeniden doğuşlar, yeniden yapılanmalar, felsefenin ve metafiziğin işleyişinin olağan durumu değil mi? Tüm düşünsel etkinliklerin ortak yazgısı değil mi? Tarihsel görüme bunu açık seçik göstermiyor mu?”⁷⁷

Estetik obje söz konusu olduğunda, göstergeyi bir bütün olarak algılayabilenlerden Sezai Karakoç’un pek çok düşünür, şair, yazar ve araştırmacıdan farklı olan bakış açısı ile metafizik hakkındaki görüşlerine dikkat çeken Recep Duymaz (2003: 13) bu konuda, şu saptamayı yapar:

“Ona göre sanat eseri, insan, aile, toplum ve doğa gibi, yaratılmışların değil, ‘yaratış’ın taklididir. Onun hep yeni görülmesinin nedeni budur. Buradaki ‘yaratış’, doğa ve toplumdaki nesne veya olayları soyutlama yoluyla değiştirerek onlardan yeni bir nesne, bütünlük ve eser meydana getirmektir.”

⁷⁶ Füsün Akatlı, (2001): “Yüzyılımızın Felsefesinde Birkaç Metafizik Anlayışı”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 125

⁷⁷ Betül Çotuksöken, (2001): “Felsefe-Metafizik İlişkileri: Yeni Bakış Açıları”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 231

Bu bağlamda, Hilmi Ziya Ülken'in (a.g.m.: 544) felsefenin tanımını ve kuşatıcılığını belirlerken "varlık" kavramını "bütüncül" bir yaklaşımla ele alması, estetik objenin tanımlanmasında da önemli bir açılım sağlar:

"Felsefe insanın varlık hakkındaki düşüncesi ve bu düşünce üzerindeki düşüncesidir. Bir binanın yapılışını mimar düşünür, şehrin kurulmasını şehirci (urbaniste) düşünür; şehirler ve köylerin toplanişı olan cemiyeti, sosyolog düşünür. Cemiyetlerin üzerinde yaşadığı maddi tabiatı fizikçi canlı tabiatı biyolojist (veya hayvanatçı) düşünür. Şuurlu varlıkları psikolog, onların insan olmak bakımından sahip olduğu ve kazandığı bütün vasıfları antropolog düşünür. Bu düşüncelerin hepsi varolanlar (les êtres) hakkındaki türlü düşünce yollarıdır. Var olanlar (setende) ya bir şey (chose) dirler: Su, bardak, şehir, insan gibi. Yahut şeylere ait değişmeler, yani görünüş (phénomène), olgu (fait) durlar: suyun kaynaması, bardağın kırılması, şehir hareketleri, insanın büyümesi gibi. Bütün ilimler var olanlar'ın gerek şey, gerek görünüş ve olgu halindeki belirli bir derecesi (veya nevi) ile uğraşırlar. Madde halinde görünen şeyler ve olgularla fizik, canlılar halinde görünen şeyler ve olgularla biyoloji (bunların bitki denen kısmı ile botanik, hayvan denen kısmı ile zooloji), şuur sahibi varlıklarla psikoloji, insanla antropoloji, insanların vücuda getirdiği topluluklar ve eserlere ait şeyler ve olgularla sosyoloji uğraşır. Demek oluyor ki ilimler "var olanlar"ın belirli derecelerine ait bilgi çeşitleridir. Bu bilgilerin henüz başlangıcında olması, tasviriden ibaret kalması, çok ilerlemiş, konusu olan şeyler ve olguları açıklamış olması, atalarındaki bağlantıları meydana çıkarması mümkündür.

Fakat ilimler, var olanların bütününe ait varlık (Être) la uğraşmazlar. Varlık var olanların hepsinde birleşik ve genel vasıf olarak görünüyor. Su, bardak veya insanın var olduklarından bahsederez. Fakat onlardan hiçbirinin başlı başına varlık olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü onların varoluşları yalnız zaman ve mekan kayıtlarıyla belirli sınırlar içindeki idraklerle tesbit edilmiştir. Tecrübemizde madde bizim idrakimize dayanma gücü, nüfuz edilemezlik, süredurum, bölünebilirlik, ağırlık v.b. vasıflarıyla kendini gösterir. Maddenin var oluşunu biz bu vasıflar ve niteliklerle tanırız. Fakat bütün bu nitelikler idrakimizin belirli bir tarzı ile sınırlıdır. Maddenin varoluşu, ancak idrakimizin kavradığı bir varlık çeşidinden ibarettir. Nitekim canlı da bize beslenme, çoğalma, büyüme, özümsenme (temessül), intibak, çoğalma (nesil üremesi), kendi kendine hareketlilik v.b. vasıflarıyla görünür. Canlıların (bitki veya hayvan) varoluşunu bu vasıflar dışında kendi başına tanıyamaz. Canlılar idrakimizin belirli bir kavrayış tarzına göre bir varlık çeşididirler. Fakat biz ne madde ne de canlılar için doğrudan doğruya varlık diyemeyiz."

Çağdaş estetikbilimde "bütünsel" bir yaklaşımı hedefleyen Tunalı da estetik objeyi mutlaka düzenli bir yapı, faydasız ve belli bir sosyal grup için üretilen ürünlere indirgemek kadar, sadece fiziksel ya da fizikötesi bir olgu şeklinde kabul etmenin de sübjektif ve tek yönlü olacağını, nihayetinde, yanlış sonuçlar doğuracağını belirtir.

Bu bağlamda "objektivist estetik" genel başlığı içinde değerlendirdiği estetik objeyi sekiz ana kuram içinde düşünen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 48-52), hepsinin ortak ve ayrılan yönlerine değinir. Estetik objeyi belirlerken estetikbilimde ele alıp irdedeği kuramlar şunlardır:

1. Fenomenolojik-ontolojik estetik
2. Marksist estetik
3. Information estetiği
4. Metâ estetiği
5. Yapısalcı estetik
6. Alımlama estetiği
7. Frankfurt Okulu'nun estetik yaklaşımı

Tunalı, bütün bu kuramların genel anlamda estetik obje ve dar anlamıyla da sanat eserini nasıl ele aldığı bilinmeden, estetikbilimdeki obje çözümlemesinin tam olamayacağını, bir şekilde her zaman tek yönlü kalacağını vurgular. Onun estetik obje anlayışı, bu yedi estetik yaklaşımın bütünlüğü içinde konumlandırılır.

Estetik objenin belirlenmesi hakkında değişik yaklaşımların ortaya konduğu bu yedi kuramda öne sürülenlerin neler olduğunu netleştirebilmek için Tunalı'nın bakış açısıyla belli başlı kavramların kimler tarafından ve nasıl ele alındığını kısaca görmemiz gerekmektedir.

Fenomenolojik estetik hakkında, Alman düşünür Edmund Husserl'in (1859-1938) ortaya attığı “Şeylere dönelim.” (Zurück zu den Sachen) sloganından hareketle estetikbilimdeki süjeyi odak yapan psikolojik yaklaşıma karşıt bir kuram geliştirildiğine değinen İsmail Tunalı (a.g.e.: 49) “*şeylere dönelim* formülüyle şeyleri, fenomenleri bir idealite, realiteden sıyrılmış bir öz, eidos olarak anlamakla, nesnelere real varlığını görmemezlikten geliyor, bunun doğal bir sonucu olarak da, gerçek varlığa yönelik olan tavrından uzaklaşmış oluyor. Elbette böyle bir durumda, sanat obje'lerini gözden kaçırdığı için, beklenen başarıya, ontolojik yönden beklenen başarıya ulaşamıyor. Bunun yine doğal bir sonucu olarak, fenomenolojik estetik, şansını yitirmiş oluyor. Çünkü, fenomenolojik estetik'in ‘fenomenlere dönelim’ formülüyle yaptığı çağrının felsefeye paralel olarak estetikte önemli bir hareket bulamaması, bunu açıkça gösteriyor. Fenomenolojik estetik, estetikte şansını yitirmiştir.” diyerek bu yaklaşımda “fenomen” denen olgunun, tek bir sanat yapıtında kendini gösteren öz, eidos ya da idealite olarak kabul edildiğini ve tek tek sanat yapıtlarının ele alınmadığını vurgular. Dolayısıyla, böyle bir idealite alanının araştırma konusu yapıldığı yerde, bireysel bir objenin değeri ve yeri yoktur; estetik objenin sahip olduğu varlık tabakaları da bu bakış açısı içinde gözden kaçırılmış olur.

“Esasen Husserl’in sözünü ettiği yöntem, tasavvufî bir terimle söylersek nesnelere ‘ilme’l-yakîn’ bilmekten ‘hakke’l-yakîn’ bilmeye doğru götüren bir yolculuk gibi görünmektedir. Nitekim Husserl’in ele aldığı fenomen türü, ‘keyfî bireysel tikellikten öte’ bir şeydir. Fenomenoloji, muhayyeledeki her nesneyi, o nesnenin değişmez özünü (eidos) buluncaya kadar değiştirir. Dolayısıyla bir fenomeni kavramak demek, onun değişmezini, özünü kavramak demektir. Burada Husserl’in eidos kavramı ile Eflatun’un idea’sı arasında bir benzerlik dikkat çeker. Bu iki kavram esasen aynı kökten gelmektedir. Ancak Önay Sözer, bu iki kavramın örtüşemeyeceğini, çünkü birincisinin içkin, ikincisinin aşkın olduğunu söyler.” diyerek fenomenolojik estetiğin sınırlarını belirlemeye çalışan Sevinç Ergiydiren sözlerine şöyle devam eder:

“Gerçi Husserl de ‘nesnelere kendisine dönerek’ bulacağımız bir temel ilkeye; bilincin bilme faaliyetinin kendisine, yani salt bilincin yapısına ulaşmak ister, yaşantılardan yola çıkarak emin olunabilecek tek şeye varmayı hedefler. Bir ‘gül’e baktığım zaman, onda ne algıladığım değil, ‘gül’ün evrensel özünü ve onu algılama edimini araştırır. Böylece gerçekten güvenilir bilginin meydana getireceği temeli hazırlayarak ‘insan bilincinin bilimi’ olarak fenomenoloji sistemini kurar. Husserl’e göre, fenomenin bilgisi kesindir, sezgisel (apotik) dir ve evrenseldir. ‘Kafama sert bir darbe yediğimden nasıl şüphelenmezsem, bundan da şüphelenmem.’ Bununla ilgili olarak Eagleton, sezgiye dayanan bu sistemin otoriter olduğunu ve dolaysız duyunun güvenceli sınırlarını aşma mecburiyeti içermediğini söyler. Fakat bu durum bir madalyonun iki yüzü gibi; nasıl öznesiz nesne, nesnesiz özne yoksa, öznenin nesneyi aşma çabası içinde bir ilkeye varma gayreti, dolayısıyla öznelerüstü salt bilinç yapısındaki ilkeye varmayı amaçlayan bir aşkınlık arzusu yok mudur? Bu ‘yönelimli’ bilinç teorisi, varlık ile anlamın birbiriyle ilgili olduğunu ima eder.”⁷⁸

Bu noktada, Husserl’in görü[l/n]ene değil de gösterilene vurgu yaptığını belirten Ergiydiren (a.g.m.: 324), fenomenolojinin yarattığı değişimin, bir paradigmayı yerinden etmesi bağlamında önemli olduğunu ve bu yaklaşımda, öznenin odağa yerleştirildiğini söyler:

“Husserl fenomenolojisi insan öznesini merkeze yerleştirir. ‘Özne tüm anlamın kaynağı ve kökenidir’ ve dolayısıyla böyle ele alınmalıdır. ‘Özne dünyanın bir parçası değildir, çünkü dünyayı var eden kendisidir. Bu, dünyayı bilebileceğimizin açık işaretidir [...] Husserl’in asıl eleştirisi; kendini çok karmaşık zihinsel sistemlerin çürük temelleri üzerine bina eden, özellikle de pozitivist anlayışın sadece tabii bilimlerin varilerinden yola çıkan ve buradan aldığı, ilkeleri değişmez bir gerçek gibi her alana teşmil eden tutumuydu. Buna karşılık Husserl’in, asıl temelin ‘ben’in bilinci olduğunu ve dünyanın da bu bilinçle ilişkisi açısından ele alınması gerektiğini söyleyerek yaptığı paradigma değişimi edebiyat bilimini de etkilemiştir. Çünkü edebiyat da bir fenomendir. Fenomenoloji, edebiyat eleştirisi alanında ilk olarak Rus Biçimcilerini etkilemiştir. Husserl’in gerçek nesneyi paranteze alıp, o nesneyi bilme edimini öne çıkarması gibi, Biçimciler de şiiri paranteze alıp onun algılanış biçimini vurgulamışlardır.”

⁷⁸ Sevinç Ergiydiren, (2003): “Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, s. 323, 324

Aynı konu hakkında “Bir metodun kıymeti tatbik olunabilmesindedir. Tatbik olunamayan bir program tatbik sahası olmıyan bir metot gibi boş ve kuru bir sözden ibaret kalır. Fakat fenomenolojik estetiğin böyle boş ve kuru bir sözden ibaret kaldığını kimse iddia edemez [...] Fenomenolojik estetik tecrübe edilmiş bir metodu temsil etmektedir [...] Filvaki mevcut sanat nazariyeleri ekseriya felsefî veya edebî bir sanat tenkidinin hudutları içinde kapalı kaldıkları halde, fenomenolojik estetiğin bu hudutlarla iktifa etmediğini, onları kırmağa, onların haricine çıkmağa uğraştığını ve diğer nazariyelerin kullandıkları usullerden çok daha dakik bir metotla üslûp tezahürlerinin en derin, en mahrem noktalarına kadar nüfuz etmeğe çalıştığını görüyoruz.” düşüncesinde olan İpşiroğlu (a.g.m.: 103) aynı sayfada geçen “Fenomenolojik metodun hususiyeti, sanat eserlerinin ‘fenomen’ olarak anlaşılması ve ‘fenomen’ olarak tetkik ve tahlil edilmesiyle taayyün ediyor. Fenomen ‘kendisini gösteren’, ‘görünen’ ve ‘görünüş’ demektir. Şu halde fenomenologları bir sanat eserinin reel mahiyeti değil, sadece görünüşü alâkadar etmektedir. Bir senfoniye dinlerken sanat kıymetini biz hava ihtizazlarına değil, kulağa akseden müşahhas sese atfederiz. Bir heykel, bir taş bloku olarak değil, görüldüğü gibi –göründüğü şekliyle– güzeldir. Ve nihayet Faust’da Gretchen’in hakikatte çirkin ve ihtiyar olup boya ve makyajla güzelleştirilmiş olması da sahnenin kıymeti bakımından tamamiyle birdir. Çünkü sanat eserinde bize kendisini arzedan, eşyanın kendisi değil görünüşüdür; bizim alâkamızı üzerine çeken, eşyanın kendisi değil görünüşüdür; ve nihayet tetkik olunup anlaşılmayı istilzam eden de gene eşyanın kendisi değil, görünüşüdür. Bu vakıa, fenomenologlara göre sanat felsefesine mevzuunu verir ve her şeyden evvel estetiğin metodunu tayin eder. Sanat nazariyecisi bütün dikkatini fenomenin dışında ve ötesinde değil munhasıran fenomenin üzerinde teksif etmelidir [...] Bir sanat eserinde görünen, yani fenomene taallûk eden kısımlar renk, ses, şekil gibi tamamiyle müşahhas olan unsurlardır [...] Fenomenolojik estetik fenomenden hareket eden ve fenomeni kendisine araştırma mevzuu ittihaz eden deskriptif bir sanat ilmidir.” açıklamasıyla bir estetik objede bulunan varlık tabakalarının genelgeçer bir fenomene bağlı kalmakla nasıl gözardı edildiğini, estetik objenin duyularla “algılanamayan” kısmını araştırma dışında bırakarak kanıtlamış olur. Bu noktada, İpşiroğlu için bir estetik objedeki reel tabakanın, bedensel duyularla algılanamayan alana gönderme yaptığı ortadadır. Ona göre, gerçeklik (realite), fiziksel olarak algılanamayan âlemde bulunur. Bu alanı algılama yolu hakkındaki düşüncelerini aktarmadan önce şunları söyler İpşiroğlu (a.g.m.: 104):

“Fılvaki meselâ Aristo ile birlikte, trajedinin korku ve merhamet uyandırarak ihtiraslarımızı tasfiye ettiğini söyleyerek, trajedi denilen sanat nev’inin mahiyetini anlamış ve anlatmış olabilir miyiz? Şimşek te yanımıza düştüğü zaman bizde aynı şekilde korku ve dehşet hislerini uyandırır. Bu sebepten dolayı duyulan korku heyecanını inceden inceye ne kadar tahlil edersek edelim, şimşek hadisesinin mahiyetini anlamış olur muyuz? Her iki misalde de hadisenin kendisinden bahsedileceği yerde, hadisenin bizim üzerimizde bıraktığı ruhî hallerden bahsediliyor. Halbuki mahiyeti itibariyle bir facia, dramatik vakıaları meydana getiren muayyen unsurlardan tereküp eder ve bunlar müşahidin yahut sanatkârın haleti ruhiyesini tahlil etmekle hiçbir zaman anlaşılabilir. Bu nevi unsurlar doğrudan doğruya sanat eserinin kendisinde aranmalıdır [...] Fakat fenomenolojik metodun bu suretle tatbik edilebilmesi ve sanat eserlerinin fenomen olarak tahlil edilerek anlaşılması için, bu tahlillerin istinat edebilecekleri muayyen prensiplerin ve kanunların bulunması lâzımdır. Fılvaki Sofokles’in, Shakespeare’in bir dramını tahlil edebilmek için facianın mahiyetini ve kanuniyetini daha önceden tanımış olmağımız icap eder. Çünkü facianın umumî strüktürünü tanımadıkça, hususî şekillerini anlamaya imkân olamaz.”

Bu noktada, İpşiroğlu (a.g.m.: 105) “Fenomenologlara göre facianın mahiyeti de aynı şekilde tek bir eserde yakalanabilir. O halde fenomenolojik estetik, kanunlarını bir üst prensipten istihraç etmediği gibi, istikra [tümevarım] yoluyla münferit misallerden de kazanmıyor. Umumî mahiyeti tek misalde göstermeğe çalışıyor. Fenomenolojik estetiğin ilk hususiyeti sanat eserinin fenomen olarak tetkik edilmesiyle tebarüz ediyordu. İkinci hususiyeti, bu fenomenleri ferdî ve arızî tezahürlerine göre değil de, mahiyetleri bakımından kavramağa çalışmasıyla taayyün ediyor. Üçüncü hususiyeti bu mahiyetin ne istikra ne de tahlil yoluyla, belki sadece ‘intuition’la kavramağa çalışmasıyla meydana çıkar.” dedikten sonra “sezgi” (intuition) olgusunun zor elde edilen ve bu yönüyle özel bir kazanım olduğu yorumunu yaparken estetik süjenin de bu bilgi düzeyine yükselebilmek için, önceden, bir donanıma sahip olması gerektiğinden bahseder. Ona göre “Entüisyon son derece rahat kontrol edilmesi mümkün olmıyan, tamamiyle sübjektif bir bilgi vasıtası intibamı bıraktığı için, fenomenolojik estetiğin entüisyona son sözü bırakması bazı tenkitlere sebebiyet vermiştir [...] Bu tenkit entüisyonun mahiyeti hakkında ötedenberi mevcut olan bir yanlış anlaşmağa istinat ediyor. Entüisyon hiç bir zaman zannedildiği gibi kolayca elde edilebilecek bir bilgi tarzını ifade etmez. Bir hadisenin bize kendisini tanıtabilmesi için, evvelâ o hadisenin entüisyonla nüfuz edilebilecek bir vaziyete sokulması icap etmektedir. Fakat bundan başka müşahidin de entüisyonla o hadiseye nüfuz edebilecek şekilde hazırlanması şarttır.” (a.y.)

İnsanı ve evreni anlama yolunda, çağdaş felsefedeki fenomenolojik yaklaşımın önemine vurgu yapan Çotuksöken (1986: 150) de şöyle der:

“İnsanı açıklamayı üstlenen çabalar daha kuşatıcı, daha genel olan ve insanın toplumsal yönünü de hiçbir zaman gözardı etmeyen, canalcı fenomenlere dayanmalıdır. Her filozofun varolana bakış açısına göre değişen bir ya da bir kaç kavramla, her insanı temelden kavramanın olanaklı olabileceği tartışmalıdır.

Öyleyse fenomenler bize yol göstermelidir. Bu fenomenler, her insan tekinde yerini almalıdır. Baştan da belirtildiği gibi, felsefenin asıl konusu insandır; insan dışı her türlü yapı ile, gerçeklikle ilgi kurma insanın bir varlık koşulu olarak değerlendirilebilir ve yine felsefenin amacı da, insanı ve insanla birlikte gerçekliği anlamak kavramaktır. İnsanı anlamanın yönteminde ise çok çeşitlilik, çok yanlılık söz konusudur. Felsefi disiplinler, toplumsal kurumlar felsefenin en büyük yardımcılarıdır. Bu alanlardan, insanın bütünlüğünü kavramamıza yardımcı olabilecek sayısız örnek diğer deyişle fenomen derlenebilir. Bu da bize insanı kavramada kendisinden yararlanılabilecek en önemli yöntemin fenomenolojik yöntem olduğunu göstermektedir. E. Husserl’in ‘fenomenlere dönelim’ özdeyişi yol göstericimiz olmalıdır. ‘İnsan problemlerinin hep yeniden ele alınabileceği, her ele alınışta da yeni doğru bir şeyin kavranılabileceği demektir bu. İnsan problemlerinde adımlar atılır; her düşünür bir problemde bir yere kadar görebilir ve yürüyebilir, başka bir düşünür de başka bir yere kadar. Her insan problemde, gören bir düşünür öze ait şeyler yakalayabilir; ama o problemi çözmek, sonuna kadar çözmek diye bir şey yoktur.’ Bu da insanın sonsuz boyutlu varlık olmasından kaynaklanmaktadır. Ama fenomenler hiçbir zaman gözardı edilmemelidir. İnsan salt bilgi varlığı değildir; her türlü etkinliğe sahip olan somut bir varlıktır.”

Bütün bu yorumlardan anlaşılacağı gibi fenomenolojik estetiğin “öz”ün tanınmasından hareketle estetik obje kavramı için oluşturduğu sınırlar, genelgeçer kalmakta; tek tek objelerin özelliklerini yansıtamadığı için bu yolla sağlanan veriler, estetik objenin belirlenmesinde yetersiz kalmaktadır.

Fenomenolojik estetiğin gerekli olduğu hâlde yetersiz kalışı noktasında, bütünlüyci olan bir başka yaklaşımın ortaya çıkıp eksikleri giderdiğini söyleyen Tunalı (a.g.e.: 49) için “Bu yol, izlenmesi gerekli olan bu yol, tek tek var olanlardan, yani tek tek sanat yapıtlarından kalkan yoldur. Böyle bir yol, var olanlara dayanacak ve sanat alanında real varlığa karşılık olan var olanları, estetik, ya da sanat objelerini araştıracaktır. Bu da hiç şüphesiz, ontolojik temele dayanan bir estetik, ya da sanat felsefesi tarafından yürütülecektir. Böyle bir sanat felsefesi, tek bir sözle söylenirse, *sanat ontolojisi* olacaktır.”

Bu noktada, Tunalı’daki “gerçeklik” (realite) anlayışının, İpşiroğlu’nun tersine, öncelikli olarak “madde” âlemine dayandığı da dikkatlerden kaçmamalıdır.

Ontolojik estetik için “Estetik varlığı, ya da estetik gerçekliği, bütün bu heterojen yapısı içinde ele alan bir disiplin de olması gerekir. Bu disiplin, felsefi bir estetik olacaktır, ya da daha belirli bir deyimle söylenirse, ontolojik temellere dayanan bir felsefi estetik, yani, ontolojik estetik. Böyle bir ontolojik estetik, yaratma dediğimiz

bu gizemli ve bilinemez etkinliğin dışında süje'nin akt'larından, obje, değer ve değer yargısına kadar bütün bu alanları ele alacaktır. Böyle bir estetik, duygular fenomenolojisine dayanacak, sanat yapıtı üzerinde ontolojik analizler yapacak ve yine bir değer ontolojisi olacak. Ama, ne var ki, böyle bir estetik tek yanlı değil, integral (bütünsel) bir estetik olacaktır.” diyen Tunalı (a.g.e.: 50) o güne kadar estetik obje hakkında yapılan çalışmaların ya sanat felsefesi ya da güzellik felsefesi olduğunu bütünlük (integralite) yerine parçaların ele alındığını belirtir. Tunalı'ya (a.g.e.: 51) göre “Estetik varlık, bütünselliği içinde artık tek yönlü olma niteliğini kaybetmiş olur, [...] her tek yönlü oluş, burada bütüne, onun bir elemanı, ya da varlık alanı veya tabakası olarak katılır. Örneğin, sanat yapıtı karşısında duyulan duygular yönünde ve onlara dayanarak tek yanlı bir estetik geliştirilemez; tersine, estetik duygular, bir varlık tabakası olarak sanat yapıtına katılır. Bu bakımdan, estetik duygular mutlaklaştırılıp estetik fenomeni ona dayatmak gibi bir monizm olanağı böylece ortadan kalkmış olur.”

Tunalı'nın bu çalışmasından sonra yayımlanmakla birlikte, oldukça genel ve yüzeysel bilgiler veren Hayri Bolay da ontoloji hakkında şunları söyler:

“Felsefenin varlıkla uğraşan kısmı. Ontoloji idealizme zıttır; çünkü düşünceden müstakil bir varlık ve varoluş kabul eder. Aristo'nun tabiriyle 'Varlık olmak bakımından Varlık'ın araştırılmasını konu edinen felsefe dalı. Bu manâda, varlıkların en umumî kategorilerini konu edinen hususî metafiziğe zıt olarak umumî metafizik olup varoluş, var olmak olgusu, var olanın mahiyeti veya özü üzerinde düşünür. Ontolojinin temel problemi, var oluş'la öz arasındaki münasebeti tesbit etmektir. Müsbet ilimlerin verilerinden istifade ile madde, ruh, hayat gibi varlıkların ve bunların kombinezonlarının menşeyini araştırır.

Ayrıca varlıkları veya fenomenleri bize göründükleri şekilde değil, bizatihî kendi halleriyle araştırmayı konu edinen felsefenin veya metafiziğin bir kısmı manâsına da gelir; her ne kadar fenomenin ontolojisi yapılırsa da, bu manâda ontoloji, fenomenoloji'ye karşıttır. Sartre'in 'Varlık ve Yokluk' kitabında bir bölümün başlığı 'Fenomenolojik Ontoloji Hakkında Deneme'dir. Halbuki fenomenoloji felsefesi de varoluşçuluk da irrasyonaldir.

19. asrın son çeyreğinde Emile Boutroux ve daha sonra ondan tesir alarak 1920lerde Nicolai Hartmann, Ontoloji'ye yeni bir şekil ve manâ kazandırmıştır. Bu hususta Hartmann'ın talebesi ve temsilcisi olan Takiyeddin Mengüşoğlu'nun kitaplarına ve bilhassa adı geçen doçentlik tezi ile Heimsoeth'den tercüme ettiği 'Felsefe Disiplinleri' adlı kitaba bakılabilir.”⁷⁹

Bolay, aynı eserin bir sonraki sayfasında ‘ontolojizm’ hakkında “Geniş manâsıyla Allah'dan gelen sezgici bir bilgiyi kabul eden her doktrin. Hususiyile

⁷⁹ S. Hayri Bolay, (1981): *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul: s. 205

Malbranche'ın 'Allah'da Görme' teorisi. Ontolojinin mümkün olduğunu kabul etmek manâsına da gelir.” derken Tunalı'nın altını çizmediği farklı bir noktaya değinir.

Bir başka kaynaktaysa ontolojinin tanımı, kapsamı ve tarih içinde ele alınışı hakkında söylenenler şöyledir:

“(Yunanca ontologio: ‘varlık bilim’), varlık felsefesi olarak da bilinir, bir bütün olarak varlığı ele alan ve var olanların en temel niteliklerini inceleyen felsefe dalı. Ontoloji terimi ilk kez 17. yüzyılda kullanılmakla birlikte, felsefi bir yaklaşım olarak ele alınması Eski Yunan’a, özellikle Aristoteles’e değin iner.

Aristoteles, sonradan *Ta meta physike* (Metafizik, 1985) adıyla derlenen metninde işlediği ve ‘ilk felsefe’ (Protophilosophia) adını verdiği disiplin için, ‘varlığı varlık olarak ele almak’ deyimini kullanmıştı. Ama Platon’un *idea* öğretisi ya da Sokrates öncesi filozofların *arkhe* arayışları ontoloji alanındaki ilk bilgisel çabalar sayılabilir.

Hiristiyanlığın egemen olduğu ortaçağ felsefesinde çeşitli Tanrı ispatlarından biri ontolojik ispattı. Yeniçağda metafizik terimi, ontolojinin ele aldığı alana ilişkin incelemeler için kullanılmaya başladı. Bu arada, yeniçağ biliminin gelişmesine koşut olarak gittikçe olumsuz bir içerik kazanan metafizik terimine bilim dışı, anlaşılmaz konularda düşünmek gibi bir anlam yüklendi.

Bu gelişmeler sonucunda ontolojik yaklaşımı benimseyen düşünürler azınlıkta kaldı. Leibniz-Wolff geleneğinde felsefenin en temel disiplinleri olarak gelişen ontoloji-kozmoloji-psikoloji üçlüsüne şiddetle karşı çıkan Kant, bu bilimlerin her türlü bilgisel temelini yıkarak ontolojinin ele aldığı alanı olanaklılığı açısından araştırmak üzere bir transandantal felsefe geliştirdi ve metafiziğin ancak bu biçimde işlenebileceğini öne sürdü.

Kant’tan sonra saf felsefe olarak ontolojik ya da metafizik yaklaşım bir yandan gözden düşerken, bir yandan da daha temelli bir biçimde ele alınmaya ve işlenmeye başladı. Fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl, metafizik olarak bir yana bıraktığı ontolojiye ‘anamlı davranışların içeriğini inceleyen’ felsefe dalı adını verdi. Buna göre ontoloji, felsefede var olan nesnelere ulaşmayı sağlayan davranışları inceleyen disiplindi.

Husserl’in öğrencisi Heidegger, bir anlamda Aristoteles’e dönüş niteliğindeki bu ‘ilk felsefe’ anlayışını daha da geliştirdi. Varlığın temel bir varlıksal anlam taşıdığı bir varlık türünü arayarak buna, insan ya da kişi yerine, ‘orada-olmak’ (Da-sein) adını verdi. Bu varlık türünün zamansallık ile ilişkilerini araştırarak geleneksel ontoloji kavramlarını yepyeni anlamlarda yorumladı. Böylece geliştirdiği yeni ontolojik yaklaşımın yaygınlaşmasını sağladı.

Heidegger ile aynı dönemde nesnel ontoloji görüşünü geliştiren Nicolai Hartmann varlığı, çeşitli tabakalara ayırarak ele aldı. Her tabaka için bazı ilkeler ve tabakalar arası ilişkiler için de bazı yasalar bulmaya çalıştı. Gene Heidegger’in çağdaşı ve dostu olan Karl Jaspers bir metafizik olarak reddettiği ontolojiyi Kant’a yakın bir anlamda ‘kategoriler öğretisi’ olarak ele aldı.

Ontoloji, günümüzde felsefe öğretimi çerçevesinde tarihsel olarak felsefenin gelişmesinde rol oynayan temel bir disiplin olarak ele alınır. Bu bağlamda felsefenin bazı temel kavramları işlenirken ontoloji geleneği içinde geliştirilmiş kavramlara başvurulur.”⁸⁰

Cevizci ise (a.g.e.: 819) dar anlamda “sanat”la sınırlandırdığı ontolojinin alanını ve tanımını şöyle yapar:

⁸⁰ (1989): “Ontoloji”, *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt: 17, Ana Yayıncılık, İstanbul: s. 122

“[İng. *ontology of art*; Fr. *ontologie de l'art*] Sanat ve sanat eserleriyle ilgili ontolojik problemleri ele alan, bir sanat eserinin ne tür bir şey olduğunu, sanatın nerede olduğunu ve nasıl ortaya çıktığını soran, müzik parçalarının, sanat eserlerinin, resim ve heykellerin ontolojimizde nasıl bir yer tuttuğunu araştıran disiplin.”

“Türkçe sözlük anlamı ‘varlık bilimi’ demek olan ‘ontoloji’ deyimini, ilk kez onsekizinci yüzyılda Christian Wolff kullanmıştır. Ancak ‘varolanı varolan olarak’ (on he on) ve varolan’ın öz-niteliklerini araştıran bir bilimden ilk söz eden Aristoteles’tir. Aristoteles ‘ilk felsefe’ (prote philosophia) adını verdiği *Metafizik*’inde, bu bilimi ‘genel olarak varlığı, özel bilimlerden’ ayırarak belirler. Bu nedenle ontoloji’den söz ederken Aristoteles’ten başlamak gelenek olmuştur. Fakat ontoloji’nin anlam ve kapsamı genişliğiyle göz önüne alındığında, İ.Ö. 6. yüzyılda bir ‘doğa felsefesi’ olarak başlayan felsefenin gerçekte bir ‘varlık felsefesi’ olduğunu söylemeliyiz. Çünkü bu felsefe doğa’yı, physis’i, bütün varlığı tüm genelliğinde soru konusu yapan bir felsefedir. Burada açıklanması istenen varlığın ilk-nedeni, ana formları, varlıkların özü, evrenin ana-kanunu gibi ontolojik içerikli sorulardır. Ve yine 6. 5. 4. yüzyıllarda süre giden Elea ve Atomcu Okul’ların da ana sorunu varlıktı.”⁸¹ diyen Ömer Naci Soykan’a (a.y.) göre “Ontoloji, dünyanın bir birlik oluşturduğundan ve bir sistem halinde bulunduğundan şüphe edemez. Evrenin birliği bir mertebeler düzenini ifade eder. Ancak bu mertebelerden hiçbirine bir değer atfedilmemelidir. Her varlık tabakasının kendine özgü bir yetkinliği vardır. Bu tabakalı düzen, aşağıdan yukarı cansız doğa, bitki, hayvan ve insan şeklinde sıralanır. Varlık tabakaları ve bu tabakalar arasındaki ontik bağıntı, geleneksel felsefenin ‘doğa ve tin (Geist)’ zıtlığını ve bilgi teorisindeki suje ile obje arasındaki uçurumu ortadan kaldırır. Varlık tabakalarına nüfuz eden ontoloji bir ‘kategoriler bilgisi’ şeklini alır. Kategoriler, hem varlığın hem de onun bilgisinin prensipleri olarak görülürler. Bu da bilgide hakikatın imkanını verir. Her tabakanın kendine özgü kategorileri bulunduğu gibi bütün tabakalar arasında ortak olan temel-kategoriler de vardır. Ancak, bir alt tabakadan bir üst tabakaya geçen bir temel kategori, iki tabaka arasında bir kesintiye uğradığı için tabakalar boyu süren bir evrim çizgisinden söz edilemez. Hartmann, hem bu bakımdan hem de farklı tabakalar arasında daha yetkin oluşa göre bir karşılaştırma, bir değer atfetme yapılamayacağı düşüncesinden ötürü Darwin’ci evrim teorisinin karşısında yer alır.”

⁸¹ Ömer Naci Soykan, (2001): “Ontoloji ve Türk Düşüncesindeki Yeri”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 478

Bunun yanı sıra, önceleri tıp öğrenimi gördüğünü söylediği Hartmann'ın *Almanya'da Yeni Ontoloji* (1942) adlı eserinde açıkladığı yaklaşımı şöyle verir Mustafa Günay:

*“Bu yapıtında Hartmann, ontolojinin bilgi kuramına değil, bilgi kuramının ontolojiye dayandığını, bir nesnenin düşüncesinin ya da bilgisinin olabilmesi için nesnenin varlığının zorunlu olduğunu savunur.”*⁸²

Ontolojinin çağımızdaki durumunu sorgularken karamsar bir tablo çizen Uluğ Nutku ise şunları söyler:

“Yüzyılın döneminde ontolojinin durumu hiç de iç açıcı değil. Klasik anlamda bir ontolojik araştırmadan artık söz edilmiyor. Felsefenin bir zamanlarki baş disiplini şimdi ya geri itilmekte ya da tamamen reddedilmekte.

Bu olumsuz tutum pek yeni değildir. ‘Genel varlık idesi’ olmayan bir felsefi görev anlayışının ağırlığı daha otuzlu yıllarda duyulmaya başlanmıştı. Yirmi yıl içinde bu anlayış birçok felsefe çevresinde günlük, beylik hakikat olarak kabul edildi.

Bu güya-devrimci tutuma göre bilimler, gerçekliğin açıklanmasını felsefeden kendi üzerlerine almışlardı. Felsefeyle bilimin uydurma-tarihsel bir ilişkisi, haklı başarı diye tekrarlanıp duruyordu: felsefe mekânında yüzyıllarca kapalı kaldıktan sonra bilimler peşpeşe bağımsızlaşmışlardır. Artık felsefenin karışmadığı modern bilim zamanındayız.

Bu bakış açısından felsefenin yeni görevi artık dünyayı açıklama değil, dünya hakkındaki önermeleri mantıksal-dilsel çözümleme ve artık değerleri açıklama değil, değerler üzerine önermeleri çözümlenektir. Böylece bilimlerin ve felsefi bilginin de, dünyayla karşılaşmalarındaki birincil doğal tavırları, intentio recta, yadsındı. İkinci adım olan refleksiyon, bükümlü tavır, intentio obliqua, birinci ve ikinci adım sayıldı.

Bilimin, modern dünya görüşü ve yönlendirici araştırma ruhu diye bu tek yanlı, abartılı değerlendirilmesi ve mutlaklaştırılması, bilginin birliğini uzlaşmaz iki kısma parçalayan pozitivist bilimcilikten (scientisizm) kaynaklanır. Buna göre yalnız realite yargıları nesnellığe yönelebilirdi; değer yargıları ise öznel belirlenmiş ve göreliydi. Realite yargıları ya doğru ya da yanlıştı; değer yargıları ise ne doğru ne de yanlıştı.

*Bu tutum, metafiziğe karşı eğilimlerle birleşerek, ontolojik araştırmanın ilettilmesini abesçe sona erdirdi. Sadece birkaç bağımsız düşünür, felsefi sistematığı ontolojik görüşlerle işledi ve özellikle felsefi antropolojiyi zenginleştirdi.”*⁸³

Buna karşılık, Hilmi Ziya Ülken'in ontolojiyi, en yetkin felsefi yaklaşım olarak gördüğünü anlıyoruz. Bu konuda, Soykan (a.g.m.: 482) şu açıklamayı yapar:

“Ontolojiyi temel bir felsefe disiplini olarak gören bir başka düşünürümüz de Hilmi Ziya Ülken'dir. Varlık ve Oluş adlı kitabında Ülken, ‘ontoloji’yi, ‘mantık’ ve ‘axioloji’ ile birlikte felsefenin temelini koyar. Bu temel bilim, onun Platon’dan aldığını söylediği ‘Dyade’ kavramından oluşturduğu, varlıkta ve düşüncede, bilimde ve felsefede görülen tüm zıtlıkları kendisinde birleştiren bir ‘Dyadologie’ olarak anlaşılır. Ona göre, ‘teori ile pratik, toplumla fert, organikle mekanik, tecrübe ile akıl, gerçekle ideal dyadologique hakikatın iki manzarasıdır. Teknik, fikir, sanat, ahlak, bu bütünleşmenin türlü safhalarıdır.”

⁸² Mustafa Günay, (2005): *Cumhuriyet Döneminde Felsefe Tarihçiliği*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: s. 39

⁸³ Uluğ Nutku, (2001): “Ontoloji ve Teleoloji”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara: s. 416

Ontolojiye ilgi duyan felsefecilerimizden bahsederken Tunalı'ya da değinen Soykan (a.g.m.: 478) ‘Tunalı, Nicolai Hartmann’ın ontolojisi ile yine bu sıralarda Almanya’da ortaya çıkan Polonya’lı filozof Roman Ingarden’in ontoloji görüşünü birleştirerek, bunu sanata uyguladı. Tunalı, *Sanat Ontolojisi* adlı kitabında, sanat eserinin ontik yapı ve tabakalarını, estetik değerini araştıran bu ontolojinin, genel ontolojinin bir kolu olduğunu ifade eder ve tek tek sanat yapıtlarının çözümlemesini bu düşüncenin kılavuzluğunda gerçekleştirir. Ancak Tunalı’nın, [...] bütün yapıtlarında ontolojik tavıra sonuna dek bağlı kaldığını söyleyemiyoruz. Çünkü, örneğin onun en son ve temel kitabı olan *Estetik*’te, ‘ontolojik estetik’, dört ayrı estetik anlayış yanında, onlardan yalnızca biri olarak alınır, yansız-tavırsız bir tarzda tasvir edilir.’ derken aşağıdaki sözleriyle Tunalı’nın tersine, estetik obje karşısındaki ontolojik yaklaşımın çağımızda öne çıkarılması gereken bir görüş olamayacağını savunur:

“Hartmann’ın ontolojisine halisane bağlı olan Mengüşoğlu’nun yanında, gerek lisans gerek doktora öğrencisi olarak uzun yıllar bulunma şansına sahip olmama, onun kişiliğine ve yapıtlarına her zaman saygı duymuş olmama rağmen, bu ontolojiye hiçbir zaman yakınlık duymadım. Bu belki de benim kişiliğimden geliyordu; işin o yönünü bilemem. Ama beni rahatsız eden şey, bana görüldüğü biçimiyle Hartmann’ın aşırı rahatlığı idi. Bana öyle geliyor ki o, kafasında her şeyi yerli yerine yerleştirmiş olmanın rahatlığını yaşıyor gibiydi. Onu rahatsız eden hiçbir soru yoktu. Hatta çözülemeyen problemlere bile ‘problem artıkları’, ‘irrasyonel problemler’ diyerek, onları kendi düşüncelerine zarar veremeyecek bir hale getirerek belirlemişti. Gerçi bilginin, bilimin ilerleyişinden sık sık söz ediyordu. Ama bu ilerleyişin düz bir çizgiyi takip ettiğine inanıyor ve onun belirli tabakalardan oluşan evren tablosunu bozabileceğinden asla kuşku duymuyordu. Oysa bugün bilim tarihçileri ve felsefecilerinin çalışmaları, bilimin ne geçmişte ne de günümüzde böyle bir çizgisellik yapısında olmadığını açıkça göstermişlerdir. Çarpıcı olsun diye abartılı bir deyimle söylersek, neredeyse her gün yeni bir bilim disiplininin ortaya çıktığı günümüzde, bilimin bilgisine dayanacağını söyleyen hangi ontoloji, bu bilgilere yetişebilir. O, bu bilgilerden bir seçme yapıp, seçtiklerini kendisi için alıkoyacaksa, bunu nasıl başaracak? Olacak şey değil ama haydi oldu diyelim. Hızla ilerleyen bilimlerde kısa bir zaman sonra bir kenara bırakılan bilgiler, o ontolojinin seçtiklerine, benimsediklerine isabet etmişse, o da bir kenarda kalmayacak mı? Dahası, bu durum önceden bilindiği için o, başlangıçta da bir kenardadır. Bana kalırsa, ne Hartmann’ın gibi bilime ya da bilimle aynı ‘fenomen temeli’ne dayandığını öne süren bir ontolojiye ne de bu yazının başından beri ana çizgileriyle anlatmaya çalıştığım ontoloji veya aynı yeri almaya aday olan disiplinlere gerek yoktur. Her şeyden önce felsefenin bir merkezi olduğu düşüncesinin kendisi asıl temellendirilmeye muhtaçtır. Kısacası, özel olarak, hiçbir temel, merkezi disipline yer yoktur. ‘Felsefenin merkezine ya da temeline bir disiplin koyalım ve öteki disiplinleri de bundan çıkartalım ya da bu temel üzerine inşa edelim’ biçiminde, biraz da vulgarize olarak ifade edilebilecek temel-disiplin arayışlarının günümüzde hiçbir değeri ve önemi kalmamıştır. Bunun yerine, belki de şöyle bir temel-bilim ya da ontoloji anlayışının kabul edilebilir olacağını belirtmeme izin verilmesini dilerim: Deyim yerindeyse buna ‘latent ontoloji’ adını vermek istiyorum. Bir filozofun yapıtlarının içinde gizli, örtük, gömülü olan ve onun bütün ana düşüncelerini birbirine bağlayan bir varlık-kavrayışı. Varlık karşısındaki bir tutum. Ama bütün düşüncelere yayılan bir tutum. Bu, o filozofun kendisinin açıkça dile getirmediği, bu konuda savlar öne sürüp yazılar, kitaplar yazmadığı bir şeydir. Ancak o filozof hakkında araştırma yapan başka biri, onun düşüncelerinden böyle bir ontolojiyi çıkartabilecektir. Kendileri bir ontoloji ya da benzeri herhangi bir temel disiplin önermemiş olan, örneğin

Platon, Schopenhauer, Wittgenstein gibi pek çok filozofun yapıtları, bu tarz ontolojilerin ortaya konulmasına hiç kuşkusuz izin verirler. Ayrıca, temel disiplin olma bakımından konu mantık veya bilgi teorisi ise aynı 'latent' nitelik bunlar için de söz konusu olur. Böyle bir 'latent mantık' düşüncelerin iç tutarlılığı ve eklemlenişinde; 'latent bilgi teorisi, daha doğrusu anlayışı' da düşüncelerin bilgi ve bilgide doğruluk ana sorunları karşısında aldığı ortak, birlikli tavır'da yerini bulur." (a.g.e.: 482)

Buna karşılık, Tunalı'nın (a.g.e.: 52) düşünceleri aşağıdaki gibidir:

"[...] sanat ontolojisinin primer bir estetik disiplini olmasını sağlayan önemli bir faktör daha vardır; o da, sanat ontolojisinin somut şeylerle, var olanlar'la uğraşmasıdır. Bu var olan, estetik obje'ler ya da sanat yapıtlarıdır. Genel ontoloji nasıl araştırmasının temelini var olan'da buluyorsa, aynı şekilde, bu var olan, estetik alanındaki karşılığını tek tek sanat yapıtlarında bulur. Sanat yapıtları, estetik obje, var olan şeylerdir. Ama, real varlıktan farklı olan var olan'lardır. İşte, sanat ontolojisine düşen ödev, bu farklı var olan'ı araştırmaktır."

Şiir çözümlenmeleri üzerinde de düşünen Doğan Aksan bir çalışmasında "Doğrudan doğruya şiiri ele alan kitabında (La poésie) J.L. Jaubert şöyle diyordu: 'Şiiri düzyazıdan ayıran, bir şeyi daha iyi, hatta farklı bir biçimde ifade etmesi değil, daha fazla şey söylemesi, başka bir şey söylemesidir... Bu 'fazladan' olanı ya da 'başka şey'i tanımlamaktan, ifade etmekten daha güç bir şey yoktur.'"⁸⁴ derken sanat ontolojinin de hedeflediği bir çözümlenme yoluna girişmiş, edebî türlerden olan şiirin ontolojik açıdan ele alınıp çözümlenebileceğini örneklerle kanıtlamıştır. Bu durum, İsmail Tunalı'nın Aksan'dan yıllar önce, estetik objenin belirlenmesinde ontolojik yaklaşıma verdiği önemin haklılığını göstermesi ve dilbilimin ontolojik çözümlenmedeki yerini ortaya koyması açısından önemlidir.

Ontolojik yaklaşımda "estetik objenin, doğadaki real varlıktan farklı olarak var oluşu" hakkında üç düşünürün (Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Max Bense) görüşlerine yer veren Tunalı ilk olarak, Nicolai Hartmann'ın ontolojik çözümlenmesini ele alır.

Nicolai Hartmann'ın (1882-1950) estetik obje belirlemede "objektion [nesnelleşme], objektivation [nesneleşme], üçlü ilgi, real (gnoseolojik) tabaka, irreal tabaka, ön yapı, arka yapı, doğal obje, estetik obje" dikkati çeken terimlerdir.

⁸⁴ Doğan Aksan, (2003): *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlenmeleri*, Bilgi Yayınevi, İstanbul: s. 18

İsmail Tunalı, estetik objenin Hartmann'a göre belirlenişinde "objection" ve "objectivation"ı iki önemli unsur olarak ele alıp öne çıkarır. Doğada kendiliğinden var olup bir süje tarafından algılanan objenin bir bilgi objesi olduğunu ve süjenin algısıyla var olduğu farkedilen bu doğal objede bir değişiklik meydana gelmediğini açıklarken "Objektion [nesnelleşme], karakteristik bir bilgi fenomenidir: Var olan bir şey bir süje'nin obje'si olur ve o var olan şeyde ise, hiçbir değişiklik meydana gelmez." diyen Tunalı (a.g.e.: 53) varlık alanının obje alanından çok daha geniş olduğunu, bunun yanı sıra, artan bilgi düzeyiyle birlikte obje alanımızın da büyüdüğünü vurgular. Dolayısıyla, her objektion zorunlu olarak bir bilgi alanını ifade eder.

Doğada ya da maddî evrende, kendiliğinden var olup bir süjenin zorunlu ilgisini gerektirmeyen, süje olsa da olmasa da doğada var olan obje, objektion [nesnelleşme] yoluyla belirlenirken, insanın hayal ederek kendi yaratıcılığıyla algılanabilir kıldığı obje, doğal objeden farklı olarak objektivation [nesnelleşme] yoluyla belirlenir.

Objektivationun somut olarak çok geniş bir alanı kapsadığını belirten Tunalı, konuşulan dili alt sınır, sanat yaratmalarını da üst sınır olarak belirler ve yok oluştan var oluşa geçen tinin real evrende aldığı biçime "objektivleşmiş tinsel varlık" der. Aslında, burada objektivleşenin tinsel "varlık" değil de tinsel "yokluk" olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü, objektivationda hayalde olanın yani yok olduğu kabul edilenin var edilmesi ve real evrende bir bilgi (gnoseolojik) objesi olma aşamasına yine süje tarafından geçirilmesi söz konusudur. Burada süje; Tanrı'nın yarattığı doğayı izleyen bir birey, bir sanatçı tarafından yapılan herhangi bir estetik objeyi izleyenler ya da Tanrı'nın yarattığı doğa, olay ve olgular karşısında duyular yoluyla algıladığını gerek real (somut) gerekse irreal (soyut) evrenden alıp biçimlendirerek "gösterge" düzeyine taşıyan ve başkaları için de algısal kılandır. O hâlde, objektivleşerek var olanın hem tinsel (irreal, manevî, soyut) hem de nesnel (real, maddî, somut) alana katılması söz konusudur. "Burada şu açıktır ki, objektivation daima bir yapıya bağlıdır; bu yapı, böyle bir yapı olarak tinsel bir içerik değildir, nerede kaldı ki tinsel bir yaşamdır; tersine, duyulur olarak kavranabilir, nesnel bir real yapıdır. Hattâ şu açıktır ki, objektivation, aslında, tinsel içeriğin böyle bir real yapıya bağlılığından ibarettir." sözlerini vurgulayan Tunalı (a.g.e.: 54) "Objektivation yasası çift yanı olan bir yasadır. İlkin o, şunu ifade eder: Tinsel içerik, bir real duyulur madde içine sokulduğu, yani

maddeye özel bir biçim verilmekle ona bağlandığı ve onun tarafından taşındığı sürece içerilir. İkinci olarak da şunu ifade eder: Biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, daima, canlı tinin, yani kişisel ya da objektiv tinin karşı etkinliğine ihtiyaç duyar.” diyerek objektivasyonla “üçlü” bir ilginin zorunluluğundan bahseder. Estetik etkinlik içinde objektivasyonla bir göstergeye dönüşen estetik obje, kendini yaratan dışında bir başka süjeye ihtiyaç duyar. “Çünkü, biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, anlayan bir bilince dayanır –hatta denebilir ki, anlayan ve tekrar tanıyan bir bilince; bu içerik, real yapının aracılığıyla bu bilince kendini görünür kılabilir.” diyen Tunalı (a.g.e.: 57) şu sözlerle devam eder: “Bütün objektivasyon’lar için, kavrayıcı, anlayan, estetik kavrayış ve algıya sahip bir süje’nin varlığı şarttır. Ama, böyle bir süje’nin ya da bilincin varlığı her zaman var değildir. Çoğu zaman onu bulmak güçtür. Sanat yapıtlarının birçok zamanlar anlaşılmadan kalmasının nedeni, onun içeriği ile ilgi kuracak, o yapının maddi yapısından onun tinsel içeriğini çıkarıp alacak, onu estetik olarak algılayacak bir bilincin olmamasında bulunur.”

Bu objektivasyon sonucu oluşan karmaşık varlık biçimi, real ve irreal tabakadan oluşan heterojen bir bütünlüktür. Real ve irreal tabakalara Hartmann tarafından verilen adlar, real alan için “ön yapı”, irreal alan içinse “arka yapı” olarak belirlenmiştir. Bu konuda Hartmann’ın sözlerine yer veren Tunalı (a.g.e.: 58) şu bilgiye vurgu yapar:

“O halde, her objektivasyon’da bir ön yapı ve bir arka yapı’dan söz açılabilir. Ve her bir halde ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır, bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan real tabakadır; arka yapı ise, asıl tinsel içeriktir, objektivasyon’da asıl söz konusu olan şeydir, ama, o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir, tersine, daima tekrar tanıyan bir canlı tin için vardır.”

Birbirine karşıt ve birbirinden bağımsız olan bu iki tabaka, birbirini ontik olarak o kadar kuşatmıştır ki bizler, bir estetik nesneyi real ve irreal iki ayrı tabaka olarak değil, bir bütünlük içinde algılarız. Ancak, estetik objenin, dar anlamıyla sanat eserinin varlığı, bir objektivasyon olarak doğadaki varlıktan farklı, kendine özgü bir varlıktır. Dolayısıyla, doğal varlıkta doğa yasaları egemen olurken, sanat eserinde, estetik form ve objektivasyon etkili olacaktır. Bu bağlamda, estetik obje, doğadaki karşılığından “aşkın” bir varlığa sahiptir. “Her tasvir edilen şey, varlığı aşar. Varlık, tasvir edilen bir varlık haline gelince, sahip olduğu transparenans, saydamlık artar.” (Tunalı, a.g.e.: 59) söyleminin ardından “Varlığın sanat yapıtı haline gelirken, real varlığı aşması, onda bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Anlam kazanmış olan bir şey, anlam alanına

yükselmemiş olan bir şey için transcendent'tir, aşkındır. Tasvir edilen bir şeyin doğadaki karşılığından aşkın olması bundan bu neden'den ileri gelir [...] Buradan şunu çıkarabiliriz ki, sanat yapıtını, estetik obje'yi doğadan ve real obje'den ayıran ana ayırım, sanat yapıtının bir ifadesinin ve anlamının olmasıdır.” diyen Tunalı, “doğal obje” ile “estetik obje” arasındaki farkı, böylece netleştirmiş olur. Bu heterojen yönüyle sanat eseri, hem real hem de irreal tabakadan bilgi alıp bu bilgiyi, estetik etkileşim içindeki üçüncü bir bilinç varlığına aktarma potansiyeline sahiptir.

Bu aşamada, estetik objeyi bir bütün olarak algılayan süjenin tavrını, salt estetik tavrı ve bilimsel tavrı olmak üzere ikiye ayıran Tunalı (Bkz. a.g.e.: 59-61), bir estetikçinin tavrını, analiz yapıp senteze ulaştığı için bilim kişinininkine benzetir ve salt haz duymak için estetik objeye bakanın tavrını da estetik olarak niteler. Burada, estetikçinin de aynı zamanda haz alan ve bunun da üzerine çıkıp sahip olduğu bilgi düzeyine göre, eser hakkında sonuca ulaşan bir bilim kişisi olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Estetikçi; her ne kadar önce real yapıyı analiz edip sonrasında arka yapıya ulaşarak estetik objeyi değerlendirse de söz konusu objeyi hem parça hem de bir bütün olarak algılayanın, ondaki çoğul tabakayı görebilen bir göze sahip olması gerekir.

Roman Ingarden (1893-1970) Nicolai Hartmann'dan da önce, bir edebiyat eserinin varlığı karşısında şöyle düşünür: “Belli bir edebiyat yapıtının, örneğin, Goethe'nin (1749-1832) *Faust*'unun bir real obje mi, yoksa bir ideal obje mi olduğunu soruyoruz.” (Tunalı, a.g.e.: 61)

“Zaman, real-irreal (ideal), ya...ya da, değişen-değişmeyen, cümle, varlık tabakaları” terimleri, estetik objeyi belirlerken Ingarden'ın kullandığı sözcüklerdir. Bir edebiyat eserini real ve irreal varlık tarzı olarak “ya real ya da irreal karşıtlığı” içinde düşünen Ingarden'a göre “Biz aynı zamanda bu ‘ya...ya da’da hiçbir karara varamayacağımıza inanıyoruz. Çünkü, birbirini karşılıklı dışarda bırakan iki olanaktan her biri önemli kanıtlara sahip görünüyor. Goethe'nin *Faust*'u, belli bir zaman içinde meydana gelmiştir. Hatta onun meydana geldiği zaman bölümünü yaklaşık büyük bir kesinlikle söyleyebiliriz.” Zaman içinde oluşanın zamansal, dolayısıyla realiteye ait bir varlık olacağını belirten Ingarden'ın, değişimin de real tabakada meydana geldiğini belirttiğine değinen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 62), bu noktada, değişmeyen de irreal yani ki

ideal tabakaya ait olacağını, ama Ingarden'in bu değişmeyen tabakayı dışarıda tutup real tabakada oluşan değişimlerden hareketle estetik objenin real bir varlığı olduğu sonucuna ulaştığına dikkatleri çekerek Ingarden'in "Yukarda belirlenen şeylere (değişmelere) göre, edebiyat yapıtının real bir obje olarak kabul edilmesi gerekirdi." sözlerine yer verir. Tunalı'ya göre, Ingarden'in ideal tabakayı real tabaka gibi değişim olgusu içinde ele alması bir hatadır.

Bununla birlikte, edebiyat eserindeki idealite boyutunun da yadsınamayacağını savunan Ingarden "Aynı *Faust*'un bir ideal obje olduğunu ama kim yadsıyabilir? Çünkü, aslında o, belli şekilde düzene sokulmuş bir cümleler çokluğundan başka nedir? Cümle ise, real olan bir şey değildir; cümle, çoğu öne sürüldüğü gibi, belli bir ideal anlam olmalıdır. Bu ideal anlam, ideal anlamların bir çokluğu içinde yer alır ve bu ideal anlamlar hep birlikte *sui generis* [kendine özgü] bir birlik teşkil eder." (Tunalı, a.g.e.: 63) derken idealiteyi anlama, anlamı da cümleye dayandırır. Tunalı ise anlamın cümleye indirgenmiş olmasını Ingarden'in bir diğer hatası olarak görüp cümlenin, bir objektivation olması nedeniyle, hem real hem de irreal tabakan oluşan bir bütünlüğe sahip olduğunu, dolayısıyla, biçim ve anlam birliği oluşturduğunu söyler.

Yine, Tunalı (a.y.) "Eğer edebiyat yapıtı ideal bir obje olacaksa, o zaman onun belli bir zaman içinde meydana gelmesi ve gerçekten de olduğu gibi bir varlığa sahip iken değişebilmesi anlaşılmaz. Bu bakımdan, herhalde edebiyat yapıtı, belli bir geometrik üçgen ya da beş sayısı veya bir paralelkenar kavramı, yahut da 'kırmızılık'ın özü gibi ideal obje'lerden kökten farklıdır. Böylece de problem, iki karşıt çözümü ile de çözülemez." diyen Ingarden'in realiteyi zaman boyutuna indirgemesine karşı çıkar. Çünkü, Euklydes geometrisi de zaman içinde meydana gelmiş olmasına rağmen, denklemlerdeki sayılardan şekillere kadar hiçbiri real değildir; irrealdır; idealdir. Gerçek hayatta ne üçgen şekli ne de 3 sayısı vardır. Real tabakada var olan, tek tek varlıklardır. Dolayısıyla, ideal varlık için var olma şartı kendi özünde bulunur ve real tabakanın objeleri, özleri gereği somut evrende var olmasa da örneğin, özü ideal olan bir üçgen var olmaya devam eder.

Sanat eserindeki varlık tarzı olgusunu ilk kez ciddiyle tartışanın "Edebiyat yapıtının özüne uygun yapısı şudur: Edebiyat yapıtı, birçok heterojen tabakalardan

meydana gelmiş bir bütün'dür.” diyen Ingarden olduğunu ve de varlık tabakaları analizini başarıyla yine ilk defa onun yaptığını vurgulayan Tunalı (a.g.e.: 65) için Ingarden, “ya...ya da” ikileminin dışına çıkamayıp sorunu çözümsüz bırakmış, “hem...hem de” seçeneğini göremediği için estetik objenin varlık olarak belirlenişinde dağın eteklerinde dolanıp durmuştur.

Max Bense (1910-1990) tarafından ortaya atılan estetik obje belirlemede de “realiteye (gerçeklik) katılma, gerçeklik, sanat ürünü, teknik ürün, ereğine ulaşmak, özgürlük-zorunluluk ilişkisi, yasa-tesadüf” terimleri, Tunalı (Bkz. a.g.e.: 66-72) tarafından tek tek ele alınıp tartışılmıştır.

Max Bense'in “realite” ya da “gerçeklik” konusundaki görüşünü temellendirmek için öncelikle, Hartmann'ın tabakalar teorisinde belirlenen gerçeklik anlayışına gönderme yapan Tunalı, bu “real varlık alanı”nın genişliğinden bahseder. Bu bağlamda, inorganik ve organik varlıkların yanı sıra, psişik ve canlı tinsel unsurlar da gerçeklik alanı içine dahil edilir. Ancak, sanat eseri ya da herhangi bir estetik obje bu şekilde belirlenen gerçeklik alanında kabul edilmez. Çünkü, örneğin bir resimdeki ağaç, doğada bulunan ağaçtan farklı olarak, gerçek bir varlık değildir; sadece, doğada var olan ağacın tasvir edilmesi sonucu süje tarafından yaratılan ve doğadaki ağaçla özdeş olmayan bir objedir. O hâlde, estetik obje, doğadaki ağaca benzeyip onun gerçekliğini aşan ve ondaki gerçeklikten pay alan, o gerçekliğe katılan bir özellik taşır. Bu noktada, “gerçeklik” ve “gerçekliğe katılma”, özdeş değildir. Bunun yanı sıra, bir nonfigüratif, soyut resim de estetik olabilir; o hâlde, bir varlığın estetik olması için onun doğayı konu edinmesi gerekmez. Bir objenin estetik varlığı, gerçekliğe katılımıyla yakından ilişkilidir. Max Bense açısından “Gerçekliği konu diye almak, tasvir edilmiş bir dünyanın aynı zamanda estetik bir varlığa sahip olması için ne zorunlu ne de yeterli bir koşuldur. Resim ve plastikteki soyut ve nonfigüratif konular her real anlamı aşar, ama, onlar, realiteye katılma karakterine sahip sanat yapıtları olarak ortaya çıkar ve estetik varlığı oluşturur.” (Tunalı, a.g.e.: 67)

Devamında “Estetik obje'ler, sanat yapıtları ile verilir. Sanat yapıtları *olan* şeyler değil, tersine, *yaratılan, yapılan, meydana getirilen* şeylerdir.” (a.y.) diyen Bense için “bir estetik objeden bahsetmek” demek, sadece bir “sanat eserinden bahsetmek”

anlamına gelir. Bu aşamada, Bense'in de Hartmann gibi, olan ve yaratılan ifadesiyle objektion ve objektivation olgularına değindiği görülür. Bense'e göre, yaratılan objeyi yani ki sanat eserini belirleyen "realiteye (gerçeklik) katılma" koşuludur. Bununla birlikte, Bense, sanat eserinin "irrealiteye katılma"sının söz konusu bile olamayacağını düşünerek "Estetik varlık, bir idealiteye katılma durumu içinde var değildir, yalnız realiteye katılma durumu içinde vardır. Sanatçının çalışmaya başlamadan önce yapıtı hakkında sahip olduğu tasavvur, bu yapıtın güzelliği ile ilgili değildir; bu tasavvur, yalnız birtakım araçlarla güzelliğin kendisiyle meydana geldiği ve algılanabilir olduğu real olan şeylerle ilgilidir." (Tunalı, a.g.e.: 68) der. Tunalı ise Bense'in bu görüşüne karşı çıkarak, realiteye katılıp ondan pay alan sanat eserinin, aynı şekilde, irrealiteye katılmasının da söz konusu olduğunu belirtir.

Bense için realiteye katılmanın, sadece, estetik obje olarak bir sanat eseriyle bağlantılı olmadığını, aynı zamanda, bir teknik üründe de söz konusu edilebileceğini belirten Tunalı, yapılan ya da yaratılan teknik ürünle sanat eseri arasında, bu anlamda bir ortaklık olduğunu söyler. Teknik ürünler de tıpkı sanat eserleri gibi doğadan ayrı olarak, doğanın dışında vardır. Nasıl ki bir heykel sadece taş yığımından oluşmazsa bir otomobil de yalnızca bir metal yığını değildir. Heykelin bir "soyut" varlığı olması gibi otomobilin de "işlevsel" bir varlığı vardır; taşır ve hareket eder; sonuçta, bu varlık türü, doğada bulunan gerçeklikten ayrıdır. Bir tek otomobilin sahip olduğu taşıma ve hareket etme ereği, bütün taşıtların var oluş ereğidir. Bu noktada, bir sanat eseri "estetik" varlığının, bir teknik ürüne "işlevsel" varlığının birinci derecede taşıyıcısıdır. Bir yaratılan ya da yapılan olarak, hem sanat eseri hem de teknik ürün, doğa ve gerçekliği aşarken bazı noktalarda da birbirinden ayrılırlar: Teknik ürün, sürekli bir eylem ve toplumsal üretim içinde yer alırken, sanat eseri, bireysel olarak ve bir kez yaratılabilir. Bunun yanı sıra, sanat eseri, ancak özgür bir etkinlik içinde oluşturulurken, teknik ürün, birbirine bağlı bir düzeneğin işlevsel zorunluluğu içinde üretilir. Bu anlamda, sanat eseri, yasasını kendi özünden alan otonom bir yapıya sahiptir. Sanat yapıtının dayandığı koşul "özgürlük", teknik ürününkiyse "zorunluluk"tur. Dolayısıyla "Teknik yapıtların realiteye katılması, şu halde, bir zorunlu realiteye katılmadır. Buna karşılık, her tek tek sanat yapıtı, özgür, az ya da çok bağımsız bir estetik varlıktır; o vardır, ama onun bir fonktion'u yoktur ve onun realiteye katılmasını tamamlayan bir tamamlayıcı modalite yalnız *tesadüf* kipi (modus'u) olabilir. Sanat, bir *tesadüfi realiteye katılmadır.*" (Tunalı,

a.g.e.: 71) diyen Bense'e bir eleştiri daha gelir ve şu detayın altını çizer Tunalı (a.g.e.: 72):

“Acaba burada özgürlük ve tesadüf, Max Bense'nin gösterdiği gibi özdeş midir? Onları özdeş olarak görmeye çalışmak, sanat yapıtını bir tesadüfe bağlamak pek doğru değil gibi geliyor bize. Sanat yapıtı, özgürdür, ama, autonom olduğu için özgürdür. Autonomi'nin olduğu yerde yasa söz konusudur. Ama, yasanın hüküm sürdüğü bir yerde ise, artık tesadüfiliğin olmaması gerekir. Sanat yapıtı autonom olduğu için özgürdür; ancak bu autonomi'nin dayandığı temel, onun tesadüf yoluyla meydana gelmesi olayı değil, tersine onun sahip olduğu ve onun düzenini oluşturan biçim yasadır.”

Estetik objenin belirlenmesinde Max Bense'nin öne sürdüğü “realiteye katılma” koşulunu önemli bulmakla birlikte, yetersiz olduğunu da gören Tunalı'ya (a.g.e.: 72) göre “Sanat yapıtını, varlık tarzı yönünden, bütün yanlarıyla ele alan Nicolai Hartmann olur. Nicolai Hartmann için de sanatın şüphesiz ki, realite ile bir bağılılığı vardır; fakat bu bağılılık, sanat yapıtının varlık tarzını tek başına açıklamaya yeterli bir modalite olarak düşünülemez. Çünkü, sanat yapıtı dediğimiz şey, gerçi, bir var olan'dır, ama objektivation'a dayanan bir var olan'dır. Başka bir deyimle söylersek, o, *objektivleşmiş bir tinsel varlıktır*. Sanat yapıtının varlığını ve varlık tarzını açıklamada en sağlam dayanak yine bu objektivleşmiş tinsel varlık dediğimiz ontik yapı olacaktır.”

Öncekilere ek olarak, Hartmann'ın bu aşamada estetik objeyi belirlerken kullandığı kavramlar “düalizm, hem...hem de, bütünlük, zıtların birliği, ön yapı-arka yapı, kendi başına olan [bağımsız] - bir süje için olan [bağımlı], idealite-görünen idealite, tabakalar, yaratmanın ereği-seyretmenin ereği” olarak çıkar karşımıza. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 72-77)

Bu bağlamda Nicolai Hartmann, Roman Ingarden tarafından “ya...ya da” ikiliğiyle ele alınan estetik objenin “hem...hem de” bütünlüğü içinde düşünülmesini sağlayarak, estetik objenin sahip olduğu real ve irreal tabakayı “karşıt” olarak değil bir bütünün “karşılıklı” ve zorunlu parçaları şeklinde ortaya koyar. Bu yaklaşımda, Max Bense'nin realiteye katılan, ama, ne real ne de irreal olan estetik obje tanımlamasının belirsizliği de ortadan kalkmış olur.

O hâlde, estetik obje denen bu objektivleşmiş tinsel varlık, hem ön hem de arka yapıdan oluşan real ve irreal bir bütünlüktür. Bu noktada, hem bir *bilgi* objesi hem de sadece ve sadece *özel bir algılama yetisine sahip bir süje için varlığını gösteren* bir obje

oluşuyla bağımlı-bağımsız zıtlığının taşıyıcısı ya da göstergesidir estetik obje. Ön yapıda varlık bulan arka yapı, bu bağlamda, ön yapıya bağımlıyken, fiziksel bir gösteren olarak ön yapı, bağımsız bir oluş sergiler; bu da gerçektışı olanın, ancak, gerçek gösteren(ler)le varlık düzeyine çıkı(rıla)bileceğini gösterir. Dolayısıyla, bir estetik objede herkes için algılanabilen ön yapıya karşılık arka yapı, sadece onu algılayabilecek bilgi ve algı düzeyindeki süjeyi gerekli kılar. Bu gerçek dışı, irreal alan; duygu, düşünce, imge gibi bir anlam ve tin varlığıdır.

Bu noktada, Hartmann için “real” ya da “gerçek” olanın, fiziksel evrenle sınırlanmadığını hatırlamamız önemlidir; organik ve inorganik, psişik ve canlı tinsel unsurlardır bu alanı oluşturan. Ancak, irreal alanın, bir “idealite” varlığı olarak kabul edildiği zaman, bir kavram çatışması yaşanacağını çünkü, ideal olanın hiçbir koşulda bir süje için var olmayacağını, tinsel bir karşı algılamaya ihtiyaç duymadan kendi kendine, her türlü durumda bağımsız ve mutlak olduğunu belirten Hartmann’a göre, irrealiteyi karşılamak için en uygun yaklaşım “görünen idealite” kavramını kabul etmek ve ancak, mutlak olanın dışındaki idealin görüntü olarak bir alan oluşturduğunu kavramaktan geçer. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 76) Demek ki bir estetik nesnede, real alanla varlık düzeyine çıkan görünen idealite, onu algılayabilecek biliş düzeyine sahip süjeyi gerekli kılar. Süjenin algılayabileceği, mutlak değil ama, mutlaklığın görüntüsü olan ve ön yapıyla varlık düzeyine gelebilen idealitenin görüntüsüdür ancak. Bu durum, ontolojik açıdan bir “düalizm”dir. Hartmann’a göre bir sanat eseri ya da estetik obje, ancak bu düalizm içinde ve bir bütün olarak asıl varlığıyla belirlenebilir.

Estetik objenin belirlenmesinde ön ve arka yapıların yanı sıra, söz konusu objeyi algılayanın biliş düzeyine de dikkati çeken Akşit Göktürk “Ingarden, bir sanat metninin anlaşılmasının, metinde bildik nesnelere dünyasından birtakım yaşantılarla durumların oluşturduğu birbirine örülü görüşler şemasının okurca somutlanması ile başladığını belirtir. Bu ön şema, metnin anlamını hiç bir zaman kesinlemelerle belirtmez, değişik görüş açıları aracılığıyla sunduğu temel kavramlarla, yalnız tek yönde gerçekleştiremeyecek bir kavrayış örneği koyar ortaya. Her okur, içinde bulunduğu toplumsal kültürel ortamın niteliğine göre, anlamlandırma olanaklarından birini tüketir. Metnin ilk aşaması, temel kavramları aracılığıyla, bir kavrayış biçiminin güdümü olduğundan, ikinci aşama, okurların öznel konumu ile değişik anlamlara açık bir

aşamadır.”⁸⁵ diyerek dar anlamıyla bir sanat eseri olan estetik objenin, edebiyat metni olarak nasıl ele alınması gerektiğini açıklamaya çalışır. Göktürk (a.g.e.: 134) “Metnin güdüm-kurgusu, onun alımlanması için gerekli koşulları oluşturur, dedik. Okuru, amaçlanan anlam yönünde gütmektir kurgunun işlevi. Metnin temelini oluşturan etken, yazarın değişik alanlarla dizgelerden yapmış olduğu seçmedir. Yazarca seçilmiş bir öge, metin içinde yer aldığı zaman, okurun gözü ister istemez o ögenin daha önceki bağlamına yönelir. Burada bir art-alan ön-alan, başka bir deyimle eski bağlam, ya da eski geçerlilik yeni geçerlilik ilişkisi belirir. Yapı olarak metnin doğuşunda yer almış öğelerle şimdiki işlevi arasında bir etkileşme çıkar ortaya. Gerçekte de, ‘bir sanat ürününün yapısı, onun doğuşunda bir gücüllük olarak vardır, ama o yapıt toplumda ancak insan yaşantısı ile toplumsal yaşantı aracılığında işlev kazanır. Sanat yapıtı içten içe, hem doğuşu hem de etkisel boyutlarıyla bir ilişkidir, ama bunlardan hiç birine bağımlı değildir. Hem geçmişteki doğuşu ile hem de şimdiki işlevi ile bir karşılıklı ilişki içindedir.’ Yazarın seçmesi, ancak seçilen ögenin bir zamanlar içinde yer aldığı bağlamla anlam kazanır, yoksa anlamsızdır. Ama öte yandan, değişik alanlarla dizgelerden seçilmiş öğeler, şimdi metinde kendi aralarında yeni bir anlam ilişkisini türetmektedirler.” söylemiyle bir edebî metin olarak estetik objenin her estetik süjede farklı alımlama boyutlarıyla derinleşen varlık tabakalarına gönderme yapar.

Estetik objenin ön ve arka alanını bir bütün olarak kavramak gerektiğini belirten Göktürk (a.g.e.: 136) için “Eski bağlam ile yeni işlev arasındaki ilişki, seçilmiş ögenin toplumsal değer dizgelerinden alındığı durumlarda, çok daha karmaşık olabilir. Ancak, burada gözden kaçırılmaması gereken şey, yazarın seçerek metninde geçmişten şimdiye taşıdığı ögenin, yalnız bir art-alan önünde belirli çizgiler kazanabileceğidir. Yazarın yaptığı her seçme, bu ikili ilişkiyi zorunlu kılar. Yeni metindeki eski ögenin taşıdığı alışılmamış anlam, ancak o ögenin kökenindeki bildik anlam ile çağrıştırılabilir. Metnin ön-alanı ile art-alanı arasındaki bu ilişki, anlam kavranışı için ön koşulları çıkarır ortaya. İlk bakışta, bu ilişki bir gazete haberinin, anlatılan olayın öncesiyle ilişkisini andırır. Ruhbilimsel algılamada da, herhangi bir nesnenin, ancak bir art-alan üstünde kavranabileceği ilkesiyle benzerlik taşır. Bu durumlarda da şimdiki bağlam ile önceki bağlamın ilişkisi, anlama sürecinin odak yapılarını oluşturur. Ancak, kurmaca

⁸⁵ Akşit Göktürk, (1979): *Okuma Uğraşısı*, Çağdaş Yayınları, İstanbul: s. 133

metinlerin anlaşılmasında, bu örneklere indirgenemeyecek birtakım özellikler de vardır. Buradaki ayırım en çok, kurmaca metnin bir estetik nesne yaratmak işlevinden doğar. Bir gazete haberi ne denli yeni olursa olsun olayların öncesi üstüne doğrudan doğruya temellenir. Verilen yeni bilginin değişikliği, beklenmezliği, olayların öncesine taşıdığı nedensellik bağı ile gündelik mantık çerçevesinde açıklanabilir.”

Fiziksel evrende, estetik süjenin yaratıcı düzenlemesiyle bir edebî metin olarak kurgulanan estetik objede, ön ve arka alanın değişime uğraması söz konusudur; bu aşamadaki estetik nesne, farklı bir boyut içinde algılanır Göktürk’e (a.g.e.: 137) göre:

“Oysa bir kurmaca metinde ön-alan ile art-alan, kendi aralarındaki ilişkiyle değişikliklere uğramaya açıktırlar. Geçmiş bağlam, kendini duyurmakla birlikte, önceleri sahip olmadığı yeni bir açıdan kavranmayı gerektirir. Özdeşliği değişikliğe uğrar. Başka bir deyimle, hem çağrıştırılır geçmiş bağlam, hem de değiştirilir. Yazarın seçmesinde geçmişin anlam gücü sürer, ama anlam göstergeleri yeni bir düzenlenişle, yeni yapıya uyarlanır. Böylece art-alan ile ön-alan, yeni bir anlambilimsel kavranış açısı oluşturmak üzere karşılıklı etkileşir. Ruhbilimsel algıda, kendi nesnel varlıklarıyla bilince yansıyan art-alan ile üzerindeki algı nesnesi, burada üçüncü bir nesne oluşturmak üzere karşılıklı ilişkidir. Bu üçüncü boyuttaki nesne, estetik nesnedir.”

Estetik objedeki arka yapının derinleşen, heterojen ve eşdeğerli olmayan tabakalardan oluştuğunu söyleyen Hartmann gibi Tunalı (a.y.) da “Tabakalar, arka yapı tabakaları ön yapı’dan ne kadar uzaklaşırsa, yapıt o derece zenginleşir. Burada, iki temel akt karşılaşır. Birisi, yaratma akt’ı, öbürü bakan süje’nin, yapıtı seyreden süje’nin algı akt’ı. Sanatçının yaratması, canlı tinsel varlığın real yapıya konması, onun içine tabaka tabaka sokulması akt’ıdır. Yaratma, tinsel tabakadan real tabakaya doğru iniş ile başlar. Yaratmanın ereği ve hedefi, ön yapı’dır, real varlıktır. Buna karşılık, sanat yapıtını seyreden tavrı ve akt’ı, bunun tamamen karşı yönünde gelişir.” diyerek, bu tabakaların önden arkaya doğru gittikçe derinleştiğini belirtir. Estetik etkinlik aşamasında, yaratıcı süjenin ereği, arka yapıdan ön yapıya; estetik objeyi izleyen süjenin ereği de ön yapıdan hareketle arka yapıya ulaşmaktır.

Sanat Ontolojisi adlı eserinde, estetik objeye ait varlık tabakalarının kendinesini örnekleriyle açıklamadan önce, Ingarden ve Hartmann’ın estetik obje belirlemedeki aksayan yönlerine değinen Tunalı şunları söyler:

“Şimdi, Roman Ingarden’in tabakalar teorisi ile Nicolai Hartmann’ın edebiyat eserinde bulduğu tabakaları karşılaştırsak, bu bizi daha yetkin, eklektik olmakla beraber, daha tatmin edici bir tabakalar sistemi kurmağa götürebilir. İlk, Roman

Ingarden’de bulduğumuz yetkin ve yetkin olmıyan yanlar nelerdir? bunu belirleyelim. Roman Ingarden’in tabakalar teorisinde en başarılı yan, hiç şüphesiz, kelime tabakasını analiz etmesi, onu ses ve anlam olarak ayırması, sonra bu iki yanı birbirinden farklı iki ontik tabaka olarak görmesidir. Ses, bir fiziksel olay ya da böyle bir varlıktır. Bu anlamda ses tabakası, edebiyat eseri dediğimiz varlığın maddî yapısını oluşturur. Buna karşılık, kelimenin anlam tabakası, irreal bir sfer olarak bunun üzerine konur. Yine Roman Ingarden’in bir anlam korrelatı olarak kabul ettiği nesne tabakası da, bir intentional sfer olarak edebiyat eseri dediğimiz var-olan’ın ontik bütünlüğüne katılır. Ve bu üç tabaka, edebiyat eserini oluşturabilir. Ama, ne var ki, Roman Ingarden bunlara bir de görme tabakasını katar [...] bu elemanı bir tabaka olarak görmek doğru değildir. Onu daha çok bir kategori ya da bir form prensibi olarak görmek gerekir.

Nicolai Hartmann’a gelince: Onun dili bir maddî tabaka olarak görmesine itiraz edilebilir; çünkü, dil, taş, bronz, odun, toprak, boya çeşidinden bir varlık değildir. Bu bakımdan, kelimeyi ses ve anlam diye ayırmakla, Roman Ingarden daha doğru hareket etmiş olur. Ama, buna karşılık, Nicolai Hartmann, anlam tabakasını karakter, kader ve kişilik, insanlık ide’leri gibi bir takım tabakalara ayırmakla, anlam tabakasını daha somutlaştırmış olur.”⁸⁶

Bu bağlamda, Tunalı’ya (Bkz. a.g.e.: 132-138) göre, estetik objenin varlık tabakalarını 5 aşamada belirlemek mümkündür: ses, anlam, nesne, karakter, alinyazısı..

Sesten nesneye, nesneden alinyazısına kadarki tabakaların, dikkat edildiğinde, geniş bir varlık alanını kapsadığı görülecektir. Tunalı’nın (a.g.e.: 132-134) bu tabakalar hakkındaki görüşlerini, estetik objeyi, dar anlamıyla bir edebî eseri nasıl ele alıp değerlendirdiğini anlamak açısından genel hatlarıyla görmek gerekmektedir:

“İmdi, böyle bir karşılaştırmadan hareket etmekle, bize göre, daha yetkin ve daha tutarlı bir sistem ve aynı zamanda edebiyat eserinin yapısını araştırarak bir metodoloji elde edilebilir. Bu metodolojik sistem, öyle sanıyoruz ki, sanat eserlerini ve onların ontik yapılarını daha başarı ile gün ışığına çıkarabilir.

İlkin, biz, fiziksel var-olan olarak kelimeleri bir ses tabakası olarak düşünüyoruz. Bu ses tabakası, her kelimenin vazgeçilmez bir elemanıdır. Özellikle, edebiyat eserlerinden şiir, lirik şiir söz konusu olunca, bunun önemi büsbütün belirir. Çünkü, bir şiir ilk plânda tek tek seslerin ritmine dayanır. Bu bakımdan, şiir, müziğe en çok yaklaşan bir sanat olur [...] bütünlü edebiyat türlerinde olmasa bile, bazılarında, bu arada özellikle lirik şiirde, ses elemanı, vazgeçilmez, zorunlu bir elemandır. Bunun için, ses elemanını bir tabaka olarak belirlemek yerinde olur, zannediyoruz. Ses tabakasının üzerinde genel bir anlam sfer’i gelir. Bu sfer, homojen değil de, heterojen bir sfer’dir. Bunu heterojen kılan, içine aldığı birbirinden farklı tabakalardır. Şimdi bu tabakalar nelerdir? kısaca bunlara işaret edelim. Anlam sfer’inin ses sfer’ine en yakın tabakası, kelimelerin anlam tabakasıdır. Tek tek kelimelerin birleşerek meydana getirdikleri anlam, semantik anlamındaki anlamdır. Burada kelimelerin, sözlerin anlamları analiz edilebilir. Ayrıca, yine, kelimelerin oluşturduğu cümleler yargı bakımından çözümlenebilir. Dediğimiz gibi, semantik varlık tabakası, edebiyat eserinin gösterdiği anlam sfer’inde ilk karşılaştığımız tabakadır. Bu da, edebiyat eserinin varlığında zorunlu olan, ama yeterli olmıyan bir tabakadır. Gerçi, son zamanlarda felsefe alanında görülen analitik felsefe hareketinin edebiyat eserini de bir semantik obje olarak ele almak istediğini görüyoruz. Bu, bir bakıma doğru bir anlayış olarak kabul edilebilir ve böyle bir çalışma, edebiyat eserinin yararına olabilir. Ama, böyle bir tavır ve çalışmayı mutlaklaştırmamalıdır. Çünkü, semantik tabakası, edebiyat

⁸⁶ İsmail Tunalı, (1965): *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul: s. 132

eserinin bütünlüğü içinde sadece bir belirli tabakadır. Bunu mutlaklaştırmakla, öbür tabakaların varlığı tehlikeye sokulmuş ya da büsbütün reddedilmiş olur. Oysa, birazdan göreceğimiz gibi, öbür tabakaların da, tıpkı ses ve semantik varlık tabakası gibi, edebiyat eserinin varlığında, ontik bütünlüğünde zorunlu ve vazgeçilmez bir yeri ve anlamı vardır.

Bu heterojen anlam sfer'inde karşılaştığımız tabakalardan bir diğeri nesne ya da obje tabakasıdır. Buna Roman Ingarden, nesnelere oluşturduğu tabaka diyordu. Her edebiyat eserinde, romanda, tiyatrodaki, hikâyede bir takım kahramanlar ve bu kahramanların oluşturduğu bir takım olaylar ve eylemlerle karşılaşırız. Bu olaylar ve eylemler de irrealdir, intentional'dır; ve bu bakımdan onlar da anlam sfer'ine girerler. Örneğin, Dorian Gray ya da Ophelia real varlıklar değildir. Bunların etrafında geçen olaylar ve onların eylemleri de yine gerçek, real değildir. Ama, onlar irreal bir sfer içinde geçerler ve yine böyle bir irreal tabaka oluştururlar. –Şimdi, böyle irreal bir sfer içinde sadece bir tabaka olan bu elemana da eserin bütünlüğü geri götürülemez. Bir edebiyat eserini sadece içine aldığı olayların bir örgüsü olarak görmek, eserin bütünlüğünü yine gözden kaçırmak sonucunu doğurur. Başta Aristoteles olmak üzere, Antikite'den günümüze gelene kadar, bir çok düşünür, bu tabakayı eserin taşıyıcısı olarak görmüşlerdir. Bu, bir benzetme ile ifade edilirse, resimde tasvir edilen kişi ve hareketlere karşılık olan tabakadır. Resimde, nasıl tasvir edilen kimse ya da hareketler mutlaklaştırılıp, bütün resim değerleri ona geri götürülemezse, aynı şekilde edebiyat eserinde de obje, ya da nesne tabakası böyle mutlaklaştırılmaz.

Yine intentional sfer'in bir başka tabakası, karakter ya da ruhî özelliktir. Burada söz konusu olan, kişilerin davranış ve eylemi değil de, onun arka plânında bulunan ruhî tavru ve karakterlerdir. Büyük edebiyat eserlerinde, bu ruhî tahlillere büyük bir önem verilir. Örneğin Goriot Baba, bu gibi karakter özelliklerinin sembolleşmiş bir örneği olarak düşünülebilir.

Bir son tabaka da, alınyazısı, kader tabakasıdır. Burada, biz alınyazısı deyince, Nicolai Hartmann'ın anladığı şeyi anlamıyoruz. Nicolai Hartmann, özellikle tiyatro eserini düşünerek alınyazısı deyince, sahnedeki kahramanın alınyazısını anlıyor. Bunun bir sonucu olarak da, alınyazısını doğrudan doğruya tiyatro eserine bağlıyor. Oysa alınyazısı deyince, biz, daha başka, daha metafizik bir şey anlıyoruz. Artık, örneğin tiyatro eserinde kahramanın başına gelen olayların determination'unu değil de, insanî bir alınyazısını, ölüm gibi bir temayı anlıyoruz. Alınyazısını tek bir kahramanın determination'u olmaktan çıkarmak ve onu bütün insanlığa yaymakla, alınyazısını hem tek kişinin hem de tiyatronun hâkimiyetinden kurtarmış oluyoruz. Alan bakımından da onu bütün edebiyat türlerine, şiire kadar genişletmiş oluyoruz. Böyle bir temelde, Nicolai Hartmann'ın insanlık ide'si de ifadesini bulmuş olur. Çünkü, kader bütün insanları kuşatan geniş ve derin bir tabakadır.”

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Tunalı, edebî bir estetik objeyi değerlendirirken daha ziyade, insanın duyularıyla algıladığı evrendeki fiziksel varlık katmanlarından (ses, sözcük, tümce, nesne...) yola çıkmış olsa da göstergenin arka yapısını verecek olan unsurları (karakter, anlam, alınyazısı...) da bir bütünlüğün oluşması için gerekli görür.

“Bize öyle geliyor ki, edebiyat eserini yukardaki gibi tabakalara bölme, onun ontik bütünlük ve sağlamlığını göz önünde bulunduran ve bu bütünlüğü somut olarak çözümleyen bir ontik analiz niteliğine sahiptir. Gerek Roman Ingarden'ın gerekse Nicolai Hartmann'ın tabakalar teorisinde bu somut çözümleme belirsiz bir nitelik alıyor. Ve bunun tabii bir sonucu olarak da, her ikisinin tabakalar teorisinde ontolojik analizin metodolojik değeri gücünü kaybediyor. Çünkü, ontolojik analiz, aynı zamanda bir metodoloji niteliğini de içerir. Bunu başka türlü söylersek, ontolojik tabakalar teorisinin

en büyük değeri, belki de onun sanat eserlerine uygulanmadaki pratik metodolojik özelliğinden ileri gelir. Gerçekten de, ontolojik çözümleme, kolayca sanat eserlerine ve bu arada edebiyat eserlerine uygulanabilir. Böyle bir uygulamanın taşıdığı önem, öbür metodolojilerin çoğunlukla yaptığının aksine, sanat eserinin bütünlüğünü bozmaz ve onu daima gözönünde tutar. Sanat eseri, tabii haydi haydi edebiyat eseri, ontik tabakaların oluşturduğu bir *bütün*'dür. Bu bütünü çözümleyecek bir metodun da, her şeyden önce, bu bütünlük karakterini dikkate alması gerekir. Çünkü, bütünlük karakterini kaybeden bir edebiyat eseri, varlığını katbetmiş demektir. Durum böyle iken, edebiyat tarihi alanına baktığımız zaman gördüğümüz şey, bu bütünlüğün kullanılan bazı metotlarla çoğunlukla ortadan kaldırılması ve onun hiç dikkate alınmamasıdır. Ama böyle bir metot uygulanması, edebiyat eserinin asıl temeline, onun varlığına her şeyden önce aykırıdır." diyen Tunalı (a.g.e.: 134) "Bizde buna bir örnek vermek üzere Mehmet Kaplan'ın son çıkan 'Tanpınar'ın şiir dünyası' adlı araştırmasını gösterebiliriz. M. Kaplan, temelini C. G. Jung'dan alan bir metodla Tanpınar'ın şiirlerini onların bütünlüğünü hiç dikkate almadan, parçalı olarak analiz ediyor." sözleriyle yıllar sonra yazdığı *Estetik* adlı çalışmaya dayanarak, burada açıklanan Tunalı yönteminin, üretici olmakla beraber sanat eserlerine uygulanması güç bir yöntem olduğunu belirten Kaplan'ın bu eleştirel tutumunun nedenini de vermiş olur. (Bkz. s. 32)

Tunalı'nın yöntemine benzer bir yaklaşımın, dilbilimsel yöntemlerle Doğan Aksan tarafından şiire uygulandığını, edebî bir estetik objede, dilbilimsel yöntemin kullanılabilirliğini görürüz. Kaldı ki ritim, ses, sözcük, anlam, tümce, söylem gibi dile ait unsurların dilbilimsel yöntemlerle ele alınması çok doğaldır. Ancak burada, bu yaklaşımdaki vurgunun, dilsel varlık alanındaki göstergelerin ön yapısında kaldığını, arka yapıya sadece imge açısından dokunulup geçilmiş olduğunu, felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi diğer yan disiplinlere ait yaklaşımların eksik kaldığını unutmamak gerekir. Aksan'ın (a.g.e.: 17) bu çalışmasında, konu hakkında yaptığı açıklamalardan bir kısmı şöyledir:

"Bir şiirin bizi etkilemesindeki gizlerin ortaya çıkarılması, birçok yazın inceleme ve eleştirilerinde görülen öznel birtakım değerlendirmelerden önce, dilbilimin, özellikle anlambilimin, stiliğin verilerinden yararlanılmasıyla sağlanabilir, kanısındayız. Kaldı ki, bugün şiir incelemeleri dilbilim içinde de yer almakta, dilin bir şiirsel işlevinin bulunduğu ortaya konmuş bulunmaktadır; şiirbilim (poetics) adı verilen bir inceleme-araştırma alanı da vardır. Bu alanda çalışanlardan E. Stankiewicz (1980: 545-555) şiir dilinin incelenmesinde toplumbilim, felsefe, dilbilim, ruhbilim ve tarih uzmanlarının ve başka alanlardan uzmanların payının olduğunu belirttikten sonra yazın tarihçisinin bir

şii incelemeğe giriştiğinde, çoğu kez bu uzmanların tümünün rollerini üstlendiğini ileri sürmekte ve sonuçta, başarısız olacağını söylemektedir. Bilgine göre ‘Tüm uzmanlar arasından dilbilimcinin, konuyu çözmeye yetkili olduğunu ileri sürmesi, kendini bilmezlik olarak görünebilir, ne var ki, söz sanatının incelenmesi, dilin incelenmesi ile –dilbilimcinin uzmanlık alanı ile– yakından ilişkilidir ve ona dayanmak zorundadır.’

XX. yüzyılın başlarından (1919) beri, özellikle Rus Biçimciliği akımının temsilcilerinden başlayarak şiir çözümlerinin dilbilimin kılavuzluğunda yürütülmesi gerektiği savunulmuş, başka bilginler gibi, dilbilimci R. Jakobson da bu doğrultuda çalışmıştır. Dilin işlevlerinden birinin şiirsel işlev (poetic function) olduğunu ortaya koymuştur. Yalnızca şiire özgü olmayan bu işlev, sözcükler algılandığında çeşitli tasarım, görüntü, çağrışım ve duyguların canlanmasına yol açmaktadır.”

Aksan (a.g.e.: 23) herhangi bir şiir üzerinde yapılacak böyle bir çalışmanın yöntemini de şu şekilde belirler:

“Biz, şiir çözümlerinde anlatım özellikleri, dili kullandaki ustalık, betimlemeler, benzetme, aktarma gibi anlam olayları ve ses öğelerinin yanı sıra şairin, okuyan/dinleyene aktardığı imgelerin de bir bütün olarak göz önünde tutulması gerektiği kanısındayız. Bu incelemelerde geçen kavramların, niteliklerin de iki öbekte toplanabileceğini sanıyoruz:

1) İçerik, Öz

2) Sunuluş

Bunları şöylece özetleyebiliriz:

1) İçerik, Öz başlığı altında şiirin konusu, ele aldığı olaylar, düşünceler, yansıtmak istediği duygu ve coşkular belirlenebilir.

2) Daha geniş olan Sunuluş öbeğinde, şiirde ağırlığı olan öğeler, imgeler, betimlemeler, söz sanatları (benzetme, aktarma gibi anlam olayları), ses açısından etki sağlayan uyak, ölçü, ritim gibi kavramlar ve yinelemeler ele alınabilir.”

Tunalı (a.g.e.: 138) açısındansa “Tabakalar teorisi, özellikle edebiyat eseri için, onun bir edebiyat tarihi bilimi yöntemi olarak kullanılmasında asıl anlam ve değerini elde eder. Böyle bir yöntemin getirdiği yenilik, bir yandan edebiyat eserinin integralitesini göz önünde bulundurması, öbür yandan da edebiyat eserini, bir ses ve ölçü bilgisinin, semantik’in, psikolojinin ve felsefenin ortak olarak araştıracağı bir kompleks olarak kavramasıdır. Böyle bir kompleksi araştırarak araştırmacı, somut tabakalara dayanacağından, onun tutumu ve tavrı da aynı şekilde objektif olacaktır. Buradan, şu halde, zorunlu olarak şu sonuç çıkar: ontolojik yöntem aynı zamanda objektiviteye dayanan bir yöntemdir. Çünkü, böyle bir araştırma, hareket noktasını edebiyat eserlerinin ontik-organik varlık yapısından alır. Tabiatıyla bu yöntemin başarısını, edebiyat eserleri, şiir, roman, hikâye ve tiyatro eserleri üzerinde yapılacak araştırmalar gösterecektir. Biz, daha şimdiden, böyle bir yöntemle yapılacak araştırmaların başarısına inanıyoruz. Bu inancımız boş bir inanç değil, tersine edebiyat eserinin ontik varlığından doğan bir inançtır.” Dolayısıyla, bir estetik objenin bir bütün olarak ele alınmasında, göstergenin arka yapısının da ele alınmasını, ancak bu aşamada yapılacak yorumlarda, bir ayağın mutlaka göstergenin ön yapısından destek alması

gerektiğini vurgular Tunalı; her ne kadar kendi içinde otonom bir özellik taşısa da ontolojik açıdan arka (irreal) yapının, ön (real) yapıya bağlı olduğunu, her iki alanın da fizikteki “zıtların birliği yasası”nda olduğu gibi bir bütünün birbirini tamamlayan parçaları olduğunu unutmamak gerekir.

Bununla birlikte, Noam Chomsky “Benim söylemeye çalıştığım, dilbilimin felsefe ile bağımlı belirlemek istiyorsak, dilin doğasına ilişkin olarak kabul ettirilebilecek vargıları, dilin kullanılma ve anlaşılma yollarını, edilmesi için gereken temelleri soruşturmamız gerektiği. Bu vargıların ruhbilim kuramı açısından ilginç sonuçları olduğu –özellikle de, bu konulardaki usçu kurgulamadan bir ölçüde bildiğimiz, zihinsel süreçlerle ilgili olarak getirilen bir açıklamayı güçlü bir biçimde destekledikleri– kanısındayım. Algılamada, içkin yapılanmanın rolünün çok büyük olduğu, son derece sınırlandırıcı bir başlangıç şemasının, neyin ‘dilsel deneyim’ sayılacağını, bu deneyim temelinde ortaya çıkacak bilginin hangisi olduğunu belirlediği vargısını desteklemektedirler. Ayrıca başka bir yerde de savunduğum gibi, dilbilimde, felsefede ve ruhbilimde son yıllarda egemen olan deneyci öğretilerin, eğer doğru bir anlatım biçimi verilirse, dikkatli bir dil incelemesiyle çürütülebileceklerine inanıyorum. Eğer felsefe felsefecilerin yaptıkları şey ise, bu vargıların da, hem klasik hem de çağdaş biçiminde, felsefeyle doğrudan ilgisi vardır.”⁸⁷ derken, dilbilimsel çalışmaların felsefeye bir açılım kazandıracığı konusunda iyimser olmaya çalışan bir çekimser tavrında şöyle devam eder sözlerine aynı eserin 278. sayfasında:

“[...] dilbilimin, analitik felsefe için, hiç değilse gelişmesinin bu aşamasında, ‘yeni bir teknik’ getireceğinden kuşkuluyum. Yine de, dil incelemesi, insan bilgisiyle ilgili olarak varılan, zihin felsefesi alanındaki klasik konularla doğrudan bağlantılı birtakım sonuçlara bir açıklık getirebilir, bir ölçüde de onları temellendirebilir gibi geliyor bana. Sanırım, önümüzdeki yıllarda dilbilim ile felsefe arasında gerçekten verimli bir işbirliğinin yolları aranabilecektir.”

Bununla birlikte, bir estetik obje belirlenirken dil, felsefe ve ontoloji üçgeninde yer alan “dil”in önemli bir unsur olduğuna değinen Enver Naci Soykan (a.g.m.: 482) konu hakkında şöyle der:

“Son olarak, mantık ve bilgi teorisi bir yana, sözünü ettiğimiz tarzda bir ontolojinin ortaya konulması için ille de filozof metinlerine başvurmak zorunluğu olmadığını belirtmek isterim. Bir şairin hatta bir ressamın bile yapıtlarından onun varlık kavrayışı

⁸⁷ Noam Chomsky, (2001): *Dil ve Zihin*, (Çev. Ahmet Kocaman), Ayraç Yayınevi, Ankara: s. 251

demek olan ontolojisi gün ışığına çıkartılabilir. Bu bakımdan, belki de en verimli varlıkbilim alanı, doğrudan doğruya dilin kendisidir. Kuşkusuz böyle bir varlıkbilim, dilin içindeki varlıkbilimi ortaya çıkartacaktır; ama buradan elde ettiklerinin dilin dışındaki varlık alanının bilgisi olduğunu –başlangıçta öyle olmuş olsa da– öne sürmeyecektir. Dil varlıkbilimi, genellikle dil gözönünde bulundurulmakla birlikte, asıl belli bir dilde yapılacaktır. Bu dil bizim için Türkçedir. Türkçenin varlık bilimi'nden Dilin Gücü adlı yapıtında ilkin Nermi Uygur'un söz ettiğini biliyoruz. Ancak Türkçe, kendisinden varlıkbilimini yine kendisiyle çıkartacak felsefecilerini hâlâ beklemektedir.”

Ontolojinin, bir estetik objenin belirlenmesinde en yetkin yaklaşım olduğunu düşünmese de Hartmann'ın ontolojik yaklaşımından hareket eden Uluğ Nutku (a.g.m.: 417) estetik obje olarak belirlenmek istenen göstergenin, ön değil ama arka alanına vurgu yaparak şu açıklamayı yapar:

“ ‘Geist (düşünce dünyası, tin, manevilik) bir varlık alanıdır’, demek, onun kategorial birlik taşıdığını; bu birliğin, anorganik, organik ve psişik varlığın kategorilerini içine almakla birlikte, onlar tarafından açıklanamayacağını belirtmektir. Bu aynı zamanda demektir ki, bilimler (doğanın ve toplumun da) onu aydınlatabilirler ama açıklamalarıyla tüketemezler. Tarihsellik bir örnektir, özgürlük bir diğeridir. İnsanoluş evrim düşüncesinin dışında anlaşılabilir, ama homo sapiens'in homo erectus'tan gelmiş olması, onun özgür eyleyen varlığını, yalanını ve sadakatini açıklamaz. İnsanın yavaş yavaş doğaya egemen olması ve kendisini doğayla etkileşim sayesinde geliştirmesi, yalnızca dışsal bir nedenselliğe işaret eder. Nesne bilgisi sayesinde insanın kendisini de tanıdığı doğrudur, ama bu süreç, insan oluşun sadece küçük bir parçasıdır ve özgür insan oluşun daha da küçük bir parçasıdır.

Real dünyanın yapısında tinsel alanın özellikleri üzerine konuşmak gereksiz. Bu çoktan yapıldı. Tinselliğin insan varlığına özgü bir gerçeklik olduğunu, evrensel bir ilke olmadığını belirtmek yeter. Tinin belirlenim ilkeleri yalnız insan varlığının geçerlidir. Bu önemlidir, çünkü felsefe tarihinde tinsel ilke çoğu kez varolan her şeyin temeli sayılmıştır ve bu da tepkilere yol açmıştır. Tepkiler yerinde olmakla birlikte aşırılışarak metafiziğin reddiyle sonuçlanmış, işlenebilir ve işlenemez metafizikler ayırımına dikkat edilmemiştir.

Metafiziğe düşmanlığın yoğunlaştığı dönemde Hartmann Ontolojiye Temel Koyuş yapıtında yolu gösteriyordu: ‘Ontoloji, metafizik sorun içeriklerine ve felsefi hareket noktalarının ve sistemlerinin karşıtlığına belli bir mesafe alarak işe başlar. Onun soru tarzı için bir ‘dünya temeli’nin olup olmamasının, bu temelin bir akıl biçiminde olup olmamasının, dünyanın yapısının anlamlı, sürecinin amaçlı olup olmamasının öncelikli bir önemi yoktur. Bunlar, varolanın varolan olarak karakterinde pek bir şey değiştirmez. Ancak sorunların gittikçe ayrışmasıyla bu farklılıklar ağırlık kazanır ve sonra elbette, varlık sorununun ele alınışından, metafizik için hayati sonuçlar çıkar. Ama bu ilişki tersine çevrelenemez. Varlık sorununa girmeden önce dünya ve dünya temeli hakkında tecrübeyi aşmış olan ne bir şey bilebiliriz, ne de bu konulardaki kabuller varlık sorununu belirleyebilirler. Varlık sorunu özü gereği bu dünyaya aittir, onda kök salmıştır. O, olgulara tutunur, varsayımlara değil’

Ve daha önce söz ettiğimiz yazısında: ‘Ontoloji bütün felsefe disiplinlerini önkoşul sayar, bütün sonuçlarını onlardan çıkarır ve araştırmanın gidişinde başlıca özelliği son felsefe, philosophia ultima olmasıdır. Bu onun ilk varlık temellerini ele almasına ve bu anlamda philosophia prima olmasına engel değildir.’ ”

O hâlde, ön yapının çözümlenmesinin yanı sıra, bir estetik objenin tam olarak belirlenebilmesi için soyut olan arka yapının da görülüp hakkıyla değerlendirilebilmesi gerekir. Nutku (a.g.m.: 421) bu bağlamda, şöyle devam eder sözlerine:

“İster ünlü bir astronom, ister Kalahari Çölünde bir Bruşmen olsun, insan, doğanın algıyla sınırladığı ufku ötesine bakmaya eğilimlidir ve buna yeteneklidir. Ufku ötesinde kendisinin sonsuz aynası var. Görülebilir ufuklardan birisinin kozmik karadelik, diğerinin kum çizgisi olması, bakışın niteliğinde hiçbir şey değiştirmez. İnsan ufku ötesindeki ‘aşan güçleri’ bu yana taşımaya ve onların (kendi güçlerinin) değerli tutulması ve savunulması için kendini sorumlu duymaya da yeteneklidir. İyi ile kötü karşılığını hep elinde tutar. Ahura Mazda ve Ehriman’a karşı değer biçtiği gibi, E.T. ve Terminator’a da aynı değerleri biçer. Ölümün ötesine bakar ve bakışının sonsuzluğunu onaylamak için piramitler ve uzay gemileri yaratır.

Nedensel düşüncenin değeri sonucundadır. Ereksel düşüncenin değeri uğraşın kendisindedir. Kader inancı bir edilgenlik değil, dolaylı olduğunca bile, etkin bir savunmadır.

Teleolojik [erekbilimsel] eğilimi insan hayatından söküp atmak istemek kaba bir hatadır. Bu eğilimin kaynağını elverişsiz toplumsal ilişkilerde aramak daha da kaba bir hatadır. Bertrand Russel, anlam verme ve amaç koymanın özel bir görünümü olan dini, elverişsiz toplumsal ilişkilere indirgeyerek bu hataya düştü.”

Mustafa Günay da “Her filozofun varolanla, varlıkla ilişkisi, aynı zamanda dil’le ilişkisi demektir. Varolana başka bir açıdan bakmak için, başka bir dil (söylem) kurma ihtiyacı vardır. Varlığın yeniden anlamlandırılması ve değerlendirilmesi de ancak kendisi yeniden değerlendirilmiş bir söylemle olanaklıdır. Ancak zamanın ve çağın kulakları kapalıysa, ne sesiniz duyulur ne de düşünceleriniz anlaşılır. Karanlık Herakleitos ya da münzevî Heidegger olursunuz. Ama gelecekte duyulma, anlaşılma olanağı değil midir biraz da, insanın yaratıcılığına yol açan?”⁸⁸ sorgulamasını yaparken bir göstergenin hem ön hem de arka yapısını görebilen ve bunu yaşantılayabilen düşünürlerin, geleneksel anlayış içindeki toplumlarda nasıl dışlandığını da dile getirmiş olur.

“[...] özerk bir gösterge olan her sanat yaratısı: 1. Duyusal bir simge anlamındaki somut yapıttan; 2. Anlam yerine geçebilecek, kökü toplumun ortak bilincinde olan bir *estetik nesneden*; 3. Anlatılan şeyle, apayrı bir varlığı değil de –özerk bir gösterge söz konusu olduğu sürece– belli bir dünyadaki toplumsal olguların ortak örgüsünü (bilim, felsefe, din, politika, ekonomi vb.) dile getiren bir ilişkiden oluşur.” diyen Göktürk (a.g.e.: 19, 20) de bir estetik objenin hem ön hem de arka yapıdan oluşan bir bütünlük olduğunu vurgularken “Bunca değişik dilsel veriden oluşan sanat yapısının, amaçlanan estetik nesneyi, başka deyişle, dile getirilen kurmaca dünya örneğini sunabilmesi, bu değişik öğelerin belli bir bütün kuracak biçimde birleştirilmesini gerektirir. Bütünlük ile uyum ise, bir yazınsal metni oluşturan temel

⁸⁸ Mustafa Günay, (1998): “Dünya, Anlam ve Değer”, *Felsefe Tartışmaları: 23. Kitap*, Panorama Yayınları, İstanbul: s. 113

ilkelerdir.” sonucuna ulaşır. Göktürk’ün burada, bir objenin “estetik” olabilmesi için ortak bilince dayalı bir anlama, başka bir deyişle, arka alana ait katmanlardan birine sahip olması gerekliliğini esas aldığını anlıyoruz.

Bunun yanı sıra, estetik objenin ön ve arka alanını aktarırken kullanılan kurgusal dilin, objeye ait bilgi düzeneğini nasıl yansıttığını ve bu objenin hem ön hem de arka alan bilgisine sahip olanların, özellikle arka alanı algılayamayanlarca nasıl dışlanabileceğini şöyle örnekler Göktürk (a.g.e.: 14):

“Bir sanat metninin sunmak istediği türden bilgi, kendisini taşıyan dil düzenlemesinin dışında var olamaz. Bir şiiri gündelik dilde yeniden anlatmaya kalkıştığımız an, şiirin dile getirdiği anlamın büyük kesimini doğal dilin geleneksel işlevli öğelerine taşıtamayacağımızı görürüz. Yunus Emre’nin:

*Gözsüze el eyledim sağır sözüm anladı
Dilsiz çağırıp söyler dilimdeki sözümü.*

dizelerindeki ileti, ancak bu şiir içinde, sözcüklerin yerleşik yalın anlamları ötesinde amaçlanan ‘Tasavvufçu’ dünya görüşünün sezgisel iletişim düşüncesi çerçevesinde kavranır. Doğal dilin gündelik mantık çerçevesine sokulduğu an, saçmalıkla bile suçlandırılacak bir bilgi olur.”

Ontoloji hakkındaki bütün bu yorumlardan hareketle Batılı düşünürlerin çalışmalarına baktığımızda, estetik objenin arka alanına ait tabakalar hakkında pek fazla bilgi verilmediğini, arka alanın dilsel göstergelerine ait bilginin çok yetersiz kaldığını ve bu alanın, ya din ya ruhbilim ya da anlamı, ağırlıklı olarak “saçmalık”la özdeşleştirilen metafizik (fizikötesi) anlayışla bir tutulup dışlandığını, bu dışlamadaysa bireysel ve toplumsal bilginin, herhangi bir objenin ön ve arka yapısını görece denli yüksek bir estetik algılama düzeyine gelmemiş olmasının yattığını fark ediyoruz. Oysa ki bilinen kaynaklara göre, Buda’dan Dogen’e, Gazzalî’den Mevlana’ya, İbnü’l-Arabî’den Yunus Emre’ye ve daha nicelerine kadar pek çok Doğulu ve Türk düşünürün, varlık ve yokluk kavramları üzerinde de düşünüp görüşlerini, ontolojik yaklaşımlarını gösteren eserlerle ortaya koyduğunu biliyoruz. Bu bağlamda, otuzun üzerinde dili sorunsuz ve akıcı bir şekilde konuşup anladığı bilinen; Uzak Doğu, Batı ve İslâm düşünce düzeneklerini inceleyip karşılaştırarak 20. yüzyılda, bütüncül ve karşılaştırmalı bir felsefe anlayışı geliştiren; iç görüşünün yetkinliğiyle tanınmış olan Japon düşünür Toşihiko İzutsu’nun (1914-1993) İslâm mistik düşüncesi, yani ki “tasavvuf” hakkındaki görüşlerine başvuracağız.

Beşerî ve evrensel bir akım ve eğilim olarak mistisizmin İslam’da almış olduğu ‘tasavvuf’ adı, dünya nimetlerine köle olmamayı, iç güdülere gem vurmayı ve kendini Tanrı’ya vermeyi öğütleyen bir düşünüşün karşılığı olurken Kur’ân, hadis ve ilk Müslümanların yaşantısındaki deneyimlerle beslenir. Tasavvuf öğretisi, ortaya çıktığı ilk dönemlerde ‘Ehl-i Sünnet’ tarafından büyük tepkiyle karşılanırsa da tarih boyunca, medresenin biçimciliğiyle dogmacılığına karşı bir tepki olarak gelişmiş ve günümüzde, felsefî bir yaklaşımdan ziyade, dinsel alanda bir düşünme ve duyma tarzı olarak kabul görmüştür.

İslam mistik düşünce geleneğinin en büyüklerinden kabul edilen İbnü’l-Arabî’nin *Füsusu’l-Hikem*’indeki anahtar sözcükleri açıkladığı çalışmasında İzutsu, öncelikle, ‘rüya’ ve ‘gerçek’ (real) kavramları üzerinde durur. Bu bakış açısının ‘gerçeklik’ (reality) kavramını kapsamlı bir biçimde açıkladığını görüyoruz. ‘Bizi çevreleyen ve bizim de kendisine gerçek gözüyle bakmağa alışkın olduğumuz hislerimizle idrâk ettiğimiz âlemden ibâret bu: ‘gerçek’ denen nesne İbn Arabî için, aslında, hayâlden başka bir şey değildir. Bizler hislerimizin aracılığıyla çok sayıda eşyâyı idrâk etmekte, bunları birbirlerinden tefrik etmekte, aklımızla bunlara bir çekidüzen vermekte ve böylece sonuçta, etrafımızda muhkem bir şey te’sîs etmiş olmaktayız. Bu kurduğumuz nesneye de ‘gerçek’ demek ve bunun da gerçek ve doğru olduğundan kuşku duymamaktayız.’ diyen İzutsu sözlerine şöyle devam eder:

“Hâlbuki İbn Arabî’ye göre bu kabil ‘gerçek’, kelimenin tam anlamıyla gerçek değildir. Başka bir deyimle böyle bir şey, gerçeği itibâriyle Varlık (Vücûd) değildir. Uyumakta olup da eşyâyı rüyâsında gören bir kimse için gördüğü eşyâ nasılsa bu hissî âlemde, gerçekliği açısından, Varlık da bize o nisbettedir.

‘Bütün insânlar (bu âlemde) uykudadırlar; ancak öldüklerinde bu uykudan uyanırlar’ meâlindeki meşhûr bir hadîsden yararlanan İbn Arabî şu mütâlâada bulunmaktadır:

‘Âlem bir vehim’den ibârettir; onun gerçek bir varlığı yoktur. Bu ise ‘hayâl’ ile kastedilen şeydir. Yâni sen hayâlinde zannettin ki bu âlem kendi başına buyruk, kendi kendine oluşmuş bir gerçektir; mutlak Gerçek’den (Hakk’dan) hâriç bir varlıktır. Hâlbuki hiç de böyle değildir... Bil ki senin kendin de bir hayâlsin; idrâk ettiğin her bir şey ve ‘bu ben değilim’ dediğin her bir nesne de bir hayâldir. Şu hâlde bütün varlık âlemi de hayâl içinde hayâldir.’⁸⁹

Bu noktada ‘‘Şu hâlde eğer bizim ‘gerçek’ diye kabûl ettiğimiz, bir rüyâdan başka bir şey değilse yâni Varlık’ın gerçek şekli değil de vehm ettiğimiz bir şey ise, bu

⁸⁹ Toshihiko İzutsu, (2005): *İbn Arabî’nin Fusûs’undaki Anahtar-Kavramlar*, (Çev. Ahmed Yüksel Özemre), Kaknüs Yayınları, İstanbul: s. 21

takdirde ne yapmamız gerekir? Vehmimizde yaşattığımız bu (mevhum) âlemi kesinlikle terk edip bunun dışında tümüyle farklı bir âlemi mi, yâni gerçekten de gerçek olan bir âlemi mi aramamız gerekir? İbn Arabî böyle bir tavır takınmamaktadır; çünkü onun görüşüne göre rüyâ, vehim ve hayâl değersiz ya da yanlış şeylere değil fakat bir remze (sembol'e) delâlet etmektedirler.” sorgulamasıyla Arabî'nin amacının ne olduğunu açıklamaya devam eden İzutsu (a.g.e.: 22-23) bu çerçevede “ölmek” ve “uyanmak” kavramları hakkında şunları söyler:

“ ‘Gerçek’ denilen şey hiç kuşkusuz hakikî Gerçek değildir; fakat bunun boş ve dayanıksız bir şey olduğu kanısına da kapılmamalıdır. ‘Gerçek’ denilen şey, hakikî Gerçek’in bizzat kendisi olmamakla birlikte onun, hayâl düzeyinde, müphem ve belirsiz bir yansıması yâni başka bir deyimle Gerçek’in bir remiz, bir sembol aracılığıyla sembolik bir temsildir. Rüyâlardaki sembollerin ardındaki gerçek durumu öğrenebilmek için nasıl bu sembolleri yorumluyorsak, gerekli olan da: Gerçek’in hayâl düzeyindeki bir yansıması olan ‘gerçek’ dediğimiz nesneyi de benzer şekilde yorumlamamız, daha doğrusu te’vil ederek aslına rüçû’ ettirmemizdir.

Yukarıda geçen: ‘Bütün insânlar (bu âlemde) uykudadırlar; ancak öldüklerinde bu uykudan uyanırlar’ meâlindeki hadîse dayanarak İbn Arabî: ‘Peygamber bu sözlerle bir kimsenin bu âlemdeki bütün gördüklerinin rüyâ gören bir kimsenin rüyâsı mesâbesinde olduğuna ve ta’vil edilmeleri lâzım geldiğine işâret etmiştir’ demektedir.

Rüyâda görülen bizzat gerçek değil fakat onun var olduğu sanılan bir şeklidir. Bütün yapacağımız iş de bunu, orijinal ve hakikî durumuna rüçû’ ettirmektir. Ve te’vil de işte budur. Hadîsdeki ‘ölmek ve uyanmak’ ibâreleri de, İbn Arabî’nin anlayışına göre, böyle bir te’vil icrâ etmekten başka bir şey değildir. Şu hâlde buradaki ‘ölüm’ biyolojik bir ölüm anlamında değildir. Bu, bir insânın hislerin ve aklın kösteklerini fırlatıp atması, doğal olayların ördükleri ince remizler perdesinin ardını görmesi gibi mânevî bir olaya; yâni, kısacası, fenâ denilen mistik deneyime delâlet etmektedir.

Bir insân uykusundan uyanıp da gerçek gözlerini açarak etrâfına baktığında ne görür? Bu takdirde ne gibi bir senaryo seyreder? İşte bu hârikulâde sahneyi tasvir etmek ve bunun mâhiyetini açıklamak İbn Arabî’nin başlıca çabasıdır. Uyanık iken gördüğü âlemin tasviri onun dünyâ görüşünü oluşturmakta, bu âlemin yapısının ve tabiatının teorik açıklaması da onun felsefesini meydana getirmektedir.”

Gerçeklik hakkındaki bu açıklamalardan sonra “görü[n/l]en”in ardındaki “nesne”nin ne olduğunu sorgulayan İzutsu (a.g.e.: 24) aşağıdaki yorumu yapar:

“Şu hâlde, olayların oluşturdukları perdenin ardında kendini gizleyen ve ‘Gerçek’ denilen şeyi kendine büyük ölçekli bir sembol kılarak var olduğunu imâ ettiren Nesne nedir? Üstâd buna derhâl cevap vermektedir. Bu Mutlak’dır, gerçek olan; Gerçek ya da Mutlak Gerçek’dir ki İbn Arabî buna Hakk demektedir. Buna göre ‘gerçek’ denilen şey yalnızca bir rüyâdan ibâret olmakla birlikte büsbütün de vehim değildir. Bu ise, Mutlak Gerçek’in yâni Hakk’ın özel bir görünüşü, kendi zuhûrunun özel bir biçimi: bir tecellî’sidir. Bu, ‘fizik ötesi (metafizik) bir temele dayanan bir rüyâ’dır’. İbn Arabî: ‘Varlık ve Oluş (Vücûd ve Kevn) âlemi bir hayâl olup gerçekte bu, Hakk’ın bizzat kendisi’dir’ demektedir.

Böylelikle, kendisine ‘gerçeklik’ yakıştırılan ve çeşitli biçim, özellik ve hâllerden ibâret olan varlık ve oluş âlemi bizâtihi çok renkli bir kuruntu ve hayâl imâlâthânesidir; fakat aynı zamanda da, eğer bu farklı biçimler ve özellikler ayrı ayrı bağımsız birer varlık olarak değil de ancak Hakk’ın çeşitli tecellileri olarak göz önüne alınırlarsa, bu, gene de Gerçek’den başka bir şey değildir. Bunu böyle idrâk eden ise, aslında, Tarikat’ın (Allah Teâlâ’ya giden yolların) en derin sırlarına erişmiş bir kimse olur.”

O hâlde, Mevlana'nın (Bkz. 1959) bu idrak edişin sırrına sahip olan "eren" (derviş, sufî, velî, âdib, zâhid, âbid, ârif, âlim, muhib...) kuşağı hakkında söylediklerinin bir kısmına kulak verelim şimdi de:

"Ulu Tanrı, âlemden seçmiştir onları, kendi sözünü dinleyen bir toplum hâline getirmiştir onları. Böyle kişi Tanrı ışıyla görür, Tanrı diliyle söyler. 'Dilediğine hikmet verir; kime de hikmet vermişse o kişiye pek çok hayır verilmiştir... Gerçekten de Allahın öylesine kulları vardır ki onlar, Tanrı kullarına baktılar mı, onlara kutluluk elbisesini giydirirler.' Çünkü onların bakışı, Tanrı bakışıdır; onların yardımı, Tanrı yardımudur; onların kızgınlığı, Tanrı kızgınlığıdır... Onların, kızgınlıkta, râzılıkta söyledikleri her söz, Tanrı sözüdür. Çünkü Tanrı sözü ne arapçadır, ne farsça... Ne ibrâncadır, ne süryanca; harften de münezzehdir, sestten de. Bir kulun gönlünü arıttı mı onun gönlünün tâ içinden o sözü kaynatır, coşturur. O kulun dilinden, o coşkunluğun köpürüp kaynaması yüzünden bir harftir akar... İster süryanca olsun, ister arapça, ister farsça... Değil mi ki o coşup köpürüşten gelmede, âlemlerin rabbinin sözüdür [...]"

On sekiz bin âlem içinde, bu topluluktan daha kimsesiz kimsecikler yoktur. Mustafa'nın kimsesizliği de buydu, yetimliği de bu yetimlikti; yoksa o, Abdü'l-Muttalib'in ölümüyle yetim olmamıştı; Mekke'den Medine'ye göçmekle de gurbete düşmemişti; zâti, garipliğin alâmeti, bir şârdaş, bir dildeş bulamamaktır. Hangi dildir ki onların diliyle dildeş olsun? Onlardan hiçbir garip yoktur ki bir garip okşyanı umsun; aksine onlar, bütün dünya gariplerine nazlanırlar; siz derler, bu âlemdensiniz; bizse yüce âlemden gurbete düşmüşüz [...]"

Erenin izi-eseri şudur: Onunla oturanların gönülleri yatıştır, hoşlaşır, genişler. Temel, bir uluyu bulmaktır; amma yalvarış yoluyla, dostluk etmek üzere bulmak gerek. Düşmanlık ederse bulmasından bulmaması yeğ; hani derler ya, filân hırsız, filân harâmi, filân buldu; onun gibi tıpkı [...]"

O bey geldi, derlenip toparlanmamıza sebep oldu; kendisi çıktı-gitti. Balarısının mumu balla bir araya getirmesi, sonra uçup gitmesi gibi hani. Çünkü onun varlığı şarttı, kalmaması değil [...]"

Meşhurdur ya; Ulu Şeyh'in semânda çalgıcı şu beyti okudu: 'Geç geldin, yanımdan da tez gittin/ Geç gelmek, tez gitmek gülin harcıdır.' Semâda bulunanlardan üç kişi, bu beyti duyunca nâra atıp yüzüstü düştü... Onlardan biri, yıllardır bir kadının peşindeydi. Öbürü yıllardır, Tanrının kendisine bir erkek evlâd lûtfetmesini dilerdi. Yıllardan sonra bir çocuğu oldu, fakat bir haftadan fazla yaşamadı. Öbürü de bir haldeydi ki ne oğula âşıktı, ne kıza... O, oğlu, kıztı yaratanı seviyordu."

Eren kuşağı, insanlık tarihi içinde ister Nietzsche'nin söylemiyle "üst insan"⁹⁰ isterse tasavvuf anlayışındaki karşılığıyla "insan-ı kamil" olarak adlandırılısın, görü[n/l]en âlem(ler) ile görü[n/l]meyen âlem(ler) arasında bir iletici işlevi gördüğü, simgeyle imge arasında algıyı mümkün kılan bir dil yetisine sahip olduğu, türlü düşünürlerce söylenegelmiştir. Dolayısıyla, rüya ve hayal âleminde örneklenen sözler de o âlemin dilini bilmeyen insanlar için erenlerin "çevirmen"liğini şart kılmaktadır. Mevlana ve Yunus Emre gibi nice düşünürün satırlarını anlayabilmek için, Arabî gibi düşünürlerin herhangi bir estetik nesnenin arka alanı hakkında verdiği bilgilere ihtiyacımız olduğu apaçıktır.

⁹⁰ Jules Chaix-Ruy, (2000): *Nietzsche: Yaşamı ve Felsefesi*, (Çev. Lerna Çınlemez, N. Berna Serveryan), Çiviyazıları, İstanbul: s. 117-157

Nihayetinde, İzutsu'nun (a.g.e.: 27) Arabî'nin bakış açısı hakkında vardığı sonuca gelince, şu açıklamayla karşılaşırız:

“Şu hâlde, İbn Arabî'nin felsefesinin hareket noktasını oluşturan ve ‘gerçek’ denen şeyin yalnızca bir rüyâ olduğunu ifade eden hükmü bir yandan normal şartlar altında tâbî olduğumuz bu âlemin bizâtihi Gerçek değil de bir vehim, bir hayâl, bir ‘adem-i hakikat’ olduğunu telkin etmektedir. Fakat diğer yandan bu, aslâ, hislerimiz aracılığıyla idrâk ettiğimiz âlemin büsbütün de kuruntudan, tümüyle sübjektif (enfûsî) bir yapıdan, insân zihninin dışı doğru projeksiyonundan başka bir şey olmadığı anlamına da gelmemektedir. İbn Arabî'nin görüşüne göre, eğer, ‘gerçek’ bir vehim ise bu sübjektif bir vehim değil, fakat objektif bir vehim yâni sağlam bir ontolojik temele dayanan bir adem-i hakikattir. Bu da bunun, kelimenin hiç değilse olağan anlamıyla, tümüyle bir vehimden ibâret olmadığını ifade etmeğe denktir.”

Dolayısıyla “Bu noktanın açıklığa kavuşması için İbn Arabî ile onu izleyenlere özgü temel bir kavram olan ‘Varlığın beş mertebesi’ (Hazerât-ı Hamse) kavramına müracaat etmek gerekir. Bu mertebelerin yapısını Kâşânî kısaca şöyle açıklamaktadır. Mutasavvıfların dünyâ görüşüne göre Hakk’ın kendinden kendine tecellîlerinde bir Huzûr’unun (hazır bulunuşunu) ya da ‘varlık bilgisi bakımından’ (ontolojik) bir mertebesini temsil eden beş ‘âlem’ veyâ ‘Varlığın beş mertebesi’ tefrik edilmektedir.” (İzutsu, a.g.e.: 28) Bu mertebeler şöyle sıralanır:

1. Zât mertebesi veyâ ‘mutlak adem-i tecellî mertebesi’ ki buna Gayb-ı Mutlak ya da Sırrü-s Sır da denir.
2. Sıfatlar ve Esmâ (İsimler) mertebesi ki buna Ulûhiyyet makamı da denir.
3. Ef’âl mertebesi ki buna Rubûbiyyet makamı da denir.
4. Emsâl ve Hayâl mertebesi ki buna Âlem-i Misâl de denir.
5. Hisler ve Müşâhede (ya da Şuhûd) mertebesi ki buna Âlem-i Şuhûd da denir.”

Kaşânî’ye göre, arka yapının bu alt mertebelerinde bulunan nesnelere daha üst mertebelerdekiler için semboller ya da sûretler mesâbesinde olmaları bakımından Varlığın bu beş mertebesinin kendi aralarında organik bir bütün oluşturduğunu ve böylece, (bütün bu ilâhî Hazerât’ın en alt mertebesi olan) Hisler ve Müşâhede kademesinde mevcûd ne varsa bunların Emsâl ve Hayâl mertebesinde mevcûd olanların sembolleri; Emsâl ve Hayâl mertebesinde ne varsa bunların da İlâhî Sıfatlar ve İsimler mertebesindeki şeyleri aksettiren birer sûret olduğunu ve her İlâhî Sıfat’ın da İlâhî Zât’ın kendi kendine tecellisindeki bir veche olduğunu belirten İzutsu (Bkz. a.g.e.: 29, 42) bu sözlerini aşağıdaki gibi özetler:

“İbn Arabî'nin dünyâ görüşüne göre, bu çizelgenin de gösterdiği gibi ister mânevî ister maddî ister bâtinî ister zahirî olsun her şey Hakk’ın bir tecellîsi olup bundan ancak

Gayb-ı Mutlak müstesnâdır ki bu da zâten, söylemeğe dahî gerek olmadığı vechile, bütün tecellîlerin gerçek kaynağıdır.

Göz önünde tutulması gereken bir başka husus da bu beş mertebenin birbirleri arasında organik bir tekâbüil sistemi oluşturmalarıdır. Buna göre, meselâ ikinci Hazret’de bulunan her şey, birinci Hazret’in belirli bir vechesinin bir zuhûru olmasının bir eseri olması yanında, her bir Hazret’e has bir başka sûret altında, diğer üç Hazret’e de ontolojik olarak yansır. Kezâ ilk üç mertebenin tamâmen saf mânevî mertebeler olmalarına karşılık beşincisinin maddî olduğunu ve dördüncüsünün de bunlar arasında bir sınırı temsil ettiğini hatırlarda tutmak önemlidir.”

Arabi’nin, âlem(ler)deki katmanlar konusunda söylediklerinin özetini veren söz konusu çizelge, İzutsu tarafından aşağıdaki gibi belirlenir:

| | |
|-------------|--|
| HAKK | <i>Adem-i Tecellî</i> → Birinci Hazret (Gayb-ı Mutlak) |
| | <i>Tecellî</i> → İkinci Hazret (Allah olarak tecellî eden Hakk) |
| | <i>Tecellî</i> → Üçüncü Hazret (Rabb olarak tecellî eden Hakk) |
| | <i>Tecellî</i> → Dördüncü Hazret (yarı manevî, yarı maddî eşyâ olarak tecellî eden Hakk) |
| | <i>Tecellî</i> → Beşinci Hazret (hislere hitâb eden âlem olarak tecellî eden Hakk) |

İbnü’l-Arabî’nin felsefesinden hareketle, bir başka çalışmasında “vahdet-i vücûd” türü metafiziğin temel yapısının, dört ontolojik safha ile türden oluştuğunu belirten İzutsu arka yapıya ait katmanları, farklı bir adlandırma ve bakış açısıyla şöyle sıralar:

“Dört temel safha şunlardır:

- (1) *Zâtü’l-Vücûd*: Mutlak saflık halindeki varoluşun kendisi.
- (2) *Ehadiyyet* : Mutlak Birlik; hiç bir açılımı bulunmayan haldeki varoluş.
- (3) *Vâhidiyyet* : Kesretin vahdeti (ya da çokluğun birliği); iç açılımları bulunan varoluş; âyân-ı sâbite safhası.
- (4) *Fenomensel* ‘varoluş’.

Dört varoluş türü ise şunlardır:

- (a) *Lâ bi-şart-ı Maksamî* : Hiç bir sûrette kayıt ve şartlı olmayan (yani, mutlak sûrette kayıtsız ve şartsız) haldeki varoluş.
- (b) *Bi-şart-ı lâ* : Negatif olarak kayıtlı ve şartlı bulunan varoluş.
- (c) *Bi-şart-ı şey* : Bir şey olmak ile kayıtlı ve şartlı bulunan varoluş.
- (d) *Lâ bi-şart-ı kısmî* : Kısmî veya izâfî olarak kayıtlı ve şartlı olmayan halde varoluş.⁹¹

O hâlde, bir estetik etkinlik içine giren süje, bir estetik objeyi (şiir, müzik parçası, resim, heykel...) arka yapısıyla birlikte algılayabilmek için sahip olduğu bilgi

⁹¹ Toshihiko İzutsu, (2002): *İslâm Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler*, (Çev. Ramazan Ertürk), Anka Yayınları, İstanbul: s. 112

düzeşini arttırmaktan başka ne(ler) yapabilir? Acaba, estetik süje fiziksel evren(ler)in ötesinde bulunan anlama ve bu anlamın katmanlarına ulaşmak için ne(ler) yapmalıdır?

“Hemedânî için insanın İlâhî âleme adım atması, onun kendi iç dünyasında yeni bir bilinç derinliğini gerçekleştirmesinden ibaret olan son derece önemli bir olaydır. Bu olay, onun, rasyonel düşünme ve algısal bilinç düzeyinden tamamen farklı bir bilinç düzeyine olan egzistansiyal geçişine işaret eder. Hemedânî bu olaya, ‘basîret gözünün açılması’ (*infitâh-u aynü’l-basîret*) veya ‘mârifet gözünün açılması’ (*infitâh-u aynü’l-mârifet*) der. O bu olaya şöyle diyerek de atıfta bulunur: ‘İçinizde, şeylerin duyular-üstü nizamı alanı yönüne bakan bir pencere açılır’ (*ravzana ilâ âlemi’l-melekût*). Kimi zaman bu olay, ‘içte bir nûrun ortaya çıkması’ (*zuhûr-u nûr fi’l-bâtın*) olarak tasvir edilir. Ontolojik olarak, bu subjektif ‘nûr’, onun, ‘akıl-ötesi alan’ (*et-tavr verâe’l-akl*) dediğı şeyi aydınlatır.” diyen İzutsu’ya (a.g.e.: 115) göre “Hemedânî, akıl ve rasyonel düşünmenin değerini küçük görüyor ya da reddediyor değildir. Fakat ona göre insan, akıl gücünün nihaî sınırlarına vardıktan sonra ‘akıl alanı’nın ötesine geçerek akıl-üstü varlıklar alanına ulaşmadığı sürece kemâle ermez. Onun anlayışına göre, tüm Varlık âleminin kendi yapısı öyle bir mahiyet arz etmektedir ki, ampirik tecrübe alanının son safhası, ‘akıl ötesi alan’ın ilk safhası ile doğrudan doğruya bağlantılıdır.”

Bu noktada, Hemedânî’nin bir gösterge olan estetik objenin (sözcükler, tümceler, söylem, metin...) arka alanındaki söz konusu tabakaları görebilme yolları ve insan dilinin, estetik objenin ön alanındaki semantik (anlam bilgisi) yapıdan arka alandaki anlam katmanlarına geçişiyile ilgili açıklamalarına şöyle başlar İzutsu (a.g.e.: 116):

“Bizim tasarrufumuz altında bulunan kelimeler ve onların kombinasyonundan oluşan dilin, öncelikle, günlük iletişim araçlarımız için en elverişli ve uygun bir şekilde kullanılabilir tarzda üretilmiş olduklarını söylemeye gerek bile yoktur. Bizim dilimiz, duyularımız ve aklımızın doğal fonksiyonlarını icra ettikleri ampirik dünya tecrübelerimizi ifade ve tasvir etmek için kullanıldığı zaman, en iyi durumda olmaktadır. Ancak, bu alanda bile, çoğu zaman, hissettiğimiz ya da bildiğimiz ile söyleyebildiğimiz arasında büyük bir uçurumun bulunduğunu fark etmekten dolayı mahcup olduğumuz durumlar olmaktadır. Ludwig Wittgenstein’in belirttiğı gibi: Eğer bir kimse Blanc dağının kaç ‘fit’ yüksekliğe sahip olduğunu bilir de bunu ifade edemezse, doğal olarak şaşırır ve hayrete düşeriz; fakat, eğer bir kişi klarnetin nasıl bir ses çıkardığını bilir fakat bunu ifade edemezse, o zaman şaşırıp hayrete düşmeyiz. Çünkü klarnetin nasıl bir ses çıkardığı hakkındaki bilgi, tasarrufumuzda bulunan ‘sıradan kelime kombinasyonu’ ile uygun bir şekilde tasvir edilebilecek türden bir şey değildir. Eğer, insan tecrübesinin ampirik boyutuna ilave olarak, mânevî ya da mistik bilincin ampirik-üstü boyutunun otantikliğini de tanyacak olursak, tabii ki durum çok daha kötü bir hal almaktadır. Sûfî,

kendisini sözlü olarak ifade etmek veya kişisel olarak gördüklerini tasvir etmek istediği zaman, bildikleri ile gerçekten söyleyebildikleri arasındaki ciddi uyumsuzluktan kaynaklanan pek çok dilsel problem ile zorunlu olarak yüz yüze gelmek durumundadır.

Bu durumda dilsel tehzâatındaki bu aslî eksikliği gidermek için sūfinin müracaat edebileceği etkin araç ne olacaktır? Veya, böyle herhangi bir araç mevcut mudur?"

Bu bağlamda, tasavvuf ehli gibi Doğu'lu ve Batı'lı pek çok düşünürün tarih içinde sembolizme başvurduğunu düşünürsek, belki de arka alanın dilsel aktarımı "sembolik" olarak kurulan bir gösterge düzeneğinden oluşacaktır. Ancak, İzutsu (a.g.e.: 117) Hemedanî'nin yaklaşımında, sembolizm yerine "çok-anlamlılık" üzerinde durulduğunu vurgular ve şöyle devam eder:

"Belki de akla gelebilecek ilk şey sembolizm olacaktır. Gerçekte pek çok mistik şâir –ve hatta pek çok mistik filozof bile– her devirde sembollerden oluşan sistemler icat edip, bu sistemlere sığınmışlardır. Fakat Hemedânî'nin müracaat edip yardıma çağırdığı yer sembolizm değildir. O, bunun yerine, bu tür durumlarda kelimelerin, kendisinin 'çok-anlamlılık' (teşâbüh) olarak isimlendirdiği çok-boyutlu bir şekilde kullanılmalrı gerektiğini önerir. Ona göre, İslâm'da dinî felsefenin anahtar terimlerinin çoğu da aslında 'çok-anlamlılık' yoluyla yorumlanmalıdır.

Ancak, bizim, bir kelimeyi çok-anlamlı bir şekilde kullandığımız durumlardan söz edebilmemiz için değil de bu şekilde kullanılan bir kelimenin tam anlamını anlayabilmemiz için, işaret etmesi amaçlanan anlam ile kelime arasındaki semantik ilişki konusunda son derece esnek ve değişebilir bir tavır geliştirip, bunu kendimizde yerleştirmeliyiz.

Kelimeleri çok-anlamlı olarak kullanma ya da böyle olanları anlamamızın önündeki en ciddi engel, günlük hayatımızda, kelime-anlam ilişkisinde kelimelere gereksiz yere büyük önem atfetme eğilimine sahip olmamızdır [...] Anamlardan ayrı olarak kelimeler üzerine gereksiz yere vurgu yapma davranışı, nihâî olarak, 'bizim doğal olarak bir kelime ile anlamı arasında birebir bir müttekâbiliyetin bulunduğuna inanma eğilimine sahip olmamız' gerçeğine indirgenebilir."

Hemedanî için *sözcük* ile *anlam* arasında bulunduğu düşünülen ilişkinin, sorgusuz sualsiz kabul edilen doğal bir durum olduğunu kabullenmek, fiziksel evrendeki en büyük yanılgılardan biridir; gerçekten tamamıyla uzaktır ve İzutsu (a.g.e.: 118) bu konudaki düşüncelerini örneklerle açıklarken "Anamlar dünyası, sonsuz derecede hassas, esnek ve akıcı tabiata sahip bir şeydir. O, kelimelerin şekilsel veya maddî katılık ve değişmezliğine tekâbül edecek şekilde katı bir değişmezlik ve kararlılığa sahip değildir. Her ne kadar normalde açık ve net olan bilincin yüzeyine çıkmasa da, bu gerçek, en sıradan kelimeleri günlük kullanımımızda bile kolayca gözlenebilir. Örneğin, Farsça'daki *nim* (yarı, yarım) kelimesini ele alınız. Bu kelimenin anlamı, niceliğin referans noktası yapılıp-yapılmamasına göre hassas bir şekilde değişmektedir. Şöyle dediğimizi varsayalım: Ebû Hâmid Gazzâlî'nin en büyük eseri iki parçadan oluşmaktadır; birinci yarı (*nim*), bedeninin hâricî özellikleri ile, öteki yarı (*nim*) ise zihnin özellikleri ile ilgilidir. Böyle bir durumda 'yarı' kelimesi, nicelik bakımından

kitabın tam olarak yarısı anlamını ifade etmemektedir; çünkü burada sözü edilen bölümlere, nicelik bakımından yapılan bir bölümlere değildir. Aynı şekilde, ‘insan iki kısımdan oluşmaktadır’ (*ademî dû çîz est*) cümlesi de, eğer bununla (1) ‘baş ve vücut’ ya da (2) ‘zihin ve vücut’ gibi kısımları kastediyorsak, birbirinden tamamen farklı bölümlere işaret edecektir. Bu gerçeğin gözlenmesi –ki hiç de zor bir iş değildir– kelimeler dünyası ile anlamlar dünyası arasında inkâr edilemez bir uyumsuzluğun var olduğuna işaret eder. Ancak, maalesef bu semantik uyumsuzluk, ampirik tecrübe düzeyinden daha yüksek olan tecrübe düzeylerinde öyle pek açık değildir. Bu noktada belirtmeliyiz ki Hemedânî, bir kelime ile anlamı arasında içten çok güçlü bir bağın bulunduğuna inanmaz.” diyerek sözcükle anlam arasındaki bağın, tam tersine, tamamen haricî ve hatta, bir anlamda gerçek dışı olduğunu söyler.

Bir objenin estetik olarak algılandığı düzeyde, göstergenin ön yapısı olan sözcükle arka yapısını oluşturan anlam arasında bulunduğu düşünülen bu ilişkinin, aslında, estetik objenin belirlenmesindeki en önemli engellerden biri olduğunu belirten Hemedânî’nin, bu konuda bir basamak daha ileri gidip sözcükle anlam arasındaki bağın eşit olmadığını söylediğini anlatır İzutsu (a.g.e.: 119):

“Onlar [sözcük ve anlam] arasında sadece oldukça riskli ve kararsız türden bir denge sürdürülmektedir. Başka türlü nasıl olabilirdi ki? Hemedânî’ye göre, bu iki şey ya da terim, farklı varlık nizamlarına aittirler. Kelime, maddî olan duyulur şeyler dünyasına (mülk) ait olurken, anlam ise, tam manasıyla, maddî olmayan ya da manevî olan dünyaya (melekût) ait olmaktadır. Her kelimenin gerisinde yatan geniş anlam alanı ile karşılaştırıldığında, kelime, önemsiz çok küçük bir noktadan başka bir şey değildir. Kelime, insan zihninin onun içinden geçerek sınırsız anlam dünyasına adım attığı dar bir kapıdan ibarettir. Ayrıca anlam, bir anlamda kendine ait bir hayatı bulunan bir şeydir. Onun hiç bir kararlılık ya da kesinliği yoktur. Anlam, kendisine işaret eden kelimedenden gayet bağımsız bir şekilde, insan tecrübe ya da bilincinin derinlik tecrübesine göre şartırtıcı bir esneklik içerisinde bir bakıma kendi istek ve ahengine göre gelişen bir şeydir. Bu temel özelliklere sahip olan anlam, bir kelimenin hazır olan kalıbı içine doldurulur. Bir kimsenin, bu şekilde kullanılan kelimeyi sırf dışarıdan gözlemlemek suretiyle, o kelimeyle aktarılması amaçlanan anlamın derinlik ve genişliği hakkında yargıda bulunması neredeyse imkansızdır. Bu husus, bir kelimenin kalıbı içine doldurulan anlamın derin bir mistik tecrübe tarafından desteklenmesi durumunda çok daha geçerli ve doğrudur. Böylece anlam ampirik olmayan bir mahiyet taşıdığı zaman, ona atıfta bulunmak için bir kelimenin kullanımı, zorunlu olarak çok-anlamlılığın uç noktasına (gâyetü’t-teşâbüh) kadar gidecektir.”

“Bu tür durumlarda kişi, işaret edilen anlama tam olarak nüfuz edebilmek için, işaret eden kelime karşısında çok hassas bir tavır takınmak zorundadır. Çünkü onun, burada, söz konusu kelimeyi, anlamın derinliklerine dalmak için bir sıçrama tahtası olarak kullanması gerekmektedir. Kişi, anlamı *kelimedenden* anlamaya çalıştığı sürece onu

elde etme ümidine asla sahip olamayacaktır. Bunun yerine, kişi, kelimeyle ilk karşılaşması ve onunla olan en küçük teması sırasında onu hemen orada bırakıp, doğrudan doğruya anlam alanına geçmelidir.” diyen İzutsu (a.g.e.: 120, 121) bir sözcükteki çok-anlamlılık durumunun, iki ayrı tecrübe düzeyini imlediğini belirtir:

“Hemedânî'nin anladığı şekliyle çok-anlamlılık, bir ve aynı kelimenin –bir ve aynı ifadenin– anlamlı bir şekilde ve aynı zamanda birbirinden farklı iki veya ikiden fazla tecrübe düzeyinde kullanıldığı durumlara işaret etmektedir. Bu türden olan mâkûl pek çok tecrübe düzeyi vardır; fakat Hemedânî temelde bunlardan iki tanesi ile ilgilenmektedir:

(A) Rasyonel düşünme düzeyi,

(B) Kendisine daha önce atıfta bulunduğumuz ‘akıl ötesi alan’ düzeyi.

Bunlardan (A) düzeyi, linguistik açıdan bakıldığında, dilin insan tecrübesinin günlük ampirik boyutundaki sıradan kullanımının doğrusal uzanımından başka bir şey değildir. Bizim doğrudan ilgilendiğimiz özel bağlamda ele alınacak olursa, (A) düzeyi, öncelikle, teolojik düşünme ve kavramların dilsel ifadesine atf yapmaktadır. Basit bir örnek verecek olursak, teologlar sık sık insanın Allah’a ‘yakınlığı’ (kurb) ve ‘uzaklığı’ndan (bu’ d) bahsederler. Böylece, örneğin, Allah’a inananmayan kişilerin O’ndan ‘uzak’ olduğu, inananların ise O’na ‘yakın’ olduğu söylenir. Bu haliyle kelimelerin bu kullanımı, son derece anlamlı bir kullanımdır. ‘Yakınlık’ ve ‘uzaklık’ kavramları, bu bağlamda, günlük ampirik tecrübemizde karşılaştığımız duyulur şeylerin ‘yakınlık’ ve ‘uzaklığı’nın teolojik olarak geliştirilip işlenmesinin sonucundan başka bir şey değildir. Bunun doğal bir sonucu olarak bu iki kavram, bu düzeyde temelde hâlâ ‘mekânsal uzaklık’ fikri ya da tasavvuru yoluyla anlaşılabilirler.

Ancak, aynı kelimeler –yani, kurb ve bu’ d kelimeleri– mistikler tarafından, dinî veya metafizik olabilen spesifik sezgisel tecrübelerinin içeriğini tasvir etmede de kullanılabilir ve hatta sık sık da kullanılmaktadırlar. Böyle bir durumda, kelimeler –bizim burada benimsediğimiz temel analiz tarzına göre– (B) düzeyinde kullanılmaktadırlar.”

Rasyonel (real) ve akıl ötesi (irreal) alanlar arasındaki farkı açıklarken “yakınlık” (kurb) ve “uzaklık” (mesafe) sözcükleri üzerinde duran İzutsu (a.g.e.: 122) konu hakkında şu bilgiyi verir:

“(B) düzeyi ile ilgili olarak belirtilmesi gereken en önemli nokta şudur: (A) düzeyinde elde edilen anlam ne kadar genişletilirse genişletilsin bu safhada –yani, (B) düzeyinde– gerçekleşen anlama asla ulaşamaz. Bunun nedeni ise şu gerçektir: (B) düzeyindeki tüm kelimelerin anlamları –günlük hayat boyutundan söz etmek bir yana– rasyonel düşünme boyutunda tecrübe edilenden tamamen farklı mahiyet taşıyan bir biliş tecrübesi üzerine temellendirilirler. Çünkü, yukarıda da gördüğümüz gibi, (B) düzeyindeki anlamlar, sadece ve sadece ‘akıl ötesi alan’da ‘maneviyât gözü’ ile idrak edilirler. Dolayısıyla, Hemedânî’ye göre bu düzeyde, örneğin ‘yakınlık’ (kurb), bütün varlıklar ile varoluşun kaynağı arasında cereyan eden duyulur-üstü olan çok özel bir ilişkiyi ifade eder [...] ‘Yakınlık’, bu düzeyde, tüm şeylerin mutlak bir ontolojik eşitlik içerisinde Allah’la olan ilişkilerini ifade eder. ‘Mesafe’ kelimesini mekânsal-olmayan bir anlamda alarak Hemedânî sık sık tüm şeylerin Allah’tan mutlak surette eşit bir mesafede olduklarını söyler. Her ne kadar Hemedânî kendisi (B) düzeyindeki ‘uzaklığın’ anlamını açık bir şekilde analiz ediyor değilse de, bu alanda mekansal bir atf bulunmadığı için, ‘uzaklık’ ‘yakınlık’ ile tamü tamüne aynı anlama gelmektedir; yani, tüm şeyler Allah’tan (uzaysal-olmayan) aynı ‘mesafe’ ya da ‘uzaklık’ta bulunmaktadırlar.

Her ne kadar aynı kelime –yani, ‘yakınlık’ kelimesi– bu şekilde birbirinden tamamen farklı iki anlama sahip ise de, (A) düzeyindeki anlam ile (B) düzeyindeki anlamın birbiriyile hiç bir ilgisinin bulunmadığını düşünmek gibi bir yanlış düşmemeliyiz. (A)

düzeyindeki anlam ile (B) düzeyindeki anlam arasındaki ilişki, ayn kelimesinin mümkün anlamları olan –örneğin– ‘suyun kaynağı’, ‘göz’, ‘altın’, ‘öz veya cevher’, vb. gibi anlamlar arasında bulunan ilişki ile aynı şey asla değildir.”

Her iki düzeydeki söylemlerin kendi boyutları içinde değerlendirilip anlaşılması gerektiğini vurgulayan İzutsu (a.g.e.: 123) “gerçek” (asıl) ve “Hakikî” olanın hangisi olduğunu sorgular:

“Çünkü kurb (B) düzeyinde bile ‘yakınlık’ anlamını ifade etmektedir. Ancak, duyulur-üstü boyutta gerçekleşen ‘yakınlık’, duyulur veya rasyonel tecrübe boyutundaki ‘yakınlık’tan tamamen farklı bir yapıya sahiptir. Diğer bir ifadeyle, ‘yakınlığın’ semantik içeriği, insan bilincinde meydana gelen nitelik değişimine uygun olarak ‘mekansal’ bir şekilden ‘mekansal-olmayan’ bir şekle dönüşür. Fakat bu değişim, bir ve aynı kelimenin birbirinden farklı iki düzeyde de –(A) ve (B) düzeylerinde– anlamlı bir şekilde kullanılıyor olması gerçeğini etkilemez.

Burada sorulması gereken soru şudur: İki anlamdan –(A) düzeyindeki ve (B) düzeyindeki anlamlardan– hakikî ve gerçek olanı hangisidir? Zira bunların her ikisi de –her biri kendine ait boyutta olmak kaydıyla– otantik ve gerçektir; çünkü bunların her biri otantik bir tecrübeye dayanmaktadır. Ben, örneğin, ‘Bir çiçek görüyorum’ dediğim zaman, benim görmem, ampirik düzeyde otantik bir duyu tecrübesine dayanan otantik bir anlama sahiptir. Benzer şekilde, ‘Bütüün, parçalarının her birinden daha büyüktür’ dediğim zaman, benim cümlem, rasyonel düşünme düzeyinde –yani, (A) düzeyinde– otantik bir anlama sahiptir. İşte aynı şekilde Hallâc-ı Mansûr ‘Ene’l-Hakk’ dediği zaman da, onun cümlesi, duyulur-üstü ve rasyonellik-üstü tecrübe düzeyinde –yani, (B) düzeyinde– otantik bir anlama sahiptir. Burada önemli olan tek nokta şudur: Bu üç cümlelerin her biri, yerli yerince ait olduğu boyut çerçevesinde anlaşılmalıdır.”

Bu noktada, bir estetik objenin rasyonel alanda değil ama, akıl ötesi yani ki arka alanda sahip olduğu anlam katmanlarını da bilmenin imkansız olmamakla birlikte çok zor olduğunu, bu bilgiye ancak, eren kuşağının yaşadığı deneyimlerden geçenlerin ulaşabileceğini söyleyen İzutsu (a.g.e.: 124) açıklamasına şöyle devam eder:

“Ancak, (B) düzeyindeki kelime ve cümleler ile ilgili olarak böyle bir anlayışa sahip olmak, mutlak sûrette imkansız değilse de son derece zordur. Zira Hallâc-ı Mansûr’un ‘Ene’l-Hakk’, Bayezîd-i Bestâmî’nin ‘Sübhânî’ ifadesi vb. diğer tüm ifadeler, en yüksek mânevî kapasitedeki mistikler tarafından sıra dışı bir bilinç durumunda buldukları zaman söylenmiş ilham ifadeleridirler. Burada sözü edilen bilinç durumu, bu mistiklerin akıl yetilerinin bozulup çalışmadığı ve kendilerinin de ‘kuşatıcı Ezelî-Ebedîlik Işığının aydınlığı içinde yok oldukları’ bir durumdur.

Burada artık bilginin sujesi diye bir şey kalmamıştır; bilme fülünin kendisi yok olmuştur; burada her şey, bilginin objesi haline dönüşmüştür (ki tam anlamıyla ifade edilecek olursa, bu da, artık bilginin objesi değildir; çünkü ortada onu bilecek suje yoktur.) Geriye kalan bu noktanın saf ve mutlak İlahlık (Ceberût) düzeyinde kendisini açması, işte böyle bir durumda olmaktadır. O halde, Hüseyin (el-Hallâc) ‘Ene’l-Hakk’tan başka ne diyebilir, Bayezîd-i Bestâmî ‘Sübhânî’den başka ne söyleyebilirdi ki!

Şurası açıktır ki, bir kişinin bu ifadelerin anlamını ait oldukları (B) düzeyi çerçevesinde tam olarak anlayabilmesi için, aynı türden bir mistik tecrübe süzgecinden geçmesi gerekmektedir.

Bunun bir sonucu olarak, kelimelerin (B) düzeyindeki kullanımları, akıl ötesi alanın doğrudan tecrübî bilgisine sahip olmayan kimselere –bu kimseler kelimelerin bu şekildeki kullanımının meşruluğunu teorik olarak kabul etseler bile– mecburen mecâzî gibi görünmek durumundadır. Özetle belirtecek olursak, (B) düzeyinde kullanılan kelimeler,

insanların çoğunluğu için birer mecâz konumundadırlar. Örneğin, nûr kelimesi, Allah'ın Nûr olarak isimlendirilmesi durumunda sadece bir mecâzdan ibarettir.

Ancak, 'akıl ötesi alan'a doğrudan ulaşma imkanına sahip kimseler için mecâzî olan şey ise, (A) düzeyindeki anlamdır (yani, fiziksel ışık anlamındaki nûr). Gerçekliğin orijinal ve mutlak halinde tecrübe edildiği yer tam manasıyla (B) düzeyi olduğu için bu böyle olmaktadır. Bu özel bağlamda dilin (A) düzeyindeki kullanımı mecâzî, (B) düzeyindeki kullanımı ise gerçektir."

Varlığın katmanları hakkındaki bu yaklaşımını "İranlı egzistansiyalistlerin 'varoluşun asıl olduğu' (asâleti'l-vücûd) –yani, varoluşun temel gerçeklik olduğu– konusundaki yaklaşımları, Batılı modern egzistansiyalistlerin varoluşunun gerçekliği temel görüşü hakkındaki yaklaşımları ile çarpıcı bir benzerlik arz eder. Kuşkusuz, Batı egzistansiyalizmi, oldukça yeni bir fenomendir; oysa İran'ın *vahdet-i vücûd* felsefesinin arkasında, yüz yıllar boyu süren bir gelenek bulunmaktadır. Batı egzistansiyalizminin, İran felsefesinin belirleyici özelliği durumundaki sistematik kavramsal mükemmelliğe sahip olmaması, şaşılacak bir durum değildir. Ancak, işte tam bu hamlığı ve tazeliği nedeniyle o, Sebzivârî'nin metafizik sistemindeki kavramsal düşünce yüzeyinin altında gizli duran varoluşun orijinal tecrübesinin gerçek doğasını bütün çıplaklığıyla bize açar." ifadesiyle "varoluş" paradigması etrafında da dillendiren İzutsu (a.g.e.: 200-202), sözlerine şöyle devam eder:

"Örneğin, Jean-Paul Sartre, *Nausee* adlı felsefi romanında, varoluş tecrübesinin korkunç şekilde canlı bir tasvirini bize sunmuştur. Romanın kahramanı olan Roquentin, bir gün kendisini parkta bir bankın üzerinde oturmuş halde bulur. Hemen önünde, birbirine geçip düğüm düğüm olan kökleri bankın altındaki toprağa gömülü olan kocaman bir kestane ağacı bulunmaktadır. Roquentin, sıradışı bir ruhsal gerilim durumu –yani, genellikle, çeşitli mistik geleneklerde, uzun süren yoğun bir eğitim sürecinden sonra yaşanan durumlara benzeyen bir durum– içerisinde. Birdenbire zihninde bir sezi parıldar. Sıradan olan somut, objektif ve bireysel varlıklar bilinci kaybolur. Sapasağlam kendi başına var olabilen varlıklardan meydana gelen, bilinen her günkü dünya, onun gözleri önünde ufalanarak yok olur gider. Artık, onun önünde bulunan şey, bir ağacın 'kökü' değildir. Artık, 'kestane ağacı' diye adlandırılan bir varlık ya da cevher de yoktur. Tüm kelimeler kaybolur; dilsel alışkanlıklar nedeniyle her tarafa aceleyle yazılmış olan tüm isimler yok olup giderler; bu isimlerle birlikte, varlıkların anlam ve önemleri, kullanım tarzları ve kavramsal ilişkileri de yok olur gider. Roquentin, bunların yerine, sadece, korkunç, çırılçıplak denilebilecek bir açık-seçiklik ve son derece düzensizlik içerisinde bulunan, canavarı andıran, yumuşak hamur gibi bir madde görür. O, burada, varoluşun kendisini müşahade etmektedir. Onun, egzistansiyal tecrübesini – yani, 'tüm şeylerin hamuru' ile ilk karşılaşmasını– tasvir ederken, 'tüm kelimelerin kaybolduğunu' söylüyor olduğunun farkında olmak son derece önemlidir. Tüm kelimeler kayboluyor; bu, şu demektir: O âna kadar 'çok sayıda bağımsız cevherler olarak' tüm varlıkları birbirinden ayırıp belirleyegelmiş olan tüm isimler, âniden onun bilincinden düşer ve yok olur giderler. İran felsefesinin özel terminolojisi ile ifade edilecek olursa, bu olay, uygun bir şekilde şöyle tasvir edilebilir: Mahiyetler, onun gözünde, görünürdeki gerçeklik ve sağlamlıklarını kaybederler ve i'tibarî (varsayımsal) doğa ya da yapılarını – yani, orijinal olan 'hayali-oluş'larını– sergilemeye başlarlar. 'Kestane-oluş', 'ağaç-oluş', 'kök-oluş', vs. gibi dilsel formlarla pekiştirilen mahiyetler, geçmişte, o kişi ile etrafa yayılmış olan varoluşun doğrudan doğruya sezilip kavranması arasında bir bakıma ayırıcı ve engelleyici bir perde oluşturmuşlardır. Varoluşun gerçekliği, ancak bu

engeller ortadan kaldırıldığı zaman insanın gözüne açık-seçik görünmektedir. Egzistansiyalizm, ister Doğu'nunki isterse Batı'nunki olsun, böyle sıra dışı bir 'şeylerin hamuru' kavrayış ya da anlayışına dayanır."

İzutsu'nun açıkladığı bütün bu noktalar, İslam mistik anlayışı içinde ve pek çok tasavvuf ehli tarafından Türk edebiyatında da işlenegelmiş, Divan, halk, tasavvuf ve tekke edebiyatlarında sayısız örnek satır, tarihin sayfalarına kaydedilmiştir. Sonuç olarak şu saptamada bulunur İzutsu (a.g.e.: 202):

"Yukarıda ben, hem Batı'nın çağdaş egzistansiyalizmi ve hem de vahdet-i vücûd türü İran felsefesinin üzerine oturduğu en temel ontolojik 'sezîş tecrübesini' aydınlatmaya çalıştım. Her iki egzistansiyalizm şekline göre de, aynı ontolojik sezginin, her türlü felsefe yapmanın gerçek temelini ve başlangıç noktasını oluşturduğunu fark etmek, doğrusu ilginçtir. Biri Doğu'da diğeri Batı'da olan her iki okul filozoflarının, temeli itibariyle aynı olan varoluş görüşünden yola çıkarak, neredeyse birbirinden tamamen farklı olan iki tür felsefe ortaya koymalarını gözlemek ise bundan daha az ilginç değildir. Fakat bunda şaşılacak bir şey yoktur. Başlangıçta da belirttiğim gibi, Batı'nın egzistansiyalizmi, teknolojik gelişmenin had safhaya ulaştığı ve bu gelişmenin de insan hayatında en şiddetli sarsılmaları meydana getirdiği çağımızın bir çocuğudur. Bu çağ öyle bir çağdır ki, burada insan hayatının kendisi, insan beyninin kendi ürünleri tarafından boğazının sıkılarak boğulması gibi bir tehlike ile burun burunadır. Üstelik, önde gelen egzistansiyalistlerin çoğu, iddia edildiği üzere ateisttirler."

O hâlde, ister Doğu'da olsun isterse Batı'da, rasyonel düzeyde estetik bir obje olarak ele alınan mistik eserlerin ontolojik açıdan tam anlamıyla değerlendirilebilmesi, sözcüklerdeki mecazların açıklanabilmesi için bu eseri kurgulayan estetik süjenin sahip olduğu bilgi düzeyine ihtiyaç duyan ve estetik bir etkinlik içinde, söz konusu eseri okuyan ya da erek kültürün diline çeviren bir başka estetik süje için akıl ötesi alana geçme yollarını, ya bilim (ilme'l-yakîn) ya gözlem (ayne'l-yakîn) ya da yaşantılama (Hakke'l-yakîn) yoluyla öğrenmiş olmak gereklidir. Aksi taktirde, mistik düzeyde kurgulanan her estetik obje, sadece ön yapısı açıklanıp arka yapısı çözümlenemeyen bir eser olarak kendini algılayabilecek bilinç düzeyine sahip çağın gelmesini bekleyecektir.

Bu bağlamda İbnü'l-Arabî, Mevlana, Hoca Ahmet Yesevî, Hacı Bektaş Velî, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal gibi pek çok mistiğin bugün bile tam olarak anlaşılammış olmasını; dünya üzerinde "sanat şaheseri" olarak adlandırılıp yüzlerce yıl ötesine seslenebilen eserlerin varlığını; ya da ortaya konduğu dönemde, toplum tarafından anlaşıl(a)mayıp "değersiz" bulunduğu hâlde, aradan geçen yıllarca zaman sonra anlaşılıp "(çok) değerli" addedilen estetik objeleri, estetik süjenin bu arka alan bilgisine sahip olup olmaması noktasında yeniden ve bilinçli olarak düşünüp değerlendirmek gerekmektedir.

Sonuçta, Tunalı'nın, bir estetik objeyi ontolojik olarak belirlerken hem ön hem de arka alanı bir bütün olarak ele almanın önemini vurguladığı hâlde, arka alandaki tabakalar konusunda detaylı bir açıklama yap(a)madığını, tasavvufdaki ontolojik yaklaşımlaraysa hiç yer vermediğini görüyoruz.

Marksist estetik yaklaşımda “genellikle obje” diye bir şey olmadığından, ancak ve sadece, üretimle oluşturulan ve belirli bir tarzda tüketilmesi gereken bir objenin mümkün olacağından bahseden Tunalı'ya (2001: 77) göre “Marx, obje'yi bir temel kategori olarak belirlemek istiyor, tüketim kategorisi ile. Tüketim obje'si olmak, insan etkinliğinin ona yönelmesi anlamına gelir. İnsan eylem ve etkinliğinin bir var olan'a yönelmesi, ona katılması, Marx'ın anlayışına göre, o var olanı insansal kılması demektir. Bundan ötürü Marx 'salt doğa objesi' ile erekler koyan ve amaçlayan insan etkinliğinin ürünü olan 'obje' arasında önemli bir ayrım yapar. Böyle bir etkinliğin objesi, artık herhangi bir obje olma, bir doğa varlığı olma durumundan kurtulur ve bir ürün, insan etkinliğinin bir ürünü olur. 'Ürün olarak ürün, salt doğal objeden ayrılır ve ancak tüketim içinde ürün olur.' İnsan etkinliğinin, burada tüketim etkinliğinin objesi olması, objeye bir toplumsallık ve tarihsellik niteliği kazandırır. Bunun için, bir ürün olan obje, toplumsal-tarihsel bir objedir. 'Obje' diyor Marx, 'toplumsal bir varlık olarak insanla uğraşan her bilginin objesi olarak herhangi elle kavranabilir, maddesel bir nesne olmayıp, *toplumsal bir ilgidir*. Ya da daha iyi söylenirse: Maddesel bir nesne, eğer o insan bütünselliğinin pratik bir ifadesi ise, insanın özüne ait güçlerin objeleştirilmesi olur.' Bu bakımdan insan etkinliğinin objesi olan bir var olan hem bir objedir, hem de bir üründür. Bu obje, bu ürün, doğa varlığı içinde değil, tersine, toplumsallık ve tarihsellik boyutları içinde bir gerçeklik elde etmiş olur.”

Bir objeyi, estetik olarak nitelemek için insan etkinliğinin ürünü olması, bir tüketim etkinliği içinde bulunması ve böylece, toplumsal-tarihsel bir özellik kazanması açısından belirleyen Marksist yaklaşımda, estetik obje, mutlaka bir süjenin onu algılamasına ihtiyaç duyar; böyle bir algılama olmazsa, objenin, estetik niteliğe bürünmesi söz konusu edilemez ve bu obje, bir doğa objesi düzeyine indirgenmiş olur.

Bu noktada, Tanrı tarafından yaratılan doğadaki objelerin kavranmasında gerekli olan yüksek bilgi düzeyi, Marksist estetikte, göz ardı edilmiş ve doğaya ait objeler, insanın ürettiği objelerden daha alt düzeyde bir değerle nitelendirilmiştir.

Marksist yaklaşımın estetik objeyi belirleyişinde önemli olan bir diğer unsur, estetik etkinlik içindeki süjenin algıladığı objeden “haz alması”nın şart oluşudur. Bu unsurlar ışığında “Marxist estetik için de estetik obje, insansal ve toplumsal bir ürün olan sanat yapıtları ile örtüşür. Sanat yapıtı ise tek tek sanat yapıtlarında somutluk kazanır, şiirde, romanda, hikâyede, resimde, heykelde, bir mimarlık yapısında ve bir müzikal kompositionda. Bütün bu tek tek sanat yapıtlarının bireysel bir varlığı vardır, böyle bir varlık olarak da o, öbür varlıklardan ayrılır.” diyen Tunalı (a.g.e.: 79) açısından, Marksist yaklaşımla belirlenen bir sanat eserinin niteliklerini “sanat yapıtının düzeni” ile “sosyal-sınıfsal” yönünü inceleyerek ortaya koymak mümkündür.

Doğal ve yapay güzellik karşısında “Kadında bulduğumuz güzellikte müessir olan şey, kanımızı yakan cinsî hislerdir. Her âzasının tazeliği, mevzunluğu, dolgunluğu çıplak etinin kanımızı tahrikinden başka bir şey değildir. Heykel karşısında aynı cinsi arzuların taşması yok. Burada menfaatsiz diyemeyeceğim, fakat daha saf bir hisle karşılaşılıyor ki buna bedîî his diyoruz. Bizi güzel hükmünü vermeğe sürükleyen hislerimizin menbaı gibi mahiyeti de ayrıdır.” diyen Zühtü Müridoğlu (1936: 149) doğa ve sanattaki varlığı tartışılan estetik bakış hakkındaki sözlerine aynı sayfa içinde şöyle devam eder:

“Mademki tabiatteki güzelliğin izah ve ispatı yapılamıyor; mademki bu güzelliğin bir ölçüsü ve tarifî yoktur; ve mademki herkes kendi zevk ve hissine göre bir hüküm veriyor, şu halde tabiatte müsbet bir güzellik mevcut değildir. Bu san’at eserinde mevcuttur. Çünkü san’atkarın ilham menbaı ve diksiyoneri olan bütün güzel renk, şekil, ses ve hacim tabiatte izole ‘tek başına’ ve dekompoze ‘dağılmış’ bir haldedir. Eseri san’atta gördüğümüz renklerin armonisi, ışık ve gölgenin birbirine bağlanmaları, hacimlerin ahengi tabiatte yoktur. Suyun kayayı oyarken şu küçük hacmin yanına bir büyük hacim koyayım; güneşin bu şekilleri ışıklarken bir tarafı fazla siyah oldu, orayı biraz dömi tona alayım diye düşündüklerini farzedemeyiz. Bunu ancak san’atkar düşünür ve tarkip eder.

Tabiatte, terkipsiz olduğu için güzelliği izah edilemeyen bu unsurlar, san’at eserinde izah ve ispatı mümkün yeni bir tabiat, bir güzellik küllü oluyor. İşte bu yepyeni tabiat ve yalnız basit hislerimize değil, aynı zamanda zekâmıza hitap eden güzel, ancak san’at eserinde mevcuttur.”⁹²

⁹² Heykeltraş Zühtü [Müridoğlu], (1936): “San’atta ve Tabiatte Güzel”, *Kültür Haftası*, Sayı: 8, s. 149

Bu bağlamda, doğal objenin değerini, estetik objenin değerinden daha aşağıda gören Müridoğlu da bu yorumuyla Marksist yaklaşımdaki gibi, sanat eserinde bulunan güzelliği, her estetik süjenin aynı düzeyde algılayıp aynı hazzı duyacağı düşüncesine indirgerken doğanın düzensiz, ama sanat eserinin düzenli bir yapısı olduğunu vurgulayarak, evrenin mükemmel işleyen düzeneğini ve onun yaratıcısı olan Tanrı'yı gündeme getirmez.

Marksizm için “sanat yapıtı bir düzendir, doğrudan gerçekliğin kopyası olan olayların değil de, hayal gücünün gerçeklikten devşirdiği elemanları işlemesi, onlara yeni bir biçim vermesiyle kendine özgü bir içerik niteliği verdiği bir düzendir. Bu düzeni düzen kılan ilke de [...] olayların örgüsündeki ‘iç tutarlılık’ ve ‘iç mantık’tır. Buna göre, sanat yapıtı, gelişigüzel, rastlantılara dayalı olaylara değil, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanır. Bundan ötürü, sanat yapıtını kavramak, görünüşten derinliğe, ön plandan arka plana gitmek anlamına gelir.” yorumunu yapan Tunalı (a.g.e.: 80, 81) Marksist estetiğe göre “zaman ötesi” bir niteliğe sahip olup sanat şaheseri kabul edilen eserlerin bu yönünü, şöyle açıklar:

“Sanat yapıtı, Marxist teori için de bir düzeni gösterir. Bir sanat yapıtı, sözgelimi bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, her şeyden önce bir düzendir. Her düzen, içine birbirinden farklı parçaları alır; düzen, bu parçaların çokluğuna, ama çoklukta birliğine dayanır. Bundan ötürü her sanat yapıtında ‘çokluğa dayalı bir birlik’ söz konusudur [...] Sanat yapıtı, sanatçının hayal gücünün aracılığı ile ulaşılmış bir yapıyı, karşıtların uzlaşmasından doğan bir bütünü, bir birliği gösterir. Böyle bir karşıtlar denkleşmesi, biliyoruz ki, daha Herakleitos’tan beri uyum (harmoni) olarak adlandırılır. Buna göre, her sanat yapıtında bir uyum, bir harmoni dile gelir. Ama, sanat yapıtının harmonisi, yalnız yüzeysel bir karşıtlar dengesi değildir [...] Ancak, bu anlamda sanat yapıtı, biçimsel açıdan bir harmoniyi değil, tersine insansal-toplumsal temeli olan içeriksel bir olaylar uyumunu gösterir [...] Bu gibi yapıtılar, günlük, yüzeysel olayların daima arkasındaki büyük gerçekliğe dayanır, daima gündelik olanı aşar. Büyük sanat yapıtılarının zamana karşı direnmelerinin ve zamanca aşkın olmalarının nedeni de yine burada bulunur.”

Dolayısıyla, bu bakış açısına göre bir estetik obje, genelliği ve tümelliği yansıtan bir tekillik ya da bireysel bir varlıktır. Karşıtlığın birlik içindeki uyumuna dayanan estetik obje, hem biçim hem de içerik ya da öze sahiptir.

Marksist estetikte biçim, sanatı sanat yapan bir nitelik olmasına rağmen, bir estetik objede önemli olan “öz”dür. Biçim ve öz konusunda, şu açıklamayı yapar Tunalı (a.g.e.: 82):

“Marxist teori, sanat yapıtına yalnız estetik yönden değil, ideolojik yönden de yaklaşmak ister. Böyle bir yaklaşım içinde, artık biçim ve özün değerleri yer değiştirmiş olur. Şöyle ki, biçim, belli bir deyiş, çok çabuk kalıplaşabilir; buna karşılık öz, içerik, insan ve toplum sürekli değiştiğine göre, sürekli bir değişim ve dinamizm gösterir. Bundan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Biçim tutucudur, öz ise ilericidir [...] Bilindiği gibi, sürekli devrim, Marxizmin temel ilkesi olduğuna, eylem ve değişmeyi gösteren her hareket Marxizmin yanında olacağına göre, burada da Marxist teori bir devrimi gösteren özü tutacak ve onun yanında olacaktır.”

Bu konuda, Nikolay İvanoviç Bukharin de şunları söyler:

“Biçimin niteliği ve üslûp da toplumsal yaşamın akışıyla belirlenir. Belli bir toplumun ‘havasında dalgalanan’ büyük küçük, duygu ve düşüncelerin, aklın ve dinin durumunun dile gelişi, ağır basan psikoloji ve ideolojinin belirtisidir üslûp. Yalnızca dış biçim değildir; ‘öze ilişkin görülen tüm simgeleriyle birlikte özdür’; yaşam sistemlerinin tarihi, üslûpların tarihinde gösterir kendini [...] ‘Biçimin üslûbu, toplumun yaşam sisteminin yansımasıdır.’ [...] Sanat yapıtının özü, ‘konusu’ (ki biçimden hemen hemen ayrılmaz) açık bir biçimde toplumsal ortam tarafından belirlenmiştir. Sanat tarihine biraz eğilecek olursak bunu kesin olarak görürüz. Sanatın belli bir zamanda, insanları kendine çeken bir şeyi ortaya koymak istediği açık bir gerçektir. Çoğunluğun üstünde durmadığı, ilgilenmediği bir şey yaratıcı düşünceyi kamçileyemez. Tersine, toplumu, ya da onun çeşitli sınıflarını en çok ilgilendiren şey, kafa işçiliğinin özgün biçimi olan sanat verisinin konusu olur.”⁹³

Aleksandr Vassiliyeviç Plehanov’un düşünceleri ise şöyledir:

“[...] öğretisel içerikten yoksun sanat eseri bulunmadığını belirtmiştim. Buna, her fikrin sanat eserine temel olamayacağını, ancak insanları birbirine yaklaştırabilecek duyguların sanatçıya gerçekten esin vereceğini eklemiştim. Bu yakınlaşmanın sınırları sanatçının kendisi tarafından değil, içinde bulunduğu toplumsal varlığın kültür düzeyince belirlenir; sınıflı bir toplumdaysa, bu, sınıflar arasındaki ilintilere, ayrıca, bu sınıfların herbirinin tarihin belli bir anındaki gelişme derecesine bağlıdır.”⁹⁴

Bu bağlamda, bir çağın, bir sanat okulunun (Grek, Roma, Gotik, Renaissance, Barok, Romantizm, Realizm, Natüralizim, Sürrealizm, Sembolizm...) genel üslubu olarak tanımlanan “biçim” karşısında, insan ve toplumla birlikte, sürekli olarak değişen özelliğe sahip bir “öz/içerik” birlikteliğine sahip bir estetik objede, değişime direnen biçim ile değişim isteyen öz, objedeki uyum ya da denge sağlanıncaya kadar çekişir. Bu çekişmenin yaşandığı süreç, Marksist estetikte “diyalektik” terimiyle ele alınırken öz için “thesis” ve biçim için de “antithesis” terimleri kullanılmış, öze uygun olan biçimin yaratılma durumu olan uyum da “synthesis” terimiyle karşılanmıştır.

⁹³ N. Bukharin, (1968): “Tarihsel Maddecilik Kuramı Açısından Sanat”, (Çev. Özgül Evrener), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, s. 343-344

⁹⁴ Aleksandr Vassiliyeviç Plehanov, (1968): “Sanat ve Toplum”, (Çev. Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, s. 330

Marksist kuramda, üretim güçlerini temsil eden “thesis” değişim isterken, üretim araçlarının mülkiyetini isteyen ideolojik üst yapı, değişime direnme özelliği taşıyor ve “antithesis” olarak tanımlanır. Uyumun sağlanıp dengenin kurulduğu aşama “synthesis” olarak adlandırılan devrimin karşılığı olmuş, ekonomik anlamda tanımlanan toplumsal dinamikler, böylece, bir “diyalektik”le açıklanmıştır. Bu aşamada, sanat alanındaki alt yapının, insansal-toplumsal olaylardan oluşan dinamik bir yapı taşıdığını belirterek şu yorumu yapar Tunalı (a.g.e.: 83):

“Ama, bu dinamik yapı, her şeyden önce toplumsal-sınıfsal bir nitelik taşıyor. Bu bakımdan, üslup ve biçim değişmelerinin temelinde yatan etken, toplumsal etkidir. Bu toplumsal etken olmadan, sanat yapının varlığını kavramaya olanak yoktur. Çünkü, sanat yapının düzenini sağlayan ana etken, bu dinamik toplumsal etkidir.”

Marks’ın “büyük Rus bilgini ve eleştirmeni” diye andığı ve estetik alanında önemli eserleri bulunduğu bilinen Çernişevski de sanattaki biçim hakkında şunları söyler:

“Biçim yetkinliği (fikirle biçimin birliği), sanatın, estetik anlamda (güzel sanatlar açısından), en belirgin niteliği değildir; fikirle imgenin birliği, ya da fikrin eksiksiz dile getirilişi diye kabul edebileceğimiz güzel, sanatın, en geniş anlamda, ereğidir ya da ‘yaşama bilgisi’dir, görgüsüdür’, insanoğlunun kılışal etkinliklerinin ereğidir.”⁹⁵

Bir estetik objede, biçimle içeriği ayrılmaz bir bütün olarak gören Suut Kemal Yetkin’se (1979: 40, 43) biçimindeki değişim hakkında şöyle der:

“Sanat eserini, çeşitli öğelerin kaynaşmasıyla biçimlenen, içi ile dışı bir olan, duyu+düşünce+renk+çizgi ve ses bileşimi olarak görmek kadar doğal bir şey olamaz. Biçimi ile var olan, biçiminden ayrılmayan, biçimi ile bir anlam taşıyan bir tablonun herhangi bir noktasını değiştirmeğe kalkışmak, onu öldürmek olur. Bu bakımdan Henri Lefebvre’in, ‘estetik biçim, içerikten çıkar, içerikle yüklenir.’ sözleri kadar gerçeğe ters düşen bir düşünce olamaz. Çünkü aslında çağdan çağa değişen içerik değil biçimsel bakıştır. Bu bakışta ise sanatçının toplumla açıklanamayan kişiliği, toplumdaki daha çok etkilidir [...] Bir sanat eseri, içeriğinden ayrılmayan bir uyum içinde birliktir. İçeriği bilimsel bir bütün olarak gördüğümüzde, özel estetik bir heyecan duymamız, aynı uyumu kendimizde bulduğumuz içindir.”

Estetik süje olarak bireyin oluşturduğu sanat eserinde, bir toplumu bütün bireyselliği ve toplumsal ilişkileri içinde görmenin mümkün olduğunu öne süren Marksist estetik yaklaşımda “Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çeşitlenmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel

⁹⁵ Çernişevski, (1968): “Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler”, (Çev. Vedat Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, s. 324

ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.” (Tunalı, a.g.e.: 83) Bütün tarihsel-toplumsal gelişmelerin sınıfsal bir tabanı olduğunu vurgulayan Marksist kuramda, sosyal sınıflar içinde egemen olan sınıfın maddî ve manevî gücü, sanat eğilimini de belirleyen en önemli etkidir. Sanat eseri, hangi sosyal sınıf içinde yaratılırsa o sınıfın duygu ve düşüncelerini yansıtacak, bu sınıflar içinde yine hangisi egemense bir objeyi estetik olarak ve kurallarıyla belirlemek o sınıfın elinde olacaktır.

“Marx’cı, toplumsal yaşamı, ayrı ayrı tüm parçaları birbirine bağlı olan organik bir bütün olarak görür: burada en önemli rolü, en doğal ve maddi iktisadi ilişkiler, herşeyden çok da emek türleri oynar. Örneğin bir çağın genel çözümlemesini yaparken Marx’cı eleştirmen, o çağın toplumsal gelişmesinin baştan sona, eksiksiz bir tablosunu çizmelidir [...] Sanat yapıtları, üretim biçimlerine, toplumun sınıfsal yapısı, sınıfsal çıkarların sonunda ortaya çıkan sınıf ruhsallığı gibi dolaylı halkalarla bağlıdır. Bir yazın yapıtı, bilinçli olsun bilinçsiz olsun her zaman yazının temsil ettiği sınıfın ruhsallığını ya da çoğu zaman olduğu gibi, yazar üzerinde çeşitli sınıfların etkisini gösteren öğelerin karışımını yansıtır, bunun da çok dikkatli bir çözümlemeden geçirilmesi gerekir.” diyerek Marksçı yaklaşımı, genel bir çerçevede içinde ele alan Anatoli Lunaçarski sözlerine şöyle devam eder:

“Görülüyor ki Marx’cı eleştirmen çözümlemesine nesne olarak herşeyden önce yapıtın içeriğini, yapıtın kapsadığı toplumsal özü seçer. Bu içeriğin şu ya da bu toplumsal yaşam üzerinde yapabileceği etkiyi belirler; sonra biçime dönerek, burada da, herşeyden önce, bu biçimin kendi amacına nasıl hizmet ettiğine, başka deyişle yapıtı olabildiğince anlatımcı ve inandırıcı kılıp kılmadığına bakar [...] Çoğu zaman biçim, tek bir yapıtla değil bütün bir ‘okul’la, bütün bir çağla ilgilidir. Biçim, bazan içeriği zedeleyen ya da onunla çelişen bir güç bile olabilir. Bazan da içerikten koparak yalıtılmış, kaypak bir özelliğe bürünmüş olabilir. Bu durum, yazın yapıtlarının, içerikten yoksun, gerçek yaşamdan korkan, bu yaşamdan kaçarak şişirilmiş, tantanalı ya da bunun tam tersi güvenilmez ve havai bir söz – jimnastiği arkasına saklanan sınıfların eğilimlerini anlattığı durumlarda görülür.”⁹⁶

Aynı konu etrafında, Ramazan Gülendâm’ın saptaması şöyledir:

“Marx ve Engels’in ortaya attığı fikirlerin yorumlanması ve bunlarla ilgili değerlendirmeler tek bir çizgi hâlinde olmasa da Marx, Engels ve onları izleyen düşünürler (G. V. Plehanov, L. D. Trotsky -Troçki-, Georg Lukács gibi), ‘sanat’, genel bir ifadeyle, insanî ve toplumsal gerçekliğin ifade edildiği bir ideoloji biçimi olarak görmüşlerdir. Bu ‘ifade ediş’, ne doğrudan doğruya yansıtmaya, ne de yaratma kategorisinde değerlendirilemez; o, ancak bir bilinç üretme tarzı olarak ele alınabilir.

⁹⁶ Anatoli Lunaçarski, (1978): “Marx’cı Eleştiri Sorunları Üzerine Tezler”, (Çev. Yurdanur Salman), *Felsefe Dergisi*, Sayı: 2, s. 5, 6

Ayrıca bu düşünürler sanatın, insanlık tarihiyle ilişkisini kurarak ona, gelecek toplum idealleriyle bağlantılı olarak belirli işlevler yüklerler. İnsan anlayışlarıyla ilişkisi de düşünüldüğünde tüm Marksistlerin, sanata çok büyük önem verdiklerini söylemek mümkündür. ‘Onlara göre, insanın gerçek varlığını ortaya koyabileceği bir toplum düzeninde insan, sanata son derece yakın olacaktır.’⁹⁷

Mihail Lifşits de bu yaklaşımı yıllar önce, şu sözleriyle dile getirmiştir:

“ ‘Bütün betimlemelerin, bütün fikirlerin üreticisi, insanların kendileridir; ama bunlar, üretim güçleriyle ve bunlar arasındaki ilişkilerle –ki onların alabileceği en geniş biçimler de bunun içindedir– koşullanmış, eylemde bulunan, gerçek insanlardır. Bilinç (das Bewusstsein), bilinçli varlık’dan (das bewusste Sein) başka bir şey olamaz, ve insanların varlığı, onların gerçek yaşam sürecidir. Bir ideolojide, insanlar ve aralarındaki ilintiler, karanlık odadaki gibi başaşağı gözükiyorsa, bunun nedeni, nesnelere gözüün ağ tabakasında başaşağı duruşunun doğrudan doğruya fizik yaşam sürecinden ileri gelişi gibi, tarihsel yaşam sürecidir.’ Tarihsel gerçeklikle onun insanların bilincindeki yansıması arasındaki bu çelişik ilintinin anlaşılması, ancak, olgunlaşan ve doğru bir çözümlenmeye yatkın duruma gelen toplumsal çelişmelerin nesnel gelişmesi sonunda mümkün olabilmektedir.’⁹⁸

Bu noktada Voloşinov, Marksist söylemdeki “dil”in durumunu şu sözleriyle açıklar:

“ ‘Gösterge ile toplumsal durum birbirine ayrılmaz şekilde bağlıdır’. O halde, her gösterge ideolojiktir. Göstergebilimsel sistemler ideolojinin dile getirilmesine hizmet eder ve bu yüzden ideoloji tarafından biçimlendirilir. Sözcük her şeyden önce göstergedir, toplumsal ilişkilerdeki en ufak değişikliği bile kaydeder; ama bu saptama sadece yerleşik ideolojik sistemler için değildir; çünkü gündelik yaşam içinde dile getirilen ‘gündelik yaşamın ideolojisi’, yerleşik ideolojilerin oluştuğu ve yenilediği bir potadır. Dil (langue) ideoloji tarafından belirleniyorsa eğer, bu durumda dil yetisinin (langage) koşulladığı bilinç, dolayısıyla düşünce ve ‘zihin faaliyeti’ de ideoloji tarafından biçimlenir.’⁹⁹

Dolayısıyla, sözcük, dil ve bilinç, ideolojinin; ideoloji de toplumda gücü elinden tutan sınıfın belirleyiciliği altındadır. Bu bağlamda, Voloşinov (a.g.e.: 52-53, 55) şöyle devam eder sözlerine:

“Göstergeler ancak bireylerarası alanda boy gösterebilir. Bu, sözcüğün dolaysız anlamıyla ‘doğal’ denilemeyecek alandır. Göstergeler, Homo sapiens türünün herhangi iki mensubu arasında doğmaz. Bu iki bireyin toplumsal olarak örgütlenmiş olması, bir toplumsal grup (bir toplumsal birim) oluşturmaları zaruridir; göstergeler mecrası ancak bu koşul yerine geldikten sonra bu iki birey arasında biçime bürünür. Bireysel bilinç hiçbir şeyi açıklayamaz; tam tersine, bizzat bireysel bilinç toplumsal, ideolojik mecranın sağladığı bakış açısından hareketle açıklanmaya muhtaçtır. Toplumsal-ideolojik bir olgudur bireysel bilinç. Bu nokta kendisinden kaynaklanan tüm sonuçlarıyla birlikte kabul edilmedikçe, ne nesnel bir psikoloji ne de ideolojilere ilişkin nesnel bir inceleme kurulabilir [...] Bilincin olanaklı tek nesnel tanımı sosyolojik bir tanımdır. Çocuksu

⁹⁷ Ramazan Güendam, (2003): “Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, s. 253

⁹⁸ Mihail Lifşits, (1968): “Marx’la Engels’in Tarihsel Estetiği”, (Çev. Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, s. 396

⁹⁹ V. N. Voloşinov, (2001): *Marksizm ve Dil Felsefesi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: s. 39

mekanik maddeciliğin ve çağdaş nesnel psikolojinin (biyolojik, davranışçı ve tepkebilimsel –reflexological– çeşitlerinin) geçmişte ve bugün hâlâ yapmaya çalıştığına tersine, bilinç doğrudan doğruya türetilemez. İdealizm ve psikolojist pozitivizmin uygulamalarının tersine, ideoloji bilinçten türetilemez. Bilinç, örgütlü bir grubun kendi toplumsal etkileşim sürecinde yarattığı göstergelerin oluşturduğu malzemede biçim ve varlık edinir. Bireysel bilinç göstergelerden beslenir; gelişmesinin kaynağı göstergelerdir; göstergelerin mantığını ve yasalarını yansıtır. Bilincin mantığı, ideolojik iletişimin; bir toplumsal grubun göstergesel etkileşiminin mantığıdır. Bilinci göstergesel, ideolojik içeriğinden yoksun bıraktığımızda, geriye bilinç adına kesinlikle hiçbir şey kalmayacaktır. Bilincin barınabileceği yer yalnızca imgedir, sözcüktür, anlamlı jesttir, vb. Bunun gibi malzemelerin dışında, geriye yalnızca bilincin aydınlığa kavuşturmadığı halis fizyolojik edim kalır; yani, bilincin ışık düşürmediği, göstergelerin anlam vermediği halis fizyolojik edim.”

Nihayetinde gösterge, dil, sözcük, bilinç, ideoloji, toplum ve ekonomi kavramları etrafında, şu sonuca ulaşır Voloşinov (a.g.e.: 53-54):

“İdeolojilerin incelenmesi hiçbir şekilde psikolojiye bağlı değildir ve psikolojiye dayandırılmasına gerek yoktur [...] bunun tersi söz konusudur: Nesnel psikolojinin, ideoloji incelemesine dayandırılması gerekir. İdeolojik fenomenlerin gerçekliği, toplumsal göstergelerin nesnel gerçekliğidir. Bu gerçekliğin yasaları göstergesel iletişimin yasalarıdır ve doğrudan doğruya toplumsal ve ekonomik yasalar kümesinin bütünü tarafından belirlenir. İdeolojik gerçeklik, ekonomik temel üzerindeki dolaysız üstyapıdır. Bireysel bilinç, ideolojik üstyapının mimarı olmayıp, yalnızca ideolojik göstergelerin oluşturduğu toplumsal binada geçici olarak ikamet eden bir kiracıdır [...] Göstergenin gerçekliği tamamen toplumsal iletişim tarafından belirlenen bir meseledir. Sonuçta göstergenin varoluşu bu iletişimin maddleşmesinden başka bir şey değildir. Tüm ideolojik göstergelerin doğası böyledir. Toplumsal iletişimin göstergesel niteliği ve koşullandırıcı etken olarak oynadığı bu kesiksiz, kapsamlı rol, dilden başka hiçbir yerde bu kadar açık seçik ve eksiksiz ifade edilemez. En âlâsından ideolojik fenomendir sözcük.”

Estetik adlı çalışmasından hareketle görülen odur ki Tunalı, estetik objeyi ontolojik zeminde belirlerken, edebî eserleri oluşturan yapı elemanlarını (ses, sözcük, tümce, anlam...) bir “gösterge” şeklinde ele alan yukarıdaki düşünürlerin yaklaşımlarından ziyade, estetik objeyi bir “ürün” olarak gören bakış açılarını gündeme getirmiştir.

Information estetik, bilimsel bir estetik yaklaşım olarak, aslında, matematikte kullanılan bir olasılık kuramıdır. Bu kuramda amaç, A süjesinden X olarak gönderilen mesajın B süjesine, yine X olarak ulaşma olasılığının ne olduğunu belirleyip ölçmektir.

Alman Max Bense ile Fransız Abraham A. Moles (1920-1992) tarafından ortaya atılan bu kuram, Bense tarafından “doğada, sanatta ve teknikte gerçekleşen estetik durumların bir teorisi” (Tunalı, a.g.e.: 85) olarak tanımlanır. Bu estetik durumlar güzel, çirkin, çekici, yüce, hoş gibi terimleri içine almakla birlikte, bu kuram, psikolojik ve

metafizik yaklaşımlardan ayrı olarak düşünülür. Bir olasılığın hesabını yapmak amacıyla matematikte kullanılan information kuramını, özellikle estetikbilime yakıştıran Tunalı (Bkz. a.g.e.: 86) gelişen teknoloji ve artan nüfusla birlikte, bir sanat eserinin çok daha geniş ve kalabalık kitlelere hitab ettiğini, bir estetik objede bulunan mesaj(lar)ın yığımlara iletilmesinde ortamı etkileyen değişkenlerin arttığını, dolayısıyla, vericiyle alıcı arasındaki iletişimde mesajın iletilme olasılığını ele alan böyle bir kurama gereksinmenin büyük olduğunu belirtir.

Belirlediği amaç doğrultusunda, belirli bir dil (kanal: figür, sözcük, renk, ritim...) kullanarak ve bu dilin kurallarına (kod) göre alıcısına göndereceği mesajı eserine yerleştiren sanatçı, bu mesajın alıcı olan estetik süje(ler) tarafından tanınıp algılanacağını bilir. Mesajı, bir estetik objeyle ileten estetik süjenin söz konusu iletiyi olduğu gibi iletebilmesi için alıcı olan diğer estetik süjede, sanatçıdaki kod ve kanal bilgisinin bulunması gerekir. Dolayısıyla, bu etkileşimde vericiyle alıcı arasındaki bilgi düzeyi, eşit ya da alıcının daha yüksek olmalıdır. Bir başka deyişle, estetik etkinlik sürecinde vericinin amacına uygun bir iletişim kurulabilmesi için vericiyle alıcı arasında bir kod, kanal ve repertoire ortaklığının bulunması gereklidir.

Bu kuramda, information kavramının “semantik” ve “estetik” olmak üzere ikiye ayrıldığını belirten Tunalı (a.g.e.: 87) şu açıklamayı yapar:

“Eğer mesaj, mantıksal yapıda ve belli bir ereği içeriyorsa, o zaman bu mesaj semantiktir. Böyle bir mesaj başkasına aktarılabilir ve başka bir dile de çevrilebilir. Buna karşılık, mesaj duygusal, içsel yaşantıları içeriyorsa, o zaman bu estetik nitelikte bir mesaj olur. Özellikle, bu ayırım, sanat yapıtlarının yapı çözümlerinde önemlidir [...] Semantik information, insanın tinsel-kültürel varlığına yönelir, işaretlerin önbilgisine dayanır. Bu önbilgiye redundanz adı verilir. Bu sözcük, geleneksel banalite (olağanlık) karşılığıdır ve kolayca ölçülüp belirlenebilir. Estetik information ise kesin değildir, alıcı için çok özel ve değişkendir. Estetik information, bu niteliği ile redundanza, önceden bilinen bilgilere karşıttır. Sözgelisi, bir şiirin bize verdiği mesaj ile bir gazete yazısının mesajı böyle bir karşıtlığı gösterir. Şiirin mesajında dile gelen işaretlerin bizde daha önce bulunan kesin bir önbilgisi yoktur. O, original bir mesajdır, alıcıda meydana gelen işaret de, redundanzın sahip olduğu sağlamlık ve kesinlikten yoksundur.”

Matematik ifadelerden ve özel terminolojiden sıyrıldığı zaman, bu kuramın bazı estetik görüşleri anımsattığını söyleyen Tunalı, henüz gelişmekte olan information estetiğine biraz daha zaman tanımak gerektiğini belirtir.

Meta estetiğinin, sahip olduğu Marksist bakış açısından dolayı, ekonomik bir temel üzerinde geliştiğini söyleyen Tunalı (a.g.e.: 89) “ekonomik ilk durum”un bu estetik bakış açısında, başlangıç noktası olduğunu belirtir.

Bir meta (mal) sahibi olan iki kişi arasında birinin diğerinin metasına duyacağı gereksinme, ekonomik açıdan değiş tokuşun başlaması için şarttır. Bununla birlikte, söz konusu metaya duyulan ilginin sürekli olması için bir üçüncü eleman olarak değiş tokuş aracına, yani ki paraya ihtiyaç vardır. Ancak, değiş tokuşu başlatan ihtiyaç ve bu ihtiyacı sürdüren paranın da insanın içindeki para kazanma hırsını yenemediği, böylece, bir insandaki gereksinmenin “yapay” olarak nasıl başlatılacağı konusunda çeşitli yöntemler geliştirildiği söylenir. İşte, bu gereksinmenin nasıl yaratılacağı, meta estetiğinin dayandığı temel nokta olarak gündeme getirilir.

Meta kavramının “gereksinme ya da kullanılma değeri taşıyan bir varlık” şeklinde tanımlandığı bu estetik yaklaşımda, meta aynı zamanda, bir “görünüş değeri”ne de sahip bir obje olarak ele alınır. Bu noktada, meta, hem bir kullanım değerine hem bir görünüş değerine hem de bilgiye sahip bir objedir. Dolayısıyla, ekonomik, estetik ve bilimsel açıdan incelenebilir. Tunalı (Bkz. a.g.e.: 90-91) bir masanın, sadece ekonomik açıdan uygunluğu bağlamında değil, aynı zamanda, görüntüsü onu estetik olarak algılayan süjeye zevk verdiği için satın alınmasında, görünüş değerinin ağır bastığını vurgularken meta estetiğinin, objedeki bu görünüş değerini incelediğini söyleyerek şu açıklamayı yapar:

“Bir metân bir kullanılma objesi olabilmesi için, görünüşünün estetik bir görünüş değeri taşıması gerekir. Bu estetik görünüş, onun metâ olarak satılma olasılığını arttırır. Bunun için, metâ üretenler, metân estetik niteliğine de önem vermek gereğindedirler. Özellikle günümüzde bu, yeni bir bilim-sanat alanının doğmasını sağlamıştır: Endüstri tasarımı.”

Böylece, hem ekonomik hem de estetik bir fenomen olarak görünüş değerinin, bir estetik objenin ekonomik değerini ne kadar yükselttiğini görenler, insanlara duyusal olarak egemen olmanın, aynı zamanda, ekonomik egemenliği de beraberinde getirdiğini fark ederek insanlığı, görünüşün büyüyle ele geçirmenin yollarını geliştirmişlerdir. Bu bağlamda, meta estetiği, bir objenin başta görünüş değeri olmak üzere, görünüşü belirleyen süje-obje ilgisini, kullanım değerini ve de üretimi, bir bütün olarak ele alıp inceler.

Bu yaklaşımda, meta üretiminin aynı zamanda duyarlık üretimi olduğunu söyleyen Tunalı, duyarlığın, kullanılma değerini özendirmek amacıyla üretildiğini belirtir. Malın görünüş yani ki estetik değeri, burada, para kazanmak için bir araç olur. Bu konuda şu yorumu yapar Tunalı (a.g.e.: 93):

“Her metâda estetik değer ve ekonomik değer birbirini tamamlar ve onlar tam bir uyum meydana getirirler. Ne var ki, giderek kullanılma değerinde estetik değer ağır basabilir. ‘Kullanma değerinin niteliksel ve niceliksel olarak ağırlığını yitirmesi, genellikle metân güzelleştirilmesi ile giderilir.’ Bundan ötürü, kullanılma değeri yönünden zayıf bir metâ, salt estetik değeri nedeniyle alıcı bulur. Estetik görünüş, kullanılma değerinin zayıflığını kapatabilir [...] Görünüş değerinin ekonomik çekiciliğini gören üretici güçler elbette bundan yararlanmak isteyeceklerdi. Bu yararlanma iki yönde olur. Birincisi, yeni duyarlık biçimleri, yeni gereksinme tarzları yaratmak ve bu gereksinmeleri karşılamak amacıyla yeni üretim objeleri meydana getirmek. Bu da, doğal olarak duyarlıkların sürekli yenilenmesini gerektirir. Böyle bir yenilenme ‘estetik yenilik’ adını alır [...] estetik yenilenme bir süreklilik boyutu içinde meydana gelir. Her estetik yenilenme yeni bir fetiş beraberce getirir. Her fetiş yeni bir duyarlığı ifade eder [...] Tüm insan yaşamında böyle kökten bir değişmeyi yapan nedir? Bu, yalnızca duyarlıkta meydana gelen değişmedir. Her şey, bu duyarlık değişmesinin, estetik yeniliğin ürünüdür, ama, tüm değişmeleri gerçekleştiren üretim güçleridir [...] İkinci yöne gelince, bu da yeni bir yaratma ile ilgilidir. Bu yöntemle, metâ ile alıcı arasındaki tüketim bağı kısaltılır. Bu yöntem bir teknik olarak da adlandırılabilir. ‘Bu köktenci teknik, yalnız bir ürünün maddesiyle ilgili olan kullanılma değerinde, bir kullanılma zamanını tüketim dünyasında kısaltmak ve metân yeniden aranmasını tekrarlatmak anlamına gelmez, bu teknik, aynı zamanda metân estetikinde de başlar. Bir metân görünüşünün periyodik olarak yeniden sahneye konması, söz konusu metân tüketim alanında bulunan örneklerinin tüketim süresini kısaltır.”

Bu bağlamda, meta estetiğindeki obje belirlemesini ve duyuların ekonomik işlevini açıkladıktan sonra, bu estetik yaklaşımın, tamamen kapitalist topluma özgü olup amacının da üretici güçlerin daha çok ve daha hızlı kazanca ulaşması olduğunu belirten Tunalı (a.g.e.: 95) son söz olarak, kapitalizme yönelen her eleştirinin meta estetiğini hedef alacağını vurgularken, kapitalist düzenin ortadan kalkması hâlinde, meta estetiğinin de kendiliğinden kaybolacağını söyler.

Yapısalcı estetik bağlamında ele alıp belirlemeye çalıştığı estetik obje konusunda, öncelikle yapısalcılığın tanımı, özellikleri ve tarihi üzerinde genel hatlarıyla duran Tunalı (a.g.e.: 99) sonrasında, estetik objenin Çek yapısalcılarından Jan Mukarovsky’e (1891-1975) göre belirlenmesini esas alarak şöyle der:

“Mukarovsky’nin de çıkış noktası semiyoloji’dir. Ona göre, semiyoloji, geliştirilmesi gereken bir temel bilimdir. ‘Göstergebilim (Saussure’e göre, semiyoloji, Bühler’e göre, sematoloji) tüm genişliği içinde ele alınmalıdır; çağdaş lingüistik’in (örneğin, Prag okulunun, yani Prag lingüistik çevresinin) araştırmaları, semantik alanını, nasıl genişletmiş ve bu açıdan dil sisteminin ve hatta ses sisteminin tüm öğelerini nasıl ele almışsa, aynı şekilde lingüistik semantik’in bütün bilgileri de tüm öbür gösterge alanlarına uygulanmalı ve onların özel niteliklerine göre belirlenmelidir.’ Semioloji,

yalnız dar bir alan ile sınırlı olmamalı, tersine, gösterge'nin söz konusu olduğu her alana yaygınlaştırılmalıdır. Gösterge, geniş bir alanla ilgili olduğuna göre, bir gösterge bilimi olan semioloji de tümel bir karakter elde edecektir.”

Yapısalcılığın, temelde Ferdinand de Saussure (1857-1913) ile başladığını belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 100), o zamana kadar tarihsel bir olgu olarak düşünülüp ele alınan dilin “dil olarak ne olduğu”nu ilk kez Saussure’ün sorguladığına değinip, yine, “dili kendi başına bir varlık, bir nesne olarak” düşünen Saussure’le birlikte “Dil nedir?” sorusunun da “Dil, kendine özgü bir *gösterge sistemi*dir.” tanımıyla yanıtlandığını vurgular. Bu bağlamda, dil, bir göstergeler sistemi olarak belli bir bilimin, yani ki semiolojinin konusunu oluşturabilir. Grekçe’de “gösterge” anlamına gelen “semeon” sözcüğü yapısalcı yaklaşımda, tarihsel yani ki diachronik (art zamanlı) değil, synchronik (eş zamanlı) bir özelliğe sahiptir. Çünkü, gösterge denen yapı, biçimsel olarak ifade edici bir “gösteren” ile içeriksel olarak anlamı, kavramı ya da değeri karşılayan bir “gösterilen”den oluşur. Bir bütünü oluşturan gösteren ile gösterilen “psşik” bir nitelik taşır. Örneğin “masa” göstereni ile amaçlanan, sessel bir olgu değil, tersine, gösterilen yani ki anlamdır; kavramdır. Bu aşamada “masa” sözcüğü, ne tarih ne sosyoloji ne psikoloji ne de fizyoloji ile açıklanabilir; o hâlde, böyle göstergelerden oluşan dile, sadece, bir göstergeler sistemi olması açısından yaklaşılabılır.

Gösterenin tanımını “Gösterge nedir? Öncelikle, ruhsal ve estetik anlamdaki gerçek ifadeden ayrı ve doğalcı diye nitelenen ifadeyi anımsatalım. Bu ifade, doğalcı usun bir ürünüdür ve onda, şeyi şeyin özelliklerinden, olguyu, olguyla aynı şey olan, olgunun belirtilerinden ayırmak olanaklıdır. Acı, ‘Ay!’ diye bağırtır; hayret, ağzı açtırtıp ‘Ah!’ dedirtir. Acı olgusunu ‘Ay!’dan, hayreti ‘Ah!’dan ayırabilir miyiz? Elbette hayır. Olsa olsa, her ikisi de bastırılıp geri itilebilir, ama bu, acının ve hayretin, içimizde yankılanmaya ve onları bastırıp geri itmek isteyen kimsenin ağız kaslarında titreşimini sürdürmesini önlemez...”¹⁰⁰ şeklinde yapan Bedrettin Cömert’e göre “*Dil göstergesi*, bir nesneyle bir adı değil, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. Burada sözü edilen *kavram* bir mantık terimi değil, genellikle bilinç olgularına verilen addır. Nitekim, kavram yerine *anlam* sözcüğünü kullanmak daha doğru olacaktır. İşitim imgesi ise, madde olarak ses değil, bu sesin bellekte bıraktığı izdir, işitme duyumuzla sağladığımız bir tasarımdır. İşitim imgelerimizin zihinsel özelliği, dilimizi kullanırken

¹⁰⁰ Bedrettin Cömert, (1978): “Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu”, *Türk Dili*, Sayı: 322, s. 11-12

daha iyi ortaya çıkar. Çünkü, dudaklarımızı ve dilimizi kımıldatmadan kendi kendimize konuşabilir veya bir şiiri içimizden söyleyebiliriz. Demek ki dil göstergesi, iki yönlü zihinsel bir kendiliktir. Bu bütünü oluşturan kavram ve işitim imgesi sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve biri ötekini çağırıştırır [...] En küçük dil göstergesi, anlamı olan en küçük gösteren birimdir. Örneğin, ‘çocuk geç geldi’ tümcesinde, anlamı olan en küçük gösteren birimleri şunlardır: ‘çocuk’, ‘geç’, ‘gel’, ‘-di’. Bu göstergelerden hiçbiri daha küçük göstergelere bölünemez. Anlamı olan bu en küçük dil göstergelerine *monem* (anlambirim) denir.”

Bir estetik göstergedeki, gösteren ve gösterilen öğelerinin yanı sıra, gönderge (gönderilen, ileti, mesaj) kavramı etrafında da düşünen araştırmacılardan Mehmet Rifat, göndergenin gösterenden ziyade, gösterilenle olan ilişkisine ağırlık verdiği açıklamasında şunları söyler:

“...yazınsal metnin göndergesi gerçek gönderge değil düşsel göndergedir. Ama bu düşsel gönderge, dış gerçekteki durumlarla da benzerlik gösterebilir, onları çağırıştırabilir. Bu da yazınsal metinlerin dış gerçekten bağımsız bir evren yaratmakla birlikte, dış gerçeğe olan bağlarını koruyabileceğini gösterir. Ama sorun, yazınsal metinleri gerçek dünya ile kurulacak bağıntılara göre değerlendirmek, yazınsallığı bu bağıntılarda aramak değil, yazınsal metinlerin, kendi gerçeklerini, kendi doğrularını yine kendi yapılarında tutarlı bir biçimde kurup kurmadıklarına bakmaktır. Yazınsal metinlerin gerçek dünyaya bazı açılardan benzeyen yapılar sunması, bu yapıların yine gerçek dünyanın kalıplarıyla yorumlanabileceği anlamına gelmez. Yazınsal metinlerin göndergesi olsa olsa düşsel, yapay, imgesel, kendine dönük ve öz göndergedir. Ama bu özellikler, bir kez daha belirtelim, dış dünyanın gerçeğine benzer yanların bulunmasını da engellemez.”¹⁰¹

Yapısalcılık ve göstergebilim hakkında görüş bildiren araştırmacılardan Hilmi Uçan da göstergenin özelliklerini vermeden önce konu hakkında şöyle der:

“F. de Saussure ilk defa ‘dil sadece kendi düzenini tanıyan bir sistemdir’ diyerek ‘dil’i satranç oyununa benzetir. Satrançtaki taşların tek başlarına bir anlamı olmadığını, taşların plastik veya metal ya da tahtadan olmasından çok, kendi aralarındaki ilişkilerinin oyunu kurduğunu, bir anlam ürettiğini, oyuncunun bu taşların hareketine göre şah veya mat dediğini düşünür. Satranç tahtası ve taşlar somuttur; oyunun kuralları ise soyuttur. Saussure burada soyut kurallara öncelik verir. Çünkü somut olanı, satranç tahtasını ve piyonları anlamlı kılan ‘oyunun kuralları’dır, göstergeler arasındaki ilişkidir, soyut alandır.

Doğu’nun kültürel birikiminde ‘lâfız/mânâ’ şeklinde bir ayırım var: ‘İnsan akciğeri tarafından itilip ses yollarından geçen havanın, ağız terkettiği zaman meydana getirdiği titreşim, ‘lafız’ adını alır.’ Lafızlar ‘bir zihin suretini karşılarırsa her lafız, anlama delalet etmiş olur’. Daha eski bir kaynaktan da ‘Lafız, bazı harfleri kuşatan sestir; ‘söz’ (kavil), mana üzerine delalet eden lafızdır’, anlamdır denilir.

¹⁰¹ Mehmet Rifat, (1997): *Gösterge Avcıları: Şiiri Okuyan Şairler 1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: s. 77

*Saussure, dilsel göstergenin niteliğinden söz ederken bu ayrıma, 'lafız/mana' ayrımına çok benzeyen bir ayrım yapar: Gösteren/Gösterilen. 'Gösteren'in işitim simgesi; 'gösterilen'in ise kavram olduğunu söyler. 'Bu iki öge birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve birbirini çağırıştırır. (...) Kavramla işitim imgesinin birleşimine gösterge diyoruz' diyerek 'gösteren', 'gösterilen' ve 'gösterge'nin tanımını yapar.'*¹⁰²

Sonrasında “Saussure, göstergeyi bu şekilde tanımladıktan sonra, göstergenin özelliklerinden söz eder. O’na göre ‘dil göstergesi nedensizdir’. ‘Masa’ kavramının ‘gösteren’i olan ‘m.a.s.a.’nın sessel dizilişi ile, zihnimizde canlanan ‘dört ayağı olan, üzerine yazı yazılan veya yemek yenen araç, aygıt’ kavramı arasında bir bağlantı yoktur: Aynı kavram, bir başka dilde başka ses imgelerinin değişik şekilde dizilmesi ile de ifade edilebilir: Bir Fransız bizim masa dediğimiz nesneyi ‘t.a.b.l.e/table’ ile anlatabilir. Saussure’ün bu anlayışı bir bakıma ‘Kitab-ı Mukaddes’te yer alan ‘Babil ve Tanrı’nın Adem’e isimleri öğretmesi’ konulu bölüme savaşı açmaktır: klasik dil, gramer anlayışının reddidir.” diyerek göstergenin özellikleri içinde “nedensellik” ilkesini ilk sırada veren Uçan (a.y.) gibi Cömert (a.g.e.: 13) de aynı ilke hakkında şu bilgiyi verir:

“Göstereni gösterenle birleştiren bağ nedensizdir [...] ‘Kız kardeş’ kavramını alalım örneğin. Bu kavramla, bu kavramın Fransızca göstereni olan /s-ö-r/ ses dizisi arasında doğal hiçbir bağ yoktur. Aynı kavram, başka herhangi bir ses dizisinde de pekâlâ gösterilebilir. Bu kavramı Fransızlar /s-ö-r/, İtalyanlar /s-o-r-e-l-l-a/, İngilizler /s-i-s-t-i-r/ ses dizileriyle karşılarken, Türkler /k-ı-z-k-a-r-d-e-ş/ gösterenini seçmiştir. Dillerarasındaki ayrımlar, ayrı dillerin varlığı ve aynı dil içinde aynı anlama gelen birden çok gösterenin bulunması bu gerçeği kanıtlar.

Göstereni gösterilene birleştiren bağ nedensiz olmasaydı, örneğin ‘örneğin/meselâ’, ‘özgürlük/hürriyet’, ‘özerklik/muhtariyet’, ‘sorun/mesele/problem’, ‘uçak/tayyare’ vb. sözcükleri yan yana kullanamazdık; her nesnenin, her kavramın, önceden saptanmış doğal bir göstereni, bir etiketi olurdu ve aynı dil içinde etiketleri değiştirmek olanaksızlaşır.

Dil göstergesinin nedensizliği, bütün dilbiliminin temel ilkesidir. Nedensizlik; ‘gösteren’in, konuşan kişinin özgür seçimine bağlı olduğu anlamına gelmemeli. Burada yalnızca, gösterenin gösterilene göre nedensiz, gerekçesiz olduğu, onunla doğal herhangi bir bağıntısı bulunmadığı belirtilmek isteniyor.”

Erhard Albrecht’e göre de “Yapısalcılık bilgi-kuramsal yönden ve tekelci burjuvazinin ideolojisi olarak siyasal işlevi bakımından da yeni-pozitivizm ve genel semantikle çok yakın bir ilişki içindedir. Bu akımların temsilcilerince çıkış noktası durumuna getirilen ana sav, dilin bize gerçekliğin bir yansısını sunmaya ya da sözcük işaretleriyle böyle bir yansıyı olanaklı kılmaya uygun düşmediği savıdır. Genel semantiğin kurucularından Alfred Korzybski’ye göre, sözcükler işaretledikleri şeyler

¹⁰² Hilmi Uçan, (2003a): “Dil, Yazar, Metin, Eleştiri Bağlamında Yapısalcılık”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, s. 210

değildirler (ki biz de bunun tersini söylemiyoruz); sözel süreçlerle empirik gerçeklik arasındaki biricik bağlantıyı yapılar, sadece yapılar oluşturmaktadırlar.”¹⁰³

Bir göstergede, gösterenle gösterilen arasında bulunan nedensizlik ilkesi gösterenin “biçimsel çeşitliliği”ni gözönüne sererken, İzutsu’nun da gösterilendeki “anlam çeşitliliği” üzerinde durduğunu hatırlayalım. Bu iki yaklaşım arasındaki farksa İzutsu’nun göstergenin arka alanına ait anlam “tabaka”larını açıklarken, yapısalcılıkta, bu verinin açıklan(a)mamış olmasıdır. (Bkz. s. 82-85)

“İkinci ilke olarak da F. de Saussure, dilin *çizgiselliğini* vurgular. Göstergeye anlam kazandıran, göstergenin bu *çizgiselliği*dir. Anlam ayırt edici birimlerden biri yer değiştirirse, anlam da değişir.” diyen Uçan (a.y.) gibi Rifat (a.g.e.: 88) da bir göstergedeki gösterilenle gösteren arasındaki ilişkiye şöyle değinir:

“Şiirde düzenlenişin en küçük biçimsel ögesindeki en küçük değişiklik bile anlamı dönüştürür. Çünkü şiirde anlam hem anlatıma, hem de içeriğe verilen düzende yatar. Göstergibilimsel terimlerle söyleyecek olursak, şiirin anlamı, anlatımın biçimi ile içeriğin biçimi arasındaki ilişkidir. Anlatımın biçimlendiriliş düzeni ile içeriğin biçimlendiriliş düzenidir şiirin anlamsal evrenini yaratacak olan. Bir şiirde var olan sözcüklerin düzenlenmelerini, sözlüklerde var olan anlamlarını yan yana eklemekle bir şiirsel anlam oluştuğunu ve biçimdeki, biçimdeki, anlatımdaki dilbilgisel değiştirmelerle bu anlamın değişmediğini, varlığını sürdürdüğünü düşünenler hâlâ var mı aramızda! [...] Bir dizede yer alan sözcükler arasındaki en küçük değişiklik şiirselliği bozuyorsa, o zaman şiirin anlamsal yapısı da, anlamsal evreni de değişmiş demektir. Sözcüklerin, sözlükteki mantıksal, akılsal, gündelik, gerçeğe gönderen anlamlarıyla, şiirdeki birimlerin anlamlarını bir tutmayalım artık!”

Bu bağlamda, göstergedeki biçimle içeriğin birlikteliğini, bir estetik objenin varlığı için olmazsa olmazlardan addedip “Bir başka önemli, ikili ayrımı da ‘dil/söz’ ayrımıdır. ‘Dil’, toplumsal; ‘söz’ ise bireyseldir.” sözleriyle göstergenin diğer ilkelerinden bahseden Uçan (a.y.) Saussure’ün öne sürdüğü “sistem” kavramı üzerinde durur:

“F. de Saussure’ün dil hakkında ileri sürdüğü en önemli, en etkin görüş ise ‘dil’in bir sistem olduğu görüşüdür. O, ‘Dil’deki ‘sistem’e dikkat çekip belli bir zaman diliminde, bir ‘dil durumu’nu saptayıp dilin yapısını incelemek gerekliliğini vurgular, yani eşsüremlî bir incelemenin önceliğini belirtir: Dilbilim bir ‘dilbilgisi’ değildir; dilde bir sistem, bir yapı vardır. F. de Saussure tarihe, tarihselciliğe pek sıcak bakmadığı için eşsüremlî bir incelemeyi öngörür. Yapısalcılar da böyle düşünecektir: Sırtını tarihe dayayan, yanlışlara düşer.”

¹⁰³ Erhard Albrecht, (1986): “Dil, Düşünme ve Gerçeklik Birliğinin Yapısalcılık Tarafından Bozulması”, (Çev. Oğuz Özügül), *Felsefe Dergisi*, Sayı: 17, s. 149

Uçan bir başka çalışmasında “F. de Saussure’ün ‘sistem’ dediği sözcük, Biçimciler’le ve Lévi-Strauss ile ‘yapı’ sözcüğüne, ‘yapısalcılık’a ve A. J. Greimas ile de ‘göstergebilim’ sözcüğüne dönüşüyor diyebiliriz. ‘Aslında göstergebilim, yapısalcı dilbilim tarafından dönüştürülen ve en geleneksel eleştiriden daha fazla biçim ve dil zenginliğinin hakkını veren, daha disiplinli ve daha az izlenimci bir girişim hâline getirilen bir edebiyat eleştirisini temsil eder.’ Greimas ile birlikte bugün Batı’da anlatıbilim (narratologie) adı altında kurulan bağımsız kürsüler yazınsal çözümlemelerde büyük bir yol aldılar. Göstergebilimsel eleştiri kaynaklarını F. de Saussure’den alır. Anlatıbilimin ve göstergebilimin günümüzde kazandığı önemli yerin temelinde de Rus Biçimciler, F. de Saussure, C. Levi-Strauss, A. J. Greimas, R. Jakobson, Hjelmslev vb. isimler var. Bu isimlerin, değişik yönlere yönelseler de, çıkış noktalarında F. de Saussure ve dilbilim vardır; temellerinde F. de Saussure’ün dili bir ‘sistem’ olarak tanımlaması yatar; her biri F. de Saussure’ün eksik bıraktığı ya da adını anıp geçtiği alanları yeni görüşlerle tamamlarlar.”¹⁰⁴ ifadesiyle “sistem” sözcüğünün, yapısalcılığı benimseyip daha sonraki yıllarda bu alanın sınırlarını büyüten diğer düşünürlerce de göstereni değiştirilerek kullanıldığına değinir.

Adı geçen düşünürler içinde, özellikle, A. J. Greimas üzerinde duran Uçan (2003a: 212) bu düşünürün önemini şu sözleriyle dile getirir:

“Şunu da belirtmek gerekir ki ‘yapı’ kavramını ilk kez doğru bir şekilde tanımlayan da A. J. Greimas’tır. Bu kavram O’nun için anahtar bir kavramdır. O’na göre dünyanın, evrenin, insanın ve nesnelerin bizim için bir biçimi, bir anlamı olabilmesi için ‘farklılıklar’ı algulamak gerekir. Farklılıkları algulamak ise ‘aynı anda mevcut iki nesne-terimi kavramaktır; bu terimler arasındaki ilişkiyi kavramak ve bunları birbirine bağlamaktır. (...) Öyleyse ‘yapı’, bu iki terimin varlığı ve aralarındaki ilişkidir.’ Siyah olmadan beyaz; karanlık olmadan aydınlık; bayağı olmadan yüce; küçük olmadan büyük anlaşılabilir. Aynı anda varolan bu iki ‘nesne-terim’in ortak özellikleri birer ‘renk’ olmalarıdır. Ama birbirlerinden de ayrı özelliklere sahiptirler: Siyah, beyaz değildir; beyaz da, siyah değildir. A. J. Greimas metin çözümlemelerinde bu ilişkilere ‘ayrışım’ ve ‘bağlaşım’ ilişkileri adını verir.

Rus Biçimcileri’nden Roman Jakobson da ‘ben şeylere değil, şeyler arasındaki ilişkilere inanırım’ der. Yine Jakobson ‘her ayırt edici çizginin ikili (binaire) olduğunu düşünür.’”

Bunun yanı sıra, Greimas’ın anlambilime yaptığı katkılardan da bahseden Uçan (2003b: 223) şunları söyler:

¹⁰⁴ Hilmi Uçan, (2003b): “Eleştiri Yöntemleri ve Göstergebilimsel Eleştiri”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, s. 223

“Greimas’ın anlambilime katkıları büyüktür. O’na göre, yaşamda aslolan ‘anlamlama’dır. İnsan, ancak dünyaya ve insana bir anlam verebildiği ölçüde vardır: ‘Dünya, bir şeyleri anlamlandırdığı ölçüde insânîdir’ Bir insan, anlamlandırır, anlam verebilirse, dünyayı ve insanı kavrayabilir. Ve bu anlamda her insanın yaşamı, bir ‘okuma’ macerasıdır: Herkes çevresindeki nesnelere, varlıkları, insanı, evreni ‘okuma’ya, anlamlandırmaya çalışır. Greimas göstergebilimi ile yapısalcılık, özellikle yazınsal çözümlenmelerde, yeni ve ilginç bir boyut kazanır. Göstergebilim bir bakıma anlamın kökenlerine inme çabasıdır.

Fakat nesnelere, olaylar, insan ve evren nasıl anlamlandırılacaktır? Nasıl anlamlandırılmalıdır? Göstergebilim, çözümleme yöntemi olarak ne önerir?

Göstergebilimsel çözümleme bir metni anlatı düzeyi, söylem düzeyi ve anlamsal-mantıksal düzey olmak üzere üç düzeyde inceler. Anlatı ve söylem düzeyi yüzeysel düzeyde yer alırken, anlamsal-mantıksal düzey, derin düzeyde yer alır.”

Buna karşılık, A.J. Greimas’tan hiç söz etmeyen Tunalı’nın (Bkz. a.g.e.: 95-106) özellikle Çek yapısalcılarında Jan Mukarovsky’e atıfla estetik objeyi belirlemeye çalıştığını görürüz. Mukarovsky de tıpkı Greimas gibi bir göstergedeki göstereni değil ama, anlamın taşıyıcısı olan gösterileni ön plana çıkarır. Ancak, Mukarovsky, Greimas’tan farklı olarak, anlamın taşıyıcısı olan gösterileni, gösterenin “estetik” yönü olarak kabul edip “ortak bilinç” olgusuna dayandırır. Dolayısıyla, bu anlam varlığı, gösterenin “gösterilen” ögesi, yani ki “estetik obje”dir. Tunalı (a.g.e.: 101) bu bakış açısı bağlamında, estetik objeyi şöyle tanımlar:

“Bir sanat yapıtı, sözgeşi, bir roman, bir resim, bir müzik parçası bir estetik obje değildir, tersine, bir maddi yapı, bir dışsal simge olarak sanat yapıtının belli bir toplumun ortak bilincini taşıyan bireysel bilinçlerde oluşturduğu anlam’dır. Bu anlam varlığı, aynı zamanda bir değer varlığıdır.”

Estetik objenin, rasyonel evrene gösterenle taşınan gösterilene ait anlam varlığı olarak belirlenmesi nedeniyle, gösterenin, daha ziyade ön yapıyı oluşturan gösterenine ait yukarıda adı geçen ilkelere de değinmeyen Tunalı (a.g.e.: 102), insanlığın ortak bilincine dayandırılan “gösterilen”den hareketle, Mukarovsky’nin şu yorumuna dikkatleri çeker:

“Bunun için sanat, herhangi bir toplumsal fenomenden daha çok, belli bir dönemi niteleyebilir ve temsil edebilir. Bunun için de, uzun zaman sanat tarihi en geniş anlamda kültür tarihi ile karıştırılmıştır ve tersine de genel tarih, kendi dönemlerinin sınır işaretlerini isteyerek sanat tarihinin değişim noktalarından almıştır.”

Dolayısıyla, bu yönüyle bir estetik süje tarafından bireysel düzeyde oluşturulan estetik obje, tıpkı bireysel söylemin üst düzeyde parçası olduğu dille ilişkisindeki gibi, bireyselliği ve toplumsallığı da aşip “gerçek” olanı yani ki “oluşun özü”nü yansıtır. Burada önemli olan, estetik objedeki gösterilenin gerçeklik derecesinden ziyade,

gerçeklikle kurulan ilişkidir. Tunalı, estetik objenin bireysel yapıda taşıdığı bu bireyüstü nitelik nedeniyle, fenomeneolojinin, yapısalcılık üzerindeki etkisine dikkat çeker.

Sanat yapıtının bir gösterge olarak “autonom” ve “iletişimsel” olmak üzere, iki yönü bulunduğu da değinen Tunalı (a.g.e.: 103) göstergenin autonom yapısını Mukarovsky’den hareketle şöyle açıklar:

“ Her sanat yapıtı, bir autonom göstergedir ve bu autonom gösterge şunlardan oluşur: 1) Bir duysal simge anlamına gelen bir maddi yapıttan. 2) Kollektiv bilinçte kökleşen ve bir anlam içeren ‘estetik obje’den. 3) Gösterilen şey ile ilgiden; bu ilgi, farklı, özel bir varlığı işaret etmez, tersine, belli bir çevrenin toplumsal olaylarının tüm bağlamını (bilim, felsefe, din, politika, iktisat, vb. gibi) işaret eder.’ Autonom gösterge, semiyolojik bir varlık olan sanat yapıtını ne yalnızca bir maddi varlık, bir resmi, örneğin ne yalnız boya ve keten bezi, bir heykeli ne yalnız taş, odun ve metal olarak, ne de yalnızca sanat yapıtını kavrayan bir kolektiv bilinç ile oluşturduğu felsefi, bilimsel ve kültürel düşünme ve duyma, dünya görüşü ve yaşam biçimlerini de ifade eder. Bir tarihsel dönem içinde meydana gelen sanat yapıtı, o dönemin tüm düşünme, duyma ve yaşam biçimlerini gösterir. Sanat yapıtı, işte bu alanda autonom bir göstergedir. Sanat yapıtının, bu toplumsal olgularla bir bağlamsal fonksiyonu vardır.”

Buraya kadar, hem Mukarovsky hem de Tunalı tarafından, üç ana bölüme ayrıldığı saptanıp açıklanan göstergenin “autonom” yapısı; rasyonel evrene ait, duylar üstü olmayan bir nitelik taşır. Bu noktada, göstergenin, gerek ortak bilinç gerekse gösterilen şeyle ilgisi bakımından “rasyonel düzey”e ait anlam tabakalarını aşamadığı görülür.

Göstergenin, bir duyu, düşünce ve isteği bildirmeyi sağlayan ve Mukarovsky tarafından “iletişimsel” işlev olarak belirlenen ikinci özelliği, Tunalı (a.g.e.: 104) tarafından açıklanırken şu noktalara değinilir:

“Sanatlar, Mukarovsky’e göre, kommunikativ (iletişimsel) funktiona sahip olup olmadıklarına göre, iki gruba ayrılırlar. Biri, müzik, mimarlık ve dans gibi bir iletişimel funktionun yoksun olan sanatlar, öbürü de edebiyat, resim ve heykel gibi bir iletişimel funktionu olan sanatlar. İletişimsel öğeye sahip olan bu sanatlar, yukarıda da işaret edildiği gibi, konusu olan, içerikli sanatlardır. ‘Maddesi (konusu, içeriği) olan sanatlar, bir ikinci semiyolojik funktiona sahiptirler: Kommunikativ (iletişimsel) ve bildirişimsel funktiona. Burada duysal simge doğal olarak aynı kalır; anlam yine tümüyle estetik obje tarafından taşınır.’ Ancak, bunun yanı sıra bir başka funktion, iletişimel funktion işe karışınca, realite ile (bu funktion’a kadar uzanabilir) bir bildirişim ilgisi içine girer. Örneğin, bir öykünün anlattığı bir olay, bir resmin (resmin tarzına göre) anlattığı bir insan ya da olaylar, vb. Sanat yapıtının bu olaylarla kurduğu ilgi, içeriği olan sanatlarla özgü bir durumdur. Ancak, tüm sanatlar iletişimel sanatlardan ibaret değildir. Yukarıda işaret edildiği gibi, iletişimel olmayanlar müzik ve mimari ve dandır. Müziğin anlattığı, bildirdiği bir içeriği yoktur (program müziğini belki bunun dışında bırakabiliriz). Mimarının, örneğin bir yapının kendi varlığının dışında bildirdiği bir içerik yoktur. Mukarovsky, bu sanatların iletişimel funktionunun olmadığını söylüyor. Ama o, temelde her sanatçının açık ya da kapalı böyle bir iletişimel ilgisinin olduğunu da öne sürer.”

Bu noktada, Mukarovsky'nin "iletişimsel" işlevin bir "sosyal etki"ye karşılık geldiğini ve bu etki incelenmeden göstergenin bütününe yönelik değerlendirmelerin eksik kalacağını anlatan Tunalı aynı sayfada, yine, Mukarovsky'nin bir alıntısına yer vererek açıklar konuyu:

"Sanat yapının gösterge karakteri, bugünkü sanat teorisinin zorunlu bir koşuludur; müzik, görünüşte o derece 'biçimsel' bir sanat olan müzik bile, bundan kaçınmaz. Müzik yapının anlamı sorununa, eğer müziğin sosyal etkisi ortaya konmuyorsa ve ele alınmıyorsa, yaklaşılamaz."

Mukarovsky tarafından, sanat yapıtı konusundaki estetik yaklaşımların, göstergebilimsel yöntemler ele alınmadan eksik kalacağını vurgulandığına değinen Tunalı, göstergenin "iletişimsel" işlevine vurgu yapan Mukarovsky ile "information" estetiği alanındaki araştırmaların da biçimlendiği sanısının altını çizer.

Ferdinand de Saussure ile başlatılıp Çek ekolüyle devam ettirilen yapısalcılığın, 1950'li ve 1960'lı yıllardan sonra özellikle Fransa'da geliştidiğini, psikolojide Piaget, psikanalizde Lacan, felsefede Althusser, etnolojide Lévi Strauss ve edebiyatta da Barthes tarafından farklı disiplinlere uygulandığını belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 98); yapısalcılık sonrası (postmodernist) yaklaşımlarda "sistem" ya da "yapı" kavramının tamamen ortadan kaldırıldığına, Roland Barthes'la (1915-1980) birlikte yazarın metindeki ölümüne; Jacques Derrida'yla (1930-2004) birlikte, edebî metni parçalayıp birleştirmeden öylece bırakan, bunun yanı sıra, sürekli sorguladığı için kuşkuculuğu besleyip büyüten, doğrunun olmadığını savunan, yapıbozucu bir yaklaşımın karamsar bakış açısına; Michel Foucault (1926-1984) ile de metnin arkeolojisine, bilginin temellerine inen ve tarihin o zamana dek incelemediği delilik ya da cinsellik gibi mikro ölçekte parçalayıcı, bütünlüğe karşı çıkan, yürürlükte olan söylemi deşifre eden, gösteren odaklı yaklaşımlara değinmemiştir. Oysa ki "Yapısalcılara göre yazar bir metin ortaya koyar, basılışına nezaret eder ve sonra geri çekilir; metnin kendine âit bağımsız bir hayat sürmesine izin verir ve onu tamamlama konusunda özel bir hak iddia etmez. Yapısalcılar yazarın 'bir yapıtın özgül yaratıcısı' olduğunu reddederler, çünkü yaratıcı yapıtların 'kendi bağlamlarının (kültür ve bilginin...) ürünü' olduklarını söylerler [...] Yapısalcılar, kurumlardan destek alan yazarların durumunda üretilen metinlerin 'yazar'ının, aslında kurumlar olduğunu, çünkü yazarlığın koşullarını bu kurumların koyduğunu ve kontrol ettiğini ileri sürerler. Yapısalcılar, yazarlara pek fazla

otorite tanımaktan yana değildirler; metinler kendi başlarına ayakta durmalıdırlar.” (Uçan, 2003a: 215) Dolayısıyla, yapısalcı bir edebî yaklaşımda, yazarın varlığı değil ama, metnin varlığı önemlidir ve incelenmesi gereken de bu varlıktır. Bunu da göstergenin üst ya da ön yapısını, yani ki göstereni parçalayarak ortaya koymak isterler.

Burada Tunalı'nın, göstergenin arka yapısına atıfla gösterilenin “estetik obje” olarak belirlendiği Mukarovsky yaklaşımını esas alması ve anlama verilen önemi göstermesi; bir objenin estetik olarak belirlenmesinde gösterenden ziyade, gösterilene dikkat çeken ve o güne kadar üzerinde durulmamış bir noktadır. Bu durum, aynı zamanda, yapısalcılığın tarihi dışladığı için donuk olduğu; fizyolojik bir idealizme dönüşüp gösterenin başat kılındığı; yazarı, dolayısıyla da insanı öldürdüğü için süjeyi yok saydığı noktasında yapılan eleştiriler karşısında, gösterilene de önem verildiğini açıklayan, boşluk doldurucu bir saptamadır.

Alımlama estetiği, Konstanz Üniversitesi'nde doğduğu için Konstanz Okulu olarak bilinir ve o güne kadar yapılmayanı yaparak, süjenin psikolojisinden uzak bir yaklaşımla ama, bir estetik süje olarak “okur, izleyici, dinleyici...” üzerinde odaklanarak estetik obje ile süje arasındaki etkileşimin hangi koşullar altında ve nasıl gerçekleştiğini araştırır. Bu noktada alımlama estetiği, estetik objenin alımlanması süreci üzerinde yoğunlaşır; estetik obje ile estetik süje arasındaki “ilişki”yi; estetik objenin, bir estetik süje tarafından nasıl alımlandığını inceler. Psikolojik etkiden uzak durmak için de “estetik süje” terimi yerine “adressat” yani ki “alıcı” terimi tercih edilir. “Edebî metinleri, onu oluşturan tarihsel-toplumsal edebî gereçler ve göstergeler düzeninin okurda başlattığı süreçler açısından ele almak; okuyucu üzerindeki muhtemel veya gerçek etkileri ortaya çıkarmak amacını güden bir yaklaşım tarzını benimseyerek genel olarak okurun edebiyattaki rolünü incelerler. Okuma süreci boyunca ve bu sürece bağlı olarak gelişen anlamlandırmaların okur tarafından nasıl somutlaştırıldığı üzerinde durulur.” (Ergiydiren, a.g.m.: 340)

Başta Hans Robert Jauss (1921-1997) olmak üzere, Wolfgang Iser ve Rainer Warning bu okulun kurucularıdır. Tunalı'ya (Bkz. a.g.e.: 107) göre, sanat yapıtının, alıcının/alımlayıcının alımlanmasına göre belirlenip çeşitlendiğini savunan alımlama estetiğine yöneltilen eleştiriler, dönemin paradigmasıyla ilgilidir; zira, o çağın eğilimi

anti-psikologist bir düşünce temeli üzerinde yükselir. Bununla birlikte, her ne kadar özgür bir yaklaşım olsa da alımlama estetiğinin de çağdaş bir estetik yaklaşımla birlikte düşünülmesi gerektiğini söyleyen Tunalı için bunlar, göstergebilimsel (semiotik) ya da yapısalcı anlayıştır. Bu noktada, alımlama estetiği, bir edebiyat kuramıdır.

“60’lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan Gençlik Hareketlerine katılan öğrencilerin isteklerinin arasında bir tanesi çok dikkat çekiciydi. Genelde Sosyal Bilimlerle ilgili ama daha çok Germanistik (Alman Dili ve Edebiyatı) öğrenimi gören öğrenciler, kendi aralarında kullanılan yöntemlere ilişkin eleştiriler yönelterek, kullanıla gelen yöntemin kaldırılmasını istemişlerdi. Nazi geçmişi ile özdeş gördükleri ‘immanente Methode’ (Metne Bağlı Eleştiri Yöntemi), hem geçmişle bağlantısı nedeniyle hem de biçim ve işlev açısından sorgulayarak, bunun kaldırılmasını haykıracaklardır. Öğrenciler karşı çıktıkları bu yöntemi ‘burjuva yöntemi’ olmakla suçlamışlardı. Alımlama estetiğinin ünlü kuramcılarında Jauss, bu ‘burjuva yöntemi’ Th. Kuhn’un getirdiği ‘paradigma’ kavramı çerçevesine oturtur: Jauss’a göre Edebiyat Biliminin tarihsel süreçte şu dönemleri vardır. İlk paradigmayı Rönesansın kuralcı anlayışı, ikincisini 19. yüzyılda ulusal edebiyatların tarihsel açıdan araştırılması, üçüncüsünü Stilistik ve Metne Bağlı Eleştiri olmuştur. Jauss’a göre edebiyat sürecinin okurdan hareketle araştırılması ise dördüncü paradigmayı oluşturur.”¹⁰⁵

Bunun yanı sıra, yeni bir paradigma olarak karşımıza çıkan “Alımlamayla ilgili göstergebilimsel kuramlar, 1960’lı yıllarda şu olgulara karşı bir tepki olarak doğmuştur: a) sanat yapıtını ya da metni dilsel nesne olarak kendi nesnellığı içinde açıklayabileceklerini ileri süren bazı yapısal yöntemlerin esnekliğini yitirmesi olgusu; b) göstergelerin ya da sözcelerin, içinde verildikleri bağlam’a, kullanım koşulu’na, durum’a hiçbir başvuruyu göz önünde bulundurmamayı ileri süren Anglosakson kökenli bazı biçimsel anlambilimlerin (sözlük olarak anlambilim ve ansiklopedi olarak anlambilim arasındaki tartışmaydı bu) doğal katılığı olgusu; c) bazı toplumbilimsel yaklaşımların deneyimciliği olgusu.”¹⁰⁶

Ergiydiren (a.g.m.: 322) de değişen paradigmalara konusunda şunları söyler:

“Tarihî süreç içinde değişen paradigmalara paralel olarak sanat eserine yaklaşım biçimleri de değişiklik gösterir. Paradigma kavramının sahibi olan T. S. Kuhn’a göre bilim kuramının gelişebilmesi için paradigma değişikliklerine ihtiyaç vardır. Ancak bir ihtiyaç dolayımında öngörüldüğü için mi paradigmalara değişir, yoksa onların değişmesine yol açan ‘zamana ait bir ruh’dan mı bahsedilmelidir? Bu biraz da yumurta-tavuk hikâyesini hatırlatmaktadır. Yalnız kesin olarak söyleyebileceğimiz bir şey var: Şu veya bu şekilde; gerek bilime, gerekse sanata kendi dönemlerindeki geçerlilikler içinden bakıldığı âşikârdır. Bunu geniş anlamda ideolojilerin belirlediği bir yapılaşma olarak görenler de vardır. Belki de daha spesifik ve sistematik olarak bakıp R. Jakobson’un iletişim işleminde belirlediği altı ana unsurdan (gönderici, alıcı, mesaj, kanal, kod,

¹⁰⁵ Fatih Tepebaşı, (2003): “Metne Bağlı Eleştiri ve Wolfgang Kayser”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, s. 306

¹⁰⁶ Umberto Eco, (1991): *Alımlama Göstergebilimi*, (Çev. Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul: s. 21-22

bağlam) hareket etmeli ve durumu, bu altı unsurdan birine yapılan vurgunun yer değiştirmesi olarak görmeliyiz. İletişim işleminde hangi unsur öne çıkarsa işlev, ona göre değişmektedir: Bu işlevler sırasıyla hissî (emotive), çağrışımsal, duygusal (phatic), üstdil (meta-linguistik), atıfsal ve şiirsel işlevlerdir. Öne çıkan her unsur ile açığa çıkardığı kendi işlevi arasındaki bağıntı, diğer unsurlar ve onların işlevlerini de etkileyerek çeşitli dönüşümlere yol açar.”

Alımlama estetiğinin, dayandığı unsurlardan olan “somutlaştırma” (konkretisation) ve “yeniden kurma” (rekonstruktion) üzerinde etkisi olduğunu düşündüğü yaklaşımları, dört ana başlık altında ele alır Tunalı (Bkz. a.y.):

1. Prag Semioloji Okulu
2. Roman Ingarden Ontolojisi
3. Gadamer ve Hermeneutik
4. Umberto Eco ve Açık Sanat Yapıtı

Prag yapısalcılığının alımlama estetiğinin doğuşunda etkili olduğunu, kurucularının da söylendiğini belirten Tunalı, estetik objenin alımlama estetiğiyle belirlenişinde, Mukarovsky ve Vodicka'nın görüşlerine yer verir.

Mukarovsky'e göre, sanat yapıtı bir estetik gösterge olarak, alımlayanın bu yapıta katılmasıyla ve ona kısmen değil, bütün bilgi birikimiyle yanıt vermesi sonucu oluşur; bu yanıt veriş, sanat yapıtı ile nesnelere arasındaki belirsizliğin ortadan kalkıp süjenin kendini tamamen bu yapıta verişle gerçekleşir. Böyle bir kendini verişin özgün bir obje oluşturduğunu ve buna da “estetik obje” dendiğini belirten Tunalı (a.g.e.: 108) bu tanımın, Mukarovsky tarafından nasıl yapıldığına dikkat çeker:

“Mukarovsky, diyalektik olarak şunu demek ister: Pragmatik bildirişimin yadsınması, estetik fonktion'un yalnız bir yanını oluşturur. Estetik fonktion'un öbür yanını ise, alımlayıcının kurguladığı estetik bildirişim, estetik obje oluşturur. Mukarovsky, bunu (estetik obje'yi) maddi sanat objesinin, onu kavrayan süje'nin bilincindeki yansıması ve onun karşılığı olarak tanımlar.”

Burada, üzerinde durulması gereken noktalardan bir diğeri de “estetik gösterge” kavramıyla ne kastedildiğidir. Kastedilen, göstergenin unsurlarından biri olarak “gösterilen” değil, ama, süje tarafından bir bütün olarak algılanan “dilsel” göstergenin, “alımlama etkinliği” sonucunda, süjenin bilincinde almış olduğu bütünsel bir “estetik” göstergedir. Ancak, bu nokta, Tunalı tarafından yeterince açıklanmamış, “estetik” olarak kabul edilen yapının “gösterge” mi “gösterilen” mi olduğu, okurların yorumuna bırakılmıştır. Belki de “gösterilen” yerine “gösterge” denmiştir yanlışlıkla. Ancak şu bilgi, net olarak verilmiştir:

“Mukarovsky, estetik göstergeyi bir yandan Saussure’ün lingüistik göstergeyi belirleme örneğine göre, yani signifiant ve signifié (gösteren ve gösterilen) arasındaki alışılmış ilgi olarak tanımlar. Signifiant’ı (göstereni) maddi-yapay bir şey karşılar, signifié’yi de, estetik-obje. Estetik göstergenin lingüistik göstergeden farkı, estetik göstergede bu ilginin açık ve seçik bir anlama gelemeyeceğidir. Yani, estetik gösterge, ilkin gösterenin maddesinde kendini obje’leştirilmesiyle görünebilir bir belirlilik olmaktan çıkar ve bunun sonucu olarak da belirsiz bir gerçekliği gösterir.”

“Dilsel” gösterge ile “estetik” gösterge arasındaki farkı belirlemeye çalışırken, gösterenin maddi-yapay bir karşılık bulmasına rağmen, estetik-obje olarak addedilen gösterilenin neye karşılık geldiğinin açık olmadığı saptanması, alımlayanın kendine özgü bir estetik obje yaratması sonucunu da beraberinde getirir. Dolayısıyla, bir “estetik gösterge” olan sanat yapıtında, gösterenle gösterilen arasındaki ilgi “açık” ve “belirgin” değildir; dil göstergesinde, gösterenle gösterilen arasındaki düzen “diliçi” alışkanlıklara dayanırken, estetik göstergede bu, “dildişi” alışkanlıklara bağlıdır ve alımlayıcı, sanat eserine bu verilerle yaklaşır.

Estetik objeyi, Mukarovsky’nin belirlediği gösterge düzeneği içinde düşünen Vodicka ise bu araştırma alanını doğrudan doğruya “edebiyat tarihi”ne bağlar. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 109):

“Alımlama araştırmasının obje’si, estetik gösterge’dir; ve alımlama estetik’inin ana görevi, edebiyat somutlaştırmalarının (konkretisation) tarihsel sırası içine girmiş olan edebiyat kurallarının yeniden kurulmasından (rekonstruktion) ibarettir. Buradan da anlaşıldığı gibi, edebiyat semiolojisi, bir edebiyat yapıtının birer gösterge olarak somutlaşmalarını saptamak ve ayrıca da bu somutlaştırmaları tarihsel bir sıra içinde belirleyen kuralları yeniden tespit etmek ister. Edebiyat semiolojisi bunu yaptığında, artık, yalnız bir edebiyat semiolojisi olmakla kalmaz, aynı zamanda bir edebiyat alımlama estetik’i olur. Bu alımlama estetik’i, edebiyat somutlaşmalarını ele alacaktır [...] Somutlaşan şeyler, ‘tarihsel olarak yeni estetik obje’lerdir.”

Sanat yapıtının somutlaşmasını, bu yapıtın yapısı ile onun dışındaki bir bilinç, bir kollektiv bilinç arasında kurulan bir alımlama ilgisi şeklinde açıklayan Vodicka’nın “eleştiri”yi yeni bir kavram olarak geliştirdiğini söyleyen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 109) bu yaklaşımda, eleştiricinin yalnız sanatsal-estetik değil, aynı zamanda “toplumsal” bir görevi olduğunu, bu görevin de söz konusu yapıtın, toplumsal bilinçte özümlemesini sağlamak şeklinde düşünüldüğünü açıklar.

Aynı konu hakkında Alpay Doğan Yıldız (a.g.m.: 249-250) da şöyle der:

“Çalışma alanlarına bakıldığında edebiyat teorisi, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihinin birbirlerine yardımcı oldukları, çoğu zaman birinin çalışma sahası için birinin verilerinin dayanak, çıkış noktası olduğu, birinin belli yargılara varabilmesi için diğerinin belli tespitleri yapması gerektiği görülecektir. Edebiyat tarihçisi, ‘edebî olayları zaman çerçevesi içinde sıralar, onların birbirleriyle ve diğer edebiyatlarla ilişkisini tespit eder, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırır, bunlardan hareketle bir devrin edebî çehresini tespiti’ çalışırken edebî eserleri temel alır. Bu eserler hakkında hüküm verirken elbette bir eleştirmen tavrı içinde olacak, gerektiğinde diğer eleştirmenlerin hükümlerine baş vuracaktır. Eleştirmenin ise bir eseri değerlendirirken belli kabullerin temellendirdiği belli bir bakış açısıyla hareket ettiği bilinir. Eleştirmenin esere yaklaşırken takındığı bakış açısını, edebiyat kuram(lar)ının şekillendirdiğini söylemek yanlış olmaz. Nitekim, Wellek-Warren, ‘tarih ve tenkit olmaksızın edebiyat teorisinin ve edebiyat teorisi olmaksızın tarihin düşünülmemeyeceğini, çünkü bunların bütünüyle birbirlerini etkilediklerini’ belirtirler. ‘Gerçek ve belirli edebî eserler üzerinde yapılan çalışmalara dayanmadıkça bir edebiyat teorisi kurulamaz. Bir boşluk içinde prensiplere, kategorilere planlara varılamaz. Bazı sorular, bazı kavramlar sistemi, bazı nirengi noktaları ve genellemeler olmadıkça ne tenkit ne de tarih olabilir’ sözleriyle de bu alanların ayrı ama birbiri içinde olduğunu söylerler.”

Bu açıklamaların paralelinde “[...] estetik tarihinin, bir yorumlama kuramları tarihi ya da yapıtın alıcıda uyandırdığı etkinin tarihi biçiminde özetlenebileceğini kabul etmek gerekir. Aristoteles’in katarsis (arınma) estetiği, yanlış olarak Longinos’a mal edilen yapıttaki ‘yüce’ estetiği kavramı, Ortaçağ’a özgü görme estetikleri, Aristoteles estetiğinin Rönesans’taki yeniden okunuşları, XVIII. yy’a özgü ‘yüce’ estetikleri, Kant estetiği, pek çok çağdaş estetik (görüngübilim, yorumbilim, toplumbilimsel estetik, Pareyson’un yorumlama estetiği) hep yorumsal doğrultudadır.” diyen Umberto Eco (a.g.m.: 20) konuyu şu sözleriyle genişletir:

“Alımlama kuramıyla ilgili son kitabında Robert Holub, Konstanz okulunun sürdürdüğü araştırmaların geçmişteki örneklerini biçimcilere özgü yöntem (ya da yordam), yabancılaştırma (uzaklaş(tır)ma) ve egemen öge kavramlarında bulur; yine aynı biçimde Roman Ingarden’e ait olan, yapıtın alıcının yorumuyla bütünlenecek bir taslak ya da bir iskelet olduğu veya alıcının, aralarında bir seçim yapacağı bir profiller bütünü olduğu görüşünde bulur; yine Prag yapısalcılığı kökenli estetik kuramlarında, özellikle de Mukarovsky’de bulur; Gadamer’in yorumbiliminde bulur; yazın toplumbiliminde bulur.”

Roman Ingarden’ın estetik objeyi ontolojik olarak belirlerken sanat eserindeki “tabakalar” a vurgu yaptığını biliyoruz. Alımlama estetiği bağlamında da bir estetik süje olarak “alımlayan”ın (okur, yazar, dinleyici, izleyici...) estetik objeyi belirlemede en önemli etken olarak odağa yerleştirildiğini, bu süreçte, alımlayanın “somutlaştırma” ve “yeniden kurma” aşamalarından geçtiğini görüyoruz.

Ingarden’ın, tabakalar kuramında, bir estetik obje olarak seçtiği edebiyat eserini dört ontik tabakaya ayırdığına değinir Tunalı (Bkz. a.g.e.: 110):

1. dilsel ses yapıları tabakası
2. anlam birlikleri tabakası
3. şematik görüşler tabakası
4. betimlenen nesnelere ya da metafizik tabakası

Bütün bu tabakalar düzenine rağmen, estetik objenin tam olarak, eksiksiz bir şekilde belirlenmesi mümkün değildir. İşte estetik objedeki bu belirsizliği gideren, alımlayıcıdır. Başka bir deyişle, estetik obje, ancak onu alımlayan estetik süjenin katkısı ile varlığını gerçekleştirmiş olur; buna da “somutlaştırma” denir. Dolayısıyla, bir estetik objeyi nesnelere tabakası yönünden tamamlayan estetik süjedir; çünkü, estetik objenin somutlaşması aşamasında metafizik nitelikleri ortaya seren dürtü, duygusal sarsılma ya da Ingarden’ın adlandırmasıyla “başlangıç heyecanı”dır ve bunu oluşturan temel etken, daha fazla çözümlenemez.

Ingarden’ın yaklaşımında, bir estetik obje, ancak bir estetik süjenin kendisiyle doğrudan doğruya ilgi içine girdiği estetik etkileşim sürecinde belirlenirken, aynı estetik objenin değişik bilgi düzeylerine sahip estetik süjelerce farklı farklı oluşturulacağını, böylece, estetik objenin her yeni estetik süjede daima farklı tanımlanacağını belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 112), böyle bir estetik süje etkinliğinin olmadığı yerde, estetik objenin, bir eksiklikler varlığı olarak kalacağını altını çizer.

Michel Butor da estetik etkileşim sürecinde, alıcı durumundaki okur karşısında verici olan yazarın tavrını, şöyle anlatır:

“ [...] gerçekte yazar, yapıtını ancak elinden geldiği ölçüde bitirmektedir; bundan ötesini yapamadığı zaman, devam etmeleri için başkalarına bırakmaktadır onu; başlanmış bir yaratmayı sürdüren, ışık tutmaya devam eden, ya da hiç olmazsa bakıp koruyan derin bir eleştirinin kollarına bırakmaktadır onu; çünkü en açık ve kesin yapıtlar bile, belirli bir süre sonra, açıklanmayı gerektirirler. Böylece yaratma, bir sürü notlar, açıklama, yorum, önsöz, inceleme ve tamamlamalarla donanır.”¹⁰⁷

Burada, Akşit Göktürk’ün şu saptamasına değinmek yerinde olacaktır:

“Yalnız, sanat yapıtının dilinin ses düzeyinden başlayıp anlam öbekleri düzeyinde, dolayısıyla daha sonraki düzeylerinde de süren çokanlamlılıklar; sanatçının dile getirdiği bireysel dünyanın bildik deney dünyamıza oranla ikinci niteliği dolayısıyla kesin belirlenemezliği, okuru algılama sürecinde çok yönlü açık boş anlam alanlarıyla karşı karşıya bıraktığından, bir sanat yapıtının tüketici bir kesinlikle anlamlandırılması, değerlendirilmesi olanaksızdır. Yazılı metnin boş bıraktığı birçok şeyi okuma süreci boyunca okur kendi düşüncüyle yazarak yapıtın anlamına ekler. Ancak, hiçbir birey,

¹⁰⁷ Michel Butor, (1966): “Eleştiri ve Yaratma”, (Çev. Tahsin Saraç), *Tercüme*, Cilt: 18, Sayı: 85, s. 69

kendi içinde bulunduğu alımlama durumunu ya da düşgücünün işleyişini adım adım gözlemlemeyeceğinden, bir sanat yapıtının anlamlandırılması konusunda kesin kurallar konamaz. Gerçek sanat yapıtının kalıcılığı da çok yönlü yorum olanakları sunması, her çağın, her okurun karşısına yeni baştan kavranacak bir yaratı olarak çıkmasındadır.”¹⁰⁸

Yapısında bulunan dilsel ses tabakaları ile anlam birlikleri tabakasından hareketle, estetik süje tarafından somutlaştırılan estetik obje, yine kendisinde bulunan ve “görüşler tabakası” olarak adlandırılan “biçim”in estetik süje tarafından gerçek bir yaşantı dünyasındaymışçasına, sanki algılanıyormuş gibi kavranmasıyla “yeniden kurulmuş” olur. Tunalı (a.y.) bu noktada, şu alıntıya yer verir:

“Görüşler, bir yapıtın okunması sırasında okuyucu için aktüelleşirler; ve bu yoldan onlar, yapıtın varlığına ait olacaklarsa, o zaman, okuyucu algılamaya benzer bir fonkionu gerçekleştirmek gereğindedir, çünkü, yapıtta olaylar yoluyla betimlenen nesnelere genel olarak gerçekte algılanamazlar. Bu basit olgu şu düşüncüyü akla getirir: Salt edebiyat betimlemesi, artık edebiyat yolundan –sahne ve filmde dahil– değil de, bir başka yoldan, hiç olmazsa sanki algılanabilir kılınır.”

Böylece, somutlaştırma aşamasında tasarımsal olan estetik obje, yeniden kurulma aşamasında, görüsel bir nitelik kazanır. Görüsel niteliğin oluşumundaysa alımlayıcıya ait “hayal gücü etkinliği” görev yapar. Ancak, Tunalı’nın vurguladığı (a.g.e.: 113) gibi yeniden kurma etkinliği, süje için keyfi bir durum değil, tersine, estetik objenin “buyrukları” çevresinde oluşturulan sübjektif bir süreçtir:

“Görüşlerin okuyucuya büyük bir etkileme gücüyle zorla verildiği yapıtlar, ‘görüşler’in daha idealistçe belirlendiği ve okuyucuyu zorlamadan betimlenen nesnelere ilgi içine sokulduğu yapıtlara oranla, ‘görüşler tabakası’ yönünden çok daha sadakatle yeniden meydana getirirler. Duyusal deneyimin çeşitli alanlarına ait hazır tutulan görüşlerin görüsel elemanlarca çok zengin olan yapıtları ise, okuyucu, görüşlerin çoğuna uyamayacağından, yanlış olarak yeniden meydana getirirler.”

Böyle bir uygulama sürecinde, alımlayıcı olan okurun “bağımsız” eyleyen niteliğinin ortadan kalkması gündeme geleceğinden, aynı satırlarda, Ingarden’in şu açıklamasına yer verir Tunalı:

“Okuyucu, hiç kuşkusuz burada yapıtla hiçbir zaman tümüyle sıkı sıkıya bağlı değildir. Eğer okuyucu, kendini tüm özgürleştirirse, o zaman yapıtta betimlenen dünyanın ‘hangi görüşler’le görülebileceği konusuna karşı ilgisizleşir. Ancak, o zaman onun yapıtın sapması hemen hemen kesinleşir ve yapıtın bir kavranışından da artık söz açılmaz.”

¹⁰⁸ Akşit Göktürk, (2002): *Sözün Ötesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: s. 38

Tunalı'ya göre, Ingarden'ın alımlama estetiği içindeki bu tutumunun nedeni, estetik değeri bir sübjektivizme ve bir septisizme karşı korumaktır.

Ingarden'ın açtığı yoldan gidip aynı paralelde düşünen araştırmacılardan biri de Akşit Göktürk'tür. "İletişimde, gönderici ile alıcı arasına giren uzamsal ya da zamansal açıklık, söylemin kurallılık taşımasını genellikle zorunlu kılar. İçtenlik dereceleri ne olursa olsun, karşılıklı konuşan iki kişinin, birbirlerine yazarken ya da telefonla görüşürken söylemde daha bir kurallılığa yöneldikleri apaçık bir gerçektir. Kurmaca metnin dilinin yapıcı ayrıntılılığı, giderek kimi metinlerde dolaşıklığı, deneysel nesnelere yönelik olmayışından simgesel bir iletinin taşıyıcılığını yaptığından dolaydır. Bu durumda, 'okurun dünyasında ya da alışkanlıklarıyla eğilimleri çerçevesinde bir özdeşi olmadığından, metnin anlamı, gene metnin kendi içinde getirdiği öğelerden kurulacaktır.' Gerçekte metnin iletinin dolaylı niteliği ile, okurun gerçek deney dizgeleriyle koşullu dolaysız beklentisi arasında ilk anda beliren bu karşıtlık, bir bakıma gerekli, okur ile kurmaca metin arasında gelişecek eýtışimsel ilişkinin de temelidir." diyen Göktürk (1979: 97-98) okuma uğraşı içindeki okur tarafından, önce somutlaştırılıp sonrasında yeniden kurulan bir edebî eserin alımlanması sürecinde yaşananları, aynı sayfalarda şöyle açıklar:

"Okurun, metin ile kendisi arasındaki bu karşıtlığı giderme çabasıyla, kurmaca iletişim konumunun oluşturulması süreci başlar. Bu aşamada, metnin yapısal varlığına temel öğe olarak girmiş gereçlerin, hangi ilkeye göre seçildiğini saptayabilmek, anlamının ilk adımını atmak olacaktır. Bu gereçler donanımı, metnin estetik-dışı gerçekliğini değişik boyutlarıyla sergiler. Her yazınsal metnin yaratılışında, yazar bu gereçleri başlıca üç alandan seçer:

1. Kendi dilinde daha önce varolagelmiş metinlerin tümü.
2. Toplumsal tarihsel değer dizgeleri.
3. En geniş anlamıyla toplumsal-kültürel bağlam.

Metnin bu gereçlere dayanan yönü, öğelerin yalnız metniçi dilbilimsel ya da estetik ilişkileri ötesinde, metindışı bağlama da yöneltir okuru. Yazar, bu alanlardan seçtiği belli öğeleri, metnin amacına göre yeni bir ilişkiye, kendi aralarında bir etkileşmeye sokmuştur. Ancak, bu öğeler, gerçek yaşamdaki biçimleriyle, anlam değerleriyle yer almaz metinde. İşlevleri, okura tanış gibi görünecek bir olguyu ya da olguları sunmaktır, ama bu tanışıklık, metnin donanımındaki bildik öğelerin birbiriyle ilişkisinden doğacak yeni anlamlara açılmanın başlangıç noktası olarak önemlidir. Yoksa kurmaca metinde, gerçek yaşam alanlarından gelme her olay, durum, kişi, yer, zaman, eski nesnel düzeydeki kendine özgü anlambilimsel ilişkilerinden çözülmüş, yeni ilişkiler kazanmaya açık bir niteliğe bürünmüştür: Bir yandan yeni ilişkiye açıktır, bir yandan da kökeninde öteden beri göstergesi olageldiği eski anlam ilişkisini taşır. Bu eski anlambilimsel temel olmadan, yeni göstergebilimsel kullanımın neye oranlanarak anlamlandırılabilceği belli olmaz. Başka bir deyimle, yeni olan, eski anlamlardan oluşma bir perde önünde kazanır işlevini. Ama dediğimiz gibi, önceden varolmuş bir nesnel gerçekliğin kalıp gibi yansıtılması değildir metin. Metnin donanımında yer alan gereçler, onun çizmeyi amaçladığı dünyayı da alıșageldiğimiz nesnel duyu deneyleri çerçevesinde yansıtmazlar.

Bir bakıma, ne geçmişleri ne de geçmişin yeni kullanımı ile özdeşleştirilmeye değerli metin gereçleri. Geçmiş ile gelecek arasında dururlar.”

Dolayısıyla, Göktürk’e (a.g.e.: 101) göre “Metnin gereçler donanımındaki öğelerin, alışılmış anlamlarından çözülmüş yeni bir özdeşliğe, yeni anlamlandırılma olanaklarına açık olmaları, hiç kuşkusuz metne yer yer bir anlambilimsel belirsizlik görünüşünü verir. Alışılmış eski anlamın geçerliliği kırılmıştır. Ama öte yandan da okur, kendini bütünüyle belirlenmemiş bir anlam karşısında bulur, çünkü metne giren gereçlerin bildik anlamları ile metni ilişkilendiren çıkacak yeni anlam, bu iki tür gerçek arasında kurulmuş bir denge ile verilmeyebilir, metinde belli öğelerin dolaylı ya da dolaysız yoldan yinelenmesiyle verilir. Yoksa belirtmeye çalıştığımız gibi, metnin donanımında yer alan gereçler, gerçek dünyadan birtakım ilişkileri yansıtmazlar. Burada, belirlenmemiş olan yeni anlamın ortaya çıkarılması, okur ile metin arasında bir işbirliğini gerektirir. Metnin, öğelerin yeni bir düzenlenişle yöneldiği anlamın *başka* oluşu, okurun deneysel gerçek yaşantılarına *karşıt* niteliği, bu işbirliğinin temel dürtüsü olur.”

Roman Ingarden bir yerde şöyle demiştir: “Sanat eseri, tepe noktasına metafizik niteliklerin gün ışığına çıkmasıyla ulaşır.” (Bozkurt, a.g.e.: 241)

Gadamer’in Hermeneutik yaklaşımındaki estetik obje tanımlamasında “anlam, yorum, öz, durum, ufuk, şimdi, bilinç, gelenek, dünya görüşü” kavramları belirleyici olmuştur. Bununla birlikte, hermeneutik (yorumbilim) hakkında “Heidegger’den gelen yorumbilimsel düşünceler kadar, Nietzsche’den gelen yıkmacılık düşüncelerinin de çevresinde dolandığı yorumlama sorunu, bir felsefe akımına kapısını açık, öbürüne kapalı tutan bir parola değil; tam tersine, ne idüğünü bir türlü açıklayamadığımız bir temel sorunun başlığıdır.”¹⁰⁹ diyor Jean Greisch gibi araştırmacılar da vardır.

Felsefi ve bilimsel metinlerin yorumu olarak Aristo’ya dek izini sürebileceğimiz, sınırları zamanla tarih-kültür felsefesi, insan felsefesi ve anlama yöntemi olarak genişleyen hermeneutikte “anlam”ın bütün bu alanları birleştiren kavram olduğunu söyleyen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 114), anlamın gerçekleşme tarzlarının

¹⁰⁹ Jean Greisch, (1986): “Yorumbilim (Hermeneutique)”, (ç.y.), *Felsefe Dergisi*, Sayı: 17, s. 86

üç öge üzerinde toplandığını da alıntılar. Bunlar *anlama*, *yorumlama* ve *uygulama* olarak belirlenmiştir.

“Yorumlama, anlamaya sonradan katılan, arasıra ona katılan bir eylem değildir. Tersine, anlamak daima yorumlama demektir ve yorumlama da bundan ötürü anlamının açık bir biçimini gösterir. Bu görüş çerçevesinde yorumlayan dil ve kavramsallık, aynı şekilde anlamının bir içyapı elemanı olarak bilinir ve böylece genelde dil problemi, tesadüfi bir kenar sorunu olmaktan çıkarak, felsefenin merkezine yerleşir.” ifadesine yer veren Tunalı (a.y.), *anlama* eyleminin beraberinde yorumlamayı da getirdiğini söyler. Bir estetik etkinlikte, estetik süje tarafından algılanıp yorumlanmaya çalışılan, varlığın özüdür. Özün dışlaştığı her kültür varlığı, bu anlayış içinde bir *anlama* sahiptir. Bu bağlamda, doğadaki her nesne gibi onun bir parçası olan insan da bir *anlama* sahiptir. Bir metnin anlaşılması da böylece, sadece dilbilimsel bir etkinlik olmayıp varlığın iç dünyasında bulunan derin özü kavramakla ilgilidir; yani ki anlamının objesi, “öz”dür. O nedenle, hermeneutik, dilbilimsel değil ama, bir metnin içindeki özün, istemin anlaşılması bağlamında, felsefi bir etkinliktir.

Gadamer’e göre, anlamının yöneldiği varlık ile anlamının kendisi aynı özden olduğu için her ikisi de tarihsel ve tinsel bir nitelik taşır. O hâlde, bir nesneyi anlamak, o nesnede kendi özünü anlamak anlamına gelecektir; Gadamer için bu durum ‘ortak anlam’a katılmaktır. Bir edebî metni anlamaya çalışan okur bu durumda, kendi tarihselliğini anlamak ve sonuçta, tarihi anlamak noktasına gelir.

“Şimdi” dediğimiz zaman dilimi içinde sınırlanarak yaşayan insanın “durum”u, “ufuk” kavramıyla yakından ilgilidir. Zamanca belirlenmiş bir görme ve kavrama ufkunun karşılığı olan durum, ufkun genişlemesi ve daralmasını da imler. Bu noktada “Ufku genişlemesi, yeni ufuklar elde edilmesi, şimdi’nin bir bilinç genişliğine kavuşması demektir. Bunu daha iyi söylersek, bilincin, kendini bir tarihsel bilinç olarak kavraması demektir. Bilincin tarihsel bir bilinç olması, bilincin tarihsel bir ufuk kazanması ile aynı *anlama* gelir.” (Tunalı, a.g.e.: 116) Dolayısıyla, yaşanmakta olan şimdinin ufku, yaşanmış bir tarihsel ufukla örtüşünce “*anlama*” gerçekleşir; demek ki anlamak, içinde yaşadığımız şimdi bilincini tarihe aktarıp tarih içine yerleştirmenin karşılığı olur. Ufukların böylece ve sürekli birbirine eklenmesi, ufuk hareketliliğini

oluşturur. Bu bağlamda, ufukların birbirinden ayrılması mümkün olmadığından şimdiyi anlamak için onu tarihsel ufuk içine yerleştirip orada eritmek gerekir. Eritilmekse “gelenek” içinde gerçekleşir. Bu da geçmişin ya da tarih bilincinin, şimdiyi belirlediğini gösterir. Böyle bir erime içinde, eski ve yeninin birbirini ortadan kaldırmaksızın her zaman canlı bir gerçeklikle gelişeceği olgusuna yer veren Tunalı (a.g.e.: 118) konuyu şu sözleriyle özetler:

“Sanat yapıtları, onları ancak ‘anlayan’ bir bilinç için bir varlığa sahiptirler. Onlar, bir ‘anlama obje’si olan varlığı, bir tarihsel varlığı ifade eder. Bir sanat yapıtını, örneğin bir edebiyat metnini anlamak, içinde bulunduğumuz tarihsel durumu, metnin tarihsel durumu içine yerleştirmek ve onda eritmektir. Bu anlamda onların ‘anlam’ ve ‘estetik değer’ini somutluğa kavuşturabiliriz. Bir metnin somutluğa kavuşturulması demek, onun yorumlanması demektir. Bundan ötürü, çağdaş hermeneutik, Romantik çağda bulunduğu ‘anlama’ ve ‘yorumlama’ kavramlarını Pietizm’in ‘uygulama’ kavramı ile birleştirerek edebiyat yapıtlarına uygulamak ister. Bu anlamda, edebiyat metnini inceleyen araştırmacı, ilkin onu tarihsel bilinci içinde ‘anlayacak’tır (subtilitas intelligendi); ama, onu anlamak, metni şimdi içinde yaşanan duruma uygulamak (subtilitas applicandi), yani, onu tarihsel bilincin içinde kavramak anlamına gelir. Ancak, bu zaman: ‘Yorumcu ile metnin içinde yer aldığı farklı zamanlar birleştirilebilir ve anlam yabancılaşması aşılmış olur.’ Böyle bir tavır içinde bir edebiyat metnine yaklaşmak, artık yeni bir sözcükle ancak dile getirilebilir: Yorumlamak (subtilitas explicandi). Böyle bir işlevi uygulayan da yeni bir ad alır: Yorumcu. Bir edebiyat metni, ancak, bu üçlü işlevle kavranabilir. Bu işlevler, doğrudan doğruya edebiyat metnine yaklaşan süjeye ait etkinliklerdir. Bu işlevlerin yerine getirilmediği yerde, sanat yapıtları, edebiyat metinleri anlamlarına kavuşamazlar.”

Burada, Ergiydiren’in (a.g.m.: 335) de değindiği gibi metindeki boşlukların okurun hayal gücü ve bilgi birikimiyle kapatılıp somutlanarak yeniden kurulduğu aşama göz önüne alındığında “Gadamer bir edebî eserin hiçbir zaman olduğu gibi bilinemeyeceği, yazarın zihnindeki anlamın ‘ilkesel olarak bile anlaşılamayacağı’ kanaatindedir: ‘Sadece arasıra değil, fakat daima metnin anlamı yazarının [niyetini] aşar.’ ‘Bu bağlamda Gadamer, şunu ileri sürer: yazarın niyeti ile metnin anlamının, özleri itibariyle farklı şeyler oldukları varsayımından hareketle, anlam ve yazarın niyetinin özdeşleştirilmesini açıkça reddeder. [M]etnin anlamı, herhangi bir tarihsel bireyin bilincini aşan hakikat iddiasında bulunduğu için kendisini tecrübe eden şahsı değiştiren bir tecrübe hâline gelir. [M]etin, yazarın niyetine ya da O’nun bilincine doğru geriye değil, fakat aksine yorum ortamınca açılan açık alana doğru ileriye işaret eder. Ona göre, metnin anlamının yazarın öznelliğine doğru geriye gitmek için hiçbir nedeni [yoktur].”

Bir edebî metinle estetik ilgi içine girilen süreçte, üretici ve yorumlayıcı yaklaşımın karşıtlığına değinen Umberto Eco (a.g.e.: 25-26), Ortaçağ-Rönesans karşıtlığının bir başka karşıtlığı daha gündeme getirişini, şöyle açıklar:

“Metnin hermetik-simgesel okunuşu iki biçimde gerçekleşebilir:

- yazarın metne yerleştirdiği anlam sonsuzluğunu tüketmeye çalışarak;
- yazardan bağımsız olarak metinde bulunan (ve büyük bir olasılıkla, oraya alıcı tarafından konmuş olan, ama henüz yapının amacı gereğince mi yoksa ona karşın mı olduğu söylenmeyen) anlam sonsuzluğunu tüketmeye çalışarak.

Bir metnin sonsuz sayıda yoruma açık olabileceği düşüncesini benimsemek, yorumların sonsuzluğunun yazarın mı, yapının mı, yoksa okurun mu amacına bağlı olduğuna henüz karar vermiş olmak demek değildir. Ortaçağ ve Rönesans kabalacıları, Kabala metninin yalnızca sonsuz yorumu olmadığını, ama kendini oluşturan harflerin sonsuz birleşimlerine göre sonsuz biçimde de yazılabileceğini ve yazılması gerektiğini ileri sürerlerdi. Bu durumda, kuşkusuz, okurun girişimlerine bağlı olan yorumların sonsuzluğu, kutsal yazar tarafından ayrıca istenmiş ve planlanmıştır. Okurun amacına tanınan ayrıcalık, her zaman sonsuz sayıda okumayı sağlamaz. Çünkü, eğer okurun amacına ayrıcalık tanınırsa, bir metni kesinlikle tekanlamlı olarak okumaya karar verecek ve metnin bu tekanlamlılığının –zaten bu da gerektiğinde sonsuzdur– araştırılmasını yeğleyecek olan bir okuru da öngörmek gerekir [...] Demek ki, yorumlamanın yazarın amacına bağımlılığını ilke olarak öne süren bir göstergebilimle uyum içinde olan sanatsal metinlerin sonsuz yorumlanabilirliğine ilişkin bir estetiğin varlığından söz edilebilir; öte yandan, yazarın amacına bağlılığı yadsıyan ve daha çok yapının amacına hak tanıyan, metnin tekanlamlı yorumuna ilişkin bir göstergebilim de var olabilir.”

Bu aşamada Eco (a.g.e.: 27), bir edebî metnin alımlama estetiği açısından nasıl yorumlandığına getirir sözü ve şöyle der:

“Buna karşılık, alımlama estetiği, yapının, yüzyıllar boyunca kendisine getirilen yorumlarla zenginleştiğini öne süren yorumbilim ilkesini benimser; yapının toplumsal etkisi ile, tarihsel olarak yerlerini almış alıcıların beklenti ufku arasındaki bağıntının var olduğunu göz önünde tutar. Ama metne getirilen yorumların, metnin derin amacının özniteliğiyle ilgili bir varsayımın bağıntılı olması gerektiğini de yadsımaz. Bir yorumlama göstergebilimi (örnek okur kuramı ile ortak çalışma edimi olarak okuma kuramı) genellikle metnin içinde, yapılanma halindeki okur figürünü arar ve dolayısıyla okurun amacına özgü belirtilerin değerlendirilmesini sağlayan ölçütü (o da yapının amacı içinde) arar.”

Gadamer’e göre gerçeğin, yani ki özün, gelenekte temellendiğini, gerçeğe ulaşma yolunun gelenekten geçtiğini söyleyen Ergiydiren (a.g.m.: 334) de şu detaylara değinir:

“Gadamer, aydınlanma’nın kötilediği önyargı kavramını, aklamakla kalmaz, onu kendi hermenötiğinin temel koyucu kavramlarından birine dönüştürür. Eğer önyargularımız yoksa, yani taraflı değilsen bir metinden ne elde etmek istediğimizi bilmiyorsak başlangıçta metne nasıl yaklaşacağımıza ilişkin bir yöntemle sahip değiliz demektir. Önyargılar, anlamının ön koşullarıdır [...] bunlar eserin dahil olduğu gelenek’in içinden gelen ve onunla ilişki kurmamızı sağlayan ön-anlamalar olarak olumlu bir şekilde yaratıcıdır. Çünkü eserin bize olan tarihi uzaklığı, ondaki gereksiz

detayları ayıklayabilme perspektifi sağladığı gibi, gelenek'in yardımıyla birleşen anlama çabamız ön-yargularımızın ne kadar sağlıklı olduğuna ilişkin bir sorgulamayı da getirir."

Bu noktada "Eagleton Gadamer'e sorar: Hangi gelenek?" (a.y.) Çünkü Eagleton'a göre Gadamer, geleneğin otoritesine boyun eğmeyi tavsiye eder.

Oysa ki "Gelenekten yararlananların çoğu, gerçekte geleneği hiç de iyi bilmezler; 'gelenek' hemen hemen her zaman eleştirmenlerin kendi yanlış yargıları, daha yumuşak söylersek, değer yargıları için kullandıkları saygı uyandıran bir addır. Herkesin geleneğe inanması da bir bakıma geleneğin eski, huzursuz edici yaşantılardan bir güven duygusu yaratmasındandır." diyen Walter Kaufmann gelenek içinde, kendi ya da edebî metnin yerini saptama çabasında olan estetik süjenin, gelenekle arasında devam ededuracak karşılıklı bir konuşma ya da çatışma içine gireceğini söyler:

*"Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Rilke hepsi belli bir geleneğe, ya da bir geleneğe bağlanmaya karşı çıkmışlardır; bu, özellikle Nietzsche ve Rilke için doğrudur. Oysa gelenek diye birşey yoktur; gelenek ancak, Nietzsche'yi de, Rilke'yi de içine alan kapsayıcı birşey olarak vardır. Bu anlamıyla gelenek, Nietzsche'yle Rilke'yi de kattıktan sonra anlamaya çalışacağımız, kesintisiz süriip giden karşılıklı bir konuşmadır [...] Felsefeyi ele alırsak, büyük düşünürlerin çoğunun herşeyi akılla yargılamaya giriştiklerini görürüz; oysa onları bugün yaşatan şey geleneğin karşısına çıkmış olmalarıdır. Bugün Descartes'ı Tanrı'nın varlığına kanıtlar gösterdiği, ya da ruhunun ölmezliği bizde saygı uyandırdığı için okuyoruz; herşeyden kuşkulunmayı aklına koymuş olduğu için okuyoruz. Berkeley'i papaz olduğundan değil, nesnelere varlığı üzerine soruyla eğildiği için okuyoruz. Hume'u büyük yapan, geleneksel yaşamı değil, kökten kuşkuculuğudur. Kant'ı Kant yapan da, pek az düşünürün önemli bulduğu Tanrı, özgürlük, ölümsüzlük gibi kuramları değil, Critique of Pure Reason'dır. Kant, bu yapıtıyla geleneksel felsefeyle dinbilimi temelinden değiştirmek istemiştir [...] Her düşünür, Sokrat gibi, toplumun karşısına çıkıp da ölüm cezasına çarptırılacak ölçüde altüst edemez geleneği."*¹¹⁰

İsmail Hakkı Baltacıoğlu da "değer yargıları"nın bir çeşidi olarak gördüğü "gelenek" kavramı etrafında, şunları söylemiştir:

"[...] kültür dediğimiz değer yargıları sosyal tipten sosyal tipe değişir. Bu anlayış bütün kültür yargıları için doğru değildir. Çünkü değer yargılarının arasında hiç değişmeyen de vardır. Ben bunlara gelenek (tradition) adını veriyorum. Milletler, masallar, dilin ekleri, sentaks, melodiler, bezeme motifleri, mimik, halk felsefesi hep birer gelenektir. Bitkiler için gövdenin biçimi, hayvanlar için belkemiği, insan bireyleri için mizaç hattâ karakter ne ise, toplumlar için de gelenek odur.

Gelenekler bazan varlıklarını tarih öncesinden, doğum çağından, totemcilik devrinden alan, kamunun bilinçaltına bir kere yerleştikten sonra evrim boyunca toplumlarını kovalıyan, sosyal tipten sosyal tipe değişmeyen çok eski kamul (collectif) kalıtlardır.

İşte tarih öncesinden, totem insanlarından, totem törenlerinden kalan gelenekler olduğu gibi, tarihin bunlu ya da mutlu anlarından, kamu denemelerinden doğan ve

¹¹⁰ Walter Kaufmann, (1966): "Sanat, Gelenek ve Gerçek", (Çev. Yurdanur Salman), *Yeni Dergi*, Sayı: 27, s. 453, 454, 457

kamunun bilinçaltına yerleştikten sonra nesilden nesile geçen yepyeni gelenekler de vardır.

Gelenek (tradition) terimine en son açıklığını vermek için onu şu komşu terimlerden de ayırmak gerektir. Töre (moeurs), törenek (coutume), görenek (routine) dediğimiz değerler gelenek değildir. Çünkü bunlar sosyal tipten sosyal tipe değişicidirler.”¹¹¹

Beşir Ayvazoğlu (a.g.e.: 14-15) Doğu ve Batı kültürlerinin geleneği içinde yer alan bireyin durumu hakkındaysa şöyle der:

“ ‘Gelenek’ kavramıyla biz, bir kültüre kimliğini kazandıran yaratıcı düşünceyi, daha genel planda da René Guenon’un belirlediği çerçeveyi kastediyoruz. Fert ve toplum hayatını bütün yönleriyle düzenleyen bir sistem olarak gelenek (tradition), Guenon’a göre ilahî bir kaynaktan doğmuştur. Eğer bugün verdiğimiz sınırlı mânasında düşünülmese, din (religion), geleneğin kendisidir. Fakat bu üniversal geleneğin çeşitli kolları olan Hinduizm, Taoizm, Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslam gelenekleri karşılaştırılırsa, aralarında önemli farkların bulunduğu, dolayısıyla hepsinin ‘din’ terimiyle ifade edilemeyeceği ortaya çıkmakta, bu yüzden Guenon, ‘din’ yerine ‘gelenek’ demeyi tercih etmektedir.”

“Geçmişî yaşatan, geleceğe aktaran varlıklar arasında ‘gelenek’ kavramının kapsamına girenlerin geniş bir yer kapladığı bilinir. Oysa bu gelenek türleri üzerinde durulmaz da, yalnız günlük yaşamı biçimlendiren eski alışkanlıklar öne sürülür. Bu tür gelenekler, genellikle günlük olaylardan kaynaklanan toplum varlıklarıdır. Bunların ayrı ayrı bilinmesine, seçilmesine, tarihlerinin saptanmasına olanak yoktur.” diyerek geleneklerin sayıca çokluğuna değinen İsmet Zeki Eyuboğlu da “aile gelenekleri, toplum gelenekleri, yöresel gelenekler, inanç gelenekleri, yığın gelenekleri, bilim geleneği...”¹¹²nden örnekler verir.

Böylece, Doğu’da ve Batı’da “gelenek” kavramının sınırları ve tanımı hakkında yapılan yorumların da çeşitlendiği görülmektedir. Ancak, estetik objenin hermeneutike yaklaşıma göre belirlenmesi sürecinde, özün taşıyıcısı kabul edilen geleneğin önemli bir unsur olarak ele alındığı açıktır.

Bu bağlamda, Tunalı’nın da belirttiği gibi hermeneutikin üzerinde durduğu bütün bu noktalar, estetik objenin belirlenmesi sürecinde, alımlama estetiğinin de inceleme alanına girer.

¹¹¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1964): “Dilin Estetik Varlığı”, *Türk Dili*, Cilt: 13, Sayı:149, s. 285-286

¹¹² İsmet Zeki Eyuboğlu, (1982): *Geçmişin Yaşama Gücü*, Adam Yayınları, İstanbul: s. 261

Umberto Eco'nun Açık Sanat Yapıtı anlayışında, klasik sanat yaklaşımındaki edebî metnin “kapalı” ve organik bir düzenek olduğu görüşünün yıkıldığı, bunun yerine, estetik objenin “açık” bir biçim olarak kabul edildiği görülür.

“ ‘Hiçbir şey kapalı bir metin kadar açık olamaz.’ diyen U. Eco metin karşısında okurun rolünü ortaya koymaya çalışmıştır; bu bağlamda, okuma edimi yansız bir edim olamaz; okur ve metin arasında karmaşık bağıntıların varlığı söz konusudur; bu bağıntılar özgün yazı'nın doğasını gözle görülür biçimde değiştirir. U. Eco *Örnek Okur*'un bir metin stratejisi olduğunu söyler. Ona göre metin, tembel bir makinedir ve okur tarafından harekete geçirilmesi gerekir.” ifadesiyle Sema Rifat (Eco, 1991: 10), Eco'nun (a.g.e.: 16) konu hakkında verdiği aşağıdaki bilgilere bir giriş yapmış olur:

“1960'lı yılların başlarından bu yana Okur-Yazar ikilisiyle ilgili kuramların sayısı giderek arttı; öyle ki, günümüzde artık, anlatan ve anlatılan kategorilerinden başka, bir yandan göstergebilimsel anlatıcılar, kurmaca (yapay) anlatıcılar ve başkaları, sözcüye dönüş(türül)müş sözcelemenin özneleri, odaklayıcılar, üstanlatıcılar, vb., öte yandan da bir o kadar güçlü okur, ideal okur, örnek okur, üstün okur, oluşturulmuş okur, bilgilendirilmiş okur, arşiokur, örtük okur, üst-okur, vb. ile ilgilenmeye başladık. Dolayısıyla alımlama estetiğinden tutun da yorumbilime, ideal okurla ya da örnek okurla ilgili göstergebilim kuramlarına, okura yönelik eleştiri ('reader oriented criticism') diye adlandırılan eleştiri anlayışına ve yapıbozma akımına kadar değişik yönelişler benimsenmiş, araştırma konusu olarak, yalnızca gerçek anlamda okuma'yla ilgili deneysel girişimler (bu bir alımlama toplumbilimi konusu olabilir) değil, metnin yapıkurma –ya da yapıbozma– işlevi seçilmiştir (bu işlev, metnin metin olarak kendini gerçekleştirme sürecinde, etkili ve gerekli koşul olarak, okuma edimi tarafından yerine getirilir.) Bütün bu eğilimlerin her birinin altında yatan sav şudur: Herhangi bir metnin (dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme anının yanı sıra (ya da üretilme anı yerine) bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcısının (gönderilen) oynadığı rol, hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir.”

Estetik objenin “kapalı” ve “açık” edebî metinler olarak belirlenmesi konusunda Tunalı (a.g.e.: 119) da Eco'nun bu görüşlerini, yaptığı açıklama ve alıntılarla destekler:

“ ‘Öbür yandan sanat yapıtı ile ilgi kuran her süje, (yapıtın) sağladığı uyarıların örgüsüne bir tepkiyi, onların ilgilerini anlamada somut bir existential durumu beraberinde getirir; belirli biçimde koşullandırılmış bir duyarlılığı, belli bir eğitimi, beğeni yönlerini, eğilimleri ve kişisel önyargıları. Öyle ki, sanat yapıtının yaratıldığındaki biçimini anlamak, belli bireysel bir perspektive göre mümkün olur.’ Buna göre, bir sanat yapıtını, onu kavrayan süje'lerin ilgisi dışında, sanatçının onu yarattığı biçimde düşünmek olanak dışıdır. Süje'ler, nitelikçe birbirlerinden farklı ve farklı perspektivlere sahip olduklarına göre, her bir süje'nin aynı sanat yapıtı ile yaşantısı farklı olacak, yani aynı sanat yapıtı, farklı süje'lere göre farklı biçimler alacaktır. ‘İşte bu anlamda bir sanat yapıtı, dengeli bir organizmanın yetkinliği içinde tamamlanmış ve kapalı bir biçimdir. Ama, aynı zamanda açık bir biçimdir, bin türlü yorumlanabilir ve onun tekrarlanması olanaksız olan ‘bir defalığı’ da bundan etkilenmez.’ Tüm bu değişik süje'lerin değişik ilgileri içinde bir sanat yapıtı ne ise, o olarak kalır. Ancak, o, süje'ler tarafından her kavranışında yeni bir biçim elde eder.”

Rönesans'tan, özellikle de Einstein'ın görelilik (relativite) kuramından sonra, edebî metinlerin “hareket” kategorisi içinde kabul edilmesi gündeme gelmiş ve harekete dayanan modern sanat anlayışı içinde, estetik objenin kapalı bir eser olarak değerlendirilmesi süreci sona ermiş, her süje, bağımsız bir estetik etkileşim içinde yorum yapmış ve böylece, açık sanat eseri anlayışı doğmuştur. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 120)

Tunalı'nın (a.g.e.: 121) ifadesiyle “Açık sanat yapıtı kesin sınırlılığın ötesinde özgür bir biçim alanı olacağı gibi, yorumcu da sübjektivliğin ve bireyselliğin özgürlüğü içinde, bu açık sanat yapıtını yorumlayacaktır. Bundan ötürü, her yorum, bir özgür etkinlik ifadesi olacaktır. Ancak, bu ifade bir ‘gösteren’ ile bir ‘gösterilen’ arasındaki ilgi anlamına gelir. Bu ilgiyi ise, semiotik [göstergebilim] incelediğine göre, burada da konu semiotik'in araştırma alanına kaymış olur. Bunun için, bu ilgiyi sanat yapıtında araştırmak bir semiotik araştırması olacaktır.”

Tunalı'nın (Bkz. a.g.e.: 121-126) açıklamaları ışığında, estetik objeyi belirleme aşamasında, alımlama estetiğinin üzerinde durduğu noktaları şöyle özetleyebiliriz:

1. Marksist estetikte üretime dayalı; yapısalcı estetikteyse betimleyici yaklaşım odağa yerleştirilirken, alımlama estetiğinde odağa yerleştirilen “alımlayıcı”dır (okuyucu, dinleyici, izleyici, seyirci...). Marksist yaklaşım, estetik objeyi ele alırken üretim ve sınıfsal gücü; yapısalcı yaklaşımsa estetik objenin niteliğini, belirleyici unsur olarak seçer. Alımlama estetiğindeyse estetik etkinlik içine giren süjenin, estetik objeyi alımlaması, ayırt edicidir.
2. Alımlama, edilgin bir anlama durumu değil, tersine, estetik objeleri ortaya çıkaran, çözümleyen ve yeniden ortaya çıkan sorunları, etkin bir anlama olgusudur.
3. Alımlama estetiğinde, odağa alınan alımlayıcıya, psikolojik bir bakış açısıyla yaklaşılmaz.
4. Estetik obje karşısındaki alımlayıcı, sadece bir algı varlığı değil, aynı zamanda bir beklenti(ler) varlığıdır. Alımlayıcının estetik objeyle karşılaşmadan önce sahip olduğu beklenti ya da önyargılar, estetik nesne karşısında, genişleyen bir beklenti ya da beklentiler ufkuna dönüşür.
5. Estetik obje karşısında beklenti ufkuna içine giren süje, edebiyat tarihini kendi tarihi içinde tanıma olanağına sahip olur.

6. Estetik süjenin beklenti ufku, estetik objenin sahip olduğu estetik olanaklar ölçüsünde değişir.
7. “Klasik” olarak addedilen estetik objeler, değişmez bir ufuk içinde, değişmeyen bir sanat değeriyle ele alınırlar. Oysa ki estetik obje, yaşayan bir varlık olmalıdır. Onun yaşayan bir varlık olması, sürekli değişen ufukların objesi olduğu anlamına da gelecektir. O nedenle, hiçbir yapıta “Anlamı tamamlanmış; tarihsel süreci sona ermiş.” gözüyle bakılamaz. Bu da estetik objenin, tarihselliğini gösterir. Meydana getirildiği dönemde “değerli” ya da “değersiz” addedilen estetik objelerin, sonraki dönemlerde, değişen beklenti ufukları nedeniyle değer değişikliğine uğradığı saptanmıştır.
8. Edebiyat tarihi, alımlama estetiğine dayandırıldığı zaman, bu durum, farklı bir anlayışı da beraberinde getirir: Edebiyatın tarihselliği içinde “geçmiş, şimdi, gelecek” ayırımı yoktur. Çünkü, her estetik obje, yeni beklenti ufuklarında daima yenidir ve sürekli olarak yenilenir. O nedenle, hiçbir yapıtı, ölümsüz bir değerle yargılayamayız. Alımlama estetiğiyle yenilenen edebiyat tarihi, artık, objektif edebiyat olgularıyla değil ama, bu olguların alımlayıcı tarafından alımlanmasıyla oluşacaktır. Bu da edebiyat tarihinin, edebiyat eserlerinin alımlanması tarihi olması anlamına gelir.

Frankfurt Okulu geleneği, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da karşılaşılan en etkin felsefe ve estetik anlayış olarak, Frankfurt Üniversitesi üyelerinden Alman Theodor Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1979) ve Jürgen Habermas (1929-) tarafından kurulmuştur. Tunalı’ya göre, bu yaklaşım Marksist kökenli olmasına rağmen, asıl etkinlik alanını sanat felsefesinde bulur. Bu yaklaşımın en etkin şekilde Adorno tarafından temsil edildiğini düşünen Tunalı, estetik objeyi, Adorno’nun düşüncelerini esas alarak belirlemeye çalışır. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 126-129)

Bu görüşte, sanat, burjuva bireyi için bir “sığınak” anlamına gelir. Marks’tan günümüze kadarki süreçte, burjuva toplumu, bozuk düzenin ve toplumsal çürümenin simgesi olmuştur; işte, Adorno’ya göre, sanatın böyle bir toplum içinde görevi, “sığınak” olmaktır. Sanat, yanlışların sembolü olan burjuva toplumunda yer almasına rağmen, bu yanlışlara katılmayan, onlara karşı koyan ve doğruyu gösteren bir konumdadır.

Şöyle der Adorno bu konuda:

“Kendi geleneksel temellerine saldırdığı zaman, sanat niteliksel değişime uğrar. Nitekim sanat, sanatsal biçim düzeyinde, mevcut dünyaya karşıt olmasıyla ve bu dünyaya yardıma ve onu şekillendirmeye hazır olmasıyla, niteliksel olarak farklı bir varlık haline gelir.”¹¹³

Marksist dünya görüşünde, toplumun bölünüp uzlaşmazlığın hüküm sürmesi, burjuva süjesinin “kendi üretimine ters düşmesi”nden kaynaklanır. Bölünmenin ve anlaşmazlığın ortadan kalktığı bir toplum, bütünleşmiş ve doğruluğa ulaşmış olur. Bu ise, sadece, sanat sayesinde gerçekleşir. Bir sığınak olarak sanat, doğruluğun ve bütünlüğün ülkesini temsil eder.

Bu yaklaşımdaki “üretim, teknoloji, sanat ve mimesis (yansıtma)” kavramları hakkında şöyle der Tom Huhn:

“[...] teknoloji, mimesisin reddini ortaya çıkaran şeydir. Kendini-üretme teknolojisi, özünü inkar eden mimesisin dinamiği içinde ortaya çıkar. Bunun yanı sıra ortaya çıkan benlik de kendi özünü tanımada başarısız olur [...] Mükemmel bir dünyada teknoloji ve mimesis sürekli, adeta hiç durmayacakmış gibi, birbirine evriliyor olmalıydı.”¹¹⁴

Dolayısıyla, bu yaklaşımda, Platon ve Aristo’dan çağımıza kadar gelen “yansıtma” (mimesis) kuramının Adorno tarafından çürütüldüğünü görüyoruz. Sanat, Adorno’ya göre, eğer bir sığınaksa, asla, çürümüş bir toplumu yansıtamaz. Sanat, tam tersine, topluma örnek olmalı, ışık tutmalı ve doğruya ulaşmak için yol göstermelidir. Bu sayede sanat, topluma bir düzen ve biçim verecektir. Burjuva toplumunun çürümesi, onu oluşturan öğeler arasındaki düzenin bozulmasından kaynaklanır. Oysa ki sanat eseri, doğruluğun ve düzenin göstergesidir. Bu anlamda sanat eseri, toplumsal gerçekliğin karşıtıdır. Tam da bu noktada, sanat, burjuva toplumu içinde, düzensizliğe ve yanlışlara karşı koyan bir alan, bir “getto” olma durumundadır. Sanatın böyle bir alan olarak sınırlanması, burjuva toplumu içinde yok olup gitmesini önler.

Emre Zeytinoğlu bu konuda şu saptamayı yapar:

“Sanatı başkaldırıya ve protestoya iten şey, önce acı, zulüm ve zevkin ‘suçortaklığı’ ise; sonra da bu ‘suçortaklığı’nun bütününe içine alarak ona anlam veren kendisinin,

¹¹³ T. W. Adorno, (1996): “Sanat, Toplum, Estetik”, (çev. Taylan Altuğ), *Cogito*, Sayı: 20, s. 40

¹¹⁴ Tom Huhn, (2003): “Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği”, (Çev. E. Efe Çakmak), *Cogito*, Sayı: 36, s. 273

zorunlu 'suçortaklığı'dır. Bir kez daha yinelemekten usanmayalım ki; sanat kendisini üreten koşulların eleştirisini yaparsa bir tutarlılık kazanacaktır."¹¹⁵

Düzeni bozuk bir toplum üzerinde kurulan baskı, sanatın yarattığı özgür ve bağımsız ortamın baskıya karşı duran bir toplumsal düzen ufku yaratıp bunu sürdürmeye çalışmasıyla ortadan kalkar. Bu noktada, sanatın varlık alanı, toplumsal gerçekliğin tamamen dışında yer alır. Çünkü sanat, gerçekliğin dışındadır; o, bir "görünüş" varlığıdır. Bu da bir "gerçeklik" olarak kabul edilen toplumla "görünüş" olarak düşünülen sanatın bir ikilik içine girdiğini gösterir. O nedenle, bir görünüş varlığı olarak ele alınan sanat eseri, burjuva toplumuna doğrudan doğruya müdahale edip onu değiştiremez; ancak, bir "örnek" olur; bir "uzlaşma ufku" oluşturur.

Bu konuda Adorno (a.g.m.: 43) şöyle der:

"Sanat eserleri, empirik hayatın sonradan kurulmuş imgeleri ya da replika'larıdır (taklitleridir), çünkü onlar, empirik hayata, dış dünyada kendilerinin yadsınması olan şeyi sunarlar. Bu süreç içerisinde, sanat eserleri, empirik dünyaya ilişkin baskıcı, dışsal deneyimleme tarzının kabuğunu soyarlar. Sanatı gerçek hayattan ayıran çizgi boş bir sözden ibaret olmadığına göre, sanat eserlerinin canlı oldukları, kendilerine özgü bir hayatları olduğu akıldan tutulmalıdır. Onların hayatı, bir dış kaderden çok daha fazla bir şeydir. Zaman geçtikçe, büyük eserler, yepyeni yüzlerini açığa çıkarırlar, yaşlanırlar, katılaşırlar ve ölürler. İnsan yapımı olmakla, sanat eserleri, insanların yaşadığı anlamda yaşamazlar. Kuşkusuz yaşamazlar [...] Vurgu onların iç kuruluşları üzerine yapılmalıdır. Sanat eserleri hayata sahiptir; çünkü onlar doğanın ve insanın konuşmadığı şekillerde konuşurlar. Sanat eserleri konuşurlar, çünkü onların tek tek bileşenleri arasında bir bildirişim vardır; yalnızca bir yayılım durumu içinde varolan şeylerde bundan söz edilemez."

Zeytinoğlu (a.g.m.: 253) da sanatın uzlaşmacılığı hakkında şu saptamada bulunur:

"Sanatın uzlaşmacılığı, kavramların-nesnelerin-kelimelerin özdeş kullanımlarını, toplumsal bütünlüklerden kurtaran ve onları, bir özdeşsizlik alanında anlam olarak ayıştıran bir durumdur o halde... Ve o halde; sanatın tarafsızlaşması (hangi alana yandaş olarak hareket edeceği üzerine kararsızlığı), onun protestosunu da yine kendi içine çevirir. Yani bu protesto sonuçta; toplumsal gerçekliğe yönelen bir protesto ise, sanatın kendi toplumsallığının da bir protestosudur. Ve sanat (aynı zamanda kendine yönelen) kendi protestosundan kaçır; aslında o, toplumsal pratik ile kuracağı özdeşlikten kaçmaktadır. Onu toplumsal pratikten uzak tutan; sürekli olarak protesto ettiği 'şey' ile uzlaşması, ama uzlaştığı 'şey' ile de (özdeşsizlikler dünyasında) ayrışmasıdır."

Estetik objenin, örnek bir görünüş varlığı olması bağlamında şunu söyler Adorno (a.g.m.: 45):

¹¹⁵ Emre Zeytinoğlu, (2003): "Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto", *Cogito*, Sayı: 36, s. 252

“Sanat da aydınlanmaya katılır, fakat farklı bir şekilde: Sanat eserleri yalan söylemezler, sanat eserlerinin söylediği şey kesinlikle doğrudur. Bununla birlikte, sanat eserlerinin gerçekliği, onların dışarıdan önlerine getirilmiş sorulara cevaplar olmalarında yatar. Bu yüzden sanattaki gerilim, ancak dıştaki gerilimle bağlantılı olarak anlam kazanır.”

İşte bu şekilde, “örnek” bir görünüş varlığı olan estetik obje, gerçekliğin temsilcisi addedilen burjuva toplumunun, hiçbir zaman sahip olmadığı “doğruluğu” da içinde barındırır.

Tunalı yönteminde, estetikbilimin bütünlüğünü oluşturan dört yapı elemanından ikincisi olan estetik objenin, estetikbilim tarihindeki farklı yaklaşımlardan hareketle, yine Tunalı tarafından belirlenen ve birbirini tamamlayan özellikleri, aşağıdaki tabloda toplu olarak görmek mümkündür.

| Sıra | “Estetik Objeye”nin Özellikleri |
|------|--|
| 1 | Estetik obje, genel anlamda, estetik süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği varlıktır. (Tunalı) |
| 2 | Geniş anlamıyla doğa varlıklarını, dar anlamıyla sanat eserlerini kapsar. (Tunalı) |
| 3 | Doğal obje, objektion [nesnelleşme] yoluyla; estetik obje ise objektivation [nesneleşme] yoluyla belirlenir. (Tunalı) |
| 4 | Estetik obje; yaratılan, yapılan, meydana getirilen şeydir ve sadece, realiteden pay alır. Bu anlamda, estetik obje ile teknik obje arasında ortaklık vardır. Teknik ürünler de tıpkı sanat eserleri gibi doğanın dışında olup insan tarafından yapılan ve realiteden pay alan objelerdir. (Max Bense) |
| 5 | Estetik obje olarak sanat eseri, hem realiteden hem de irrealiteden pay alır. (Tunalı) |
| 6 | Estetik obje, çok katmanlı ontik bir bütünlüktür; real/ön yapı ve irreal/arka yapı olmak üzere iki yönlüdür ve arka yapı, var olmak için ön yapıya bağımlıdır. (Hartmann-Tunalı) |
| 7 | Estetik objenin varlığı, beş tabakadan oluşur: ses, anlam, nesne, karakter, alinyazısı (Tunalı) |
| 8 | Estetik obje, doğal objeden farklı olarak insan tarafından üretilen, toplumsal ve tarihsel bir üründür. (Marx) |
| 9 | Estetik obje, sanat eseri olarak, bir düzenin göstergesidir. Bu düzen, kendi içinde karşıtların uyumuna ve çokluğun birliğine dayanır. (Marx) |
| 10 | Bir objeyi estetik yapan, biçiminden ziyade özüdür. Biçim durağan olup var olan düzeni korumak (thesis), devingen olan öz ise var olan düzeni değiştirmek (antithesis) ister. Böylece, sanat eseri, değişim isteyen yönüyle tarihsellik ve toplumsallık, değişimi reddeden yönüyle de bireysellik kazanırken, çekişmeli (diyalektik) bir süreç yaşanır; bu durum, var olan düzenekte denge (sythesis) oluşuncaya dek sürer. O nedenle, zaman geçse de bu anlayışla üretilmiş estetik obje, klasik ya da sanat şaheseri kabul edilip hem biçim ya da öze; hem de her ikisinin birlikteliğine önem verenlerce yüksek düzeyde bir değere sahip olur. Dolayısıyla, estetik obje, genelliği ve tümelliği yansıtan bir tekillik ya da bireysel bir varlıktır. (Marx) |
| 11 | Bir objede iletilmek istenen mesaj, mantıksal yapıda olup belli bir ereği içeriyorsa, semantiktir; başkasına aktarılabilir, ölçülebilir ve başka bir dile çevrilebilir. Ancak, bu mesaj duygusal, içsel yaşantılar içeriyorsa, estetikdir; iletilmek istenen bilgiyse kesin ve net değildir; dolayısıyla, böyle bir obje, estetik objedir. (Max Bense, information) |
| 12 | Ürün (meta, mal) olarak var edilen bir objenin iki yönü vardır: estetik obje ve ekonomik obje. Bu bağlamda, görünüş değeri, bir malın kullanım değerini etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Bir malın kullanım değerinden ziyade, görünüş değeri ne kadar artarsa, o kadar estetik objeye dönüşür. (Meta estetiği) |
| 13 | Estetik obje, rasyonel evrene gösterenle taşınan gösterilene ait anlam varlığıdır; bu anlam, ortak bilinçe dayalıdır ve bir değere sahiptir; bu nedenle, estetik obje, bireyselliği ve toplumsallığı aşır “gerçek” olanı yani ki “oluşun özü”nü yansıtır. (Mukarovsky) |
| 14 | Bir estetik objenin, gösterge olarak “otonom” ve “iletişimsel” olmak üzere iki işlevi vardır. Bu bağlamda, estetik obje, iletişimsel bir gösterge olarak “toplumsal” etkiye sahiptir. (Mukarovsky) |

| | |
|----|---|
| 15 | Estetik obje, maddî sanat objesinin, onu kavrayan süjenin bilincindeki yansıması ve onun karşılığıdır. Dolayısıyla, estetik bir gösterge olan sanat yapıtında, gösterenle gösterilen arasındaki ilgi “açık” ve “belirgin” değildir. (Mukarovsky) |
| 16 | Estetik obje; dilsel ses yapıları tabakası, anlam birlikleri tabakası, şematik görüşler tabakası ve betimlenen nesnelere ya da metafizik tabakası olmak üzere, dört ontik tabakadan oluşmasına rağmen, arada kalan boşlukların estetik süje tarafından doldurulması sonucu “somut”laştırılarak tamamlanır. Böylece, aynı estetik obje, her farklı estetik süje için farklı farklı algılandığından süje sayısı kadar “yeniden kurulmuş” olacaktır. Somutlaştırma sürecinde tasarımsal olan estetik obje, yeniden kurma aşamasında görüsel bir özellik kazanır; ancak, bütün bu aşamalar, estetik objenin sahip olduğu kurallara uyulması bağlamında gerçekleştirilir. (Ingarden) |
| 17 | Bir estetik objeyi anlamak, o objede kendi özünü anlamak anlamına gelir; çünkü, obje ile süjenin anlayışı, aynı özden olmaları nedeniyle tarihsel ve tinsel özellik taşır. Dolayısıyla, estetik objenin belirlenmesi aşamasında, süje tarafından anlaşılması, söz konusu objenin tarihselliği içinde, süjenin kendi özünü de anlaması olacaktır. Bu noktada estetik objenin anlamı; anlama, yorumlama ve uygulama aşamalarından geçilerek ulaşılan bir süreci imler. Süje tarafından “şimdi”ki zamanda belirlenen estetik objenin anlaşılması için süjenin kendi bilincini, söz konusu estetik objenin tarihsel ufku içinde genişletmesi ya da orada eritmesi gerekir; çünkü, estetik obje, sadece anlayan bir bilinç için varlık düzeyine ulaşabilir. Böylece somutlaşan estetik obje, aynı zamanda süje tarafından yorumlanmış bir obje olur. (Gadamer) |
| 18 | Estetik obje, dengeli bir organizmanın yetkinliği içinde tamamlanmış ve kapalı bir biçimdir. Ama, aynı zamanda açık bir biçimdir; bin türlü yorumlanabilir ve onun tekrarlanması olanaksız olan “bir defalığı” da bundan etkilenmez. Başka bir deyişle, değişik süjelerin değişik ilgileri içinde bir estetik obje ne ise, o olarak kalır. Fakat, aynı estetik obje, farklı süjeler tarafından her kavranışında yeni bir biçim elde eder. (Eco) |
| 19 | Estetik obje; düzeni bozulmuş bir toplumda, ideal olanı örnekleyerek toplumu bir uzlaşma ufkuna sokan ve doğru değerleri yeniden yerleştirmeyi amaçlayan, bir sığınaktır. Bu bakımdan estetik obje, yanlışların baskısı altında bozulan toplum için özgür ve bağımsız bir alan oluştururken, toplum gerçeğinden uzak bir niteliğe, gerçekdışı bir kurguya sahip olur. İşte, sahip olduğu bu özel alandan dolayı bir görünüş varlığı addedilen estetik obje, toplum içinde bir getto olur. Estetik obje, bu yönüyle, toplumdaki her yanlış gidişe başkaldıran, protestocu bir kimliğe bürünür. Bu da estetik objenin, söz konusu burjuva toplumunu yansıtmayacağı, yani ki diğer kuramların aksine, mimesisin temsilcisi olmayacağı anlamına gelir. (Adorno) |
| 20 | Estetik obje; tüm bu tanım ve özellikleri içinde taşıyan, çok katmanlı, ontik bir bütündür. (Tunalı) |

Tablo 3

Değerlerin değişmesi: Bu, yaratanların değişmesidir.
(Nietzsche, 19. y.y.)

II.1.3. Estetik Değer

Estetikbilimdeki üçüncü unsur olarak ele alıp incelediği estetik değeri “axiolojik estetik” başlığı altında veren Tunalı (a.g.e.: 131) “Biz, estetik süje olarak estetik obje ile yalnız ilgi kurmakla kalmaz, bu obje’ye bir değer de yükleriz, ona güzel deriz, yüce deriz, tragik deriz, ya da komik deriz. Bütün bunlar bizim obje’lere yüklediğimiz yüklemeler olup, bunlar birer estetik değeri ifade eder. Buna göre, estetik gerçekliği ele alan bir araştırmancının bu estetik değerleri de ele alması gerekir.” derken “değer” kavramı ile “değerler”, “değerleme” ve “değerlendirme” arasındaki farka değinmez. Bu bilginin okurda, zaten bulunduğunu düşündüğünü sanıyoruz. Ancak, konu hakkında böyle bir açıklama yapmak, bu çalışmanın amacına ulaşması için önem taşımaktadır.

Bu ayırımı gitmenin, yüz yıllarca süren felsefî ve edebî tartışmalarda içine düşülen çıkmazları gidermede ne kadar gerekli olduğunu “Değer problemi felsefede aslında değerlendirme problemi ve değerler problemi olarak karşımıza çıkar. Çünkü ‘iyi nedir?’, ‘güzel nedir?’, ‘faydalı nedir?’, ‘doğru nedir?’ gibi sorular sormak, değerlendirme aktivitesini belli açılardan problem haline getirmektir; saygı, dürüstlük, adalet, eşitlik gibi kişilerarası ilişkilerin temelindeki mânayla ilgili sorular ortaya koymak veya sanat, bilim, moral gibi insan başarılarının özelliklerini araştırmaksa, farklı çeşitten değerleri problem haline getirmek olur.” sözleriyle dile getiren İoanna Kuçuradi açıklamasına şöyle devam eder:

“Oysa bu gibi problemlerle uğraşmış olan düşünürler araştırmalarında bu ayırmayı bilinçli olarak yapamadıklarından, ayrı problemleri birbirine karıştırmakla, değerlerin bilgisi ve değerlerin yapı özelliğiyle ilgili sordukları antinomik sorulara verdikleri cevapları temellendirirken kaçınılmazcasına çıkmaza girdiler. Bu karıştırma, daha önce sözüünü ettiğim üç ayrı fenomeni [değer atfetme, değer biçme, taşınan değer] karıştırmanın temelindeki ana sebeplerden biridir de aynı zamanda.

Felsefî düşünce tarihinde ‘değer’den çok farklı şeyler anlaşıldı; anlaşılması beklenebilir de. Çünkü real bir şeyi dile getirmiyen bir söz, başka bir deyişle genel ve soyut bir kavramın adı, kullananların kafasında açıklık kazanmamış olduğundan, sık sık farklı anlamları dile getirmek için kullanılmakta; dolayısıyla aynı sözle farkına varılmadan farklı şeyler kastedilmektedir. Bu türlü kavramlar söz konusu olunca felsefe için önemli olan, böyle bir kavram adının şöyle veya böyle tanımlanması değildir; önemli olan, ayrı fenomenleri aynı kavram adına bağlamamaktır. Yoksa ayrı yapısı olan fenomenler birbirine karışır, dolayısıyla ortaya konan bilginin bir kısmı da yanlış olur.

Nietzsche’nin değer görüşünü bir yana ayırırsak, ‘değer’den anladıkları ne olursa olsun, şimdiye kadar bu konuda iki ana çizgi üzerinde ortaya konmuş farklı, hatta zıt görüşlerin ortak bir karakteristiği: değeri –ister taşınan, ister atfedilen, ister biçilen değer olsun– değerlerden, başka bir deyişle belli bir değere sahip olmayı değer olmadan

ayırmamaları; bu yüzden de iki ayrı problemi birtek problem olarak kabul etmeleri, buna göre sonuçlar çıkarmaları ve temellendirmeler yapmalarıdır.”¹¹⁶

Demek ki doğru estetik yargılara ulaşabilmek için “değer”i “değerler”den, “değerlendirme”yi de “değerleme”den ayırmak şarttır. Değerle(nder)me eylemi, estetik yargının, üzerinde yükseldiği zemin olduğu için “değerleme” ve “değerlendirme”nin detaylı açıklamasına estetikbilimin son unsuru olan estetik yargı konusunda değinilecektir. Bu noktada, herhangi bir estetik objenin estetik olarak yargılanmasında, değerlerin “giriş”, değerlendirme ve değerlendirmenin “gelişme”, yargınınsa “sonuç” olduğunu göz önünde tutmak faydalı olacaktır. Herhangi bir açıklama yapılmamış olmasına rağmen, *Estetik* adlı eserinde, estetik değer başlığı altında sadece “estetik değerler”e yer verilmiş olması, Tunalı’nın da konuya aynı bakış açısıyla yaklaştığını göstermektedir.

“Değerleme” ile “değerlendirme”ye kısaca değineceğimiz bu aşamada, bizi ilgilendiren, objenin doğasına ait olan “değer” ile fenomen olan “değerler” arasındaki sınır(lar), Kuçuradi (a.g.e.: 56, 58-59) tarafından şöyle çizilmiştir:

“ ‘Değer’le ‘değerler’ ayrı ayrı şeylerdir. ‘Değerler’ bir şeydir; var olan imkânlardır; ‘Değer’se bir şeyin değeridir; bir şeyin bir çeşit özelliğidir. Bu bakımdan değerlendirme, değerlerin gerçekleşmesi oluyor ve bir eylem veya bir eserdir; değerlendirme ise insanın ve insanla ilgili var olan herşeyin değerinin gösterilmesidir. Değerlerin değerlendirilmesi felsefenin işi; değerlere değer biçmekse morallerin, estetiklerin işi oluyor insanların akan hayatında. ‘İnsanın değeri’ başka, ‘insanın değerleri’ başkadır. ‘Kişinin değeri’ başka, ‘kişinin değerleri’ başkadır. ‘Bir kişinin değeri’ başka, ‘bir kişinin değerleri’ de başkadır. Aynı şekilde ‘sanatın değeri’ başka, ‘sanatın değerleri’ başka, ‘bir sanat eserinin değeri’ ise başkadır [...] Buna göre ‘sanatın değeri’: sanatın diğer insan başarılarından ayrı olarak insan için, kişilerin hayatı için ifade ettiği şey, insanların hayatındaki yeridir. ‘Sanatın değerleri’ sanat yaratmalarında ön plânda bulundurulmuş hususlar, sembol, anlatış tarzı, form, kompozisyon v.b.dir. ‘Bir sanat eserinin değeri’ ise, o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, tekliği, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir.

Bunlardan anlaşıldığı gibi değer, yani bir şeyin değeri, kendisiyle aynı cinsten olan şeyler arasında özel yeridir.

Değerler ise, eserlerle veya kişilerin yaptıklarıyla, hayatlarıyla gerçekleştirilen insan fenomenleridir; insanın, kişilerce gerçekleştirilen varlık yapısı imkânlarıdır.”

Şimdi, Kuçuradi’nin bu açıklamalarından hareketle aynı konuda görüş bildiren bazı bilim kişilerinin gerek tanım gerekse açıklama aşamasında, birbirlerinden ayrılıp birleştiği noktalara yer verebiliriz.

¹¹⁶ İoanna Kuçuradi, (1971): *İnsan ve Değerleri: Değer Problemi*, Yankı Yayınları, İstanbul: s. 16, 17, 18

Recep Duymaz, diğer değer türleri (ahlaksal, bilgisel, dinsel, ekonomik...) arasındaki yerini belirledikten sonra, estetik değeri, hem taşınan değer hem değer atfetme [verme] hem de değer biçme açısından ve bütünüyle ele almıştır:

“Estetikçiler, bir sanat eserinin, bu arada hikâye, roman, şiir gibi bir edebiyat eserinin güzel sayılabilmesi için bazı özellikleri taşıması gerektiğini öne sürmüşlerdir. ‘İde’sine (özüne, türüne) uygun olmak, yetkin olmak, canlı ve anlatım sahibi olmak güzel bir nesnenin içsel nitelikleridir. Yine başta edebiyat, müzik ve resim dallarındaki sanat eserlerinde olmak üzere orantı, armoni, ve çoklukta birlik ilkesi de ‘güzel’in dışsal nitelikleridir. Bütün bu açıklamalar gösteriyor ki ‘güzel’in her zaman ve mekân için geçerli bir tanımını yapmak mümkün değildir. Bunun için özel bir çabaya da aslında gerek yoktur; çünkü güzellik değişken bir kavramdır. İnsanın yaşına, cinsiyetine, tipine, eğitimine, kültürüne, yaşadığı zaman ve mekâna göre değişiklikler gösterir. Sonunda şu söylenebilir: ‘Güzel’, bize ‘hoşlanma’ ve ‘estetik haz’ sağlayan nesnedir.”¹¹⁷

Konu hakkında araştırma yapan pek çok araştırmacıdan biri olan Kadir Çüçen de “değer”i “değerler”le bir tuttuğu anlaşılan açıklamasında “değer”in evrensel ve değişmez, bununla birlikte “değer yargısının” bireysel ve değişken olduğunu söyler:

“ ‘İyi’ kendi başına bir değerdir; fakat ‘Para iyidir.’ bir değer yargısıdır. Değer evrensel ve tümel olurken, değer yargıları tekil veya tikel olmaktadır. Tüm insanlar evrensel olarak kabul ederler ki, yaşlılara yardım etmek ve onlara bakmak iyidir. Bu herkes için bir değerdir. Buna karşılık, Batılılar için, yaşlıların kendi yaşlılarıyla birlikte huzur evinde bakılması iyidir; bizim içinse, kendi ailesiyle kalması iyidir. Bu örnekte değerli olan evrensel şey ‘Yaşlılara bakmak iyidir.’ önermesidir. Değer yargısı ise yaşlılara nasıl bakılacağı konusudur. Değerlerin taşıdığı genel ve evrensel anlam ne yere, ne insana, ne topluma, ne de zamana göre değişmezken, değer yargıları bireyden bireye, toplumdaki topluma, dünyadan dünyaya, zamandan zamana göre değişir.”¹¹⁸

Değer ve değerler arasında herhangi bir ayırma gitmemiş olan Veysel Atayman da “Değer sorunsalını, pratik-maddi yaşama faaliyetinin tayin edici süreçleri dışında ele almanın imkânsızlığı ortadadır. İnsanların belli bir tarihsel-toplumsal pratiği içindeki belli bir tarihsel-toplumsal üründür değerler. Toplumsal gelişme ile birlikte hareket edip değişen değerleri, ancak tarihsel özne-nesne ilişkisi üzerinden açıklamak mümkündür. İnsanın kolektif ya da tek özne olarak, gerek doğayla gerekse de toplumla kurduğu ilişkinin yanı sıra bu ilişkilerin hem öznesi hem de nesnesi olarak kendisiyle kurduğu ilişki de, değer sorunsalının anlaşılmasında belirleyicidir.”¹¹⁹ derken “değer felsefesi” hakkında şu açıklamayı yapar:

¹¹⁷ Recep Duymaz, (2003): “Genç Kalemler Dergisi”nin Estetik Anlayışı II: Estetik Değer, Estetik Yargı”, III. Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (9-10 Mayıs): s. 193

¹¹⁸ Kadir Çüçen, (2001): *Felsefeye Giriş*, Asa Kitabevi, İstanbul: s. 254

¹¹⁹ Veysel Atayman, Der., (2005): *Etik*, Donkişot Yayınları, İstanbul: s. 68

“ ‘Değer felsefesi’ tanımı, 19. yy.’ın sonunda ve özellikle de 20. yy.’da ağırlıklı olarak Almanya’da ortaya çıkan bir felsefi çabayı tanımlamaktadır. Değer felsefesi düşüncesinde, insan hayatının, dünya görüşünün, kültürün, ahlakın bütün sorunlarını ‘değerler’ içinde ele alıp cevaplandırma kaygısı belirleyicidir. Burada değerler, insanların düşünce ve eylemlerinde geçerli olan ve insanın, çoğunlukla ‘emosyonel’ (duygusal) yönden bağlı olduğu herhangi fikirsel (soyut) güçler olarak anlaşılırlar. Değerler ya Tanrı’nın yaratımları olarak ya da tarih dışı, kendilerine ait bir varlıkları olan, nedenleri kendinde ideal ‘özler’ olarak kabul edilir. Bu felsefenin önde gelen temsilcileri Rickert, Max Scheler, Nicolai Hartmann’dır.”(Atayman, a.g.e.: 75)

Sarp Erk Ulaş (a.g.e.: 495-496) tarafından “estetik değer” hakkında verilen bilgide de taşınan, atfedilen ve biçilen değer ile değerler konusunda hiçbir ayırımı gidilmediği, ancak, değer ve(ya) değerlere süje-obje bağlamında yaklaşıldığı görülür:

“[İng. aesthetic value; Fr. valeur esthétique; Alm. ästhetischer wert] Bir nesneyle ya da olayla karşılaşıldığı vakit, kişide uyandırdıklarına bağlı olarak nesnenin ya da olayın kendisine yüklenen bir dizi estetik özellik; nesnelerin kendilerini alımlayanlar karşısında taşıdıkları değişik duygular ile hazları uyandırma yetisi.

Sanat yapıtlarının ya da doğal nesnelerin uyandırdıkları hazın kaynağını kendilerinde taşıdıkları birtakım niteliklerle açıklayan geleneksel estetik yaklaşımlarında, ‘Operanın performansı iyiydi’, ‘Falan romanda gerçeküstücü biçem falan romandaki gerçeküstücü biçemden çok daha doğru uygulanmış’, ‘Bu tabloda renklerin seçimi, birbirleriyle uyumu, fırça darbeleriyle yapılan gölgeler mükemmel’ türünde estetik yargılarda bulunulurken, ‘iyi’, ‘doğru’, ‘mükemmel’ gibi bir yığın nitelecin kullanıldığı görülmektedir. Bu estetik niteleçlerin her biri başlı başına belli bir estetik değeri dile getirmektedir; ancak söz konusu estetik değerler ne ahlâksal bir iyiliği, ne bilgikuramsal ya da varlıkbilgisel anlamda bir doğruluğu, ne de metafizik bir yetkinliği anlatılmaktadırlar.

Daha açık bir deyişle, en azından gündelik konuşmalarda karşılaşıldığı biçimleriyle, ‘iyilik’, ‘doğruluk’, ‘yetkinlik’ gibi değme felsefe kategorileri üzerine konuşmanın salt estetik alana özgü ayrı bir biçimi bulunmaktadır. Estetik değeri bu anlamda geleneksel iyilik, doğruluk, yetkinlik tasarımlarından ayrı kılanın ne olduğunu ortaya koymanın başlıca yolu genel bir ‘güzel’ açıklamayı sunmaktan geçmektedir. Nitekim bu bağlamda hemen bütün estetik değerlere ilişkin olarak felsefecilerin sıklıkla yanıt aradıkları öncelikli sorular arasında, verilen estetik değer yargılarının nesnel mi yoksa öznel mi oldukları, estetik değerlerin nesnenin kendisinde mi buldukları yoksa bütünüyle estetik yargıda bulunan kişinin zihninin ürünü mü oldukları başı çekmektedir. Estetik tarihinde bu sorulara verilen yanıtlara bakıldığında ise güzelin nesnelerin kendisinde bulunan nesnel bir estetik değer olduğundan tutun da güzelin bakılanın kendisinde değil de her zaman için bakanın gözünde olduğunu savunan görüşe dek alabildiğine geniş bir yanıt yelpazesinin bulunduğu görülmektedir.”

Ahmet Cevizci (a.g.e.: 221) ise değer ve değerler arasında bir tanımlamaya gitmezken, değer konusunda yaptığı açıklamada “değer, değer biçme, değer atfetme, değer taşıma, değerler” hakkında başlık kullanmış olmasa da bilgi verir:

“[İng. value; Fr. valeur; Al. wert] 1 Ahlâk ya da değer felsefesinde, olgu bilincinden sonra ortaya çıkan ve olguya, belli duyguları, arzuları, ilgileri, amaçları, ihtiyaç ve eylemleri olan özneye ilişkisi içinde, belli nitelikler yüklemeye belirlenen tavır; öznenin, olana, olguya yüklediği nitelik. Buna göre, değer söz konusu olduğunda, işe mutlaka öznenin, kişiliğin karışması gerekir; öte yandan, değer, öznenin ya da zihnin teorik bir tavır ya da yöneliminden çok, pratik bir tavır ya da yöneliminin ifadesidir ve değer, öznenin ilgili nesnenin kendi kişisel amacı ve eylemleriyle olan ilişkisini ifade etmek üzere, ona, diğer niteliklerine ek olarak, sonradan eklediği bir niteliktir. Değer işte bu

süreçten sonra, kendi başına ve nesnel bir biçimde değerli bir şey olarak görülmek suratiyle, nesnelleştirilir ve nesneye yansıtılır.

Değer, bir ölçüt olarak, olanla olması gereken ayırımını içerir ve her zaman olumlu ya da olumsuz bir şey olarak görünür. Öte yandan, tüm değerler, değer biçme tarzı ve biçtiği değer doğru olmayabileceği için, tavrı zorunlu olarak kabul edilmek durumunda olmayan değer biçici bir öznenin nesne ya da olguyla olan ilişkisini içerdiğinden, tartışılabilir. Bu çerçevede içinde, haz (olumlu) ve acı (olumsuz) gibi hazcı değerlerden, güzel (olumlu) ve çirkin (olumsuz) gibi estetik değerlerden, iyi (olumlu) ve kötü (olumsuz) gibi ahlâkî değerlerden, yararlı (olumlu) ve yararsız (olumsuz) gibi yararlı değerlerden, sevap (olumlu) ve günâh (olumsuz) gibi dinî değerlerden, ve nihayet doğru (olumlu) ve yanlış (olumsuz) gibi mantıksal değerlerden söz edilebilir.

Öte yandan, bir şeyin arzu edilen sonuçları üretmek bakımından sahip olduğu değere, istenen bir sonuca ulaşmada araç işlevi gören bir şeyin sergilediği değere, araçsal ya da pragmatik değer adı verilirken, bir şeyin bizzatı kendisinden dolayı sahip olduğu, kendi içinde ve kendi başına sergilediği değere aslı değer denir. Yine, bir şeyin en yüksek sayıda insan için en yüksek mutluluğa katkıda bulunduğu sürece değerli olduğunu savunan anlayış yararlı değer anlayışı olarak bilinirken, iyilik, güzellik, doğruluk gibi değerlerin, insandan bağımsız olarak var olduğunu, kişiden kişiye, kültürden kültüre değişmeyen nesnel gerçekliklere karşılık geldiğini savunan görüşe nesnelci değer anlayışı adı verilir. Buna karşın, iyilik, doğruluk ve güzellik gibi değerlerin nesnel bir gerçeklikleri bulunmadığını, kişisel duygulardan, tavır ve gerçeklik yorumlarından başka hiçbir şey olmadığını dile getiren değer görüşüne öznelci değer görüşü, ve nihayet değerlerin bir kültürden diğerine farklılık gösterdiğini, değerlerin, kişinin çevresi, kültürü ve mizacı tarafından belirlenen kişisel ve toplumsal tercihlere göreli olduğunu öne süren değer anlayışına da göreci değer anlayışı olarak tanımlanmaktadır. Aynı çerçevede içinde, dünyada neyin gerçekten ve kendi başına iyi, arzu edilir ve önemli olduğunu ele alan öğretiyeye; değerleri önem derecelerine göre ayırarak sınıflayan felsefe dalına değer teorisi adı verilir.”

Aynı eserin 222. sayfasındaysa “değer felsefesi” başlığı altında, gerekli detaylara girse de aradaki farklara değinmeden yaptığı açıklamada şöyle der Cevizci:

“[İng. axiology; Fr. axiology; Al. axiologie] Değerin doğasına, ölçütlerine ve metafiziksel statüsüne ilişkin araştırmalardan meydana gelen değer teorisi. Aksiyolojinin problemleri dört başlık altında toplanabilir: **1** Değerin doğasının ya da özünün ne olduğu problemi. **2** Değer tipleri sorunu. Buna göre, bazı değerler kendinde, kendi başına ve bizzat kendileri için istenir, buna karşın diğerleri söz konusu temel değerlere götüren araçlar oldukları için istenir. **3** Değerin ölçütü problemi. Değerleri belirleme, ölçme ya da sınama standartlarımız hem psikolojik faktörler hem de mantıksal öğelerden etkilenir. Nitekim, bazı filozoflar standartı, elde edilen hazın niceliğinde (Aristippos) bulurken, bazıları uyum, tutarlılık ve bütünlükte (Platon, Hegel) bulmuşlardır. **4** Değerin metafiziksel statüsünün ne olduğu problemi. Değerin metafiziksel statüsünün ne olduğu problemi gündeme geldiği zaman, üç ayrı tavrıdan söz edilebilir: **a**) Değerin insana bağlı ve göreci olduğunu savunan öznelcilik, **b**) değerlerin, mantıksal özler olduğunu, fakat gerçekte varoluşsal bir statülerinin bulunmadığını savunan mantıksal nesnelcilik ve **c**) değerlerin metafiziksel gerçekliğin nesnel ve aktif bileşenleri olduğunu savunan metafiziksel nesnelcilik.”

Orhan Hançerlioğlu (1976: 278) da “değer kuramı” hakkında şöyle der:

“(Os. Kıymet nazariyesi, İlmi kıymet, Mebhasülkiyem; Fr., Al. Axiologie, İng. Axiology, İt. Axiologia) Değerbilim... Değer’in ne olduğunu, niteliğini, çeşitli değerlerin nasıl sıralanmaları gerektiğini araştıran ve bu konuda kuramlar ilerisüren bilgi dalına, Yunanca değer anlamındaki axia ve inceleme anlamındaki logos sözcüklerinden yapılan axiologie denir. Değerbilim, metafizik felsefede ahlâk değerlerinin incelenmesi ve sınıflandırılması anlamını dile getirir. Eytışimsel felsefede değerlerin insan emeğinden

doğduğunu tanımlayan Marx kuramı anlamındadır. Bununla beraber tarihsel süreçte ekonomi alanında çeşitli değer kuramları, değerlerin neden ve nasıl oluştuğunu inceleyen kuramlar ilerisürülmüştür. Törebilimsel ve ruhbilimsel alandaki metafizik değer kuramlarına göre değer, Tanrı'nın bağıdır; kimine verilmiş, kimine verilmemiştir. Örneğin Alman düşünürü Max Scheler'e göre, bu yüzden, eşitsizlik Tanrısaldir ve eşitlik ahlâka aykırıdır. Değerlerin incelenmesi, özellikle 1890 yılından beri Alman düşünürleri Nietzsche, Scheler ve Fransız düşünürleri Eugène Dupréel, René Le Senne, Raymond Polin gibi düşünürlerce önemli sayılmıştır. Bu düşünürler, değer'in kendiliğinden çok, değer yargıları üstünde kuramlar ilerisürmüşlerdir. Alman düşünürü Kant'a göre değer, öznenin tabiatının nesnelere zorla kabul ettirdiği bir zorunluktan doğar. Bilginin değeri, onun konusuna uygunluğuyla değil, bizim için bir bilgi olmasını sağlayan öznel koşullarla gerçekleşmiştir. Ruhbilimsel bilgi kuramına göre değer, bir nesnede ihtiyaçlarımızı karşılayan şey'dir. Fransız düşünürü Emile Bréhier'ye göre değer, nesnenin insan tabiatıyla olan ilişkisidir. Çağdaş değer kuramcıları, değer'i belirleyen insan tabiatını, yargılayan insan'da değil yaratan insan'da aramaktadırlar. Örneğin bir sanat yapıtı değeri'ni, alıcısından değil, yaratıcısından alır. Ekonomik değeri de belirleyen, malın alıcısı olan insan değil, malın yaratıcısı olan insan'dır.”

Bir diğer çalışmada Hançerlioğlu (1988: 102) “değer”le ilgili olarak “değiştirme” değeri ile “kullanma” değeri arasındaki farka vurgu yapar:

“(Os. Kıymet, Fr. Valeur, Al. Wert, İng. Value) Nesne ve olayların insanca önemini belirleyen niteliği... Ruhbilimsel anlamda değer, nesne ve olayların bireysel ve öznel önem taşıyan niteliğini dilegetirir. Anı değerleri, yarar (fayda) değerleri, kullanma değerleri böyledir. Bütün bunları ekonomik değer kavramıyla karıştırmamak gerekir. Başkaları için metelik etmeyen bir anı (hâtır) fotoğrafı belli bir insan için büyük ruhbilimsel bir değer taşıyabilir, sağlam bacaklılar için değersiz olan koltuk değnekleri topallar için değerlidir ya da kesik bacaklılar için değersiz olan bisiklet sağlam bacaklılar için değerlidir, yaşamsal çapta büyük bir kullanma değeri taşıyan hava ya da güneşin hiçbir ekonomik değeri yoktur. Bilindiği gibi ekonomik değer, kullanmak için değil, değiştirilmek için yapılan mal üretiminden doğmuş bir kavramdır. Bundan ötürü ekonomik değere değiştirme değeri (Os. Mübâdele kıymeti, Fr. Valeur d'échange) de denir. Bir malın değerini belirleyen, o malın üretimi için toplumsal olarak zorunlu olan emek süresidir. Ne var ki bu bilimsel gerçeği gözlerden gizlemek için, toplumbilimde olduğu gibi ekonomi biliminde de ruhbilim, bir saptırma aygıtı olarak kullanılmakta ve ekonomik değer kavramı kasıtlı olarak ruhbilimsel değer kavramıyla karıştırılmaktadır. Örneğin marjinalcilik gibi ekonomi okulları sâdece bu saptırmayı gerçekleştirmek için oluşturulmuştur. Hattâ marjinalciler bu kasıtlılığı açıklamaktan bile çekinmemektedirler. Marjinalciliğin kurucularından Profesör William Stanley Jevons (1835-1882), *The Theory of Political Economy* adlı yapıtında şöyle demektedir: “Sayıları gittikçe artan ve örgütlenme güçleri gelişen işçi sınıfı siyasal ve ekonomik özgürlüğümüzün gelişmesini durdurmaya yönelebilir. Bu yüzden emeğin hiçbir biçimde değer yaratmadığını ortaya koyan bir kuram geliştirmeliyiz”. Açıkça görüldüğü gibi kimileri böylesine kasıtlı olarak, kimileri de bilgisizliklerinden ötürü bir değiştirme değeri olan ekonomik değeri kullanma değeri (Os. İstimâl kıymeti, Fr. Valeur d'usage)'ne indirgerler, eşdeyişle değeri bilimsel ve nesnel alanından bilim dışı öznel bir alana kaydırmaya çalışırlar. Ne var ki herhangi bir mal karşısında az duygulanan bir insanla çok duygulanan bir insan, o malı gereksediklerinde, satın almak için aynı parayı ödemek zorundadırlar (Az duygulanan daha ucuza, çok duygulanan daha pahalıya almaz). Ekonomik değerde, eşdeyişle değiştirme değeri yaratabilmek için her emeğin yararlı bir biçimde, eşdeyişle kullanma değeri yaratacak bir biçimde harcanması gerekir. Ne var ki aynı kunduralardan satın alan iki adamdan biri o kunduraları dört yüz gün giyerek, iki yüz gün giydikten sonra çöplüğe atan diğer adama göre, o kunduranın kullanma değerini bir kat daha arttırmış olabilir ama her iki adam da o kunduraları satın alırken aynı parayı ödemişlerdir, çünkü değiştirme değerine göre satın almışlardır. Değiştirme değeriyle kullanma değeri arasındaki ayırım bu kadar yalın olduğu halde birçok metafizik ve düşünceli (idealist) yapıda ekonomi profesörü bu pek açık gerçeği görmezden gelmektedir. Aynı metafizik ve

düşünceci yapıda (eşdeyişle, bilim dışı) olmak üzere, değerle ilgili tüm yaşamı ruhsal açıdan incelemeyi amaçlayan bir de ruhbilim dalı oluşturulmuştur ki buna değer ruhbilimi (Os. Kıymet ruhiyatı, Fr. Psychologie de la valeur) denilmektedir. Türk Dil Kurumu'nca yayımlanan Ruhbilim Terimleri Sözlüğü'nde bu konuyla ilgili olarak şu terimler önerilmiş ve tanımlanmıştır: 1. Değer dizgesi (İng. Value system) Çoğu zaman bilinçsiz düzeyde kişinin davranışlarını yönlüten ölçüt ve düzgü dizisi. 2. Değer durumu (İng. Valence) (Lewin) Yaşam alanında bulunan bölge ya da nesnenin istenip aranılmasına neden olan özellikler. 3. Değerleme ölçeği (İng. Rating scale) Herhangi bir özellik ya da niteliğin değerlendirilmesinde kullanılan ölçek. 4. Değer yargısı (İng. Value judgement) Herhangi bir kişi, olay ya da duruma karşı nesnel özellikleri yerine taşıdıkları değer açısından tepkide bulunma.”

Yine “değer” başlığı altında ve diğer değerler arasında altıncı sırada yer verdiği “estetik değer” hakkındaysa şunları söyler Hançerlioğlu (1976: 276):

“6. Estetik: Estetik dilinde güzel’i dile getirir. Estetikçe güzel olan değerlidir. Sanatsal değerlerin tümü bu tanımın kapsamı içindedir. Estetik değer, ekonomik değerle bağlantı kurabilecek yapıda bir değer olduğundan birbirleriyle karıştırılmamaları gereği çok önemlidir. Estetik değer taşıyan bir vazo, eğer sürekli olarak üretilen ve her zaman üretilen bir mal niteliğindeyse, aynı zamanda ekonomik değer de taşır. Ne var ki o zaman, pazarda, estetik değerine göre değil, ekonomik değerine göre, eşdeyişle değiştirme değerine göre fiyatlanır. Örneğin pazarda satılan tablo röprodüksiyonları böyledir. Diyelim Van Gogh’un bir tablosunun orijinali birkaç milyon liraya satılırsa onun çoğaltılmış yeniden üretim (Fr. Roproduction)’leri pazarda piyasa fiyatıyla satılır. Daha açık bir deyişle estetik değer de bir alım-satım konusu olabilir, bu alım-satımda orijinal üretim (Fr. Production)’i sanatsal değeriyle, sürekli bir nitelik taşıyan tekrar üretim (röprodüksiyon)’iyse ekonomik değeriyle belirlenir. Örneğin ozan Shakespeare’in bir oyunu sanatsal olarak bahâ biçilmez bir değerdedir, ama kitap olarak yayımlanınca (eşdeyişle tekrar ve sürekli olarak üretilince) değiştirme değeriyle (eşdeyişle ekonomik değeriyle) satılır.”

Tülin Bumin de “estetik değer”in obje tarafından taşındığına değinirken tanım yapmasa da taşınan, biçilen ve atfedilen değerden bahsetmektedir aslında:

“Bir zamanlar Anatole France şöyle yazmıştı: ‘Bay Bergeret’nin küçük köpeği yenebilir olmayan göğün mavisine hiçbir zaman bakmazdı.’ Estetik değerler, ancak bir insani bakış veya kulak için öyledirler. Kelimenin gerçek, yani sanatla ilgili anlamında güzel, ne tenselliğe, ne sıradan bir çıkara indirgenebilir. Kant, XVIII. yüzyıldan bu yana estetik değer kendine özgülüğünü iyi bir biçimde göstermiştir. Güzele ilişkin yargı, ‘kavramsız’, yani aklın kuralları veya normlarından çıkarılamaz olmakla birlikte çıkar gütmeyen, evrensel ve zorunlu bir yargıdır. (Başka deyişle onda öznel veya keyfi olan hiçbir şey yoktur.) Racine’in bir trajedisinin güzelliğini bana kabul ettirmesi için Boileau’nun Şiir Sanatı’nı bilmek ihtiyacında değilim [...] Tenselliğe, maddi çıkarlara indirgenemez olan estetik değer, aynı şekilde ahlaka da indirgenemez. (Kendini siyasal, ahlaksal veya dinsel amaçların hizmetine koşan) bir davaya ‘bağlanan’ bir sanat olabilir, ama sanat eserinin değerini meydana getiren ‘bağlanma’ değildir.”¹²⁰

Bir toplumda, gelenekle taşınan değerlerin ilk önce Nietzsche ve Guyau, sonrasında Marks ve Engels tarafından eleştirildiğini, bunların yerine başka

¹²⁰ Tülin Bumin, (2002): *Felsefe*, TÜSİAD Yayınları, İstanbul: s. 215

seçenekler ileri sürüldüğünü “değerlerin eleştirisi” başlığı altında veren Hançerlioğlu (a.g.e.: 279) konu hakkında şunları söyler:

“(Os. Kıymetlerin tenkidi, Fr. Critique des valeurs) Alman düşünürü Nietzsche'nin eski değerlerin yerine yeni değerler koyma girişimi... Klâsik felsefede Alman düşünürü Friederich Nietzsche (1844-1900)'nin 'törebilimsel değerleri altüst ettiği' söylenir. Nietzsche'nin bu girişimini nitelerek için değer devrilmesi gibi deyimler ilerisürülür. Oysa metafizik alanda eski değerler sürüp gitmektedir, ne altüst edilen vardır ne de devrilen. Nietzsche; Sokrates, Buda ve İsa törebilimlerini miskinliği, güçsüzlüğü ve yoksulluğu korumakla suçlamış ve bunların yerine bir güçlülük törebilimi önermiştir. Bu törebilim sadece aristokratlara özgüdür, üstün insan (Al. Übermensch) aristokratlığın simgesi olarak varlaştacaktır ve bencillik, buyruk verme, şehvet sadece onun hakkı olacaktır. Üstün sınıfın ahlâkı, güçsüzlüğe ve güçsüzlere düşman olan acımasız bir ahlâktır. Toplumun düzeni ancak böylesine bir ahlâkın yerleştirilmesiyle kurulabilir. Toplumsal düzensizliğin nesnel ve bilimsel nedenlerine inemeyen ve bütün metafizikçiler gibi yüzeyde kalan Nietzsche'den başka Fransız düşünürü Jean Marie Guyau (1854-1888)'nun da eski değerleri eleştirdiği ve yerlerine yükümsüz ve yaptırımsız, dindışı değerler önerdiği ilerisürülür. Gerçekte eski değerlerin en bilimsel eleştirisi eytişimsel ve tarihsel özdekçiliğin kurucuları Karl Marx'la Friedrich Engels tarafından yapılmıştır. Ünlü bir diyalektikçinin dediği gibi, 'Toplumcu ideolojiyle burjuva ideolojisi arasındaki çatışma, aynı zamanda, birbirine karşıt değer sistemleri arasındaki çatışmadır.' ”

Yaratılan her estetik obje, bir değerlendirme olarak gerçekliğe yeni değer(ler) katabilir. Bu noktada, bütün insan yapım etmelerini ve de eserlerini, değerlendirme olarak düşündüğümüzde, değerlerin değiş(tiril)mesi ve bu değişim(ler)in toplumsal etkisi hakkında kültürümüzü örnekleyen Sabahattin Eyuboğlu “Tanzimattan bu yana toplumumuz, türlü yönlerden kendi geçmişi ile hesaplaşma halindedir. Toplumumuzun yeni girdiği kültür ve medeniyet düzeni içinde eski değerler, yani millî sanat, düşünce, ahlâk ve yaşayış gelenekleri hiç mi yer almayacaktır? Alacaksa ne ölçüde ve ne esaslara göre alacaktır? [...] Bazı sapık düşüncelerin tasarladıkları eskiye dönüş mümkün olmadığına ve milletimizin geçmişi inkâr etmesi de düşünülmiyeceğine göre, eski değerler karşısında davranışımız ne olacaktır?”¹²¹ sorgulamasını yaparken şunları söyler:

“Atatürk'ün [...] getirdiği yenilikler bu memleket insanlarının için için beklediği, özlediği değerlerdir. Attığı şeylerse aslında zaten ölmüş değerlerdi. Yeni harfleri kabul ettiğimiz zaman nice bilginlerimiz milletimizin geçmişi ile bağları kopacak sanmıştı. Halbuki yeni harfler sayesinde türkçemizin geçmişi ne kadar daha aydınlandı. Yazarlarımız ne kadar daha çok bizim toprağımızın, bizim halkımızın yazarları oldular. Yalnız bu misâl bile, geçmiş değerleri yaşatmak için de olsa, geçmişten soyunmak, yeniliği kayıtsız şartsız benimsemek gerektiğini anlatmaya yeter. Ama başka misâller de verelim: Hangi şairler en eski deyimlerimizi değerlendirdiler? En yenileri. Hangi ressamlarımız en eski nakışlarımızı benimsediler? En yenileri. Hangi müzik adamlarımız en eski halk havalarını yenileştirdiler? En yenileri ve alaturkanın düşmanları.

¹²¹ Sabahattin Eyuboğlu, (1974): *Sanat Üzerine Denemeler*, Cem Yayınevi, İstanbul: s. 536

Musikimizdeki duraklamanın sebebi alaturkaya millî değer diye sarılıp kalmamızdan ileri geliyor.” (Eyuboğlu, a.g.e.: 538)

Hilmi Ziya Ülken de “Her yaradış, bir aşının çiçeğidir. Aşı ne kadar kuvvetli ise, kompleksin aksülâmelleri o kadar derin, mahsulü o kadar büyüktür. Kendi içine kapanan ve her şeyi yalnız kendinde arayanın yeni bir şey yaratmasına, tek ve büyük medenî açılış yoluna girmesine imkân yoktur.” derken, değişim ve yeniliğin toplumların ilerlemesindeki önemine vurgu yapar:

“Bir üstadın arkasından körü körüne gitmek; yeni hiç bir şey yaratmayacağı gibi, medenî açılışın belli başlı şartı olan süreklilik (continuité) bozulacak ve eski unsurlara yenileri katacak yerde, her tesir kendinden öncekini yok edecektir. Bir zamanlar Emile’in arkasından gidenler, birdenbire yollarını değiştirerek Henri’nin veya Paul’ün ardından gitmeye başlayacaklar, tek tesir çarpışmayı imkânsız kılacak ve hiç bir zaman ustalığa yükselmeyecek olan bir çömezlik halinde kalacaktır. Bundan dolayı medenî açılışta birer dönüm noktası teşkil eden uyanış devirlerinde, yeni fikir ve sanat mahsullerinin büyüklüğünü açmış oldukları tesir kapılarının genişliği ile mütenasip görüyorum.”¹²²

Bir başka çalışmasında Ülken, değişen ve değişmeyen âlemlerden hareketle ve ad vermeden, taşınan, atfedilen ve biçilen değerler arasındaki “durum”un altını çizer:

“Görülüyor ki, biz tam zıt iki duygu karşısındayız: bir yandan sonlu arzularımızın yok olmadığı, sonsuz ve değişmez bir âlem istiyoruz; öte yandan ‘şimdi’ye irca edilmiş hayatımızın monotonluğundan kurtulmak için değişme ve yenileşme arzusundaız.

Kısacası, eylem içindeki insan birincisiyle ezellilik hayalini yaratırken, ikincisiyle biteviye değişme ve yenileşme arzusunu duyar. J. M. Guyau bunlardan birincisini görmüştü. Bergson, başka bir açıdan, yani geçmişe katlanarak katlanarak ikincisini benimsedi. Halbuki bu ezellilik şevki yalnız din değerine vergi değildir. O, bütün değerler dünyasının dayanağıdır. Değişme ve yenileşme de yalnız hafızanın vasfı değildir. Hâlin tekrarından kurtulmak isteyen gelecek şevkidir. Bu devam etme ritmi içinde değişme ve zenginleşmenin doğuşu estetik faaliyettir.

Estetik duygu, objeleşme olarak mekân; süjeleşme, yani sanat kişiliğinin yaratıcı gücü olarak zaman halinde gerçekleşir.”¹²³

Anlaşılan odur ki İoanna Kuçuradi dışında, genellikle değerleri değerden, değerlemeyi de değerlendirmeden ayırıp bu noktaya dikkat çeken bir başka düşünür olmamıştır. Tunalı ise *Estetik* adlı çalışmasında “axioloji” başlığı altında sadece, değerleri incelemiş olup genellikle değerlerin estetik değerlerle olan aynılığını ve farklılığını gözler önüne serdikten sonra, estetik değerlerden olan “güzel”, “yüce”, “trajik” ve “komik” hakkındaki tarihsel yaklaşımları irdelemiştir. Bu sıralama şu şekildedir:

¹²² Hilmi Ziya Ülken, (1949): “Her Yaradış Bir Aşının Çiçeğidir”, *Şadırvan*, Sayı: 34, s. 2

¹²³ _____, (1968a): “Estetik Değer”, *Hisar*, Sayı: 56, s. 4-5

1. Genellikle değer ve estetik değer
2. Metafizik güzellik anlayışı
3. Ontolojik güzellik anlayışı
4. Genellikle güzel, doğada güzel, sanatta güzel
5. Güzelliğin objektif nitelikleri
6. Yüce ve yücelik
7. Trajik değeri
8. Komik değeri

Genellikle değer ve estetik değer konusunda “Trajik, varolan bir şeydir, ‘daha çok, evrenin kendisinin temel bir ögesidir’. Bir durumun veya bir sanat yapıtının trajik olması için, evrenin yapısında bulunan bu trajik olandan pay alması, bu ögenin o durumda, o yapıtta bulunması gerekir. Evren, dünya derken Scheler, fizik-kimyanın dünyasını değil, insan dünyasını, değerlerle bezenmiş ve yüklenmiş insan dünyasını anlar [...] Demek ki, trajik, herhangi bir duygu değildir; ben’imizde, korku ve acılarımızda değil, şeylerin kendisindedir; dünyanın yapısındaki trajik bunlarla ortaya çıkar. Ancak bir olay, ancak bir insan trajik ögeyi taşımakla trajik olur. ‘Trajik, herşeyden önce, olayların, karakterlerin ve bu gibi şeylerin belirtisidir.’ ”¹²⁴ diyen Max Scheler’in (1874-1928) tersine Tunalı (a.g.e.: 132), değerler evreninde yer alan değerlerin doğada bulunmadığını, bu değerleri doğaya yükleyeninse insan olduğunu belirtir:

“Görüldüğü gibi, bütün bu değerler, bilgi değeri ‘doğruluk’, pratik-ekonomik değer ‘yararlı’, ahlâksal değer ‘iyi’ ve estetik değer ‘hoş’, ‘güzel’ ve ‘yüce’ doğada, nesnelere dünyasında bulunmazlar. Doğada ne yararlı, ne doğru, ne iyi, ne de güzel değeri vardır. Doğa, bütün değerlerin dışında salt bir gerçeklik varlığıdır. 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.”

Bilinen bütün değerler içinde “estetik” değerlerin, diğerlerinden farklı olarak “bağımsız ve özgün” olduğunu şöyle açıklar Recep Duymaz (2006: 3):

“Estetiğe ait olan güzel değerini, diğerlerinden ayıran en önemli fark, bedensel bir çıkara değil, ‘hoşlanma’ya ve ruhsal diyebileceğimiz ‘estetik haz’za dayanmasıdır. Bir sanat eseri, örneğin bir müzik, resim, hikâye, roman veya şiir bize bir ‘hoşlanma’ veya ‘estetik haz’ veriyorsa ona ‘güzel’ değerini yükleriz.”

Duymaz’ın yanı sıra, bütün bu değerler içinde yer alan estetik değerlerin, diğerleriyle kıyaslandığında “özgün ve bağımsız” olduğunu belirten Tunalı, estetik bir

¹²⁴ İoanna Kuçuradi, (1979): *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Şiir-Tiyatro Yayınları, Ankara: s. 5, 6

değer olan “güzel”i, ahlaksal değer olan “iyi”, bilgi değeri olan “doğruluk” ve ekonomik değer olan “yararlı” ile karşılaştırır.

Bu karşılaştırmaya geçmeden önce “güzel”liğin tanımı ve alanın genişliği hakkında, Mustafa Namık Çankı’nın (1954: 289) açıklamasına yer verelim:

“Muhtelif tarifler teklif olunmuştur. Güzellik hakikatın, hayrın şu’lesidir.(Eflâtun) – Güzellik nizamdır.–Kesrette vahdettir.–Azamet veya kuvvettir.–Ruhun madde, namütenahinin mütenahi ile ifadesidir.–Hassasiyete lezzet, aynı zamanda akla hoşnutluk verendir.– Güzellik müfrit derecede tenasıptür.–Görülen vesilesiyle izhar olunmuş görülmeyendir.–(Jouffroy. Bediyyat. Ders 32) –Misalin hissolummuş tezahürüdür(Hegel)

Bugün bu tarifler kâfi değildir. Çünkü ne tarif olunanın tamamına, ne de yalnız ona uygundur. Güzelin iyi bir tarifi hem enfüsî, hem âfakî şartları kendisinde toplamalıdır. Bu iki noktadan Kanta uyarak şöyle diyebiliriz. Aklın kanunları ile mugayerette olmaksızın, muhayyelenin serbest işleyişini, oyununu hoşnut eden her şey – pek enfüsî olan bu tarif şu suretle ikmal olunabilir: Hassatan zengin, serbest, ahenkli bir hayatın ifadesi. Zihnî ve heyecanî hayat, bunu idrâk ederek, hoş bir surette uyanır. Bu tarif gerek tabiatta (gayri uzvî, nebatî, hayvanî, insanî), gerek san’atta güzel olduğuna hükmettiğimiz her şey’e uygun gelir.

Bediyyatçılar mutlak güzel ile mefkûrevî güzeli ayırırlar. Birincisi Allah’tır. Allah güzeldir, güzeli sever. – Güzel eşyada mıdır. (Âfakî), yoksa insanın ruhunda mıdır. (Enfüsî) – Voltaire güzelliğe bağlı izafiyet nazariyesinde şu kudretli düsturla dâvayı halleder (Kurba için mefkûrevî güzellik kendi dışıdır.)”

Orhan Hançerlioğlu (1977: 269-270) da “güzel” kavramı etrafında geliştirilen kuramsal yaklaşımların tarihsel süreçteki değişimi konusunda şunları söyler:

“(Os. Hüsiin, Muhâsin, Bedi, Cemâl, Nâfi; Fr. Beau, Al. Schön, İng. Beautiful, İt. Bello) Estetik heyecan uyandıran... Eski Yunanda güzel (Yu. Kalon) ve iyi (Yu. Agathon) birbirinden ayrılmıyordu; iyi, tinsel güzel anlamındaydı. Pitagoras’a göre güzel, uyumlu olan’dı; evren (Yu. Kozmos) de bir uyum (Yu. Harmonia) ve bu bakımdan güzel’di. Sokrates, bir ulusun yetkinliğini, törebilimsel bir kavram olarak güzel iyi (Yu. Kalokagaeia) kavramıyla dilegetirmişti. Bu anlayış, Platon’da da sürmüştü. Platon’a göre güzel, ideaların karakteridir ve kendiliğinde güzel (Yu. Auto to kalon) ve yüksek olan iyi’dir; Tanrı niteliği sayılması da yeniplatonculuk aracılığıyla buradan gelmektedir. Ne var ki bu anlayış estetik (Yu. Esthesis) teriminin kökü olan bir duyum anlayışı değil, metafizik bir anlayıştır. Platon, görelî güzellik (Yu. Pros te kala) dediği duyumsal güzelliği küçümsemiş ve onu gerçek güzellik saydığı saltık güzellik (Yu. Kala kaeiafta)’ten ayırmıştır. Bundan başka Platon, uyumdan doğan kadın güzelliği (Yu. Kozmios)’ni, güç ve yığıtlıktan gelen erkek güzelliği (Yu. Oksis)’nden de ayırır. Lâtince bellum sözcüğünün hem güzel hem de savaş anlamlarını kapsamasının kökü bu düşüncedir. Türkçedeki yiğit sözcüğü de aynı anlam ikiliğini taşır. Aristoteles’e göre güzel; düzenli, oranlı, simetrik ve sınırlanmış olan’dır. Platon’dan yola çıkan yeniplatoncu Plotinos, güzel ve iyi kavramlarını birbirinden ayırmıştır; ona göre güzel kendiliğinde bir değer, iyi bize bağıntısı ve yararı oranında bir değerdir. Felsefe tarihi boyunca güzel üstünde süriüpgiden anlayışların temeli, çoğunlukla Platon ve Plotinos anlayışıdır. Metafizik güzel anlayışının en belli tanımını Kant vermiştir. Buna karşı mekanikçi özdekçilik, güzel’i nesnelere niteliği saymaktadır. Hegel felsefesinde güzel, idea’nın sanat alanında belirişidir. Güzel ideası dışlaşarak gerçekleşir ve sanatın çeşitli özel biçimlerini meydana getirir, şöyle der: “Sanatın bu özel biçimleri ideaların bir gelişmesidir. Bu gelişme, dışardan verilmiş bir etkinlik değil, ideaların özlerinden gelen bir özgüçle gerçekleşir. Sanatın sergilediği her şey, kendini özel biçimlerin tümü olarak ortaya koyan ideadır”. Estetikte güzel üstüne ilerisürülen kuramlar genellikle iki kampa ayrılır: Güzeli ve güzelliği nesnede bulan nesnel kuramlar, güzeli ve güzelliği özünde bulan öznel kuramlar. Eytışimsel ve tarihsel özdekçi öğretisi, güzel kavramı

üstünde de en bilimsel tanımı verir: Güzel, toplumsal ve tarihsel insan faaliyetinin ürünüdür. İnsanın nesnel gerçekliğe egemen olmasının özgürlüğü ve sevinci içinde belirir. Demek ki öznel yanıyla nesnel yanı birbirleriyle bağımlıdır. İnsanın öznel amaçlarının nesnel koşulları içinde yaratılır, nesnel gerçekliğin doğru olarak yeniden yaratılmasıdır... Güzel deyimini, dilimizde göz deyiminden türetilmiştir ve güzel biçiminde gözle ilgili olan, göze hoş görünen demektir. Güzel estetiğin ve sanatın konusudur, çirkin'in karşıtıdır.”

Bu bağlamda, Catherine David'in, Umberto Eco ve Gwenaël Aubry ile yaptığı bir röportajda “Çirkinlik güzelliğin zıttı mıdır?” sorusuna verilen yanıtlarda, Umberto Eco, “cazibe”nin de estetik değerlerden biri olarak kabul edilmesini önerir:

“Aubry. Edebiyatta oldukça baştan çıkarıcı çirkin kadınlar da vardır. Mesela, Aurevilly'nin Vellini de Barbey'yi ve Aragon'un Bérénice'i gibi. Onların “çirkin”likleri, III. Yüzyılda Eflatun'da çoktan gördüğümüz bir zarafet estetiğine bağlı olarak, duygular içinde kaybolur. Çirkin oldukları hâlde gönül çelen bu simaların her şeyden önce cazibeleri vardır.

Eco. Ah, işte sihirli kelimeyi telaffuz ettiniz! Bana sık sık Barbara Streisand veya Gérard Depardieu'nün güzel ya da çirkin olup olmadığını sorarlar. Ben de hakkında başlı başına bir kitap yazılması gereken, akıl sır ermez bir üçüncü kategori olduğu cevabını veririm: Cazibe! Gerçekten de filozofların apışıp kaldıkları ve iflâhlarının kesildiği bir şeydir bu. Güzellik konusunda Polukleitos'un kanunlarını esas alabilirsiniz; fakat cazibe konusunda bunlar tamamen geçersiz kalır. Herkesi altüst eden bir sırdır bu. Fransız kadın yazar George Sand'ın resimlerine bakın, güzel değildi; fakat yaşadığı aşklara göre değerlendirdiğimizde, elbette ki kendisinde 'bir şey' vardı. Nerval kadın sanatçı Jenny Colon'a sırlıslık tutulmuştu, hâlbuki Jenny'nin resmini görerseniz, kahkahayı basarsınız. Ama onun bir cazibesi olduğunu hesaba katmamız lâzım.”¹²⁵

Aynı şekilde, Recep Duymaz (2006: 5) da *Genç Kalemler* dergisinde yer alan estetiğe dair yazılarda bir başka değer daha “estetik” değerlerden sayıldığını belirtir; bu değer “samimiyet”tir:

“Sanat eserinin güzelliğini sağlayan dilde yenilik, şekilde yenilik, kelimelerin günlük dildeki kullanımlarından farklı bir şekilde kullanılmalarının yanında 'samimiyet'in de bir estetik değer olduğu ifade edilir: ‘... bir şiirin güzelliği veya fenalığı hacmen büyüklüğünde, küçüklüğünde, uzunluğunda, kısalığında değildir. Dört mısralık bir şiir olabilir ki en uzun romanlardan ziyade insanı mütehassis edebilir. Yabancı olmadığımızı iddia ettiğiniz garp edebiyatında birçok şairlerin ne kadar 'minyon' şiirleri vardır ki anlamayan bir nazara, ancak bir hitap, bir güzellik gibi görünür. Lâkin o küçüklükteki derinlik, o kısalıktaki mana... (...) Siz onun, yeni lisanın (Benim Aşkım) gibi samimiyetlerini takdir edemiyor musunuz?”

Bununla birlikte, Eugéne Veron'un düşüncelerinden yola çıkan Rıza Tevfik'in sanattaki “samimiyet”i gerekli görmesine rağmen, sığ ve dar bulması yönündeki açıklamaları da Abdullah Uçman (a.g.m.: 14) tarafından gündeme getirilmiştir:

¹²⁵ Catherine David, (2008): “Umberto ve Gwenaël Aubry'ye Göre Estetikte Güzellik ve Çirkinlik”, (Çev. Cemal Aydın), *Türk Edebiyatı*, Sayı: 413, s. 56

“Yazara göre, bu durumda sanatta hakikat, ‘ancak ihlâstır, yani samimi duygularını ve hâlât-ı rûhiyesini, kendi eseri vasıtasıyla muhlisâne bir surette tebliğ ve ifade etmek’tir. Rıza Tevfik sanatta bu türlü samimiyete, yani ‘hâlisâne duygular’ın sanat vasıtasıyla ortaya konulmasına taraftar olduğu halde, genel anlamda sanatın sadece şiirden, şiirin de yalnızca lirik şiirden ibaret olmadığını farkındadır. O, sanatta ‘samimiyet’ ilkesini doğru bulmakla beraber, diğer şiir türlerini dışarıda bıraktığı ve güzel sanatların her dalıyla ortaya konulan şâh eserlere uygulanınca pek de doğru görünmediği için, bu görüşü oldukça dar ve sığ bulur. Çünkü Homeros, Firdevsî gibi destan yazarları, Eschyl, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Corneille ve Racine gibi dram ve trajedi yazarlarıyla Aristophanes gibi komedi yazarlarının hiç bir eserlerinde kendi duygularını anlatmamışlar, sadece hayâlî veya gerçek, çeşitli kahramanların portrelerini çizmişlerdir.”

Samimiyet yerine “içtenlik” sözcüğünü kullanan Selâhattin Batu da aynı konu hakkında şöyle der:

“İçten olayım, yeter bana, içtenliğime baksınlar... O her şey, gerçek olmak için olmak demek, insan olmak da her şey... Yaratmak içten olmak demek; özden, yürekte, hastan olmak demek... Ancak yardımım dokunur benim, böyle bilsinler beni [...]

İçe dönmek, der dururum, içe dönmek gerçekte dışa dönmek değil midir? Ne var benim içimde dıştan başka? Bugünden, diünden, geçmişten başka? Gerçeklerden başka? Biz zamanın da, evrenin de özetiyiz; yalnızlığımız toplum kalabalığı, sesimiz korusu yüzyılların, binyılların...”¹²⁶

Diğer taraftan, Batu aynı satırlarda “güzel” değerinin önemine değinirken sanatçıdan, doğadan ve yaratıştan hareket ederek şöyle dile getirir gönlünü:

“Sanatçı mizacını bilmeyenler haksızlık ederler sanatçıya çoğu. Kimi yabancığını yererler onun, toplundan kaçışını, insanlardan korkusunu. Kimi doğaya düşkünlüğünü küçümserler... İşte, dağları seviyor da bizi sevmiyor... İşte, acımıza ortak değil. Uyarmıyor kişiğünü, savaşa çağırıyor. İşte, aydınlatmıyor gerçeği, gizliyor güzellikte... Hakka, haklılığa yönelmeye çalışmıyor insan oğlunu.

Oysa uyarır sanatçı, hep uyarır; uyarmayan uyanmamıştır da. Uyanmayan konuşamaz da, yaratamaz da. Kişiyi sevmek bile yetişir aslında, ışığa, hakka uyarmak için insanları. Bizi bir coşkuya ileten, bir güzelliği gösteren el insanlığımıza da iletir bizi, iyiliğe de, doğruluğa da, hakka da... İnsan, insan olacak ilkin, insan olmak için, hakkı duymak için içinde, döğüşmek için, savaşmak için... Bir bayrak taşımadan da yapabilir bunu sanatçı, sadece olması bir devlet onun, sadece yaratması, kurması, düşünesi... Esen yelden söz etmesi bile, bir mutlu şarkı söylemesi bile, bizi doğaya, dağlara çağırması bile... Güzeli duyurmak çirkinden kurtarmak değil midir? Duyurmak, duygusuzluğa karşı olmak değil midir? Güzeli kurmadan aydınlatamayız kişiyi, ona doğru yolu gösteremeyiz. Katı olur insan oğlu güzelsiz, eline fırsat geçmeye görsün, asıl haksızlığa o zaman düşer. Kıyar, öldürür, yok eder yok yere, eli bile titremez.

Güzeli tatmayanlar inanmazlar da, bağlanmazlar da, sevmezler de... Hak da deseler inanmam onlara ben; kardeşlik, eşitlik deseler de inanmam. Yalnız gözleri gülen kişi, yüzü düşüncelerle ağaran kişi savaşabilir hak için... Kardeşlerim, diye seslenebilir ve onun sesi işler içimize... Kışkırtıcı etkilemez insanı. Yıktrabilir, bozdurabilir, kurduramaz ama, kurtaramaz insanı, ışığa çıkaramaz.”

Millet (1947: 12) dergisinde yayımlanan imzasız bir yazıdaysa “güzel”in zaman karşısında, estetik “değerler”den olması bağlamında sahip olduğu “mutlak”lığı yani ki

¹²⁶ Selâhattin Batu, (1970): “Estetikten Metafizığe”, Varlık, Sayı: 755, s. 7

“değişmez”liği üzerinde durulur; dolayısıyla, söz konusu değerlerin, süjeden ya da çağın toplumsal belirlemelerinden bağımsız olarak, sadece, sanat eserinin taşıdığı değer(ler)den hareketle ortaya konması hakkındadır bu yazı:

“Sanatta yeni, bir –ifadelendirme– işi olduğundan, zaman, sanat eserinin tazeliğini tahrip edemez. Bu itibarla güzel, her zaman yenidir. Bir sanat eseri mâna ile ifadeden teşekkül eder. Sinanın inşa ettiği bina nasıl cami ve mimarisi ise, bir tablo da resim ve ifadesi olduğu gibi, şiir de mâna ve ifadesinden teşekkül eder. Zaman, Sinan devrinin cami rağbetini azaltabilir, veya çoğaltır; fakat onun mimarisindeki –güzel–e ne birşey ilâve eder, ne de ondan birşey alabilir!

Bu bakımdan sanat eseri, asıl özü olan ifade değerinden zaman içinde birşey kaybetmez; fakat zaman içinde kazanması, sanatkârın ilerlere doğru olan nüfuzunun bir kudret meselesidir.

Sanat adamının zamandan kurtulmuş olduğunu hesaplamak ve sanat eserinde sadece özün sırrı olan mayayı aramak suretile sanat eserini bir miyara vurmaktır kabildir.”¹²⁷

Tunalı ise “güzel”i ilk olarak, ahlaksal bir değer olan “iyi” ile karşılaştırır. Kant’a gelinceye kadar estetik yaklaşımlarda iyi, güzel ve doğru değerleri arasında bir birliktelik kurulduğunu, Sokrates ve Platon’da “maksada uygunluk” ile “iyi” kavramları arasında “kalokagathia” terimiyle bağ kurulup “Güzel iyi olduğu gibi, iyi de güzeldir.” söyleminin benimsendiğini belirtir. Böylece, güzel ile iyinin aynılığı, bütün Grek düşüncesinde geçerliliğini korur. Schiller (1759-1805) için de güzel; “güzel-ruh” kavramıyla ve yine kalokagathia etrafında şekillenip ahlaklılık (akıl) ve duyarlılığın (duygu) uyumlu (harmoni) bütünlüğünü karşılarken “iki dünyanın yurttaşı” kabul edilir. Dolayısıyla, bu bakış açısına göre, güzel, bir yanıla ahlakın yani ki akla dayanan iyinin, diğer yanıla da duyusallığın üzerinde yükselir. Görünüşün duyusallığı, özgürlüğünse akıllı ve iyiyi ifade ettiği bir söylemle anlatır bunu Schiller: “Güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür.” Zaman içinde aynı düşünce düzeneğinin Shaftesbury (1671-1713) ile “harmonik insan” kavramı şeklinde ortaya konduğunu ve bu düşüncenin, Antik “kalokagathia”da temellendirildiğini söyler. Ona göre “Dünyada en doğal olan güzellik, dürüstlük ve ahlâksal doğruluktur. Nasıl doğru ölçüler uyum (harmoni) ve müziğin güzelliğini yaratırlarsa, doğru, bir yüzü, doğru orantılar da bir mimari yapıtı güzel kılarlar.” (Tunalı, a.g.e.: 134) Bu noktada “Güzel, doğruluktur.” derken iki şeyi imler Shaftesbury: ontolojik olarak, evrenin uyumlu ve yasal yapısını, onun iç sayılarını; ahlaksal olarak, erdemi ve iyiyi. Dolayısıyla, Shaftesbury için nerede orantı, uyum ve düzen varsa, orada güzellik, buna bağlı olarak da erdem ve iyi vardır. Tunalı, Shaftesbury’nin bu düşünceleriyle hem Kant’ı hem de ahlaksal ve estetik

¹²⁷ (1947): “Güzel’in Zamana Mukavemeti”, *Millet*, Sayı: 68, s. 12

değerler arasında bağ kurmak isteyen Kant sonrası düşünürleri dolaylı olarak etkilediğini belirtir. Kant’a göre insanı, zorunluluğun egemen olduğu doğadan çıkarıp özgürlüğün egemen olduğu akla götüren, güzel değeridir. Burada Kant, salt estetik bir kavram olarak belirlemek istediği güzeli hoştan, doğrudan, iyiden ayırır. Bununla birlikte, güzel, hem doğadan hem de özgürlükten bir şeyler içerdiği için yine, özgürlükten bir şeyler içeren ahlaksal iyiye benzetilmek istenir ve sonuçta, güzel, ahlaksal iyinin sembolü olur. Bu sonuca ulaştıran analogilerden hareketle şöyle der Tunalı (a.g.e.: 135):

“İşte, bu analogilere dayanarak biz, doğa ve sanatın güzel obje’lerini, ahlâksal yargıların temelinde bulunuyormuş gibi görünen adlarla adlandırırız: Görkemli ağaç, ya da yapı, suçsuz (masum), mütevazi renk, vb. gibi. Bu yolla da beğeni, duyu uyarımından ahlâksal ilgilere geçişi sağlamış oluyor. Buna göre de, güzel, duysal doğadan özgür ahlâk dünyasına, iyi’nin dünyasına bizi geçirmiş oluyor. Bu anlamda güzel, ahlâksal iyi’nin duyulur dünyadaki sembolü olur. Görüldüğü gibi, güzel ve iyi değerleri arasında insan düşüncesi, Antikite’den beri kimi zaman sağlam ilgiler düşünmüş, kimi zaman da estetik ve etik’in autonomi’leri uğruna onları çok kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmaya çalışmıştır. Bu çalışma ve çabada önemli olan, güzel’in iyi’den ve estetik’in athik’ten olan bağımsızlığının korunması düşüncesidir. Çünkü, çoğu bağınaz ve hoşgörüsüz ahlâk anlayışları için güzel’in ve dolaylı olarak da sanatın ahlâka tam bir bağımlılığı olmalıdır, hatta bunlara göre, sanata düşen görev, ahlâkın kurallarını yaymak ve onların geçerliliğini arttırmak olmalıdır.”

Sanat ve ahlakla kurulmak istenen ilgi bağlamında, bağınaz düşüncelerin tehlikesine dikkat çeken Tunalı (a.g.e.: 137) her şeye rağmen, güzel ve iyi değerleri arasındaki birlikteliğin sürdüğüne, çünkü bu değerlerin, insan varlığında doğal olarak bulunduğu değinir:

“Çünkü, güzel değeri ile insanın kurmuş olduğu ilgi ve bu ilginin sürekliliği, bizim obje dünyasına bakışımızı değiştirir, obje’ler üzerine verdiğimiz yargıları bir beğeni yargısı haline yükseltir. Bütün bu ilgiler içinde, ruhumuz biçim ve düzen kazanır [...] Bu ruh, yalnız estetik bir biçimi değil, ahlâksal bir biçimi de gösterir. Bundan ötürü, güzel yönünden estetik bir biçim ve düzen kazanmış bir insanın, ahlâksal eylemler yönünden de belli bir biçim ve düzen kazanması gerekir [...] Bunun için biz, bugün de bir estetik değer olan güzel ile bir etik değer olan iyi’nin autonomi’lerine saygılı olmakla beraber, onların arasındaki ontik, insansal ilgiyi de görüyor ve hümanizma (insansallık) adına bu ilginin savunmasını yapıyoruz.”

Estetik değerler içinde yer alan güzeli, ikinci olarak, bilgisel bir değer olan “doğruluk”la karşılaştıran Tunalı (Bkz. a.g.e.: 137-139), burada, bilgisel-mantıksal değil ama, metafizik bir doğruluk anlayışından bahseder. Bunun yanı sıra, güzellik olgusu da metafiziksel olarak ele alınır. Platon’dan Kant’a kadarki süreçte, güzelin doğrulukla olan ilgisini “Eros salt güzelliğe yöneldiğine ve bu güzellik de bütün uzay ve zaman dışı bir substans, varlığın özü olduğuna göre, böyle bir eros ile varlığın özüne

ulaşmış olan kişi, aynı zamanda *hakikate*, varlığın hakikatına da (aletheia) ulaşmış olacaktır. Çünkü kendi başına güzelin bir töz, bir substans olarak anlaşılmasının temelinde, onun aynı zamanda hakikat olarak kavranmış olduğu görüşü de yer alır. Salt güzelliği eros ile kavrayan kişi, aynı zamanda *kendi-başına-iyi*'yi de ve bundan ötürü hakikatı da kavrayacaktır; çünkü, iyi ve güzel, aynıdır (kalo-kagathia); hakikat de (aletheia), varlığın gizlilikten kurtulması anlamına gelir. Buna göre de, varlığın gizlilikten kurtulması, varlığın özüne ulaşmak, ancak eros'un kılavuzluğu ile mümkün olur ki, bu da hakikatten başka bir şey değildir. 'Auto to kalon', eros'un yardımcılığıyla keşfedilir; onun keşfedilmesi, *varlığın gizlilikten kurtulması*, yani *hakikat* ile aynı anlama gelir. Bu hakikat, artık lojik değil, ontolojik bir hakikattır." sözleriyle anlatan Tunalı (1963: 19) metafizik anlayışta varlığın güzellikte görünen özünü (ontos on, eidos) doğruluk olarak kabul eden diğer düşünürlerden de bahseder.

Bu bağlamda, güzellikle doğruluk arasında "uyum" olduğunu söyleyen Georg Wilhelm Friedrich Hegel'de (1770-1831) de "Güzellik, ide'nin bir görünüşüdür." (Tunalı, 2001: 137) Üstelik, var olan her şey, idenin özüne yani ki doğruluğa sahip olduğundan, güzellik, aynı zamanda doğruluktur.

Martin Heidegger (1889-1976), tıpkı Antik çağda olduğu gibi güzelliğin, varlığın bir tür aydınlanması olduğunu, doğruluğun da var olanın gizlilikten kurtulması anlamına geldiğini açıklarken hem "Güzellik, doğruluğun var oluş çeşitlerinden biridir." hem de "Güzellik, doğruluğun sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüştür." (a.y.) diyerek, gerek Antik çağdaki güzellik ve doğruluk ilişkisini gerekse Hegel'in yaklaşımını bir araya getirmiş olur.

Bütün bu yaklaşımlar, güzellik ile doğruluk arasındaki ilişkiyi "metafizik" açıdan ele alırken Baumgarten tarafından bu ilişkinin "otonom, bilgisel-mantıksal" ölçekte nasıl irdelendiğini, bu anlamda, güzellikle doğruluk arasındaki aynılığın nasıl temellendirildiğini şöyle anlatır Tunalı (a.g.e.: 138):

"[...] Baumgarten bir gnoseologia inferior (aşağı bilgi teorisi) olarak anladığı estetik'i, bir scientia cognitionis sensitivae (duyusal bilginin bilimi) olarak tanımlar. Buna göre de, estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, duyu bilgisinin bilimi olur. Açıklık-seçiklik, rasyonel, mantıksal bilginin nitelikleri olup, estetik bilgi bunlardan yoksundur. Mantıksal bilginin yetkinliği doğruluk olarak belirlenir; duyusal bilginin de bir bilgi olarak yetkinliği olmalıdır. Bu yetkinlik de yine doğruluktur, ama bu doğruluk

duyusal (estetik) bilgi alanında artık güzellik adını alır. Güzellik ile doğruluk aynı şey olduğu gibi, estetik de mantığın 'küçük kız kardeşi' olur. Buna göre, güzel'in, mantıksal anlamındaki doğruluk ile içten bir ilgisi vardır."

Güzellikle doğruluk arasındaki ilişkinin, hem fizikötesi hem de bilgisel-mantıksal düzeyde aynılığını gösteren bu açıklamalarla birlikte, güzelle doğruluk arasında hiçbir bağ olmadığını söyleyen Kant'a da değinen Tunalı, bu bakış açısında güzelin "kavram"a dayandırılmadığını belirtir. O hâlde, Kant estetiğinin ana iddialarını, kavramsallık bağlamında hatırlamak faydalı olacaktır:

- "1. Estetik haz, bir nesneyi veya bir temsil biçimini hiçbir çıkar gütmeyen bir hoşlanma veya hoşlanmama duygusuyla yargılama yetisidir. Bu hoşlanma duygusunun konusu olan şeye, güzel denir.*
- 2. Kavramsız olarak herkesin hoşuna giden şey, güzeldir.*
- 3. Güzellik, bir nesnede, kendisine herhangi bir ereğin tasarımı eşlik etmeksizin algılanan bir ereksellik biçimidir.*
- 4. Kavramsız olarak zorunlu bir hoşlanma duygusunun nesnesi kabul edilen şey, güzeldir."* (Bumin, a.g.e.: 211)

Tunalı (a.g.e.: 138) "Güzel'in benim süje'mle doğrudan bir ilgisi vardır, benim hoşlanmam ya da hoşlanmamam ile. Kavram ise, bir bilgisel-mantıksal yapı olup, zihinle, soyutlamalar yaparak bilgi meydana getiren zihinle ilgilidir. Buna göre, güzel'in bir bilgisel-mantıksal değer olan doğrulukla hiçbir ilgisi olamaz." sözleriyle Kant'ın konu hakkındaki saptamasını verir. Bu yaklaşımda, güzelin doğrulukla hiçbir ilgisi yoktur.

Tunalı (a.g.e.: 139), gerçekçi (realist) sanat kuramlarının alt düzeyinde bulunan güzellikle doğruluğun özdeşliği anlayışına ve sanatın, doğanın yansıtılması olarak kabul edildiği "mimesis" (yansıtma, öykünme, taklit) ilkesinin kimi kez doğru kimi kez de yanlış anlaşılmasına şu sözleriyle değinir:

"Sanatın, geleneksel sanatlar söz konusu olduğunda, bir yapıtı ortaya koyarken, güzel bir obje yaratırken, doğadan, doğa biçimlerinden ya da toplumsal gerçeklerden kalktığı doğrudur. Ama, bu sanat yapıtının biçimiyle gerçeklik biçimlerinin, sanat güzelliği ile doğa güzelliklerinin aynı olduğu anlamına gelmediği gibi, sanatın gerçekliğe uyduğu ve böylece de doğruluk değerini yapıtta gerçekleştirdiği anlamına da gelmez. Hiçbir zaman sanat biçimleri ile doğa (gerçeklik) biçimleri ve sanat güzelliği ile doğa güzelliği aynı değildir. Aynı şekilde, doğadaki gerçeklikten kalkan bir sanatın ortaya koyduğu güzellik, doğaya benzediği için doğruluk ile özdeş tutulamaz. Böyle olmuş olsa idi, gerçeğe en çok uyan fotoğraf sanatının en üstün bir sanat, fotoğraf güzelliğinin de, gerçekliği en çok yansıttığı için ve en çok doğruluk değeri taşıdığı için, en yetkin bir güzellik olması gerekirdi. Oysa, sanatça ve estetik değer açısından, bir fotoğraf yapıtı ile bir ressamın yaptığı bir resmin estetik değeri karşılaştırılmaz."

Bu aşamada, Tunalı'nın, güzellikle doğruluk arasında hem fizikötesi hem de bilgisel-mantıksal düzeyde aynılık ve farklılıklara tarafsız yaklaştığını, ancak, "doğa"daki doğruluk/gerçeklik ile "fizikötesi" doğruluğu/gerçekliği birbirinden kesin çizgilerle ayırdığını görmekteyiz; buna göre, fizikötesi doğruluk güzelliğe eş tutulurken, bilgisel-mantıksal doğruluk, güzelliğe eş olamaz.

Üçüncü olarak, estetik değerlerden güzel ile ekonomik değerlerden "yararlı" arasındaki ilişkiyi irdeleyen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 139-141), tıpkı, güzel-iyi ve güzel-doğruluk ilişkisinde olduğu gibi Antik estetik yaklaşımda güzel ve yararlı değerlerinin "aynı"lığından Kant'a gelindiğindeyse "ayrı"lığından bahseder. Kant'la birlikte 19. yüzyılda kesin olarak birbirinden ayrı düşünülen güzel ve yararlı değerleri; teknolojik devrimin doğuşuyla birlikte, teknik ile estetiğin yani ki maddeyle ruhun, biçimle anlamın, rasyonel alanla akıl ötesi alanın birleştirildiği yeni alanların içinde aynılışır: ergonomi ve endüstri tasarımı.. Böylece, güzellik, aşkın bir dünyadan insana ait dünyaya indiğinde, estetik özelliğinin yanı sıra, pratik-işlevsel bir özellik de kazanır ve değerler içindeki konumu, odağa yerleşmiş olur. Bu durumu şöyle açıklar Tunalı (a.g.e.: 141):

"İnsanın teknik çevreyi, araçlar ve gereçler dünyasını insanlaştırmayı, tekniğe tin'i sokması ve onlara tinsel-estetik biçimler vermesi, kısaca, teknik dünyayı güzelleştirmesi, yararlı ve güzel değerlerini bütünleştirmeye çalışmasıdır. İşte, bu amaç doğrultusunda Almanya'da 1919 yılında Weimar'da Walter Gropius'un başkanlığında Bauhaus Enstitüsü kurulur. Bu, sanat akademisi ile sanat okulu sentezinden oluşan yeni bir kurumdur. Bauhaus adını bu yeni, özgün enstitüye veren Gropius, Enstitü'nün amacını şöyle belirtir: 'Biz, her şeyin tek bir biçim içinde olacağı geleceğin yeni yapısını hep birlikte yaratıyoruz –mimarlık, heykel ve resim–; bu tek biçim, milyonlarca el işçisinin (zanaatçının) elleri ile göğe yükselecek, yeni, gelecek olan bir inancın simgesi olacak.' Bu anlayış, zanaat ve güzel sanatları, teknik'i ve sanat'ı, yararlı'yı ve güzel'i bütünleştirmeye yönelik yeni, çağdaş bir anlayıştı. Bauhause'tan kalkan ve kaynaklanan bu anlayış, kısa bir süre içinde klasik estetik kurallarını sarsmaya, bunların yerine yeni bir estetik getirmeye yetti, diyebiliriz."

Bu süreçte, güzel ve yararlı değerleri bağlamında Peyami Safa'nın sanat ve tekniğe bakışı, Türkiye'nin o dönemdeki durumunu anlayabilmek ve Bauhause anlayışının bilim ve sanat dünyamıza henüz girmemiş olduğunu görebilmek açısından önemlidir:

"Faydalının güzele tercih edildiği bir dünyada olduğumuza şüphe yok. İnsanın başına gelen bütün belâlara başka bir sebep aramayınız. Tekniği baş tâci edip şımartan, estetiği lüzumsuz ve tasfiyeye mahkûm bir gelenek sayan ahmaklık yirminci asrın dehâsıdır. Asıl bu ters görüşün baş aşağı gelmeğe mahkûm olduğunu umabiliriz. İnsanın tarihinden çıkan mâna, bize, değerler silsilesinden faydanın en aşağı basamakta, güzelin

en tepede olduğunu gösteriyor. Bütün hayvanlar varlıklarını devam ettirmeğe yarıyan faydanın peşindedirler. Onların arasında faydasız ve güzeli arayan yalnız insandır. Onun en iptidai vasıtalarla taşları kazıyarak süslemeğe uğraştığı tarihte bugünün güzel sanatlarına kadar, insanı hayvandan ayıran en büyük fark budur. İster içgüdüünün, ister gizli bir dehânın mahsulü olsun, örümcek ağına ve kunduz yuvasına bir teknik şaheseri gibi bakıyoruz. Yapı ustalığı bakımından hayvan mükemmel bir teknikçidir. Fakat insandan başka resim yapanına ve şiir yazanına rastladınız mı?”¹²⁸

“**Metafizik güzellik anlayışı nedir?**” sorusuyla “güzellik” değerinin metafizik yönden açıklanmasına giriş yapan Tunalı (a.g.e.: 142) bu soruya şu yanıtı verir:

“Metafizik, güzelliği, güzel’in kendini gösterdiği doğa ve sanatın dışında bir töz (substans) ya da bir öz (essentia) olarak düşünür. Doğada karşılaştığımız güzel obje’ler, örneğin güzel bir ağaç, güzel bir çocuk, güzel bir manzara, vb. ya da sanat yapıtları, örneğin güzel bir şiir, güzel bir resim ve güzel bir müzik, bütün bunlar metafizik güzellik anlayışına göre, güzel’in kendisi değil, güzel’in bireysel görünüşleridir. Bu görünüşlerin güzelliğini kavrayabilmek için, ‘güzel’in kendisi’ni, öz güzelliği tanımak gerekir. ‘Güzel’in kendisi ise, duyuşsal olarak değil, ancak düşünsel olarak kavranabilir. ‘Güzel’in kendisi’ni kavramak için tutulacak yol, tek tek güzel obje’leri algulamak değil, tersine onu bir ‘idea’ olarak düşünmektir. Böyle bir düşünme empirik olarak kavranan güzel şeylerin dışına (trancendent) çıktığı için, böyle bir düşünme özü gereği spekulativ (gerçeği aşan) bir düşünme olacağı gibi, aynı zamanda konstruktiv (kurgusal) olacaktır.”

Metafiziğin karşılığı olarak “mistisizm” sözcüğünü kullanan Peyami Safa ise sözcüğün genel tanımını şöyle verir:

“Mistisizm insan ruhu ile varlığın esası arasında birleşme imkânına inanmaktır. Mahrem ve dosdoğru (vasitasız) bir birleşme, ki normal bilgi ve varlıktan ayrı ve üstün bir bilgi ve varlık tarzı tesis eder. Bu kısa tarifin daha iyi anlaşılması için, iki noktanın izahı lazımdır.

1- Varlığın esası ne demektir?

2- Mahrem ve dosdoğru (vasitasız) birleşmeden ne kastediliyor?

Varlığın esası, bir mânâsına göre her şeyi içine alan BİR, kâinatın bütünü sonsuzluk demektir. Dinî mistiklere göre de Allah’tır. İnsan ruhu kendi içinde BİR’i, bütünü, sonsuzluğu, veya Allah’ı ve onunla birleşebilir. Mahrem, dosdoğru (vasitasız) birleşmeye gelince, burada mahrem, ruhun içinden demektir. Dosdoğru (vasitasız), aklın vasıtası olmadan, beş duyumuzum bize tanıttığı dışarı Dünya’nın içimizdeki tesirlerinden sıyrılarak, Dünya’ya ve maddeye ait her türlü alâkadan sıyrılarak varlığın prensibi ile veya Allah’la birleşmektir. İslâm Tasvuf dilinde, bu sıyrılmalara alâikten (alâkalarından), Masiva’dan tecerrüt denir. Allah’ın yanına yaklaşmaya (vasıl-ı kurbullah) olmak, dendiği gibi, birleşme de (vuslat)dır. “Mistisizm” kelimesi, birinci asırda, azizlerden Denysl’ Aaséopagite tarafından icat edilmiştir. Fakat mistisizm, bu adı almadan ve Hıristiyanlıktan çok önce uzak doğuda, Hindistan’da, Çin’de doğmuştur. İsrail’de, Hıristiyanlıkta, İslâmiyette gelişerek zamanımıza kadar geldiği için ‘Ebedî felsefe, Perennial Philosophy – L’eternelle Philosophie’ adını alır. İslâm Mistisizminin adı (Tasavvuf)dur. Sufiye de denir. Bu kelimelerin iki kökten birine bağlı oldukları tahmin edilmektedir. Biri, Grekçe ‘akıl, hikmet’ mânâsına gelen ‘Sophia’dır, öteki de yün mânâsına Arapça ‘suf’ kelimesidir (O tarihte ulemanın yünlü bir libas giymeleri münasebetiyle). Bu iki tahmin ve iddianın dışında, üzerinde durulmayan bir iddia daha vardır. Buna göre, menşei Hazreti Peygamber zamanına kadar uzanan mistisizmin (Sufiliğin) o devirde Sofa Ehli denin âlimler arasında başlamış olmasıdır.”¹²⁹

¹²⁸ Peyami Safa, (1976): *Objektif 8: 20. Asır Avrupa ve Biz*, Ötüken Yayınevi, İstanbul: s. 79-80

¹²⁹ _____, (2003): *Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul: s. 169-170

Aşkın bir yaklaşımla “Güzel nedir?” (Ti esti to kalon?) sorusunun Batı felsefesinde ilk kez Platon tarafından, Antik çağda sorulduğunu ve ondan sonraki düşünürlerin günümüze kadar bu soruya yanıt aradığını belirten Tunali, bu soruya verilecek yanıtın “estetikbilim” dışında, metafizikte aranması gerektiğini söyler.

Antik çağda, Platon tarafından ele alınan “güzel” (to kalon) olgusu, üç aşamadan geçer; bu aşamalar, Platon’un yaşamında geçirdiği düşünsel evrelerdir: mantıksal-kavramsal yaklaşıma sahip olduğu Sokratik dönem, güzel olgusuna varlık tabakaları açısından yaklaştığı ontolojik dönem, Pisagor’un öğretisini benimsediği yaşlılık dönemi..

İlk dönemde, *Büyük Hippias* diyalogunda “güzel” olgusunu “Güzel, güçtür.” söylemiyle bitiren Platon, güzelin ilk kez bir obje olarak düşünülmesini sağlar. Bu diyalogda güzel olgusunun hem tek tek objelerin güzelliğini tartışmak bağlamında real dünyaya atfedilmesi hem de varlığın özüne gönderme yapması bağlamında irreal dünyayı imlemesi, güzelin bir “ikilik” taşımasına neden olur. Bunun yanı sıra, Platon’un güzel ve iyi olgularını aynı kabul ettiğini ve bu anlayışın, Kant’a kadar sürdüğünü biliyoruz.

İkinci dönem, Platon’un güzeli “kendiliğinden güzel” olarak kavradığı dönemdir. *Şölen* diyalogunda, Eros, güzele ulaştıran, doğurmaya ve yaratmaya varabilenin sembolü olur. Güzelle birlikte yaratmaya kavuşmak, ölümsüzlüğe kavuşma isteğiyle eşleşir. Bu ise bedenlen ve ruhen olmak üzere, iki şekilde gerçekleşebilir. Dolayısıyla, bedensel güzellikten hareketle, mutlak güzelliğe (auto to kalon), öze ulaşmanın amaçlandığı dönem, bu aşamaları içerir. Bütün varlığı aydınlatan öz, mutlak güzelliğin ta kendisidir. Sonuçta, Platon’un vardığı bu mutlak güzellik, maddî âlemde tek tek görüntü olan güzelliklerin özü olan, yani ki ideal, Tanrısal güzelliktir. Eros’un ve yaşamın amacı, mekan ve zaman boyutlarının dışında yer alan bu aşkın, salt güzelliğe, gerçekliğe, cevhere ya da sübstansa (ousia), yani ki ölümsüzlüğe ve mutluluğa ulaşmaktır. Görüldüğü gibi, bu süreçte Platon, güzelliği ontolojik açıdan ve derinlemesine ele alır. Burada, güzel, Tanrı’yla ilgi içine sokulmuş olur ve estetik bir boyuta sahip olmaktan ziyade, bütün varlığın temelindeki “öz”ün (ousia) karşılığı olur.

Bu yaklaşım; aynı zamanda, İslam mistik düşünce düzeneği olan Tasavvuf anlayışının da temelinde bulunan bakış açılarını içerir.

Burada, Platon'un "düşüş" metafiziğini hatırlamakta fayda var:

"Ruh, bu dünyada cisimleşmeden önce, Varlık'ın hakikati tarafından aydınlanmış olarak saf idealar dünyasında yaşamaktaydı. Kendisi için bir zindan olan bedene (sôma sema) düştüğünden bu yana, onun görüşü kararmıştır. Estetik deneyim, bu durumda, İdealar dünyasına yeniden ulaşmak isteyen ruhun önünde bulunan en uygun yol olarak ortaya çıkmaktadır. Hayranlık verici bir bedeni veya bir sanat eserini görmenin yarattığı heyecan, bedene düşmüş olan ve bu dünyada cisimleşmesinden önce seyrettiği idealar dünyasını bulanık bir şekilde hatırlayan ruhun uyanması gibidir. Platon'a göre aşk deneyimi, en alt düzeyde olan, ancak en sık rastlanan ve en kolay yaşanan estetik deneyimdir. Böylece platoncu ruhun yükselişine ilişkin diyalektik, güzel bir bedene, daha sonra bütün güzel bedenlere, arkasından güzel biçimlere duyulan aşkla başlar. Güzel ruhlara, güzel erdemlere, güzel bilimlere duyulan aşkla devam eder. Diyalektik yükselişin son safhası, duysal güzelliğin ancak bir sembolü olduğu ve somut olanı içine aldığı İdea'nın bilgisidir. O halde güzellik, görünüşünden başka bir şeydir. O, İdea anlamına gelir." (Bumin, a.g.e.: 210)

Cemil Sena Ongun (1936: 69) da "aşk ve haz" arasındaki ilgiyi incelediği bir çalışmada, Platon'daki aynı yaklaşıma farklı bir vurguyla değinmiştir:

"Ruh, aşkla kendinden geçtiği ve güzelliğin tecellilerine maruz kaldığı vakit ilk cevherlere kadar yükselir ki, orada her şeyin büyük, asil ve âlicenap olduğunu görür. Ve orada, kendisini yücelten, kendi kendinden üstün bir âleme alıp götüren harikulâde duygulara mazhar olur. Fakat bu tecellilerin (emanations) alamadığı vakit, ruh yine güzelliğin hatrasile doymuş olduğu halde şaşırır kalır ve her yana baş vurur; her şeyi, sevilen şeye feda etmeye hazırlanır, onun yanında bulunmanın kendinde uyandırdığı yüve kurtuluş duygularını tatmaktan, görmek ve kendinden geçmekten başka bir arzusu kalmaz.

Eflâtuna göre: Hakikî aşk bu manevî güzelliklere bağlanan aşktır."

Güzelliğe ulaşmanın yollarından birini "aşk" olarak gören Platon'un ikinci yol olarak da "felsefe"yi kabul ettiğini söyler Şehzâde İbrahim:

*"İkinci yol da felsefe, cedel yoludur. Şu halde aşkla felsefe bizi aynı hedefe, ulûhiyete ve lâ-yemûtluğa götürüyor. Ve biz aşk sayesinde ölmüyoruz. Zira evlât ve insâl sâhibi oluyoruz. Binaenaleyh güzellik ruhumuzda, aşkta ve bize aşkı ilhâm eden mahlûktadır. Güzellik fikr-i umumîsine yükselmenin başka çaresi yoktur. Ve güzellik – madem ki ruhla vücûd ikisi birden işe karışıyor– ne tamamıyla tesiri ne de sade zihnidir. Her şeyden evvel mahsusâtın fevkinde bir âelmde iyi ile doğrunun yanında bulunup onlarla birleşerek uluhiyeti teşkil eden zevâl bulmaz bir unsurdur. Lakin bu güzellik ideal bir güzelliktir. Ona varmak için başta müstait olmalı ve imrenmesini, sevmesini bilmelidir. Ruhumuz bir hamlede ideal güzelliğe yükselemeyeceğinden bizi o zirveye çıkaracak bir asansör, bir vasıta lâzım. İşte o vasıta Eflatun'a nazaran Eros'tur."*¹³⁰

¹³⁰ Şehzâde İbrahim, (1927): "Eflâtun ve Bediiyat", *Hayat*, Cilt: 4, Sayı: 56, s. 5

Üçüncü dönem olan yaşlılık sürecinde, Platon, Pisagor'un (m.ö. 580-500) etkisi altında olup matematiksel kavramlara, sayılara, düzene, orantı ve uyuma büyük önem verir. Bu dönemde, güzeli "matematiksel" olarak belirlemeye çalışır ve "Güzel olan, salt geometrik formlardır; yoksa bu formların çevirmiş oldukları içerik değil" der. İdeal oluşları bağlamında, geometrik formlar, zaman ve mekan boyutlarının dışında, öte âleme ait, aşkın bir özelliğe sahiptir; o nedenle, bu dönemdeki güzellik anlayışı "aşkın bir güzellik" olarak çıkar karşımıza. Son aşamadaysa, güzellik "doğru oran ve orantı"dan başka bir şey değildir Platon için (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 144-145).

Plotinos'taki (m.s. 205-270) metafizik anlayışın bir panteizm (evren=Tanrı anlayışı) olduğunu söyleyen Tunalı'ya göre, Platon ve Aristo'nun düşünce düzenekleri etrafında biçimlenen bir yaklaşımdır bu. Plotinos'ta, güzel "özü gereği güzel" ve özü güzel olmadığı hâlde maddî âlem(ler)de "görüntüsü güzel" olana karşılık gelmek üzere, iki şekilde ele alınır. Bir tarafta beden, diğer tarafta ruh güzelliğidir tartışılan aynı zamanda ve bu yaklaşım, Platonik'tir. Bununla birlikte, Aristo'dan hareketle Platon'daki form güzelliğini reddedip güzelliği belirleyen simetri, yani doğru oran ve orantı değil ama, bütün evrenin normlarını belirleyen "idea" olduğunu savunur. Bu bakış açısına bir de mistik eğilim eklenir ve güzellik; beden, ruh, nous (evreni düzenleyen ilke) ve Tanrı güzelliğine yükseliş olarak kabul edilir. Her güzellik aşamasında "arınma" (katharsis) söz konusudur. Böylece arınma, her aşamanın olmazsa olmazı kabul edilir. Bu noktada, güzel ve erdem değerleri "aynı" kabul edilir; bu aynılığın kaynağı ise "idea"dır. O hâlde, güzel, erdem, iyi ve nihayetinde varlık, aynı mistik ortamda birleşerek çokluk içindeki tekliğin göstergesi olur.

Bu yaklaşımın aynı zamanda, Tasavvuf anlayışındaki "devriyye" geleneğinin ta kendisi olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır. Devriyye geleneğinde de Tanrısal özden koparak maddî bir bedene bürünüp yeryüzüne düşen insanoğlu, acılarıyla dolu sürekli bir nefis terbiyesinden geçerek bedensel ve ruhsal her türlü istekten kurtulup Tanrı katına yükselmeyi amaçlar. Türk edebiyatında "devriyye" geleneğine göre verilen örneklerde, insanın öte âlemden dünyaya ve dünyadan da Tanrı'ya ulaşma aşamaları ele alınır. "Mutasavvıflara göre, yeryüzündeki bütün varlıklar tek tek Cenab-ı Hakk'ın bir sıfatına mazhardır; insan ise 'eşref-i mahlukat' (yaratılmışların en şerefli) olduğundan, mutlak varlığın bütün sıfatlarına, yani zatına mazhardır. Ancak bu sıfatlar insanda tecelli

edinceye kadar sırasıyla bütün varlıklardan geçerek, âdetâ kâinattan süzülür. İşte insan bu yüzden bütün kâinatın hülâsasıdır, yâni âlemin özü(zübde-i âlem)dür. İşte bu, bütün kâinattan süzülüp insanda tecelli etme görüşüne ‘devir nazariyesi’, mutlak varlıktan insana ve insandan, aslına dönüşe kadar süren devri anlatan şiirlere de *devriyye* denir. Devir nazariyesine göre, maddî âleme, yani dünyaya gelen varlık ilk önce cansızdır, sonra nebat, daha sonra hayvan, en sonra da insan şekline girer. Ancak bu, biyolojik bir değişim veya tekâmül değildir. Daha sonra ise, kabiliyet ve gayretine göre ‘insan-ı kâmil’, hattâ ‘kutup’ bile olabilir. Böylece visâl-i Hakk’a nail olarak tekrar geldiği yere, yani aslına dönmüş olur. Bu devir hareketi eskiler tarafından bir daireye benzetilmiş ve vücud-ı Mutlak’tan kâinata gelinceye kadar geçen kısma ‘kavs-i nüzul’ (iniş yayı); süflî âlemden tekrar yüce âleme, yani geldiği yere (vücud-ı Mutlak) varıncaya kadar geçen zamana da ‘kavs-i urûc’ (çıkış yayı) denmiştir... Devriyyeler işledikleri konulara göre ikiye ayrılırlar: Bunlardan kavs-i nuzûlü anlatanlara ‘Arşîyye’, kavs-i urûcu anlatanlara ise ‘Ferşîyye’ denir.”¹³¹ Şimdi de bu yaklaşıma bir örnek verelim:

“Üsküdar’da doğan ve Melamîlerce ‘kutup’ olarak tanınan Hâşim Baba, ne Bektaşiler ne de Celvetîler tarafından kabul edilmiş, bununla birlikte, ölümünden sonra kendisine Hâşimiyye adlı bir tarikat nispet edilmiştir. Hâşim Baba’nın 18. yüz yılda yazdığı kasideden alınan aşağıdaki dizeler, bir devriyye-yi ferşîyye örneğidir: Bilmeyip bu ehl-i irşad hâlini münkir olan; Kahkariyyen devr ile hayvana can eyler feda/ Çok zaman hayvanî hilatlar giye öz nefisine; Hırs ile dam-ı beladan bulmaya ol hiç reha/ Kalb-i mürşidden olursa her kime atf-ı nazar; Gönlüne dahil olar zatına eder iktida (Doğruluk yolunun ustasına ait hâli bilmeyip de inkar eden kişi; kahredici bir dönüş içinde can verip hayvan olur/ Uzun bir süre, öz nefisini hayvanca davranışlarla giydirir; Hırs ile belanın tuzağında kalıp asla kurtuluş bulamaz/ Doğru yolu gösteren öncünün kalbi, bakışını her kime yönlendirirse; O gönüle giren kişi, ona bağlanır.)”¹³²

Rıfka Melûl Meriç’in *Rubâiyyât-ı Melûl* adlı çalışmasını şerh eden Hilmi Ziya Ülken’inse “yaratılış” konusu etrafında yaptığı açıklamanın bir kısmı şöyledir:

“Tasavvuf, ‘Mahabbet-i asliyye’ telâkkîsi içinde İslâmiyyetin yaratış doktrinini izah eder. İbrânî dinlerinde, âlem, yokdan (*ex nihilo*) vâir olmuştur. Allah, bu âlemi meydana getirmek için şekilsiz ve ibtidâî bir maddeye muhtac değildir. Tevratın ilk kısmı olan ‘Tekvin kitabı’ bu yaratış doktrinini ile başlar.

Kur’anda da yaratışı ifade eden ve latince (*Fiat*) kelimesile ifade edilen bu ‘Kün’ emrine ait bir çok âyetler görüyoruz [...] Şu kadar var ki, Yunan felsefesinde ‘maddî’nin Allahla beraber ezeli olarak mevcut olduğu kanaati, Plotinde aklın, ruhun ve maddenin muhtelif sudûr mertebelerinde Allahdan çıkan ‘uknûm’lar [kural] olduğu fikri, Tasavvufun bu aslî doktrinini inkişaf ettirmeğe çok elverişli bir sâha bulmuştur. İşte Kur’anın zâhirî ve bâtinî mânâsı telâkkîleri de buradan ileri gelmektedir. ‘Kün’ kelimesi, yalnız başına alınacak ve zâhirî mânâsına hasredilecek olsaydı [...] bu takdirde ‘Fiat’,

¹³¹ Fahir İz ve Günay Kut, (1985-1986): “Devriyye”, *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri: Tarih-Antoloji-Ansiklopedi*, Cilt: 2, s. 16-17

¹³² Rıza Tefik [Bölükbaşı], (2005): “Evvel Benem Ahır Benem: Tasavvuf Edebiyatında Devriyye Geleneği”, www.osmanli.org.tr, s.y.

hakikaten yokluktan varlığa, ânî ve mutlak mânâsile yaradış ifade edecekti. Halbuki Yunan felsefesi, Aristo'dan beri, bize, hiç bir şeyin yokdan meydana gelmiyeceğini göstermekte idi. Aristoya göre, yokluğun tasavvuru imkânsızdır. Birden yalnız bir çıkar. Yeniden meydana gelen her şey, kuvveden fi'le çıkmadan başka bir şey değildir. Âlemde gördüğümüz bütün istihaleler, eşyanın kuvveden fi'le geçmesi olduğu gibi bizzat âlem de Plotin doktrinine göre Allahın kuvvesinden fi'le çıkmasından ibarettir. Ancak Yunan felsefesi, bu fi'le çıkışın nasıl ve neden dolayı olduğu noktasını yarım bırakıyordu. Bunun için 'Varlığın zuhura meyli olduğu'nu söylemek kâfi midir?.. Tasavvuf, bu mes'eleda daha ileri giderek, bütün varlığın esasını 'Muhabbet-i Asliyye'de görmektedir. Bu manâda artık yaradış yâni âlemin zuhuru, Tanrının aslî olan ve kendi kendine çevrilen aşkının ilk tezahürüdür. Tasavvuf telâkkîsince, Allah, kendi kendine âşık olmuş, kendini kendi dışında görmek için zuhur etmiştir."¹³³

Dolayısıyla, bu yaklaşımda, evren(ler)in yaradılış nedeni, Tanrı'nın kendi dışında somutlaştırdığı özde, yine kendi "güzel"liğini görebilme isteğidir; bu durum, tıpkı, idenin kendi dışına çıkıp bir gerçeklik olarak somutlaşması ve nihayetinde, kendine yabancılaşarak arayışlarla dolu bir biliş sürecine girdiği sonraki aşamada, özünü idrak eder etmez yükselişe geçip kendine geri dönmesi gibidir.

Bu noktada, fiziksel ve fizikötesi âlem(ler) konusunda yaptığı açıklamalardan biri de şudur Ülken'in (Meriç, a.g.e.: 7, 11-14):

"Emir veya Gayb âlemi ise akıl ve nazar yolu ile bilinemez; ona ancak keşif ve zevk yolu ile yâni Tasavvufu nüfuz etmek mümkündür. İşte sofileri kelâmcılardan ve zâhir ulemâsından ayıran esaslı nokta budur. Onlar 'hilkat'i Allahın sırrının esaslı olan 'muhabbet-i asliye'nin ilk zuhuru addederler. Bu bakımdan İskenderiye mektebi veya Yeni Eflâtunculara benzerler. Nitekim sonradan Yeni Eflâtunculuğa âid eserlerin terciyesi, bu fikrin İslâm sofileri arasında geniş mikyasa revaç bulmasına sebep olmuştur [...] Kemal ehli, kesrette vahdeti görür. Çünkü Tanrının adlarından [Esma-i hüsnâ]dan olan cemâl, Kevnin (existence) suretleriyle meydana çıkmıştır. Gölgeler ve hâdiseler, Onun tecellisinin aynalarıdır. Cihanda gördüğümüz herşey, gölge ve hayâlden ibarettir [...] 'Vahdet kesret' fikri, Néo-Platonisme'den gelmektedir. Eflâtun felsefesi, Misâl (İdea) âleminde 'vahdet' gördüğü, Aristo felsefesi ferdî cevherler ve kategoriler âlemini kesret (çokluk – pluralité) olarak kabul ettiği halde, her iki felsefeyi birleştirmeğe çalışan Plotinus'a göre hakikat, bir olan 'varlık'tan birçok uknûm (hypostase)ların çıkmasında, yâni birlikteki çokluktadır [...] Yeni Eflâtunculuk (Néo-Platonisme) fikirleri İslâm felsefesine tercüme vasıtasıyla sokuldu [...] Muhyiddin Arabî felsefesinde 'kesret-vahdet' mefhumları, Yeni Eflâtunculukta olduğu kadar esaslı değildir. Çünkü bu felsefenin asıl hâkim mefhumları, 'zâhir ve bâtın'dır. Vahdet, bâtına; kesret, zâhire karşılıktır.. Yâni vahdet, akıl ile aklî yoldan kavranamaz. Gayb âlemine âid olduğu için ancak gaybî usûl ile ve gaybî ilimlerle kavranabilir [...] Sudûr ve tecellî (Proccession et émanation) fikirleri de Yeni Eflâtunculuğun hâkim fikirlerindedir. Plotinus'a göre bütün âlemler ve eşya, tek varlıktan çıkmıştır ve onun tecellileridir; eşya, Mutlak Varlığın bir aynada görünen hayâlleri gibidir. Şu halde âlemlerin varlığı, Tanrıdan ibaret olan hakikî varlığa nazaran ancak geçici gölgelerden ibarettir.

Muhyiddin-i Arabîye göre 'Tanrı, zilli izhar etmek için mümkünatta tecellî ettirdi. İdrâk ettiği herşey, mümkün ayınlarda olan Hakkın varlığıdır. Hakkın varlığı, tecellî ettiği suretlerin ihtilâfından dolayı mümkün ayınlardan ibarettir. Hak, tek varlıktır; fakat suretlerinin çokluğu bakımından âlemdir. Âlem, asıl mutlak varlığa göre sonradan

¹³³ Rıfıkı Melûl Meriç, (1951): *Rubâiyyât-ı Melûl*, (Şe. Hilmi Ziya Ülken), Millî Mecmua Basımevi, İstanbul: s. 5, 8-10

katılmıştır, Hakkın dışındadır. Onun gölgesidir, bununla beraber nasıl gölge, asıl varlık değil, onun dışında, ancak yine kendisini meydana getiren bu varlıkla kaim ve varlığı ona bağlı ise âlem de aynı suretle mutlak varlığın dışındadır, onun devamıdır ve onunla kaimdir.’ ”

Şimdi de Beşir Ayyazoğlu'nun (a.g.e.: 68) bir hatırlatmasını okuyalım:

“Bilindiği gibi, Ehl-i Sünnet inancında âlem Allah'tan ayırılır ve kendine has bir gerçekliği vardır [...] Vahdet-i Vücut bu ikiliği ortadan kaldırarak âlemi tecellî ve zuhur sistemleriyle izah eder. Artık âlem, hiç bir gerçekliği olmayan bir gölgeden ibarettir. Sekr hâlinde varlığın tek varlık olarak kavrandığı bütünü tasavvufî sistemlerde kabul edilmektedir. Fakat İmam Rabbânî'ye göre, sahv halinde, gözlerimizin önüne açılan âlem, sünnî inancına uygun olarak, gölge değil, hakiki bir varlıktır. Vahdet-i Vücut'a geçiş mantikî bir netice olarak kabul edilemez. Ne var ki İmam Rabbânî hoşgörüyü elden bırakmaz ve sufilerin bu hatayı manevi sarhoşluk dolayısıyla işlediklerini söyler.”

Antik çağa, hatta kimi araştırmacılara göre çok daha öncesine dayanan bu mistik düşünce düzeneğinin, Tasavvuf anlayışındaki karşılığını doğru olarak saptayabilmek ya da aradaki ilgiyi doğru olarak görebilmek adına, bir açılım daha yapmakta fayda vardır.

“Tasavvuf, Hakk'ın seni senden gidermesi ve kendisiyle ihyâ etmesidir.”¹³⁴ diyen Cüneydü'l-Bağdadî'nin (ö. 910) yanı sıra “Vahdet-i vücûd anlayışına göre, Mutlakın kendini gizlediği ‘bâtın’ ve açığa vurduğu ‘zâhir’ yönlerinin olması da, görelî bir durumdur. Batınî açıdan Mutlak, ezeli-ebedî olan metafizik bir sırdır. Başka bir ifadeyle Mutlak ‘gizli-olan Tanrı’dır. İnsan bilgisi açısından bakıldığında bu, Mutlakın saf negatif yanısıdır; oysa Mutlakın kendi açısından bakıldığında, bu O’nun mümkün olan tüm yönleri içinde en pozitif yönüdür. Çünkü bu, kayıt ve şarttan âzâde olan varoluş bolluğudur. Zahirî açıdansa, Mutlak, insan zihni için pozitif bir yöne sahiptir. Bu bağlamda O, fenomenler dünyasının kaynağıdır. Teolojik anlamdaysa Mutlak ‘kendini-açan Tanrı’dır. Bu yönüyle, çeşitli şeyler biçiminde tecellî ve tezahür ederek kendini gösterir.” diyen İzutsu’ya (2002: 49) göre, *Metafizik Gerçeklik* veya *Mutlak*’ın kendisinde, fark edilebilen iki farklı boyut bulunmaktadır. Metafizik bakımdan Gerçekliğin nihaî safhası olan birinci boyutta *Mutlak*, mutlaklık hâlinde –yani, mutlak belirsizlik hâli üzere– *Mutlak*’tır... Hem Veda düşüncesinde ve hem de İslâm’da bu nihaî safhada *Mutlak*, Tanrı bile değildir; çünkü ‘Tanrı’, öncelikle, en azından *Mutlak*’ı yaratıklar dünyasından ayıran bir kavram olduğu için, *Mutlak*’ın bir belirleniminden ibarettir. Sözü edilen boyutlardan ikincisinde *Mutlak* yine *Mutlak*’tır; fakat o bu kez, dünya ile ilişkisi bulunan bir *Mutlak*’tır. Burada o, fenomenler dünyasının nihaî kaynağı

¹³⁴ Mahir İz, (1969): *Tasavvuf*, Rahle Yayınları, İstanbul: s. 40

olarak –yani, tecelli edip *kesret* formunda tezâhür eden bir şey olarak– mütalaa edilen *Mutlak*’tır. İsim –yani İslâm’daki ‘Allah’ ismi– *Mutlak*’a sadece bu safhada atfedilebilir. Bu durumu –genellikle yapıldığı gibi– salt monizm hatta ‘egzistansiyal monizm’ olarak değerlendirmenin ciddî bir yanlış olduğuna parmak basan İzutsu (a.g.e.: 50) , bu öğretinin *Mutlak*’ın metafizik yapısında iki farklı gerçeklik boyutu tanıma ve kabul etme anlamında bir düalizm unsuru taşıdığı söylemine dikkat çeker ve şu şekilde devam eder sözlerine:

“Ayrıca, bu durumu bir düalizm olarak değerlendirmek de kesinlikle doğru değildir. Çünkü, gerçekliğin iki farklı boyutu, nihaî olarak –yani zıtların birlikteliği (coincidentia oppositorum) şeklinde– bir ve aynı şeydir. Vahdet-i vücûd, ne bir monizmdir ne de bir düalizm. Kesrette Vahdeti ve Vahdette kesreti görmekten ibaret olan özel bir egzistansiyal tecrübe üzerine temellendirilen metafizik bir Gerçeklik görüşü olarak o, felsefî bir monizm veya düalizmden çok daha dinamik ve ustaca bir düşüncedir.”

Nihayetinde, bütün bu yorumlar ışığında görülen odur ki, Platon; güzelliği, ontolojik ve özsel bir yaklaşım içinde kavrarken Plotinos; Tanrısal, mistik ve moral açıdan kavrar. Bu kavrayışın, monoteist dinlerin, özellikle de Hristiyanlığın yaklaşımı olduğunu belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 147), İslam mistik düşüncesi olan Tasavvuf anlayışına hiç değinmez.

Alman idealizmde, “güzel” sorununun Kant tarafından “beğeni yargısı”na bağlanıp nitelik, nicelik, ilgi ve modalite gibi mantıksal bir incelemeden geçirildiğini belirten Tunalı (a.y.), Kant’ın metafizik bir eğilim içinde olmasına rağmen, düşüncelerinin anti-metafizik düzeyde kaldığını söyler. Kant sonrası düşünürlerinse Kant’a bağlı olmakla birlikte, güzel kavramını, hem metafizik hem de idealist açıdan ele alıp irdelediklerine değinerek Friedrich Schiller, Friedrich Schelling (1775-1854), Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Theodor Vischer’in (1807-1887) güzellik anlayışı hakkında bilgi verir.

Friedrich Schiller tarafından “özgür oyun” anlayışı içinde düşünülen “güzel” kavramı, insanın maddeye bağlı “duyusal” yanı ile biçime bağlı “akıl” yönünün “uyumu”nu imler. Süjenin doğaya dayalı duyu yanına duyusal-madde içtepisi, akıl yanına da madde içtepisi karşılık gelir. Doğa ve aklın birbirine karşıt olması gibi bu tepiler de birbirine karşıttır. “Ne var ki, insan varlığı yalnız bu iki kuvvetin egemenliği altında olsaydı, bu iki içtepinin karşıt kuvvetlerinin sürekli bir çatışma alanı olurdu.

Ama, insan varlığını böyle bir çatışma alanı olmaktan, böyle bir düzensizlikten kurtaran, onun sahip olduğu bir üçüncü içtepidir: *Oyun içtepidisi*. Oyun içtepidisi, öbür iki iç tepiyi kendi içinde kuşatır. Şöyle ki, duyu içtepidisi yaşama yönelir, biçim içtepidisi biçime, akla yönelir, oyun içtepidisi ise, her iki içtepidinin obje'lerini birleştirerek *canlı biçime* yönelir. İşte, bu *canlı biçim* ise, yeni bir ad alır: *Güzellik*. Buna göre, oyun içtepidisinin obje'si *güzellik*'tir ve *güzellik* de canlı biçimdir. *Güzellik*, ne yalnız duygusaldır ne de yalnız akılsaldır, tersine *güzellik*, duyu ve aklın bir uyumudur." diyen Tunalı (a.g.e.: 148) Kant ve Schiller'in *güzellik* anlayışları arasındaki farkı da saptar:

"Kant'ta güzel, insanı zorunluluk dünyası olan duyu dünyasından alıp, özgürlük dünyası olan akıl-ahlâk dünyasına geçiren bir aracı idi. Çünkü, güzel, hem duygusal hem de akılsaldır. Oysa, Schiller'e göre, özgürlük aklın, ahlâkın dünyasında değil (Schiller için akıl-ahlâk dünyasında da zorlayıcı kuvvet vardır.) oyun içtepidisinin obje'si olan güzellik'te bulunur."

Bu nedenle "Güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür." diyen Schiller (1943: 100-101) konu hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

"Maddeye bağlı insan güzellikle şekle ve düşünmeye götürülür. İç âleme bağlı insan ise güzellikle maddeye çevrilir, madde âlemine geri verilir. Bundan, madde ile şekil, pasiflik ile aktiflik arasında bir durumun bulunduğu ve güzelliğin bizi bu aradaki duruma oturtacağı sonucu çıkar. İnsanların büyük bir kısmı da güzelliğin bu kavramını gerçekten kurarlar, bütün tecrübelerde onları buraya götürürler. Fakat öte taraftan böyle bir kavram kadar uygunsuz ve aksini gösteren bir şey yoktur, çünkü madde ile şekil, aktiflik ile pasiflik, duyu ile düşünce arasındaki mesafe sonsuzdur, sonra hiçbir şeyle de verilmez. O halde biz aradaki bu karşıtı nasıl gidereceğiz? Güzellik birbirine karşı iki durumu, duyu ile düşünme durumunu birbirine bağlar, fakat ikisi arasında ortalama bir şey yoktur. Biri tecrübe, öteki de doğrudan doğruya akıl ile gerçekleştirilmiştir. Sonunda, güzellik dâvasının varacağı asıl nokta da budur. Eğer biz bu meseleyi tatmin edici bir şekilde çözebilirsek estetiğin girdabı içinde bize yol gösterecek olan yolu bulduk demektir. Fakat burada, bu araştırmada birbirini mutlak surette koruması gereken, birbirine tamamiyle karşıt iki ameliye bahis mevzuudur. Güzellik, birbirine karşıt iki ve aslâ birleşemeyecek olan iki durumu birbirine bağlıyor."

Bu birleşimin nasıl olacağı hakkında da şunları söyler Schiller (a.g.e.: 89-90):

"Yalnız insanın, bulunabileceği bütün durumlar arasında, onu dolduran, iki türlü tabiatını beraberce geliştiren, bilhassa oyun ve yalnız oyun olduğunu bildikten sonra, salt oyun da ne demek oluyor? Görüşünüze göre sizin eşyayı darlaştırmak dediğiniz şey, ben[im] kendi görüşüme göre delillerle ispat ettiğim gibi, genişleme adını veriyorum. O halde ben sizin dediğinizin tamamiyle aksini söylemiş oluyorum: İnsan yalnız hoş gideni, iyi olanı mükemmel olanı ciddi alır; fakat güzellikle oynar. Biz burada tabiatıyla, gerçek hayatta oynanan umumiyetle, sadece cisimlere dayanan oyunları hatırlıyacak değiliz. Burada bahis mevzu olan güzelliği de biz gerçek hayatta beyhude yere ararız. Var olan gerçek güzellik, varolan gerçek oyun içtepidisine lâyıktır; aklın koyduğu güzellik ideali ise, insanın bütün oyunlarında gözönünde bulundurması gereken içtepidisinin idealine de verilmiştir. Bir insanın güzellik ideali, onun oyun içtepidisini tatmin ettiği yolda aranılırsa, hiç aldanılmaz. Eski Yunan kavimlerinin Olympiad'lardaki oyunlarda kan akıtılmaksızın, kuvvet, sürat, çeviklik, yarış için çarpışmalardan ve asil bir şekilde

cereyan eden yeti oyunlarından hoşlanmaları, Roma halkının ise, Gladiatörlerin kanlı boğuşmalarından, yahut bunların Libya'lı düşmanlarını yere sermelerinden zevkalmaları bize neden bir Venüs'ün, bir Juno'nun, bir Apoll'un ideal şekillerini Roma'da değil de, Yunanistan'da aramak gerektiğini aydınlatır. Ama şimdi akıl konuşmaktadır: Güzel yalnız hayat değil, yalnız şekil değil, canlı şekil, yani güzellik olmalıdır. O, insana mutlak şekilciliğin ve mutlak gerçekliğin çift kanununu, mutlak gerçeği emreder. Bununla beraber ifadesi şudur: insan güzellik ile yalnız olmalı ve yalnız güzellik ile oynamalı. Çünkü, sonunda birden söylemek için, insan, kelimenin tam anlamıyla ancak insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam bir insandır.”

Schiller'e göre, güzelliğin sağladığı fayda, süjenin sonsuzluğa ulaşma isteğini karşılamaktır.

Friedrich Schelling'in (1775-1854) güzellik anlayışındaysa idealizmin bir “identite” (özdeşlik) felsefesine dönüştüğünü belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 149-150), Schelling'in “bilgi” kuramından hareketle bilgiyi “süje ile obje'nin uyumu” olarak tanımladığını söyler. Bu yaklaşıma göre, bilginin süjesini “ben”, objesiniyse “doğa” karşılar. Ben ve doğa, birbirine karşıttır; çünkü ben, bir “bilinç” varlığı olarak, doğa ise “bilinçdışı” bir varlık şeklinde kabul edilir. Bilgi ise hem süje hem de objeyi, yani ki beni ve doğayı “özdeşlik” içinde tutar. Bu noktada iki yaklaşım söz konusudur: İlkinde, objenin süjeden önce geldiğini kabul edip doğadan hareketle ben bilincine ulaşılır ki bu yaklaşıma “doğa felsefesi” denir. Diğerindeyse süjenin objeden önce geldiği kabul edilerek objenin süjeden, doğanın da ben bilincinden nasıl oluştuğu sorgulanır ki bu anlayışın da adı “transcendental felsefe”dir. Schelling, bu ikinci yaklaşımı benimsemiştir: Ben bilincinden hareketle doğanın yapısını sorgular.

Schelling'e göre, ben ve ben olmayı kucaklayan görüş “estetik” görüştür. Sanat eseriyle estetik görüşün “ürün”üdür ve hem beni hem doğayı, hem içi hem dışı, hem bilinci hem bilinçdışını, hem özgürlüğü hem de zorunluluğu içerdiği için bütün bu karşıtlıkların ortadan kalktığı bir “uyum”a sahip olur. Dolayısıyla “güzel”, bu uyumun adıdır. Hem sübjektif hem de objektif eylemlerin birliğini göstermesi açısından bu süreç, en yüksek bilgiyi veren “sanat felsefesi”nin karşılığıdır; “estetik”tir ve bu bağlamda “güzellik”, felsefenin doruk noktasında bulunur.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Tunalı (Bkz. a.g.e.: 150) tarafından, Platon'dan gelen güzellik felsefesinde, idealist estetiği tepe noktasına getiren düşünür

olarak tanımlanır. Tunalı'ya göre tarihsel süreç içinde Hegel'e kadarki bütün estetikler biraraya gelerek düğümленir ve bu düğüm, Hegel sonrası düşünürlerce çözülür.

Hegel'in çıkış noktası olan "mutlak"; ide, tin (Geist), kavram olarak çıkar karşımıza ve diyalektik süreç içinde somutlaşan bir dinamizme sahiptir. Tin, kavram ya da ide, kendi başına "gerçek"likten yoksun olduğu için kendinin bilincine varmak ya da kendini gerçekleştirebilmek adına kendi dışına çıkarak, kendi kendini dışlaştırır; kendi kendine yabancılaşır; kendi özüne karşıt olur; yani ki "doğa varlığı"na dönüşür. Kendi içindeyken "thesis"ın karşılığı olan ide/kavram/tin, kendini dışlaştırdığında "antithesis"e karşılık gelir. Bu aşamada, doğayı inceleyen bilim dalı da "doğa felsefesi" adını alır. Dolayısıyla, Schelling "transcendental felsefe"yi ele alırken, Hegel, "doğa felsefesi" içinde düşünür. Doğada kendi bilincine varıp kendi özüne yabancılaşan ide, gelişiminin son aşamasında, kendine geri döner. Bu basamakta "synthesis" adını alır. İlk olarak "sübjektif" olan tin, ikinci aşamada "objektif"leşir; üçüncüdeyse "mutlak"laşır. Sübjektiv tini, antropoloji, fenomenoloji ve psikoloji incelerken, objektiv tin, hukuğu, ahlakı ve ahlaklılığı içerir; mutlak tinse kendi bilincine varma aşamasında sanat, din ve felsefe basamaklarını çıkmak durumundadır.

Bu süreç, dünyaya, yani ki süflî âleme düşüp özünden kopan varlığın, yükselme isteğiyle kendini bilmesi ve her türlü maddiyattan soyutlanarak Tanrı'ya dönüşü gibidir; yani ki, devriyye geleneğinde anlatıldığı gibi. Dikkat edilirse, bütün bu aşamalar, aslında, İslam mistik düşünce düzeneği olan "tasavvuf"un da içinde yer alır.

Mutlak tinin kendini bilmedeki ilk aşaması sanat olduğuna göre, sanat güzelliğinin bilimi olan estetiğin konusu da "mutlak tin"dir. O hâlde, acaba, doğanın dışında yer alan ve doğadan üstün olan sanat güzelliği ya da güzel sanat da bilimin konusu olabilir mi? "Sanat güzelliği duyusallığa ve hayale dayanırken, bilim, soyut olan, düşünsel objelerle ilgilidir. Bu nedenle, sanat güzelliği ile bilim arasında bir ilişki olamaz." düşüncesini şöyle yıkar Hegel, Tunalı'ya (a.g.e.: 151) göre:

"Sanat güzelliği bir görünüşdür, ama bu bir özün (essentia), bir tözün (substans) görünüşüdür. Bu görünüş, yaşam ve dünyanın keyflik ve rastlantılarının tinselleştirilmesiyle bir realite kazanması anlamına gelir. Bunun için, felsefenin, estetik'in incelediği sanat güzelliği bir aldatma değil, tinsel bir gerçekliktir, tinin duyularda kendini dışlaştırmasıdır. Sanat ve sanat güzelliği, bir bilimsel araştırmaya

değdiği gibi, böyle tinsel bir gerçekliğin bilimsel olarak incelenmesi de aslında gereklidir.”

Böylece, sanat güzelliğini ve ideal olanı araştıran Hegel’e göre “Güzel, idedir.” İde ise içerdiği öğelerle nesneleşip gerçeklik kazanan, sürekli bir uyum içinde olan “bütünlük”tür. Bu anlamda doğruluktur ve sadece, idedir gerçek olan. O hâlde, güzel, aynı zamanda, hakikatle bir ve özdeştir; kendiliğinden doğru olandır.

“Burada Hegel bütün idealist güzellik teorileri için geçerliği olan bir tümel güzellik tanımına ulaşır: ‘Güzel, ide’nin duyusal görünüşüdür.’ Güzellik, bu tanıma göre, ide ile görünüşün bir birliğini, bir uyumunu gösterir. Bundan ötürü, kendi başına doğruluğu kavramaya alışmış ve bunda yetkin olan zihin, güzelliği kavrayamaz, çünkü, güzelliğin sahip olduğu birliği kavrayacağı yerde, onu parçalayabilir. Buna göre de, zihin daima sonluda, tek yanlıda ve doğru olmayan’da kalır. Güzel ise, kendi içinde sonsuz ve özgürdür. Bu güzel, güzel ide’sinin gerçekliği, sanatın ideali olarak kendini gösterir.” diyen Tunalı (a.g.e.: 152) için Hegel’e göre, bir bütünlüğü imleyen güzellik idesinin gerçekleşmesi de sanatın “özel biçimleri”ni oluşturur: Kendine özgü olanı hâlihazırda arama aşamasında olan idenin durumunu veren ve kendini, en iyi mimarlıkta ifade eden “sembolik” sanat; soyutluktan ve belirsizlikten kurtulan tinin özgür bir süje olarak, görünüşü ile idesi arasında uyumu sağladığı ve kendini, en iyi heykelde ifade ettiği “klasik” sanat; kendini, mutlak tin olarak kavrayan idenin, maddeye egemen olup klasik sanattaki uyumu ortadan kaldırdığı ve kendini en iyi resim ile müzikte ifade ettiği “romantik” sanat.. “Edebiyat” ise her üç sanat biçimini de varlığında birleştirdiği için “en üstün sanat” kabul edilir. Hegel’e göre “güzel ide’si, asıl gerçekliğini, ide ile görünüş arasındaki uyumun yetkinleştiği klasik sanat biçiminde elde eder.” (Bkz. a.g.e.: 153) Dolayısıyla, bu bakış açısında, en yetkin güzellik “klasik” güzelliktir.

Theodor Vischer’in (1807-1887) güzelliğe yaklaşımında, estetiği, daha ziyade sanat felsefesi olarak kabul edip tinden doğmadığı için doğa güzelliğini estetiğin dışında bırakan Hegel’den farklı olarak, doğa güzelliğini de içeren bir bakış açısı benimsediğini görürüz. Vischer’in tanımlamasında estetik, “güzelin bilimi”dir. (Bkz. Tunalı, a.y.)

Bu bağlamda ele alınan güzel, bir tin etkinliğinin ürünüdür ve din, sanat, felsefe olmak üzere, değerce birbirinin aynı olan üç biçimde dışlaşır. Gerek din gerek sanat gerekse felsefede dışlaşan tindir; idedir. Vischer'e göre "Güzel, idenin görünüşe çıkmasıdır." İde ise Hegel'deki gibi, kavram ile kavramın gerçekliğinin düşünsel birliğidir. O hâlde "Güzel, görüde (duyularda) dışlaşan ve biçim kazanan idedir." Bu da güzelin, ide ile onun görüsel biçiminden oluştuğunu ve daima bunlar arasında bir "uyum" olduğunu gösterir. Ancak, ide ile görünüş arasındaki uyum bozulursa ya da arada, böyle bir uyum yoksa, oluşan şey "çirkin"dir.

Güzeli; metafiziksel, tek yönlü varlığıyla ve sübjektif-objektif olarak üç aşamada ele alan Vischer'in güzellik algısının genişliği, böylece ortaya çıkar: ide ve görünüşün uyum içinde olması sonucu, kapsadığı öğeler bakımından 'yalın' olan güzel ile ide ve görünüşün uyumsuzluğu yüzünden içerdiği öğelerde 'çatışma' bulunan "metafizik güzel"; inorganik, organik ve insana ait olmak üzere objektif bir varlığı olan 'doğa' güzelliği ile genel olarak hayalgücü ve hayalgücü tarihini içeren sübjektif varlığa sahip 'hayalgücü'nün güzelliğine sahip "tek yanlı varlığıyla güzel"; doğanın objektif güzelliği ile hayalgücünün sübjektif güzelliğine sahip 'sanat'ı içeren "sübjektif-objektif güzel"..

Çağdaş metafizik anlayışta, öncelikle Martin Heidegger'e yer veren Tunalı (a.g.e.: 154) Heidegger'in bir saptamasının altını çizerek başlar açıklamasına:

"Batı felsefesinde bozulma ve yozlaşma, eski Greklerin doğruluk (hakikat) kavramının Latinceye mantıksal anlamındaki doğruluk (veritas) sözcüğü ile çevrilmesi ile başlar. Böylece de, metafizik anlamındaki doğruluk mantıksal bir doğruluk haline gelince, felsefe, derinliğini, kaynağını yitirmiş olur. Bunun için doğruluk, Heidegger'de bu aletheia anlamında anlaşılmalıdır."

Dolayısıyla, Heidegger için "güzellik", varlığın aydınlanmasıdır; doğruluktur (hakikat) ve doğruluk, bir sanat eserine girerse bunun adı "güzellik" olur. Bu noktada, tıpkı Hegel ve Vischer'de olduğu gibi güzellik ve doğruluk, özdeştir. Tunalı (a.y.) Heidegger'in bu düşüncelerini aktarmaya devam eder:

"Aydınlanmamış varlık, ona göre topraktır, aydınlanmış, biçim kazanmış, doğruluk ve güzellik elde etmiş varlık dünyadır. Bu iki yeni kavramla aynı süreci dile getirirsek: Varlığın aydınlanması, 'toprak'ın 'dünya' haline dönüşmesini ifade eder. Bu dönüşüm, toprağın dünya haline gelmesi, aydınlanması ise sanat ile olur, sanat bu aydınlanmadan pay alır. Bu da, aslında sanatın doğruluğu dile getirmesi demektir. Gizli olan varlık, bu

yolla aydınlanır. Böyle aydınlanan şey, sanat yapıtında görünüşe çıkar. Sanat yapıtında aydınlanan, kendini gösteren şey de güzel'dir."

Görüldüğü gibi Heidegger de Platon'da olduğu gibi, güzelliği, varlığın özünün (hakikat, doğruluk, aletheia) dışlaşması olarak ele alır. Heidegger'i izleyen düşünürler için de güzellik, doğruluktur. Değişense, bu özdeşlikte yer alan "doğruluğun içeriği"dir.

Kurt Riezler'e göre, mantıksal biçimi değil ama, varlığın "içeriği"ni ifade eden "doğruluk", bu anlamda, Bir'in düzenini gösterir; ancak, bütün gözler, görünüş evrenini aşıp bu düzeni göremez; bunu görebilenler, sanatçılardır. Aslında, görevi, varlıkta gizleneni ortaya çıkarmak olan sanat, bunun için, güzelliğe yani ki doğruluğa yönelir.

E. Landmann (1903-) ise "varlık" sorgulamasıyla güzel ve doğruluk arasında ilgi kurarken maddesel, ruhsel ve tinsel alanı kapsayan "doğa"nın karşılığı olarak gösterir "gerçek"liği ve bu bağlamda "doğruluk", gerçekliğin dile getirdiği şeydir. Bu doğruluk, dünyanın dışında değil, gerçeklikte bulunur ve gerçekliğe ulaşmayı hedefleyen sanat, aynı zamanda hem doğruluğa hem de güzelliğe ulaşmış olur. O hâlde, doğruluk ve güzellik özdeştir.

Theodor Haecker da doğruluk ve güzelliğin özdeş olduğunu söylerken diğer düşünürlerden daha mistik bir yaklaşım geliştirir. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 155) Buna göre, görünüş dünyasının ardında bulunan Tanrısal dünya (Meryem, İsa, Kutsal Ruh) düzeni, doğruluktur ve "güzellik", bu anlamdaki doğruluktur.

Tunalı'ya (Bkz. a.g.e.: 156) göre, günümüzde olduğu gibi gelecekte de güzellik metafizikleri bir taraftan yıkılıp diğer taraftan yeniden kurulacaktır; çünkü, zamanında Platon, güzelliğin "güç bir sorun" olması nedeniyle, sadece metafizik yaklaşımlarla anlaşılabilceğini söylemiştir.

Ontolojik güzellik anlayışının, Antik çağdan günümüze kadar ya metafizik ya da psikolojik açıdan ele alınan "estetik değerler" sorunsalını tek yönlü incelemelerden kurtardığını belirtmekle ve aynı anlayışın, "güzel" değerinin objede temellendiğini göstermesi bağlamında da önemli bir paradigma değişimine neden olduğuyla sözlerine

başlayan Tunalı (Bkz. a.g.e.: 156-157) için “güzel”in ontolojik olarak belirlenmesinde, öncelikle, estetik değerin taşıyıcısı olan objenin niteliği sorgulanmalıdır.

Objektivation sonucu somutlaşan tinsel varlığa metafizik açıdan yaklaşmak, “güzel” değerini, söz konusu göstergenin arka yapısına; bir doğa objesini estetik kabul eden yaklaşımlarsa göstergenin ön yapısına ait gördüklerinden Tunalı (a.y.), sadece objeden hareket edip ondaki heterojen varlık tabakalarını bir bütün olarak görebilen “ontolojik” analize yetkinlik atfeder. Bu yaklaşıma göre, estetik değeri belirlemede en önemli bilgiler ilk aşamada estetik objenin yapısını veren ontolojik analize dayanacaktır.

Bu amaçla Tunalı; “estetik değerler”in belirlenmesinde Max Bense, Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann’ın görüşlerine yer verir.

Max Bense için estetik objenin real varlık tarzında bir obje olmadığını, estetik dünyayı fiziksel dünyadan ayırdığını biliyoruz. Dolayısıyla, süjenin bir sanat eserinde aradığı, realite değil, güzelliştir; ancak, güzellik, gerçeklik değildir; gerçekliği aşar. Bu ise gerçeklikten kurtuluş olarak değil, içerdiği gerçekliği aşması olarak düşünülmelidir. O hâlde, sanat eseri, gerçekliğe ait bir şey(ler) içerir. İşte, bir estetik obje olarak sanat eserinin, hem gerçekliğe dayanması hem de onu aşması bağlamında yeni bir kavrama ya da terime gereksinme duyan Bense, bunun için “realiteye katılma” kategorisini ortaya koyar.

Doğadaki objelerin güzelliği için gerçeklik söz konusu iken, sanat eserinin güzelliğinde realiteye katılmak söz konusudur. Burada sanat güzelliği, doğal güzelliğin üzerinde kabul edilir ve Bense için “realiteye katılmak”, “güzellik” anlamına gelir.

Bu aşamadaysa üç tür güzellikten bahsetmek mümkündür: sanat eserinin güzelliği, teknik güzellik, doğa güzelliği..

Sanattaki güzellik; bir zorunluluk ortamında değil, ama, yaratmanın ancak mümkün olduğu, “bağımsız ve özgür” bir ortamda, “tesadüfen” katılır realiteye. Teknik güzellikteyse “zorunluluk” hâkimdir ve bu durum, realiteyi örter. Burada, sanattaki

güzellik ile teknik güzellikte ortak olan “imkan” unsurudur. Doğa güzelliğindeyse baskın olarak bulunan “gerçeklik” unsurunun yanı sıra, “gerçekliğe katılma” da söz konusudur.

Güzelliği, “realiteye katılma” kategorisiyle belirleyen Bense’in bütün bu düşüncelerini matematiksel formüllere nasıl döktüğünü de gösteren Tunalı (Bkz. a.g.e.: 158-161) sonrasında, güzelliğin, Roman Ingarden tarafından “mutlak” bir değer olarak belirlendiği anlayışa geçer.

Roman Ingarden, bir ayırımdan yola çıkarak “sanat değeri” ile “estetik değer”i birbirinden ayırır. “Sanat değeri”, belli bir amaç için bir araç özelliği taşıdığından “görelidir”; çünkü, burada objenin taşıdığı, sahip olduğu değer yerine süjenin objeye verdiği, atfettiği ya da biçtiği değer önemlidir. O nedenle, sanat değeri, bir süjenin varlığını şart koşar; bu bağlamda, ne kadar süje varsa o kadar da sanat değeri olacaktır; ancak, bu değer, objenin sahip olduğu değil, ona atfedilen ya da biçilen değerdir.

Buna karşılık “estetik değer”, süje ve objeden bağımsızdır; başka bir varlığa gereksinme yoktur; bu nedenle de “mutlak”tır. Bir objede kendini gösterdiğinde, o objenin taşıdığı bir değer olur; dolayısıyla, bu mutlak değer, Ingarden tarafından “güzellik” olarak tanımlanır ve bir kendisini taşıyan estetik objeye ayrılamaz düzeyde “ontik” bağlarla bağlıdır.

Bu aşamada, dikkat edilmesi gereken nokta, Ingarden’daki estetik değer anlayışının mutlak olmanın yanı sıra “estetik obje”den ayrı düşünülmemesi gerçeğidir. Hatırlanacağı üzere, Kuçuradi (Bkz. 1971: 16-18) doğru bir değerlendirme için objenin taşıdığı değerlerin ortaya çıkarılmasına vurgu yaparken aynı zamanda, bütün estetik değerleri süje ve objeden bağımsız, özgün ve mutlak düzeyde ele almıştır. Böyle bir ayırımı dikkat çekmemekle birlikte, Tunalı’nın (a.g.e.: 162) Ingarden’dan yaptığı alıntı, bu ayırımın varlığını açıkça göstermektedir:

“Estetik değer, buna karşılık, estetik değer niteliklerinin bir çokluğunda temellenir ve bir erek için bir araç olmaması anlamında da mutlak bir değerdir. Örneğin, estetik değer, insanların hoşuna gitmek ereğine hizmet etmez.. Estetik değer, aynı zamanda, estetik obje’de içerilmesi bakımından mutlaktır; çünkü, o, obje’de ortaya çıkan estetik değer nitelikleriyle çözümlenmez bir bağla bağlıdır.”

Ingarden'ın "mutlak" bir değer olarak belirlediği güzel ile "görelî" bir değer addettiği hoş, Tunalı'ya göre, Kant'ın "hoş" ve "güzel" değerlerini birbirinden ayırmasından farksızdır.

Nicolai Hartmann ise estetik değeri, estetik objenin ontik yapısında temellenen, bir görünüş değeri olarak kabul eder. Estetik objeyi ön (real) ve arka (irreal) yapıdan oluşan ontik bir bütünlük şeklinde belirleyen Hartmann için arka yapı, hem ön yapının biçimini oluşturan hem de irrealin görünüşü olarak kavranma aşamasında, ön yapıya bağımlı olan bir özellik taşır. Estetik değer, bu bağlamda, ön ve arka yapı arasında bir yerde kavranır ve ne ön yapıdan ne de arka yapıdan koparılabilir. Dolayısıyla, ön ve arka yapılar arasındaki ilgi, "görünüş" ilgisidir ve estetik değer dayandığı temel, bu görünüş değeridir.

Bu konuda aynı düşünceye sahip olan Akşit Göktürk (2002: 40, 41) de bir estetik objenin ön ve arka yapıları "ara"sında ortaya çıkan "görünüş" değerini, "dile getirilen" olarak ele alır:

"Oysa bir sanat yapıtının, amaçladığı anlamı 'nasıl dile getirdiği'ne, başka bir deyimle biçimsel özelliklerine bakarken, 'dile getirilen'in görmezden gelinemeyeceği, biçim ile anlamın birbirinden ayrılamazlığı apaçıktır [...] Bir sanat yapıtının güzelliği ne içerikte ne biçimdedir. Dile getirilindedir. Simgelere, göstergelere yüklenmiş bir dünyadır dile getirilen. Kendine özgü bir devingenlikle işler bu dünya. Bir şiir, bir roman, bize görünen tek tek dilbilimsel ya da somut anlamsal öğelerinin ötesinde, deneylerimizin dünyasına oranla ikincil nitelikteki bu dünya aracılığıyla etki kazanır."

Bir manzara resminin doğadaki gerçek manzara olmayışı gibi, görünüşün de asla doğadaki "gerçeklik"le aynı olmadığını Hartmann'dan hareketle belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 163-175), estetik objedeki görünüşün, kendi başına var olamayacağını, o nedenle, objede taşınan estetik değer de yalnızca görünüş içinde var olan bir şeyin değeri olarak anlaşılması gerektiğini söyler. Bu bağlamda, görünüş, sadece kendisini estetik bir etkileşim içinde izleyen süje için var olur; ancak, estetik değer, ne süjeyle ne bilgi objesiyle ne de estetik hazla ilgilidir. Bu konuda, Hartmann'ın düşüncelerine şöyle yer verir Tunalı (a.g.e.: 164):

"Estetik değer, 'ne akt değeridir (ister algı, ister haz olsun) ve de var olan bir şey olarak var olan bir şeyin değeridir, tersine obje olarak obje değeridir. Bunun için, estetik değer, gerçeklikten bağımsızdır ve görünen şeyin gerçekleşmesinden de.' Estetik değer dediğimiz obje'nin bilgi obje'sinden olan kesin ayrılığı da yine bu noktada açık olarak belirir. 'Estetik değer, bizim için obje olmaya dayanır. Bilgi objesi, yalnız per accidens"

(tesadüfen) 'obje'dir; o, ancak, bilen bir süje sayesinde bir obje olur. Buna karşılık estetik değer, essantiel olarak yalnız obje'dir, bunun için estetik değerler, obje değeri olarak obje değeridirler, salt 'obje' olma değeridirler.' Böyle bir obje, estetik değerini dayandığı en temel bir obje, en yetkin bir obje, şüphesiz, sanat yapıtıdır. 'Bütün sanat değerleri sadece obje'ye bağlıdır ve akt'a değil. Sanat, sanat olarak 'güzel' değildir, sanatın sağladığı haz da güzel değildir, tersine yalnız sanat yapıtı güzeldir.' ”

Böylece “güzel” değerini sadece ve sadece, estetik objenin ontik bütünlüğünde taşınan bir görünüş değeri olarak kabul eden Hartmann, bu noktada, İoanna Kuçuradi'nin “objede taşınan değer” anlayışının paralelinde bir görüşe sahip gibidir. Dolayısıyla, sanat eserinin estetik değeri, bir obje değeri olarak “güzel”in karşılığıdır; demek ki güzel, estetik objenin ontik yapısı üzerinde yapılan analiz(ler)le ortaya çıkar.

Bu yaklaşım, estetik objenin sadece arka yapısını esas alan metafizikle yaklaşımla ön yapıyı esas alan fenomenolojik yaklaşımın bütünleşmesidir. Çünkü Hartmann'ın düşüncesini aktaran Tunalı'ya (a.g.e.: 165) göre “ ‘Güzellik olan ide değildir, tersine görünmedir; ve eğer güzel ide'nin görünüşü ise, o zaman o ide'nin kendisi değildir.’ Buradan, güzelliğin *duyulur* olduğu sonucu çıkar. ‘İde'nin kendisi duyulur olmadığına ve duyulur bir şeyde *göründüğüne* göre, obje, iki bölümlü olmalıdır; obje, buna göre ön yapı olarak bir duyulur nesne yapısı ile arka yapı olarak bir ide'den ibaret olmalıdır.’ Böylece, estetik obje'de ve estetik değerinde bulduğumuz heterojen iki varlık alanı ile yine karşı karşıyayız. İde, yani görünen idealite ile duyulur realite. Ama, güzellik ne yalnız realiteye ne de yalnız idealiteye aittir. ‘Güzel, güzel olarak ne yalnız arka plandadır, ne de yalnız ön plandadır, tersine yalnız ikisinde birden bulunur.’ ”

Doğadaki objelerde de güzellik bulunduğuna değinen Tunalı (a.g.e.: 166), Hartmann'ın sanat güzelliğini doğal güzellikten üstün tuttuğunu ve ikisi arasındaki farkı da açıklar:

“Doğa obje'leri biz olsak da olmasak da vardılar, buna karşılık 'sanat yapıtıları' bir objektivasyonu, bir objektivleşmiş tinsel varlığı gösterirler. Hegel'in deyimi ile, 'onlar, tinsel varlıktan doğarlar.' Bu bakımdan doğa düzeninin üstündedirler, doğayı aşıp, onun dışına çıkmışlardır. Onların tinsel varlıktan doğmaları, irrealite alanının, tinsel alanın derinliğini gösterir. Bir doğa obje'si hiçbir zaman bir sanat yapıtıyla, güzellik yönünden karşılaştırılmaz. Çünkü doğa bu bakımdan yetkin değildir [...] Doğada eksik olan şey, görünüş ilgisinin yetkinliğidir. Doğada salt biçim olmadığı için, doğal obje'lerde yetkin bir tabakalar arası ilgi de yoktur. Çünkü, doğada tinsel varlık diye somut bir varlık yoktur. Bunun için, asıl güzellik doğada değil, sanatta bulunur.”

Bunun yanı sıra, “güzel”in kuralları olup olmadığını da sorgulayan Tunalı, Hartmann’a göre böyle bir yasa varsa da bunu bilebilecek bir yetiye sahip olmadığımızı vurgular; zira, böyle bir yasayı hiçbir felsefî analizle bilmek mümkün değildir. Bu ancak, metafizik bir yaklaşım gerektirir ki somut fenomen(ler)den yola çıkan ontolojik kavrayışın, güzelin yasasını bu şekilde ortaya çıkarması mümkün değildir. Dolayısıyla, her türlü idealist ve metafizik yaklaşımın karşısında olan ontolojik kavrayış, estetik değeri ideye, öze bağlamaz; güzelliği, estetik objenin somut yapısı içinde, ontolojik bütünlükle ele alıp inceler. Bu ontik yapıda taşınan güzellik, bu bağlamda, bir “görünüş” değeridir; ama, bir “görüntü” değeri değildir.

Antik çağdan modern çağa, hatta günümüzde, güzeli, ideye dolayısıyla da hakikat ve ahlakî değere bağlayan görüşlerdeki “birliktelik”, ontolojik yaklaşımda ortadan kalkar; çünkü, gerek hakikat gerekse ahlakî değerler, süje ve obje arasındaki ilgiyi gösteren “bilgi”yle bağlantı içindedir. Süjenin dışında kendi kendine var olan bir obje, süjenin aklındaki tasavvurla örtüşürse, bu durum “hakikat”tir; örtüşmezse “hata”nın karşılığı olur; böylece, hakikat, süjeye bağlı olmaksızın var olan bir değerdir. Ahlakî değerler de süje ister memnun olsun ister olmasın, kendi kendilerine var olurlar; süjenin tavır ve eylemi içinde gerçekleşirler. Buna karşılık, ahlakî değerlerin tersine süjeye, yerine getirmesi zorunlu olan ödevler yüklemeyen estetik değerler, sadece ve sadece, bir süjenin estetik etkinliği içinde kavranabilir. Estetik değerde dile gelen “görünüş”; ön yapıyla arka yapının bütünlüğüne dayanan ve bu yapıdan ayrılması mümkün olmayan, süjenin kavrayışıyla ve sadece süje için var olup kendi kendine varlık gösteremeyen, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir nitelik taşır ve “güzellik” adını alır.

Bu noktada, anlamı olumlu kabul edilen “görünüş” ile olumsuz bir anlam taşıdığını söylediği “görüntü” arasındaki farka da değinir Tunalı (a.g.e.: 172-173):

“[...] görünüş ve görüntü, anlam bakımından birbirlerinden kesin olarak farklı iki ifade ve deyimdir. Görünüş, bir şeyin duyularla kavranmasıdır; var olan bir şey görünür olur. Örneğin, mikro varlıklar, daima, oldum olası vardı, ama ancak mikroskop’un bulunuşuyla görünür oldular. Görünüş ile görünüşü olduğu varlık arasında bir negatif ilişki yoktur. Görünüş, bu anlamda, varlığı yanlış ve ters olarak yansıtan, gerçeklik izlenimi bırakmak isteyen bir şey değildir. Oysa, görüntü kavramında, varlıkla olan bu pozitif ilişki yoktur; eğer bir ilişki söz konusu ile, bu ilişki negatif bir ilişkidir [...] görünüşü görüntü ile karıştırmak, sanatın özünü yanlış anlamaya götürür ve sanki,

sanatta bir gerçekleştirme imkânı varmış sanısını uyandırır. Oysa, sanatın görevi, böyle bir gerçeklik sanısı uyandırmak değildir.”

Buna rağmen, görünüşün görüntü ile karıştırıldığını söyleyen Tunalı (a.g.e.: 174), bu durumun nedenini de şöyle açıklar:

“Sahnedeki, Othello’yu seyrederken, onun gerçek Othello olup olmadığını düşünmeyiz bile. Onu, Othello olarak görürüz, böyle kavrarız. O, böyle bir görünüşdür. Onun dışında gerçek bir Othello olup olmaması bizim için önemsizdir. O, ‘bir görünüş olarak görünüş diye anlaşılmalıdır.’ Bu görünüş, real olan bir şey değildir, ama, biz onun real olup olmadığını hiç düşünmeyiz. Onu, sadece bir görünüş olarak kavrar ve ondan haz duyarız. Nicolai Hartmann’a göre, sanat yapıtının bütün büyüğü de bu görünüş’ünden ileri gelir.”

“O halde, görünüş ontik iki varlık alanı arasında meydana geliyor. İrreal varlık alanı, real olan alanda görünüyor. Real yapı, berrak bir su tabakasının dibinde bulunan şeyleri göstermesi gibi, irreal varlığı gösterir ve saydamdır [...] Başka türlü söylersek, burada asıl egemen olan arka yapıdır. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, sanat yapıtında ön yapıya biçim, form veren güç, irrealite alanı, tinsel varlıktır. Arka yapı tabakaları arttıkça ve derinleştikçe, ön yapı da yeni yeni biçimler alır, belirlenmiş olur. Ön yapının belirlenmesi, bu anlamda, biçim alması demektir [...] Bu, sanat yapıtının bağlı olduğu biçim yasasıdır. Bu biçim yasasına göre, sanatın özü *görünüşe çıkarmadan* ibarettir. Daima daha üst tabakalar daha alt tabakalarda görünüşe ulaşır.” diyen Tunalı’ya (a.g.e.: 175) göre, sanat yapıtında “güzel” dediğimiz şey, doğrudan doğruya bu *görünüş* fenomeni ile ilgilidir.

Genellikle, doğada ve sanatta “güzel” olgularını açıklarken yansıtma kuramı, idealist kuram, Marksist kuram ve ontolojik kuramdan yararlanan İsmail Tunalı, yaptığı değerlendirmede şu sonuca varır: Kimi düşünürler, doğa güzelliği ile sanat güzelliği arasında kesin çizgilerin olduğuna inanırken kimileri inanmaz. Bunun yanı sıra, kimi düşünürlere göre, doğa, ancak sanat vasıtasıyla estetik bir güzellik kazanabilir. Bu noktada doğa güzelliği, sanat güzelliğine yönelmemizi sağlar. Sanat, bir doğal objenin güzel temsili olur böylece.

Güzelliğin objektiv nitelikleri konusunda, güzel değerini, öncelikle bir objeye bağlayan Tunalı, güzelliği hem içsel-içeriksel hem de dışsal-biçimsel düzeyde alırken daha önce ele aldığımız konuları daha da derinleştirir. İde, yetkinlik, canlılık ve anlatım, güzelliğin içsel nitelikleriyken; oran ve simetri, harmoni, çoklukta birlik ve ekonomi, güzelin dışsal özellikleridir.

Yüce, trajik ve komik değerleri; ancak, güzel değerinden sonra düşünülüp tartışılan değerler olarak ele alınmıştır.

| Sıra | “Estetik Değer”in Özellikleri |
|------|--|
| 1 | Birer olgu olarak değerler, değerden; değerlendirme de değerlemeden ayrılır. |
| 2 | Değerlerin (estetik, ekonomik, ahlaksal, dinsel, bilgisel-mantıksal...) hiçbiri, doğada kendiliğinden bulunmaz; bu değerleri, doğaya yükleyen süjüdür. (Tunalı) |
| 3 | Estetik değerler (güzel, çirkin, yüce, trajik...), diğer değerlerle kıyaslandığında (ekonomik, ahlaksal, dinsel, bilgisel-mantıksal...) bağımsız ve özgündür. |
| 4 | Estetik değerlerden olan “güzel” ve ahlaksal değerlerden “iyi”, Antik çağdan modern çağa kadar “kalokagathia” (Güzel iyidir; iyi de güzeldir.) düşüncesi etrafında hem “güzel ruh” hem de “harmonik insan” terimleriyle birlikte anılarak “aynı” değerler kabul edilmiştir. |
| 5 | Estetik bir değer olan “güzel” ile bilgisel-mantıksal değerlerden olan “doğruluk” arasında hem fizikötesi hem de bilgisel-mantıksal düzeyde bir “aynılık” ve de “farklılık” vardır. Ancak, Tunalı’ya göre, bir sanat eseri, doğadaki doğruluğu yansıttığı için güzel kabul edilemez. Dolayısıyla, bilgisel-mantıksal doğrulukla güzellik, aynı değildir; bununla birlikte, fizikötesi doğruluk, güzelliğe eştir. |
| 6 | Antik çağda “aynı”lığı Kant tarafından da “ayrı”lığı savunulan “güzel” ve “yararlı” değerleri, 19. yüz yıldan itibaren teknolojinin hızlı gelişimi nedeniyle, Bauhaus Enstitüsü’nün yaklaşımıyla birleştirilmiş, böylece, güzel değeri, fizikötesi özelliğinin yanı sıra, pratik-ekonomik değerlere ait olan işlevselliği de kazanarak, bütün estetik değerler içinde odağa yerleşmiştir. |
| 7 | Batı’da estetik değerlerin odağında kabul edilen “güzel”, Antik çağdaki metafizik yaklaşımlarda, Platon tarafından bilgisel-mantıksal, ontolojik ve özsel açılardan ele alınmış; Plotinos tarafından Tanrısal, mistik ve moral olarak irdelenmiştir. Platon’da güzel, beden ve ruh olarak, hem görüntü hem de cevher niteliğine, sonrasında da kendiliğinden güzel olarak mutlaklığa, nihayetinde, doğru oran ve orantı olarak simetriye karşılık gelir. Plotinos’taysa, güzel; Platon’dan gelen “ikilik” anlayışı ile Aristo’daki evren(ler)i düzenleyen ilke yani ki “idea” anlayışının birleşimi olarak “aşkın” bir özelliğe sahiptir. |
| 8 | Alman idealistlerinden Schiller’e göre “güzel”; süjenin maddeye bağlı “duyusal” yönüyle biçime bağlı “akılsal” yönünün “özgür oyun” içinde, “canlı biçim’e dönüşerek bir “uyum”a kavuşmasıdır. Schelling de doğa ve ben ikiliğinden hareketle, doğanın karşılığı olan “obje” ile bilincin karşılığı olan “süje”nin, yani ki ben ile ben olmayanın, bilinçliyle bilinçsiz, özgürle zorunlu olanın, bir ürün olarak sadece “sanat eseri”nde birleşebileceğini, bütün bu karşıtlıkların bir “uyum” içine gireceğini, “özdeş”leşeceğini söyler; bu uyumun, özdeşliğin adıysa “güzel”dir. Hegel için “güzel”, ide ile görünüşün “birliğini, uyumunu” gösterir; buradaki görünüş, idenin dışlaşarak somutlaşmasıdır; o hâlde “güzel”, hakikat ile özdeşdir. Vischer’deyse “güzel”, görüde (duyularda) dışlaşan ve biçim kazanan idedir. İdeyle görüsel biçim arasında daima bir “uyum” olmalıdır. Bu uyumun bozulması ya da yokluğu “çirkin”in karşılığı olur. Heidegger’de “güzellik”, varlığın aydınlanmasıdır; varlığın özüne ait hakikatin ya da doğruluğun sanat eserinde görünür olmasıdır; bu noktada, doğruluk ve güzellik özdeşdir. Heidegger’i takip eden düşünürlerde de güzellik, doğrulukla özdeşdir. Riezler için “doğruluk” varlığın içeriğini ifade eder; doğruluk, Bir’in düzenini gösterir ve sanatın amacı da güzelliğe yönelirken aynı zamanda, doğruluğa yönelmektir. Landmann’da da “doğruluk” madde, ruh ve tin âlemini kapsayan “doğa”nın karşılığı olarak “gerçek”liğin dile getirdiğidir. Bu anlamda, sanat eserinin ulaşmak istediği şey bu doğruluk, gerçeklik, yani ki “güzellik”tir. |

| | |
|----|--|
| | Haecker içinse “güzellik” görünüş dünyası ardında bulunan Tanrısal dünya (Meryem, İsa, Kutsal Ruh) olarak “doğruluk”tur; buna göre, güzellik, Tanrısal dünyanın düzenini ifade eden doğruluğun karşılığıdır. |
| 9 | Ontolojik güzellik anlayışında esas alınan, estetik objenin metafizikte olduğu gibi ne sadece arka yapısı ne de fenomenolojideki gibi ön yapısıdır; ama, hem ön hem de arka yapısıdır. Çünkü, estetik değer taşıyıcısı olan estetik obje, ön ve arka yapıdan oluşan ontik bir bütünlüktür. Max Bense, bu noktada, estetik değeri, doğadaki gerçeği aşan bir “güzellik” olarak “realiteye katılma” kategorisiyle belirlerken “sanatsal, teknik ve doğal” güzelliği birbirinden “zorunluluk, bağımsızlık, tesadüf ve imkan” kavramları çerçevesinde irdeleyip ayırır. Roman Ingarden’ın yaklaşımındaysa, “sanat” değeri ve “estetik” değer birbirinden “görelî” ve “mutlak” oluşları yönünden ayrılır; süjenin beğenisine bağlı olarak değişen sanat değerine karşılık, sadece estetik objenin ontik yapısına bağlı olup süjenin beğenisinden bağımsız olan estetik değer, mutlak ve buna da “güzellik” denir. Böylece, süjenin beğenisine bağlı olarak “görelî” bir özellik taşıyan “hoş” değeri ile objenin ontik yapısına bağlı olan “güzel”, birbirinden tamamen ayrılır. Nicolai Hartmann’da da estetik değer olarak “güzel”, bir “görünüş” değeridir. Başka bir söylemle güzellik, “görünen idealitenin bir real varlıkta görünmesi”dir. Kendi başına var olamayıp sadece bir süje için var olan estetik değer, kendi başlarına var olabilen “hakikat”ten ve “ahlakî” değerlerden ayrılır. Bu noktada, bir görünüş değeri olan güzel, ancak, estetik objenin ön ve arka yapısında bulunan tabakaların analizi sonucu ortaya çıkabilir. |
| 10 | Estetik olma bağlamında, sanattaki güzelliği doğaya üstün tutan yaklaşımların (romantizm...) yanı sıra, doğal güzelliği sanat güzelliğine üstün tutanlar (realizm, natüralizm...) da vardır. Ancak, büyük çoğunluk, “doğal güzelliğin ancak sanattaki güzellikle fark edilebileceği” düşüncesindedir. Bu noktada, tinsel evrene yüklenmemiş bir doğa “indifferent” (önemsiz) kabul edilir. |

Tablo 4

“Michelangelo'nun ya da Beethoven'in büyüklüğü,
dar görüşlü, tutucu x ya da y'nin yargısına bağımlı olmamalıdır.”
(Georg Lukács, 20. y.y.)

II.1.4. Estetik Yargı

Estetikbilimin dördüncü unsuru olarak incelediği “estetik yargı”yı, “lojik estetik” başlığı altında ele alan Tunalı (Bkz. a.g.e.: 247-272), öncelikle Kant'ın yaklaşımına dayanarak estetik yargıyı “temel”lendirir; sonrasında da estetik yargının “geçerli”liğini inceler.

Estetik yargıyı temellendirirken ilk aşamada “yargı” sözcüğünün karşılığını “mantıksal anlamında, iki kavram ya da iki terim arasında bir bağlaç (dır) ile kurduğumuz bir şeyi onaylayan ya da yadsıyan bir ilgidir.” şeklinde verip “Bu nesne masa+dır.” yapısının “olumlu” ve “Bu nesne masa değildir.” dendiğindeyse söz konusu yapının “olumsuz” olduğunu belirtir. Sonrasında da tarih içinde, “yargılar” üzerinde ilk kez durup buna dayalı klasik mantığın kurucusu olarak Aristo'yu gösteren Tunalı, Aristo'nun üzerinde durduğu 12 yargı biçiminden bahseder: nicelik yönünden (genel, özel, tekil), nitelik yönünden (olumlu, olumsuz, belirsiz), ilgi yönünden (kategorik, koşullu/hipotetik, ayrıklı), kiplik yönünden (problematik, asserterik, apodiktik)..

İkinci aşamada, estetik yargıyı diğer yargılardan ayıran özelliklere değinir. Bunlardan biri estetik yargıların kavrama dayanmadıkları için “mantıksal-bilgisel” olmadığıdır; o nedenle, estetik yargılarda “doğruluk-yanlışlık” aranmaz. Bir manzara resmini hakkında verilen estetik yargıda “doğru” ya da “yanlış” değerleri, birer ölçü olamaz; bu anlamda, bilgiye dayanmayan estetik yargılar, objektif değil, sübjektiftir. Bu bağlamda, estetik yargıların mantığını yapmak da mümkün olmayacaktır.

Estetikbilim tarihinde, Aristo ve Baumgarten'den sonra, estetik yargıları estetiğin ana konusu olarak ele alanın Kant olduğunu belirten Tunalı'ya (a.g.e.: 248) göre Kant, estetik “yargı” yı gerek zaman gerekse ontolojik açıdan, estetik “haz”zın önüne koymuştur:

“Kant'a göre, biz ilkin estetik yargıda bulunuruz, bu güzeldir deriz, ondan sonra o şeyden haz duyarız. Oysa, bugün genel kanı, ilkin haz duyar ve ondan sonra yargı veririz doğrultusundadır. Kant estetik'i ise, yargı incelemesi ile başlar ve onunla sürüp gider. Bundan ötürü, Kant estetik'i bir estetik yargılar mantığı olarak oluşur.”

Estetik bir yargıda bulunup örneğin “Bu manzara güzeldir.” dediğimizde, hazza dayalı bu yargının “genel olarak başkalarına bildirilebilme”si yani ki herkes için aynı olması gerektiği düşüncesinin Kant tarafından reddedildiğini, o nedenle, hazza dayanarak böyle bir genel yargıda bulunmanın mümkün olmadığını belirten Tunalı (a.g.e.: 249) Kant’ın bu konudaki düşüncelerini açıklamaya devam eder:

“[...] bizim genellikle yordduğumuz bir duyu tasavvuruna dayanarak dile getirdiğimiz haz, aslında duyuusal bir hoşlanmadan başka bir şey değildir. Böyle bir obje’nin duyuusal tasavvuruna bağlı olarak ve onun ürünü olarak doğan haz, aslında duyuusal bir hoşlanmadan başka bir şey değildir. Böyle bir obje’nin duyuusal tasavvuruna bağlı olarak ve onun ürünü olarak doğan haz, bireysel ve kişisel bir haz fenomeni olacak ve bir başkasına genel olarak bildirilemeyecektir. Oysa, estetik (beğeni) yargının özelliği, her şeyden önce onun genelliği ve başkalarına bildirilebilir oluşudur. Ama, bilgiden başka hiçbir şey genel olarak bildirilemez. Bilgi ise, kavrama dayanır ve objektivdir. Estetik olay ise kavrama dayanmaz ve sübjektivdir.”

Dolayısıyla, estetik yargı ya da beğeni yargısı; kavramsız, kategorisiz ve kuralsız olarak oynanan özgür bir oyundaki ilgiye bağlı olmak üzere, sübjektif bir genel-geçerlilik kazanır. Bu şekilde dışlaşıp somutlaşan bilgi yetilerimizin karşılığı; diğer yargılardan böylece ayrılan, estetik yargıdır.

Kant’ın estetik yargıyı temellendirmesi aşamasında, Tunalı (Bkz. a.g.e.: 250-258) diğer yargılar içinde “estetik” olan yargının özelliklerini, bilgiye dayalı yargılarda olduğu gibi dört bölümde inceleyen Kant’ın yaklaşımını verir. Estetik yargının Kant tarafından incelendiği dört alan şunlardır: nitelik, nicelik, ilgi, kiplik..

Nitelik bakımından estetik yargı, “sübjektif”tir. Bilgi ve ahlak yargıları, kavramlara dayandığı için objektiftir; oysa ki estetik yargı, kavrama dayanmaz. Beğeni yargısını belirleyen “hoş”lanmadır ve böyle bir hoşlanma, bütün ilgilerden uzaktır. Bir tablonun ekonomik değeri, estetik etkinlik içindeki süjeyi ilgilendirmez; ilgilendirirse, o takdirde verilen yargı, estetik olmaz. Bu bağlamdan, “hoş” olandan duyulan haz “ilgi”lere bağlı olduğu için “hoşlanma” salt bir estetik yargı değildir. “İyi”den duyulan hoşlanma da ilgilere bağlıdır. Bazı şeyler, bir amaca ulaşmamızı sağladıkları ve bu anlamda “yararlı” oldukları için “dolaylı” olarak “iyi”dir; bazılarıysa kendilerinden ötürü hoşla gittikleri için “kendiliğinden” ya da “dolaysız” olarak “iyi”dir. “İyi” olma yargısı, her zaman dolaylı (yararlı) ya da dolaysız (kendiliğinden) yönden gerçekleşirken “hoş” olma, her zaman için doğrudan doğruya olmak üzere hoşlanılan şeyi ifade eder. Ancak, hem hoş hem de iyi, her zaman bir “objeyle ilgili” olma ortak

paydasında birleşirler. Estetik olarak yargılamada, “hoş ve iyi” değerleri, “objenin varlığı”yla ilgili olarak gündeme gelirken; “güzel”, objenin varlığından bağımsız olarak sadece, haz almak amacıyla içine girilen “seyretme” eylemiyle gündeme gelir. Burada, hoşlanmanın bu üç türü içinde “güzel” yargısından sonra duyulan haz; tüm ilgilerden uzak ve bağımsız olan tek hoşlanmadır. Sonuç olarak, beğeni ya da estetik yargı, “bir obje’yi ya da obje tasavvurunu, bir hoşlanma ya da bir hoşlanmama aracıyla ‘bütün ilgilerden uzak’ olarak yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın obje’sine ‘güzel’ denir.”(Tunalı, a.g.e.: 252)

Nicelik açısından ele alınan estetik yargının “genel-geçer” olma nedenleri hakkında bilgi veren Tunalı (Bkz. a.g.e.: 252-255) ilk olarak, “güzel” yargısının kavramsız ve genel bir hoşlanma olarak “tasavvur” edileni karşıladığı üzerinde durur. Bu noktada, kavrama dayanmayan estetik yargının genelliğini; her toplumun, sübjektifliğe sahip tek tek bireylerin birleşmesinden oluşan bir ortaklık çemberi içinde oluşuna bağlar. Dolayısıyla, “hoş” olduğu düşünülen bir estetik obje “görelî” bir değerken “güzel”, kavrama dayanmamasına rağmen, herkes tarafından kabul edilmesi gereken “mutlak, genel-geçer” bir estetik değerdir; “iyi” ise güzelden farklı olarak “kavrama dayanan” bir genel-geçerliğe sahiptir. O hâlde, nicelik açısından “güzel”, obje kavramına dayanmayan, sübjektif bir genel-geçerliliğe sahiptir; mantıksal nicelik açısından bütün estetik yargılar “bireysel”dir; çünkü, estetik objenin belirleniş, tamamen, süjenin haz ya da acı duymasına göre belirlenir. Burada “Şu gül hoştur.” yargısının “Gördüğüm şu gül güzeldir.” yargısıyla kıyaslanınca eksik olduğu, beğeni yargısı değil de “duyusal” bir yargı olup “bireysel” kaldığı belirtilir; oysa ki beğeni yargısı, estetik bir “genel”liğe sahiptir; “iyi” değeri üzerinden verilen yargılar ise yine genel-geçer özelliktedir; ancak, “estetik” olan “güzel”den farklı olarak “mantıksal”lığa dayanır.

İlgi bağlamında “ereklilik” (amaç) kavramının odakta olduğuna değinen Tunalı (Bkz. a.g.e.: 255-256) Kant için bu terimin “Bir kavramın obje’si karşısında sahip olduğu kausalite, erekliliktir (forma finalis).” şeklinde tanımlandığını söyler. Bu tür bir ereklilik, “iyi” değerine ait ereğin ahlak yasasına dayanması gibi, kavrama dayandığı için objektiftir. Oysa ki estetik yargıdaki erek, kavrama dayanmadığı için sübjektiftir; bu durum, estetik yargıda belli bir “ereğin olmadığı” anlamına gelir. Kant’ta “ereğin

bulunmadığı bir ereklilik” şeklinde ifade edilen olgu, süjenin “ereği kendinde olan” bir seyretme eyleminin karşılığıdır. Dolayısıyla, hakkında verilen yargı “güzel” olan bir estetik objeyi seyretmek, bütün ilgi ve ereklerin uzağında, haz içinde gerçekleşen, bir “seyretmek için seyretme”dir. Demek ki ereklilik; estetik objeye değil, onu seyreden süjeye bağlı olarak zihinle duyarlılık arasında şekillenen bireyüstü, uyumlu ve bağımsız bir oyunda temellenir. Bireyüstü oluş, insanlığın ortak bilincine dayanan bir “tümel”liği imler. İşte burada estetik yargı, sübjektif olmasına rağmen, genel-geçer özelliğe sahip bir “a priori” kazanır. Sonuçta “Güzellik, bir erek tasavvuru olmaksızın, obje’de algılanması bakımından bir obje’nin, ereğe uygun olmasının formudur.” (Tunalı, a.g.e.: 256)

Kiplik yönünden estetik yargının Kant’a göre “zorunluluk” bağlamında ele alındığına vurgu yapan Tunalı (Bkz. a.g.e.: 256-259) bu olguyu, mantık yargıları ile estetik yargıları kıyaslama yoluna giderek açıklar. Kavrama dayanan mantıksal yargılarda “zorunluluk” bir ölçü olurken, kavrama dayanmayan estetik yargılarda “zorunluluk” bir ölçü değildir. Ancak, Tunalı’nın (a.g.e.: 256) saptamasına göre, zorunluluk, Kant’ta “estetik haz”la bağlantılı olarak irdelenir:

“Hoş dediğim bir şey hakkında, onun bende gerçekten bir zevk doğurduğunu söylerim. Ama güzel deyince, güzel dediğim şeyin estetik haz ile (Wohlgefallen) zorunlu bir ilgisinin olduğunu düşünürüm. Ancak, bu zorunluluk, özel çeşitten bir zorunluluktur, teorik, objektif bir zorunluluk değildir; teorik objektif zorunlulukta, güzel bulduğum obje’de herkesin bu hazı duyacağı a priori olarak bilinebilir; bu zorunluluk, pratik bir zorunluluk da değildir; pratik zorunlulukta, özgür olarak hareket eden insana kural hizmeti gören salt istem kavramlarına dayanan bu haz, bir objektif yasanın zorunlu sonucudur. Bu zorunluluk, bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir örnek (exemplarisch) diye adlandırılabilir, yani ifade edilemeyen bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur.”

“Doğru”, bilgi yasasına; “iyi”, ahlak yasasına dayanan, objektif bir “zorunluluk” taşıırken “güzel”in, sübjektif olan estetik yasasına dayalı “zorunlu”luğu vardır; buna karşılık “hoş”, duylara dayandığı ve bir yasaya bağlı olmadığı için görelidir; zorunluluk ilgisi içermez. O hâlde, estetik yargıda bulunan “zorunluluk”, bir kavrama dayanmasa da diğer yargılardaki “ortak düşünce” kavramına karşılık olarak belirlenen ve sübjektif olan “ortak duygu”ya (sensus communis aestheticus) bağlıdır. Bu noktayı Kant’tan yaptığı bir alıntıyla açıklar Tunalı (a.g.e.: 257-258):

“Bir şeyin güzel olduğunu bildirdiğimiz bütün yargılarda, biz, hiç kimseye o şey hakkında bizden başka türlü bir kanıda olmasına izin vermeyiz, her ne kadar verdiğimiz yargı kavramlara değil, duygumuza dayanıyorsa da. Ama bu duygu, benim özel bir duygum olmayıp, bütün insanlar için ortak bir duygudur. Şimdi, bu ortak duygu bundan ötürü deneye dayatılamaz; bu ortak duygu, herkesin bizim yargılarımızla uyuşacağını değil de, uyuşması lâzım geldiğini söyler [...] Beğeni yargısı, herkesin kabulünü bekler ve bir şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği o şeyi herkesin beğenmesini ve onu güzel bulması lâzım geldiğini ister. Estetik yargının sahip olduğu bu lâzım gelme (Sollen), o halde, yargı için istenen bütün öğeler bakımından koşullu olarak ifade edilir. Bir başkasının kabulü beklenir, çünkü bu bekleme için herkeste ortak bir sebep vardır.”

Dolayısıyla, a priori bir kural olan *sensus communis aestheticus* (ortak estetik duygu), estetik yargının genel-geçerliliğini ve zorunluluğunu sağlar. Tunalı'nın bu saptamasında, Kant'a göre, ortak estetik duygu “bireyüstü” ve “tümel” bir beğeni olarak düşünülebilir. Sonuçta, kiplik bakımından ele alınan “güzel, bir zorunlu hazzın obje'si olarak, kavramsız bilinen şeydir.” (Tunalı, a.g.e.: 258)

Catherine David'in (2008: 55) “güzel” ve “çirkin”in estetik yargı olarak belirlenmesinde sorduğu soruya, Aubry ve Eco'nun, estetik yargının dayandığı kural bağlamında verdiği yanıtlar şöyledir:

“– Çirkinlik güzelliğin zıttı mıdır?”

Aubry. *Metafizik gelenekte, çirkinlik-güzellik zıtlığı, madde-şekil, komik-trajik veya ölüm-hayat gibi zıt çiftlere eklenmiştir. Fakat bu noktada, meseleler daha karmaşıktır, zira çirkinlik hayattan, güzelliğin bir başka şeklinden, şekillerin bir yenileşmesinden yana olabilir. Filozoflar arasında Adorno, çirkinliği çirkinlik olarak düşünebilmiş nadir kişilerden biridir.*

Eco. *Tıpkı güzellik için yaptığım gibi, bu metinleri ve bu resimleri derleyip toplarken de bu iki kavram arasındaki gerçek farkı anladım. Güzellik konusundaki ilk teori M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış olan Polukleitos'un kanunudur. Ölçüleri ve boyutları tarif eder. Bir adam otuz santimse güzel olamaz; kolların belli bir uzunlukta olması lâzımdır vs. Böylece güzel, belli sınırlar içinde yerini alır; hâlbuki çirkin sonsuzdur, dolayısıyla da daha karmaşıktır, çeşitlidir, eğlencelidir. Klasik resimde çirkinlik daha çok ayrıntılarda gizlidir, onu arayıp bulmak gerekir. Bütün filozoflar güzellikten bahsetmiştir; fakat çirkinlik hakkında pek az metin vardır.”*

Buraya kadar estetik yargının “ne olduğu”nu ortaya koymaya, onu diğer yargılardan ayıran ve onlarla ortak paydada birleştirenin ne olduğunu belirlemeye çalışan Tunalı, bunu, Kant'ın yaklaşımına dayanarak yapar. Bundan sonraki aşamada, estetik yargı hakkında Kant'ın ortaya koyduğu her açıklamayı birleştiren ve estetik yargının özelliğini; kültür, eğitim, bilgi, psikoloji, toplum ve tarihsellik kavramları etrafında şekillendiren Tunalı bütün bu açıklamaları ve yorumları Kuçuradi'nin tarafımızdan verilen üçlü ayırımı üzerinde yükseltir: taşınan değer, değer atfetme/[verme], değer biçme..

Estetik değerlerin belirlenmesi aşamasında da belirttiğimiz gibi değeri, değerlerden; değer atfetme ve değer biçmeyi, taşınan değerden; değerlemeyi de değerlendirmeden ayırmaksızın “hoşlanma” ile “yargılama” arasında herhangi bir ayırma gitmek ya da estetik yargı ile diğer değer yargıları (ahlaksal yargı, bilimsel yargı, dinsel yargı, ekonomik yargı, hukuksal yargı...) arasında var olan ayrılığı net olarak ortaya koymak, sorunlu olacaktır.

O hâlde, estetik yargının “geçerli”liği konusunu irdelemeye başlamadan önce, İoanna Kuçuradi’nin ele aldığı terimler (değer atfetme, değer biçme, taşınan değer, doğru değerlendirme) hakkında yaptığı açıklamayı görmekte fayda vardır. Zira, görülen açıkça odur ki Tunalı, estetik değer ve estetik yargıyı belirlerken zihninde bu ayrımlara gitmiş; ancak, Kuçuradi’nin verdiği “tanım ve kapsam” bilgisi yetkinliğine ulaşmış olmayı, okurdan beklemiştir. O nedenle, bu ayrımı sağlamak üzere, içeriği Tunalı tarafından geniş bir bakış açısıyla hem tarihsel hem de kuramsal yönde ele alınan söz konusu terimlerin tanım ve sınırlarını görmek, ilerleyen sayfalarda estetik yargının “geçerli”liği konusunda verilen bilgileri doğru sınıflandırabilmek adına önemlidir.

Öncelikle, farkında olsa da olmasa da, insanın yaşamı boyunca sürekli olarak karşı karşıya kaldığı değerlendirmelerin neye göre ve kaç türlü yapıldığının ayırımına gider Kuçuradi (1971: 15-16):

“Kişinin başka kişileri, olayları, durumları, kendisini ve genellikle tek tek şeyleri değerlendirmesi insanın bir yapı özelliği, bir varolma şartıdır. Bu değerlendirme ise çeşitli tarzlarda yapılır: değerlendirilenin değerine uygun, değerlendirenin değerlendirilenle olan özel ilişkilerine göre ve geçerlikte olan genel değer yargılarına göre değerlendirmeler yapılabilir ve yapılmaktadır. Ve bu değerlendirmeleri kişi, seyirci olarak değil, kendi yaşamında yapmaktadır.

Bu bakımdan değerlendirme bazan değerlendirilenin kendinde taşıdığı –onun bir yapı özelliği olan– değeri görme, bazan değerlendirilene değer atfetme, bazan da ona değer biçme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerek felsefede, gerekse bazı insan bilimlerindeki birçok görüşlerin yaptığı gibi, değerlendirmeden bunlardan yalnız birini anlamak, yani değerlendirmeyi bunlardan sadece biriyle aynı görmek, üç ayrı fenomeni aynı saymak olur. Böyle bir karıştırmadan sonra değer problemiyle ilgili sorulara verilecek cevapların, çıkarılacak sonuçların ve değerlerle ilgili yapılacak temellendirmelerin de genellemeler olması ve fenomenlere aykırı düşmesi tabiidir.”

Kuçuradi’ye (a.g.e.: 26) göre, doğru bir değerlendirme yapabilmek için hem süjenin hem de objenin yapı bilgisine yani ki “bilgi”ye ihtiyaç duyulur:

“[...] değerlendirme, herşeyden önce bir bilgi meselesidir; değerlendirilen şey bakımından bir bilgi problemidir; doğru veya yanlış değerlendirmeler yapılır. Doğru değerlendirme ‘obje’ sine uygun olan değerlendirmedir.

Bu yüzden değerlendirmede, yani bir şeyin değerlendirilmesinde, değerlendiren bakımından ortaya çıkan problemleri ve değerlendirilenin ait olduğu alandan dolayı çıkan problemleri ayırmak gerekir. Birinci durumda değerlendirenin kişi olarak yapı özellikleri söz konusudur; ikincisinde ise değerlendirilenin değeri –değerle ilgili olup olmadığı, olduğu zaman da değerliliği veya değersizliği– söz konusu olur. Ancak böyle bir ayırma yapılırca değerlendirmeleri nelerin belirleyebildiği ve doğru değerlendirmek için gerekli şartların neler olduğu açığa çıkabilir.”

Bu noktada “değer atfetme/[verme]”nin açıklamasını şöyle yapar Kuçuradi (a.g.e.: 39-40):

“Değerlendirme, bir şeye değer atfetme yoluyla değerlendirme olarak anlaşıldığında, değer subjektivisini anlamak kolay olur. Sevdiğim bir insanın bana belli bir durumda vermiş olduğu yirmibeş kuruşluk bir tarak, yalnız benim için ‘değerli’dir; çünkü ben o tarağa, kendi dışında olan bir nedenden dolayı değer atfediyorum. Bir olaya veya bir insana Ahmet belli bir değeri, Fatma ise başka bir değeri atfedebilir; çünkü onların bu insanla veya olayla özel ilişkileri farklıdır. Oysa değerlendirilen olay veya insan, aynı olay ve insan olduğuna göre, onun kendisine özgü bir değeri vardır. Olsa olsa bu olay veya insanın önemi Ahmet için başka, Fatma için ise başka olabilir. Çünkü bir şeyin önemli olması, kişilerin en başta özel real durumlarına sıkı sıkıya bağlıdır; bu özel real durum için şeylerin subjektif olduğu kadar objektif önem de taşımaları mümkündür. Söz gelişi bir edebiyat öğrencisi için felsefe grubu dersleri jeoloji derslerinden daha önemli; oysa bir coğrafya öğrencisi için jeoloji grubu dersleri felsefe derslerinden daha önemli-dir, denebilir [...] Bu durumda, o şeyin önemi ile değeri aynı oluyor. Ne var ki hayatta şeylerin ve insanların değeriyle onlara verilen önemin paralel yürümesi veya yürümemesi, değerlendirenlerin insan olarak yapı bütünlükleriyle ilgilidir.”

Nasıl ki bir terzi, elbise yapmak üzere seçtiği bir kumaşı bir kalıba, o kalıbın şekline göre keserse, herhangi bir estetik obje hakkında biçtiğimiz değer(ler) de toplumda geçerli olan kural, norm, moda veya yasalara “göre”dir. Kuçuradi’nin (a.g.e.: 42) “değer biçme” konusundaki açıklaması şöyledir:

“Değerlendirmekten söz edilince, çoğu zaman, değerlendirilmesi söz konusu olan şeyin kendi değerini göstermek değil de, geçerli ilkeler, kurallar, normlar, standartlar, modalar, ölçüler bakımından –bunların ‘açı’sından, bunlara göre– onu nitelendirmek anlaşılır. Çoğu zaman yapılan da budur.

Bu bir şeye değer biçmektir, başka bir deyişle de bir şeyi ezbere değerlendirmektir. Çünkü bu nitelendirme, değerlendirilmesi söz konusu olan şeyin kendisi hesaba katılmadan yapılır; nitelendirilen, şeyin kendisi değil, kausal görünüşü veya bu kausal görünüşüne göre ona verilen addır.”

Bu aşamada “değer atfetme” ile “değer biçme” arasında var olan “ayrılık ve aynılık” konusunda da bilgi verir Kuçuradi (a.g.e.: 44-45):

“Doğru değerlendirmeler, kişinin yapıp ettiklerinin ve ortaya koyduklarının değerlendirdiği şeyle ilgili yanını meydana getirir. Böylece değerlendirileni doğru anlama ve kendi alanındaki yerini bulma, doğru değerlendirmenin değerlendirilen şey bakımından genel şartlarını meydana getiriyor. Ama daha önce söylediğim gibi, bir bilgi ve aynı zamanda bir kişi meselesidir değerlendirme.

Oysa değer biçmede, kendisine değer biçilen şey sadece kausal olarak gözönündedir; değer atfetmede ise, kendisine değer atfedilen şey, değer atfedenle olan özel ve dolaylı bir ilgisi yüzünden ‘değerli’ görülmektedir. Bu bakımdan, bir şeye değer atfetmekle bir şeye değer biçmek arasındaki ilgi, değeri söz konusu edilen şeyin, kendi dışında olan bir nedenden dolayı değerli veya değersiz görülmesindedir; farkları, ilkinin geçerli değer yargılarına göre yapılması, diğerrinin ise yapana bağlı olmasıdır. Gerek değer atfetme, gerekse değer biçme değerlendirileni değil, olsa olsa değerlendireni ele verir.”

O hâlde, bir estetik nesnenin değerlendirilmesi söz konusu olduğunda “[...] sanat sorunlarını araştırmada sanatçının psikolojisinden ya da –çoğu zaman olduğu gibi– okur veya seyircinin psikolojisinden hareket eden, estetikçi diye adlandırmak istediğim yaklaşımlar, sanat fenomeninin ana ve tek somut ögesini –sanat yapıtını ve onun kendine özgü yapısını– pek hesaba katmamaktadır. Sanat yapıtının kendine özgü yapısı hesaba katılmayınca, ona yaklaşmanın tek açık yolu, nedenleri ve etkileriyle ilgil sorulardan geçer. Bu nedenler çeşitli açılardan açıklanabilir; etkiler ise, burada sanatçının ya da okur veya seyircinin psikolojisi anlamına gelir. Bu da, psikoloji sorularına felsefe yanıtları, felsefe sorularına da psikoloji yanıtları vermekten başka birşey değildir.” diyen Kuçuradi’ye (1979: 89) göre “Bu bir çıkmazdır. Çünkü bunun bir sonucu olarak, sanatsal ya da yaratıcı etkinlik, yalnızca bir psikolojik süreç; sanatın işlevi, seyircide şu ya da bu duyguları uyandırmaya; bir sanat yapıtını değerlendirme etkinliği de, farklı seyircilere farklı biçimlerde yapılan öznel ya da nesnelimsi değer atfetmelere indirgenmiş olur ki, bu, sanat yapıtlarıyla ilgili felsefe sorunları söz konusu olduğunda, estetikçi hareket noktalarının bilme konusu edinilene ve felsefî araştırmanın amacına uygun düşmediğini gösterir.”

Ancak, bir objeye ait olup onun tarafından “taşınan” değerlerin, diğer estetik objeler arasındaki yeri saptanınca “doğru” bir değerlendirme yapılabileceğini ve böyle bir değerlendirme ile değer atfetme arasındaki farkı, şöyle açıklar Kuçuradi (1971: 41):

“Değerlendirme, kendisinden hareket ederek bir insanı, bir insanın bir davranışını, bir eseri, bir olayı anlamak ve kendi alanı veya benzerleri arasında yerini bulmak olarak anlaşıldığında, gerçekteki sayısız birbirine aykırı ve yanlış değerlendirmeler bir yana bırakılırsa, tek doğru değerlendirme ve perspektifleri vardır.

İşte böyle bir şeyin kendi alanı veya benzerleri arasındaki yeri, onun değeridir. Bu bakımdan bu ‘değer’ sözünden muhakkak olumlu bir anlam çıkarmamak gerekir. Bir şeyin değeriyle ilgili soru ve değerliliğiyle ilgili soru aynı sorulardır.

Oysa değerlendirilene değerlendiren tarafından, aralarındaki özel ilişkiden dolayı atfedilen değer, hep olumlu bir anlamı taşır. Bir şeye, şu veya bu nedenden dolayı değer atfettiğimde, o yalnız benim için değerlidir.”

Peki ama, acaba “doğru değerlendirmenin” yöntemi nedir? Bu sorunun yanıtını vermek için öncelikle, bu konuda yapılan yanlışlara dikkat çeker Kuçuradi (1979: 91-92):

“Yazın yapıtlarını değerlendirmenin, diğer alanlarda olduğu gibi –yani değerlendirilenin yapısal özelliği ne olursa olsun– üç ayrı tarzda yapıldığı görülür.

Çok defa sıradan okurun tepkisi olarak karşımıza çıkan bu tarzlardan biri, yapıtın okur üzerindeki etkisinin sonucudur: okur, bir yapıtla kendisi arasında kurduğu –gördüğü ya da gördüğünü sandığı– özel bir ilişkiden dolayı, onu beğenir veya beğenmez; sonra da bu duygusunu yapıta, ‘değeri’ olarak atfederek, onu güzel-çirkin, iyi-kötü ve bu gibi yüklemelerle niteler. Ne var ki, bir yapıtı değerlendirmenin amacı, onda olan değeri –ona özgü bir özelliği– yakalamak ve ortaya koymaksa, bu tarz değerlendirmenin –:değer atfetmenin– değerlendirilen yapıtla hemen hiç ilgisi olmadığını; bu belirli yapıtın o okur için belirli bir duyguyu –arkadan, bir değer yargısı olarak yapıta yüklediği ve o yapıtın ‘değeri’ olarak kabul ettiği bir duyguyu– yaratan bir vesileden öte birşey olmadığını görmek zor değildir. Böyle bir değerlendirme ya da değer yargısı, değerlendirilen yapıt hakkında herhangi bir bilgi sağlamaz, ancak okurun değer ölçülerini ele verir. Bu durumda, bir yapıt konusunda yapılan bütün değer atfetmeler, –çelişenler de bu arada– okurun kişisel yaşantıları olarak, aynı derecede haklı olur.

Böylece, okurdan hareket eden yaklaşımların, yazın yapıtlarını değerlendirmenin diğer olanaklarını gözden kaçırmaları ve karşılaşılan değerlendirme tarzlarından ancak biri olan, üstelik değerlendirme etkinliğinin amacına uygun düşmeyen bir yol olan bu değerlendirme yolunu, değerlendirme etkinliğinin kendisi saymaları kaçınılmazdır. Bu, aynı zamanda bu yaklaşımların, bu alanda ‘değer subjektivizmi’ni savunmalarını zorunlu kılar; ya da onları, subjektivizmden kaçınmaları için, dolambaçlı ama yine de farklı bir yere götürmeyen yollara başvurmağa zorlar.

Daha çok eleştirmenlerin, ama doktriner okurların da değerlendirmeleri olarak karşımıza çıkan başka bir değerlendirme tarzı, bir yapıta geçerli bir genel değer yargısına, çoğu zaman da moda bir akıma, okula, kurama göre değer biçme olarak karşımıza çıkar. Böylece bir yapıt, değer ölçütleri olarak kabul edilen ilkelere ne kadar uygunsa, değer ölçütleri olarak kabul edilen ilkelere ne kadar uygunsa, o kadar ‘iyi’, ‘başarılı’, ‘okunmağa değer’ ya da buna benzer yüklemelerle nitelenir. Hiç şüphe yok ki, böyle bir değerlendirmenin de, değerlendirilen yapıtla pek ilgisi yoktur ve aynı yapıtın çeşit çeşit, hatta çelişen değerlendirmelerine izin verir. Bu olgu, yazın kuramcısı için, ‘değer göreceliği’ni, eleştirmen için de en sık yapıtla en önemli yapıtı aynı çuvala sokmayı kaçınılmaz kılar; çünkü değerlendirmek burada, bir çıkarım yapmaktan, tümel bir önermeden tekil bir önerme çıkarmaktan, başka bir şey olmuyor.”

Kuçuradi (1971: 43) diğer çalışmasında da aynı konu hakkında şöyle der:

“Yüklemleri iyi-kötü, güzel-çirkin, faydalı-zararlı, doğru-yanlış, günah-sevap ve bu gibi sıfatlar olan değer yargıları kurulur ve herşeye buna göre değer biçilir veya biçilmesi beklenir. Başka türlü, bu genel değer yargılarına aykırı ama bağımsız –kendisi için birşey beklemeden– değerlendirmekse, böyle bir değerlendirmeyi yapan kişinin beklenene aykırı bir tavır takınmasını, çevrece uygun görülmiyen bir eylemde bulunmasını veya olanlardan çok farklı bir eser ortaya koymasını gerektirebilir. İşte böyle bağımsız bir değerlendirmeye dayanan bir eylemin veya eserin değerlendirilmesi, temeline değil de, o günkü anlayışa göre aykırı şekline bakılarak yapılırca, acaip ya da düzen bozucu bir eylem olarak görülür, yapan kişiye de ‘eksantrik’ ya da başkaldıran, anarşist gibi damgalar vurulur. Ortaya konan bir sanat eseri veya başka bir eser, kaderi farklı değildir: ya yadırganır, ya hiç kimsenin ilgisini çekmez, ya da ona ‘modası geçmiş’ denir.”

Bu bağlamda “Şimdi, değerlendirmenin amacı bir yapıtın değerini ortaya koymak –bu değeri kavramak ve göstermek– ise, yukarda sözü edilen iki değerlendirme

tarzının bu amacı gerçekleştirmediği açıktır. ‘Değer’ –‘bir şeyin değeri’– derken genel olarak anladığım, o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir; bir yazın yapıtı söz konusu olduğunda bu, o yapıtın ait olduğu alandaki yeri demektir. ‘Değer yargıları’ndan ve değerlerden –sevgi, saygı, dürüstlük gibi etik değerlerden ve diğer türden değerlerden– dikkatle ve kesin bir biçimde ayrılan bu değer kavramı, bir yazın yapıtını değerlendirme etkinliğini karmaşık bilgisel bir etkinlik olarak görmeğe yol açar. Bu bilgisel etkinlikte ayrı türden ve çeşitten bilgiler rol oynar ve doğru bir değerlendirmeyi, yani bir yapıtın kendi alanındaki özel yerini, sonra da önemini ortaya koyabilmeyi sağlar.” diyen Kuçuradi (a.g.e.: 93, 94) bir estetik objeyi “doğru” olarak yargılamak için yapılması gerekeni, üç aşamadan oluşan “antropolojik” bir yöntem içinde belirler:

“Bir yazın yapıtının doğru –yani amaca ulaştırılan– değerlendirilmesi, diğer alanlardaki doğru değerlendirmelerde olduğu gibi, üç ana aşamadan geçer. İlk ve onsuz edilemeyecek adım, yapıtı anlamaktır: yani yazarın a) hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini, bunu da b) nasıl ve ne ölçüde başardığını kavramak ve ortaya koymaktır. Bu, aynı zamanda yapıtın doğru açıklanması olur: yapıtın sınırları dışına çıkmıyan açıklanması. Eleştiri çoğu zaman yalnızca ‘nasıl’la, yani üslup değerlendirmesi veya araştırmasıyla yetinir, bununla da, bazan, yapıtı değil, yazarı anlamayı umar, ama böylece doğru değerlendirme olanağını önceden ortadan kaldırır.

Değerlendirme etkinliğinin ikinci aşaması, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır; yani belirli bir yapıtın, şöyle şöyle ilişkileri, şöyle şöyle yaşantı ve eylem olanaklarını o özel şekilde gösteren yapıtın, kendi alanındaki yerini –değerini– belirlemektir. Bu aşama yenilik sorunuyla karşılaştığımız aşamadır. ‘Yenilik’ten sık sık ‘değişik bir şey yapma’, ‘çoğunluğun yaptığından farklı herhangi bir şey yapma’ anlaşılır. Bir yazın yapıtı söz konusu olduğunda, anlama aşamasında sözü edilen iki nokta hesaba katılırsa, mantıksal olarak dört ‘olasılık’ karşımıza çıkar: eski ya da yeni yaşantı ve eylem olanağı ya yeni ya da eski bir tarzda gösterilebilir. O zaman ‘yenilik’ iki ayrı anlama gelebilir ki, bunlardan biri ‘ustalık’ olur. Ne var ki, moda olan, ama bizi gerçeklikten hiçbir yere götürmeyen bu ‘olasılıklar’la oynamayı bir yana bırakırsak, ‘yenilik’, –başka bir konuşmamda da belirttiğim gibi– ancak, etik değerlerin çağın tarihsel –bu yüzden de hep yeni olan– koşullarının çerçevesi içinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan yapıtı, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıtı, ‘yeni’ denebilir. Bu yeniliği belirtmek, ya da, bir yapıtın kendi alanındaki yerini –bu nasıl bir yer olursa olsun– göstermek, o yapıtın değerini ortaya koymaktan başka birşey değildir. Bunun yapılması, o yapıtın başka yapıtlarla karşılaştırılmasını gerektirir. Bu karşılaştırma da, hiçbir zaman tüketici bir biçimde yapılamayacağından, yol hep yeni doğru değerlendirmelere açık kalır.

Doğru bir değerlendirme için bu iki adımın yeterli olduğu düşünülebilir. Ne var ki, bu durumda, aynı derecede başarılı yapıtları –yani yazarın amacına ulaştığı yapıtları– aynı çuvala sokma gerekliliği ortaya çıkar. O zaman ‘değerlilik’ yalnızca ‘başarılı olma’ anlamına gelir [...] Bu aykırılık, değerlendirme etkinliğinde üçüncü bir adım atmaya, yani yapıtla ilgili bir soru daha, onda gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini –ya da anlamını– sormayı, gerektirir. Yazın tarihçileri –en belli başlıları– genellikle, değerlendirmenin ikinci aşamasında dururlar. Çoğu ise, birinci aşamayı atlayarak, yapıtları yalnızca şu veya bu biçimde alanlarında yerleştirirler; böylece de aynı alanın ‘farklı açılar’dan yazılmış tarihleri ortaya çıkar.

Başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gereklidir. Bu, bir yapıtın önemini: böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi.

İşte bu üç aşamadan geçen bir değerlendirme doğru bir değerlendirme olabilir. Ancak doğru değerlendirmelerin de, hiçbir zaman tüketici olmayacağı unutulmamalı.”

Suut Kemal Yetkin de Kuçuradi'den yıllar önce, adını koymasa bile “değer atfetme, değer biçme” ve “taşınan değer” olgularından bahsetmiştir:

“Sanatın mahiyetini anlamak için iki yol vardır: Ya san’at eserinde güzelliği vücade getiren sebepleri, gizli kanunları, objektif unsurları bulup çıkarmak, yahut ta san’at eserini temaşa eden şahsın şuurunda uyanan heyecanı tetkik etmek.”¹³⁵

Olguları adlandırmamış olsa da “değer atfetme” ve “değer biçme” konusuna Betül Çotuksöken (1986: 150) de değinir:

“Özellikle ahlakla ilgili sorunların önplana çıktığı çalışmalarda insanın değerlendirilmesi, onun varoluşuna bir anlam kazandırılması son derece büyük bir önem kazanmaktadır. Ahlakla ilgili görüşler ileri süren filozofun, insanla ilgili olarak da sunduğu görüşler vardır ve bu görüşler öylesine önemlidir ki aslında ahlak anlayışının temelini oluştururlar. Filozof, insan anlayışı doğrultusunda ahlak görüşünü oluşturur. Nietzsche bunun en önemli örneklerinden biridir. Gerçekliğe salt insan açısından bakan ve insanın gerçeklikle ilgilerini yine insanın varlık koşulları diye değerlendiren Nietzsche şöyle der: ‘İlk defa insan şeylere değer yükledi, yaşayabilmek için-ilk defa o yarattı şeylerin manasını, insanca bir manayı.’ ”

Hülya Yetişken'in (a.g.e.: 83-84) aynı ekseninde ama, estetik değerlendirmeyi alımlamadan hareketle ele alan yorumunda değerlendirme, alımlamanın bir uzantısı ve tamamlayıcısı olarak ele alınır:

“Sanatsal alımlama etkinliği ile bir sanat yapıtını değerlendirme etkinliğinin birbirine koparılmaz bağlarla bağlandığını söyleyebiliriz. Kuşkusuz böyle bir belirleme, bu iki etkinliğin bir ve aynı şeyler olduğunu göstermez. Alımlama olmadan değerlendirme eksik kalır. Değerlendirme ise, alımlamanın bir uzantısı, kimi zaman da tamamlayıcısıdır.

Alımlama, bir sanat yapıtını duysal, düşünsel planda algılayarak duyguların eşliğinde yaşamaktır. Alımlamada yapıt, yaşayarak canlandırmanın nesnesidir. Değerlendirmede ise, bir incelemenin nesnesi olur yapıt. Değerlendirmede, yapıtın yaşantısal bir boyutta canlılık kazanması değil; bilgisel, kavramsal bir düzen içinde açıklanması önem kazanmaktadır. Değerlendirme ise, yapıta dışarıdan bakabilmeyi ve araya belirli bir uzaklık koyabilmeyi gerektirir. Sanat türlerine göre, bazı farklılıklar gösterse de, genelde sanat yapıtı, alımlamanın kesintisiz olarak gerçekleşmesini talep eder. Değerlendirme etkinliği için ise, bu tür bir kesintisiz gerçekleşmenin gerekliliğinden söz edilemez. Öte yandan, sanat yapıtının alımlanması sırasında araya sık sık değerlendirilmenin girmesi, alımlamadaki duygusal yoğunlaşma ve etkilenmenin derinliğine yaşanmasının aksamasına ve geri plana itilmesine yol açar.

¹³⁵ Suut Kemal Yetkin, (1936): “Sanat Zevki”, *Kültür Haftası*, Sayı: 16, s. 312

Bir sanat yapıtının alımlayıcı ile değerlendiriciye hangi boyutlarda ve ne kadarıyla nesne olduğu ise, farklı farklı alımlama düzeylerinin ve değerlendirme tarzlarının varlığı ile ilgili bir sorundur. Alımlamadaki düzey farklılıklarında, bu etkinliği geręekleştiren kişilerin yaşantı birikiminin olanak bilincinin, kavrayış ve duyarlılık düzeyinin önemli bir rol oynadığı söylenebilir.”

İlerleyen satırlardaysa Yetişken’in de Kuçuradi’nin yaklaşımını, estetik değer ve estetik değerlendirme için esas aldığını görüyoruz.

Estetik yargının geçerliliği sorununu, bütün bu açıklamaların okurun bilgisi dahilinde olduğunu varsayarak irdeleyen Tunalı, konuya üç aşamada yaklaşır: kültürel ve psikolojik açıdan, Ludwig Wittgenstein’a göre, Marksist yaklaşıma göre..

Kültürel ve psikolojik yönden ele aldığı estetik yargının belirlenmesi konusunda, Antik çağdan günümüze kadar uzanan “De gustibus non est disputandum.” (Zevkler, beğeniler üzerinde tartışılmaz.) söyleminden yola çıkan Tunalı (a.g.e.: 259), her süjenin sahip olduğu farklı beğenilerin, sonuçta, “beğeni anarşisi” yaratacağını, çünkü beğenide bir ölçüt olmadığını, böyle düşünöldüğünde, dünyadaki insan sayısı kadar beğeni olacağından zevkler arasında bir tutarlılık oluşmayacağını söyler. Bu noktada şu soruyu sorar: “Eğer böyle ise, nasıl oluyor da insanlar, yapıtlar, bazı sanat yapıtları üzerinde anlaşıyorlar?”

Estetik yargının “genel-geçer” yargılar olduğunu gösterebilmek için “Beğeniler üzerinde tartışılmaz.” söylemini tarihte ilk kez sorgulayan düşünür olarak Kant’ın yaklaşımını esas alan Tunalı’ya göre, beğeniler üzerinde tartışılabilir; tartışılması da gerekir.

“Hoş” ve “güzel” değerlerinden hareket eden Kant’a göre, kaynağı duylulara dayandığı için kişisel eğilimleri veren ve tamamlanmamış bir yargı özelliğine sahip olan “hoş”un, zorunluluk ilgisi içinde dayandığı herhangi bir kural ya da yasa yoktur; bu da her insanın sahip olduğu hoşlanma noktasında, haklı olduğunu gösterir ve bu aşamada, bu tür beğenilerin doğru olarak değerlendirilmesini sağlayan bir ölçüt ortaya koyulamamıştır. Ancak, “Güzeldir.” yargısı, sübjektif olsa da bireyüstü bir hoşlanmaya, bu nedenle de tümel bir genel-geçerliliğe sahip olduğundan ortak estetik duyguya, zorunluluk ilgisiyle bağlıdır. Burada, beğeni ve estetik yargı bağlamında “dahi”nin

yaratışı ile “şaheser”in dayandığı “ortak estetik duygu” konusunda Sabahattin Eyuboğlu (1974: 91) da şunları söyler:

“Birçoklarına göre eserin beğeniyle hiç bir ilişkisi yoktu. Eserin amacı kendindedir. Ve beğeni bize, eserin değeri üstüne hiçbir şey öğretmez. Çünkü o, zamana, çevreye ve bir takım dış koşullara bağlıdır; oysa dâhi, bir dönem, bir çevre için değil, bütün dönemler ve bütün çevreler için yaratır. O, toplumun gizli eğilimlerini, bir peygamber gibi, sezdiği ve dile getirdiği için, zorunlu olarak zamanına aykırı gelir. Diderot’ya göre: ‘Dâhi, çevresindekilerin değil, gelecek kuşakların malıdır.’ İşte bu yüzden şaheserlerin beğenilmesi bir yankı gibi her zaman geç kalır. Beğeni bir moda gibi gelir geçer; şaheser ise her zaman yenidir.”

O hâlde, estetik yargı, diğer yargı çeşitlerinde olduğu gibi bir kurala, yani ki ortak estetik duyguya dayanır. Bu noktada, estetik yargıların sahip olduğu zorunluluk, mantıksal yargıların sahip olduğu gibi “mutlak” değil, “sübjektif” bir zorunluluktur. Ortak estetik duygu, bu bağlamda “ideal” bir norm olmakla birlikte, her tek tek estetik yargı, bu normun bir örneği olduğundan buradaki zorunluluk, aynı zamanda, “örnek” bir zorunluluktur. Tunalı (a.g.e.: 261) için böyle bir saptama, metafizik ya da dogmatik bir yaklaşım olarak düşünülse bile, duyusal bir yargı olan “Hoştur.”u, estetik bir yargı olan “Güzeldir.”den ayırmak için gerekli olan zemini hazırlar. Demek ki Kant’a göre “Su, 100 derecede kaynar.” dediğimizde nasıl ki herkes için geçerli olan bir yargıda bulunuyorsak, “Bu güzeldir.” yargısını verdiğimizde genel-geçerliliği olan estetik bir bildirimde bulunmuş oluruz. İlk yargıda “mutlak” bir zorunluluk ve genel-geçerlilik söz konusu iken estetik olan yargıda “örnek” bir zorunluluk ve genel-geçerlilik bulunur.

Tunalı’ya (Bkz. a.g.e.: 263) göre, bu yaklaşımda, bütün estetik yargılar bireysel ve keyfî kabul edilince uzlaşmazlığa, kaosa ya da bir beğeni anarşisine; ortak estetik duygu yasasına göre, herkesin kabul edeceği bir estetik yargının imkanından söz açınca da metafizik, varsayımsal ya da dogmatik bir sonuca ulaşmak gibi iki karşıt anlayışla karşılaşmak söz konusudur. Bu açmazı ortadan kaldıracak bakış açısı da “görelî geçerlilik” ilkesinde bulunur; çünkü, estetik yargıların olduğu yerde ne bir düzensizlik ne de dogmatiklerin savunduğu türden bir zorunluluk vardır; orada var olan, estetik yargıların görelî geçerliliğidir.

Bu görelî geçerlilik unsurlarının, farklı düzeylerdeki “kültür, eğitim, psikoloji ve karakter” yapıları olduğunu belirten Tunalı (Bkz. a.g.e.: 264-265), burada, estetik yargının geçerliliğini ele alırken “değer atfetme” ve “değer biçme” bağlamında, yani ki

bireysel ve toplumsal düzeyde yaşanan “görelî” estetik değerlendirmeler üzerinde durmuştur.

Ludwig Wittgenstein’ın (1889-1951) yargının geçerliliği sorununa yaklaşımı ise objenin sahip olduğu “taşınan değer” olgusuna dayanır. Wittgenstein, estetikbilimde o güne kadar kullanılmış olan “güzel, çirkin, ince, zarif, sevimli, yüce...” gibi bütün adlandırmaların yersiz ve gereksiz olduğunu söyler; çünkü, bu değerlerin öyle olduklarını gösteren hiçbir ölçüt yoktur. (Bkz. Tunalı, a.g.e.: 265-266)

Ancak, Wittgenstein’a göre, estetik yargıların dayandığı temel “objenin” ve “süjenin” yapısı hakkındaki “bilgi”dir. Bu noktada, Wittgenstein’ın estetik yargıları, duyuşsal alandan alıp tamamen mantıksal alana çektiğini söyleyen Tunalı, estetik objenin, sahip olduğu kurallar içinde değerlendirilmesinin uzmanlık bilgisi gerektirdiğini, böylece, Kant’ın estetik yaklaşımına karşıt bir bakış açısı içinde olduğunu söyler. Japonca kaleme alınan bir şiirden zevk almak için öncelikle o dilin ve sonrasında da şiirin kurallarını bilmek gerektiği ortadadır. Bu bağlamda, estetik obje hakkında yeterli bilgiye sahip olmayanların vereceği yargı da o derece “doğruluk”tan uzak olacaktır. O hâlde “Wittgenstein için estetik yargılar, bilgisel (cognitiv) yargılar gibi ele alınmalıdır. Bilgisel yargılarda nasıl *adaequatio intellectus et rei* (zihnin obje’si ile uygunluğu) söz konusu oluyor ve bu da Skolastik’ten beri *doğruluk* (hakikat-veritas) olarak anlaşılıyorsa, şimdi estetik yargılarda da yine bir uygunluk, ama kurallara (ad regulis) uygunluk (adequate) *güzellik* olarak çözümleniyor. Bu da Wittgenstein’ı, estetik varlık alanından çıkarıp, mantık alanına götürüyor. Wittgenstein’a göre, estetik yargının ölçütü, klasik estetik’in anladığı anlamda estetik alanında değil de, estetik dışı bir alanda, mantık alanında bulunuyor. Çünkü, artık, sanat yapıtı ile onun kuralları arasındaki uygunluk bir estetik sorusu değil, bir mantık sorusudur.” (Tunalı, a.g.e.: 268)

Ömer Naci Soykan ise Wittgenstein’ın estetik yargı hakkındaki düşüncelerinin vardığı sonucu şöyle belirler:

“Demek ki Wittgenstein’a göre estetik diye bir bilim olamaz. Ahlâk ve din diye de bilim yoktu. Ama o, ahlâk karşısında aldığı eksistential tavrı estetik için almaz. O, ne ahlâkı ne dini reddetmez; ama estetiği yoksar. Ona göre ‘estetik yargı’ diye bilinen cümleler, başka bilimlerin cümlelerine dönüştürülebilirler. Ama bu, ahlâk ve din konuşmaları için asla yapılamaz. Estetik yargılar, Wittgenstein’ın ‘betimleme’ anlayışına zarar verecek türden cümleler değildir. Tersine, onlar uygun kullanımlara

çevrildiklerinde, artık birer betimleme olurlar; yani ilgili oldukları bilimin cümleleri. Ama ötekiler, ne olursa olsun betimleme cümlesi yapılamazlar. Ve onlar dilden çıkarılamazlar da, ahlâk ve din sözlerini dilden çıkarmak için insanı susturmak gerekirdi."¹³⁶

Bu bağlamda "Eleştiri ortamımızın bugünkü görünümü yönünden ilginç düşünceler içeriyor Anday'ın yazısı. Şöyle diyor bir yerde: 'Dünya edebiyatına başyapıtlar bırakmış olan birtakım büyük romancıların toplumsal, siyasal görüşleri bugün o romanların değerini ne azaltıyor, ne çoğaltıyor. Sözgeşi, kralcıydı diye Balzac'ın romanlarını, sosyalizme karşıydı diye Dostoyevski'nin romanlarını gericilikle nitelenmek olacak işlerden değildir. Dahası, Shakespeare'in oyunlarındaki kişiler arasında öylesine çatışmalı konuşmalar vardır ki, insan hangisine hak vereceğini bilemez. Sofokles'i, yaşadığı çağın toplumsal ve dinsel inançlarıyla ölçmeğe kalkmak da, bugünün *bilimsel dünya görüşüne* vurmak da, onun hâlâ yeni ve canlı kalan yanını açıklamaz bırakır. Sanatın büyüğü başka yerlerde aranmalıdır.' " diyen Emin Özdemir'e (a.g.m.: 18) göre de bir sanat yapıtı hakkında verilecek değer yargısında ele alınacak belirli bir kural yoktur:

"Gerçek yaşamın akışını kesin kurallara bağlamak, belirli dizgelerle saptamak olanaksızdır. Yazınsal yaratılara yansıyan yaşam için de böyledir. Bu bilimsel verilere dizgelenemez; yapılardaki edimlerin, eylemlerin, tutum ve yaşayışların doğruluğu ya da yanlışlığı söylenemez kesinlikle. Melih Cevdet Anday [...] bu noktaya da değiniyor: 'Yaşam ve (doğa), dizgelerimiz öğretilerimiz denli tutarlı değildir, doğru-yanlış ölçülerimizi aşan bir niteliktedir; yoksa bütün sanatçıların kurdukları yapıtları bir de bilim adamlarına incelemeleri gerekirdi. Hem sonra, ölümsüz doğru-yanlış ölçülerini nereden bulup çıkarabiliriz? Huxley, doğanın akıl dışı olduğunu anlattığı bir kitabında, Karamazof Kardeşler romanı için, 'Bu roman öylesine tutarsızlıklarla doludur ki, onu doğadan ayıramazsınız' diyordu. Bildiğimiz gibi, Tolstoy'u 'bilimsel dünya görüşünü anlamamakla' suçlayan Lenin, onun romanları için 'ölümsüz başyapıtlardır' demişti..."

"Kısacası, estetik yargıyı doğrulayacak genel-geçer ayraçları bulamıyoruz bir türlü." diyen Berna Moran da konu hakkında aynı şekilde düşünür:

*"Estetik yargılar üzerinde tartışılmayacağını ileri süren sübjektivistler, insanların beğenilerinin farklı olduğu ilkesine ve ayraçların genel-geçerlilikten yoksunluğuna dayanıyorlardı. Çok eski olan bu görüş, yirminci yüzyılda başka bir yoldan daha sürdürülmüştür. Belirli bir anlam teorisinden hareket eden bazı filozoflar, bırakın bir estetik yargının doğru olduğunu gösterecek gene-geçer ayraçları, hiçbir değer yargısının özgül (specific) sebepleri olamayacağını söylerler. Duygucular (emotivist) diye adlandırılan bu düşünürler göre estetik yargılar doğru ya da yanlış olamaz, çünkü bunlar tasvir edici önermeler değildir."*¹³⁷

¹³⁶ Ömer Naci Soykan, (1995): *Felsefe ve Dil: Wittgenstein Üstüne Bir Araştırma*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul: s. 196

¹³⁷ Berna Moran, (1965): "Estetik Yargılar", *Yeni Dergi*, Sayı: 15, s. 479-480

Sonuçtaysa Wittgenstein'in saptamasına gelerek “estetik yargı”da bulunma bağlamında, bilgili olan, uzman kişilerin önemine dikkat çeker Moran (a.g.m.: 482):

“Görülüyor ki estetik yargılar konusunda görüşler iki kutba doğru yöneliyor. Sübjektivistler ve duygular estetik yargılarda objektivliği kabul etmiyorlar. Bunlara göre, yargıyı veren kişinin beğenisi ya da duygularıdır asıl dile getirilen. Öbür kutba dayanan düşünürler ise, estetik yargının keyfi olmadığını, objektif sebeplere dayanan mantıksal bir çıkarım olduğunu savunmak çabsındalar. Korkuyorlar ki, estetik yargıların genel birtakım normlara dayandığı gösterilemezse, bunların objektif hiçbir kıymeti kalmayacak, sanat eserinin değeri, ‘zevk meselesidir, tartışılmaz’ ilkesine bağlanacak [...] Fakat bizi asıl ilgilendiren bu gibi durumlar değil, bildiği bir alanda konuşan adamın yargısıdır, ve unutmayalım ki sübjektivistlere göre onunki de objektif değildir.”

Marksist yaklaşıma göre, estetik yargı, sanat eserinin “biçimsel” (orantı-simetri, çoklukta birlik ilkesi) ve “içeriksel” (insansal-toplumsal öz) özelliklerine göre belirlenir. Tunalı (Bkz. a.g.e.: 270-272) bu yaklaşımda, estetik bir objeden “haz alma”nın estetik yargıda önemli rolü olduğuna değinirken, estetik yargının “yalın” ve “kendiliğinden oluşan” bir olgu olmadığını, bunun “sosyal, kültürel ve psikolojik” koşullar altında oluştuğunu, o nedenle de hem “bireysel” hem de “toplumsal” bir yönü bulunduğunu vurgular. Kapitalist toplumdaki bu beğeni farklılığını ortadan kaldırıp beğeni birliği oluşturmak için tek çözüm, sosyalist bir toplum olmaktır. Bu bağlamda sanatçı, estetik yargı bağlamında, toplumun eğilim ve isteğine uymak durumundadır.

Buraya kadar bütünüyle ele alıp beş tablo içinde çerçevesini belirlemeye çalıştığımız Tunalı yönteminde, estetikbilimin tanım ve sınırlarının kuramsal açıdan bütün yönleriyle ele alınıp tartışıldığını, nihayetindeyse, bütüncül bir kuramsal yaklaşımın, dört unsura (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) dayanılarak oluşturulduğunu görüyoruz. Ancak, Tunalı, estetikbilimin ontik bütünlüğünü irdelerken Osmanlı ve Türkiye’de var olan yaklaşımların hiçbirine değinmemiş, bu ise kuramsal bir kopukluğun oluşmasına neden olmuştur. O nedenle, Tunalı’nın kuramsal yaklaşımını veren bu ontik yöntemin sınırlarını ortaya koymaya çalışırken Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan günümüze kadar geçen süreçte, Burhan Toprak’ın çağdaşı, temeli ve devam ettiricisi olan Türk düşünürlerinin de konu hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

Görülen odur ki estetikbilim hakkında Batı’da yapılan kuramsal tartışmalar, Türkiye’de kuramın adı koyulmadan Tunalı’ya ve sonrasında, günümüze kadar sürüp gitmiş, bu alandaki bütün bakış açıları, Tunalı’nın *Estetik* adlı eserde ortaya koyduğu

bütünsel, ontik yaklaşımın oluşturulmasına kadar ve de sonrasında, dağınık bir şekilde dergi ve kitaplar içinde tartışılıp durmuş, ancak, yöntem ve kuram açısından hiçbir sonuca varılamamıştır. Bugün bile, herhangi bir edebî esere Tunalı yönteminin bütünselliği içinde yaklaşip analiz eden araştırmacıların –Recep Duymaz dışında– çalışmalarına rastlanamamıştır.

Bundan sonraki aşamada, Burhan Toprak'ın gerek telif gerekse çeviri eserleri ile kuramsal çalışmalarından ve ulaşabildiğimiz diğer kaynaklardan hareketle “estetik[bilim]”in tanımı ve sınırları hakkında sahip olduğu görüşlerin ne olduğu irdelenip Tunalı yönteminin ışığında, Tablo 1'deki özelliklerle karşılaştırılarak bu görüşlerin, estetikbilim tarihi içinde hangi kuramsal yaklaşıma yakın olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır.

| Sıra | “Estetik Yargı”nın Özellikleri |
|------|---|
| 1 | Estetik yargı, estetik hazdan önce gelir; önce yargılar, sonra haz duyarız. (Kant) |
| 2 | Estetik yargı, mantıksal ve ahlaksal yargılardan farklı olarak, kavrama dayanmadığı için sübjektiftir; tüm bilgi yetileri ile birikimler, özgür bir oyun ilgisi içinde kuralsız, kavramsız ve kategorisiz olarak bütün insanlığa genel bir geçerlilik içinde iletilir; bu şekilde, sübjektif ama yine de genel-geçer olarak dışlaşıp somutlaşan yargı “estetik yargı” ya da “beğeni yargısı”dır. (Kant) |
| 3 | Nitelik bakımında estetik yargı, bir objeyi ya da obje tasavvurunu, bir hoşlanma ya da bir hoşlanmama aracıyla “bütün ilgilere uzak” olarak yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın objesine “güzel” denir. (Kant) |
| 4 | Nicelik yönünden estetik yargı “genel-geçer” olup olmaması yönünden ele alınır. Bu bağlamda, bir tasavvurun karşılığı olarak verilen estetik yargı, süjenin bireysel eğilimlerinin karşılığı olarak değil ama, insanlığın ortak bilincinden kaynaklanan ve süjedeki bilgi yetilerinin kuralsız, kategorisiz ve kavramsız biçimde uyumlu kılındığı, bağımsız bir oyun içinde biçim kazanır; böylece, herkes tarafından kabul edilmesi beklenen bir yargıya dönüşür. (Kant) |
| 5 | İlgi açısından “ereklilik” olgusu etrafında irdelenen estetik yargı, kavrama dayanmadığı için sübjektif olan, dolayısıyla, ereği sadece kendinde olan bir durumun karşılığıdır. Objeye değil ama, süjeye bağlı olarak ve süjenin seyretmek için seyrettiği, her türlü ilgi ve erekten uzak olan bu estetik eylemin sonucu, haz almaktır. Bu bağlamda “güzellik” bir erek tasavvuru olmaksızın, objede algılanması bakımından, bir objenin, ereğe uygun olmasının formudur. (Kant) |
| 6 | Kiplik bağlamında incelenen estetik yargıdaysa “zorunluluk” kavramı odağa alınır. Diğer yargılar örneğin, “İyidir.” yargısı ahlak kurallarına, “Doğrudur.” yargısı da mantık kurallarına dayanma “zorunlu”luğu içinde “ortak düşünce”den hareketle objektif, genel-geçer ve mutlaktır. “Bu manzara güzeldir.” yargısı ise, kavrama dayanmadığı için sübjektif olmasına rağmen “ortak estetik duygu”da temellenen bir “zorunluluk” gereği, mutlak ve genel-geçerdir. Buna göre “güzel”, bir zorunlu hazın objesi olarak, kavramsız bilinen şeyin karşılığıdır. (Kant) |
| 7 | Estetik yargı; bireylerin farklı düzeydeki kültür, eğitim, psikoloji ve karakter yapılarından ötürü değişen, “görelî” bir geçerliliğe sahiptir. (Kant) |
| 8 | Estetik yargı, “bilgisel” (cognitiv) yargılar gibi ele alınmalıdır; bu yargılarda da uygunluk, ama kurallara (ad regulis) uygunluk (adaequate) <i>güzellik</i> olarak çözümlenir. Bu da estetiğin varlık alanından çıkarılıp, mantık alanına götürülmesi anlamına gelir ve estetik yargıda bulunacak süjenin, kendi alanında uzman olmasını gerektirir. (Wittgenstein) |
| 9 | Estetik yargı, süjenin sosyal, kültürel ve psikolojik düzeyine göre çeşitlenir; dolayısıyla, estetik yargı kendiliğinden oluşan “yalın” bir yargı değil, bir takım koşullar altında oluşan tarihsel bir özelliğe sahiptir. Bu noktada, estetik yargı, toplumdaki topluma değiştiği gibi bireyden bireye de değişir ve estetik yargının toplumsal beğeniye göre verilmesi, eserlerin, bu toplumsal eğilim ve isteğe uygun olarak üretilmesini gerektirir. Estetik yargı, ancak bu eserlerin “biçimsel” (oranlı-simetri, çoklukta birlik ilkesi) ve “içeriksel” (insansal-toplumsal öz) özelliklerine göre ortaya koyulabilir. (Marx) |
| 10 | Estetik yargı, bu noktada, yukarıdaki bütün özelliklere sahip olan bir değerlendirme sürecinin sonucudur. |

Tablo 5

II.2. Burhan Toprak’a Göre “Estetik(Bilim)”

Burhan Toprak’ın gerek çeviri gerekse telif eserleri incelendiğinde “aesthetics” sözcüğünün hem “bediiyat” hem de “estetik”le karşılandığı görülmüştür. Hatta tercihi, her iki sözcüğü de aynı sayfalarda kullanmak olmuştur. Toprak; Fransızca’dan Türkçe’ye önce *Bediiyat* sonrasında *Estetik* adıyla Charles Lalo’dan çevirdiği eserde “estetik” ve “bediiyat” sözcüklerini birlikte kullanma nedenini şöyle açıklar:

*“Kitapta bazen ‘estetik’ bazen de ‘bediiyat’ kelimesi kullanılmıştır. Bunun sebebi, yalnız estetik kelimesinin ıstılah olarak kâfi gelmemesidir. Zira ‘bediiyat’ı tamamen bırakınca o zaman inesthétique, anesthétique gibi daha birçok kelimeyi de almak icap edecekti. Bu zaruret karşısında ‘bedii’, ‘gayri bedii’ gibi kelimeler kullanılmış ve bunun neticesi olarak bazı yerlerde ‘bediiyat’ kelimesi ipka edilmiştir.”*¹³⁸

Bu alanı kendine meslek ya da uğraş edinmiş kişiler içinse “estet” değil ama, “estetikçi” terimini kullanmıştır. Toprak’ın bu alanın tanımı ve sınırları hakkında vermiş olduğu bilgiler, Tunalı yöntemini ele aldığımız süreçte incelediğimiz Türk estetikçiler içinde, en kapsamlı ve en kuramsal birkaç çalışmadan biri olarak çıkar karşımıza.

II.2.1. Güzelin İlmi ve Felsefesi

Burhan Toprak’ın “Bediiyat nedir?” sorusuna karşılık aradığı çalışmalardan biri (*Güzel’in İlmine ve Felsefesine Dair* genel başlığı altında ele alınır. O hâlde, Toprak için estetik, felsefeye ait bir araştırma alanı olarak “güzel”i inceleyen bir bilimdir. Bu konuya kısa bir giriş yapar Toprak:

*“Sualimize kısaca cevap lazımsa, diyebilirizki bediiyatın mevzuu san’at, san’atın mevzuu da (Güzel)dir. Ancak (Güzel)i tarife kalkarsak iş namütenahi mudilleşiyor, adeta çıkmaza giriyor.”*¹³⁹

Demek ki estetik, sanatı, dolayısıyla sanatın konusu olan “güzel”i inceler. Burada, görülen odur ki Toprak için doğa, estetiğin konusu değildir. Bu bağlamda, estetiğin konusu olan sanatı da tanımlayan Toprak (a.g.m.: 35) şöyle der:

“Bediiyatın mevzuu olan sanat ise, yukardaki ihtirazî kayıtlara rağmen, asrında Beethoven, Wagner, Shakespeare gibi anlaşılmayan münzevî, hür şahsiyetlerin yarattığı eserlerin heyeti mecmuasıdır. Kendisini nim ilâh hisseden ve beşeriyetin de böyle tanıdığı

¹³⁸ Charles Lalo, (2004): *Estetik*, (Trk. Burhan Toprak), Hece Yayınları, Ankara: s. 12

¹³⁹ Şeyhzade Burhan [Toprak], (1930a): “(Güzel’in İlmine ve Felsefesine Dair: Bediiyat Nedir?”, *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 28

dahiler pek haklı olarak Şeyh Galib'in mısralarını tekrar edebilirler: Ben açtım o genci, ben tükettim.”

Sosyolojik estetiğin Fransa'daki temsilcilerinden Lalo'nun (a.g.e.: 11-14) estetiğin tanımı ve sınırları konusunda söylediklerinde olduğu gibi, Toprak için de estetiğin konusu “sanat güzelliği”dir ve estetik, ne sübjektif ne de objektif ama, hem sübjektif hem de objektiftir; bu bağlamda, süje ile obje arasındaki etkinlik alanı da estetiğin konusu içindeki yerini alır. Lalo'nun bu konudaki düşüncelerini, şöyle Türkçeleştirir Toprak:

“Estetiğin birçok âlim ve filozof nazarında mevzuu, beşerî idealin muhtelif şekillerinden biri olan güzelliğdir.

Bu düsturun doğruluğu, ideal kelimesine verilecek manaya bakar. Eğer yalnız gayri şe'nî yahut san'at eserleriyle oyuna has olan ikisinde de müştereken bulunan hayal mânâsına alınrsa, doğrudur. Fakat bu kelime ile; kemal, tekemmül yolunda şe'niyetin tadili kastediliyorsa, o zaman bu idealizm ve realizmi dışarıda bırakıyor demektir. Hâlbuki bu telâkki de bir nev'i san'at şeklidir ve güzelin meşru bir mefhumudur. İmdi, bedîyat bütün mektepleri, idealizmi olduğu kadar realizmi ve romantizmi olduğu kadar klâsizm, primitifler kadar dekadanları da müşahedeye ve anlamaya mecburdur.

Hakikî sosyoloji veyahut tarih, fırka kavgalarının üstünde kaldığı ve onlara hâkim olduğu gibi, hakikî ilim de bütün bu polemiklerin üstündedir. Her mektebin getirdiği müspet şeyleri nazarı itibare alarak ve her birinde kısır bir inkâr dolayısıyla, öbürlerini ve belki de üstüne üstlük kendi kendini idraksızlık olan şeyleri atarak muhtelif temayüllerin terkipini yapmaya savaşı.

Zaten san'at tekâmülünün birbiri arkasına gelen 'ân'larında bu terkipin kendiliğinden teşekkül ettiğini görürüz. Meselâ, realizmin idealizme karşı koyması, aynı san'atın normal iki safhasının birbirini takip etmesidir.

Bedîyatın âfakî mi, yoksa enfüsî mi olması lâzım geldiği hâlâ münakaşa edilmektedir. Birinci faraziyeğe göre, bir varlığın veya bir eserin güzelliği, o varlığa veya o esere has meziyetlerden husule gelir: Tabakai şebekiye bir ıfık intibanın çarpması gibi seyircinin veya murakabe edenin ruhuna çarpar ve hâkim olur. Murakabe eden onu yaratmaz. Onu tadile kalktığı vakit de, ancak bozmaya teşebbüs etmiş olur. Eflâtun'a göre mutlak güzellik böyledir. Aksettirdiği kemal veya hayır gibi; bizden evvel, biz olmadan, bizden dışarıda, idelerin hislerimizi, ihsaslarımızı aşan âleminde mevcuttur. Daha müspet bir görüşle söylemek lâzım gelirse, bir hayvanın bedî kıymeti, tabî ilimler mütehassısları tarafından, onun varlıklar zincirinin aşağı veya yukarı derecelerinde tayin edilen yerine tâbidir. Her şey birbirine müsavi olmakla beraber, beşerî güzellik hayvanî güzellikten ve dolayısıyla bu da nebatî veya madenî güzellikten üstündür, denilebilir.

Enfüsî bedîyat bunun aksine ve büsbütün haksız olmuyarak, uzvî ve düşünen tabiatımıza hiç borçlu olmıyan bu haricî güzelliğin varlığını reddeder. Ona göre, üzerinde durulacak tek güzellik, ancak –bizde, bizimle ve bizim için– mevcuttur. Güzel denilen şeylerin, bizim dışımızda oluş tarzları değil, bizim insanları ve eşyayı düşünme tarzımızdır ki, onların çirkinlik veya güzelliklerini meydana getirir. Zira onlar kendiliklerinden ne güzel, ne de çirkindir. Ne iseler ondan ibarettir. Ve onlara izafe edilen başka sıfatlar, kendilerinden dışarıda olup, doğrudan doğruya bizden onlara gitmektedir.

Böylece güneşin batması bir köylünün aklına hiç estetik olmıyan akşam yemeği düşüncesini getirdiği gibi, bir fizikçinin zihninde de haddi zatında ne güzel, ne de çirkin olan ve yalnız doğru yahut yanlış olması muhtemel tahlili tayfî fikrini uyandırır. Güneşin batması ancak murakabenin derunî vaziyetinde, ona san'atkâr gözleriyle bakan için güzeldir. Şu hâlde estetik, ruhiyatın bir bahsinden başka bir şey değildir.

Bilhassa Kant'ın “intikâd”larından beri, muasır birçok san'atkâr ve filozofun kanaati bu merkezdedir. Malûm olduğu üzere, Kant'a göre bir şeyin güzelliği, o şeyin mahiyetiyle alâkadar olmayıp, kendisinin dışında, mahiyeti ne olursa olsun, o şey

yüzünden, murakabe edenin muhayyilesiyle müdrikesi arasında husule gelen serbest oyundadır.

Bununla beraber, düşünen ile düşünülen şey arasındaki bu ihtilâf, bu zıddiyet uydurma, sahte bir meseledir. Hakikî mesele ikisinin ayrılması değil, aksine birleştirilmesi ve birleştikten sonra onların işbirliği etmesidir. Tabakai şebekiyesiz ‘görme’ hâdisesi husule gelemeyeceği gibi, ışısız da husule gelemez. Yahut olsa olsa ‘birsam’ (hallucination) hâlinde, yani delâlette mevcut olur. Nitekim san’atkâr (enfüsî olarak) ancak âfakî bir nisbet dahilinde âhengi olan şeylere hayran olur. [...]

Şu hâlde bedîyat boşanmaz, ayrılmaz bir tarzda hem enfüsî, hem de âfakîdir. Yani güzelliğin kanunları yalnız düşünülen mevzularda veya sadece düşünen insanda değil, belki bu ikisi arasındaki münasebettedir. Onların karşılıklı binlerce aksülâmel şekillerinden biridir.”

Dolayısıyla, Toprak, hem süje hem de obje açısından ele aldığı estetik hakkında düşünüp bu alanın tanımı ve sınırları konusunda bilgi verirken, başka düşünürlerden değil ama, *Estetik* adlı çeviriyi Lalo’dan yaptığı için, bu Fransız düşünürün bakış açısını odağa almış olur.

II.2.2. Doğa ve Sanat

Gerek verdiği örneklerde gerek çevirilerinde gerekse yararlandığı düşünürlerin yaklaşımından hareketle kaleme aldığı kuramsal çalışmalarda, estetiğin konusunu “sanat”, sanatın konusunu da “güzellik” olarak belirlerken doğayı ve doğal güzelliği, estetiğin ülkesinden uzak tutar Toprak (a.g.m.: 34):

“Öyle sanatkârlar vardırki görmek için gözlerinin kör, duymak için kulaklarının sağır olmasını isterler. Bunlarda cemiyetin ve alelitrak kendilerinden hariç her şeyin ne tesiri olabilir?”

Oscar Wilde da aynı şekilde düşünenlerdendir. Ona göre, doğaya güzelliğini veren, sanattır ve insanlar, doğanın varlığını, sanata borçludur:

“Sanat için sanat ekolünün parlak mümessili Oscar Wilde, *Yalanın Çökmesi* adlı yazısında şöyle diyor: ‘İnsanlar sanat bize tabiati daha fazla sevdirebilir, tabiatın hudutlarını bize işsa eder diyorlar. Koro veya Konstabl gibi ressamı dikkatle seyrederseniz tabiatte gözümüzden kaçmış bazı şeyler görürmüşüz. Benim kendi tecrübeme göre sanata kendimizi ne kadar çok verirsek tabiate o nisbette az kıymet veririz. Sanat bize, gerçekte tabiat kısırlığı olduğunu, bir tertip noksanlığı, hayrete değer bir yeknesaklık ve mutlak bir eksiklik olduğunu gösterir. Tabiatin bazı iyi niyetleri vardır elbette, fakat bunları tahakkuk ettiremiyor. Bir manzaraya baktığım vakit istemiyerek bütün kusurlarını görüyorum. Gerçi tabiatin bu kadar kusurlu olması bizim için iyi bir talih eseri. Yoksa, sanat denilen şey doğmazdı. Sanat bizim ruhî bir protestomuz, tabiate asıl yerini öğretmek için girişmiş olduğumuz kibar bir teşebbüstür. Sokaklar arasına kadar girerek gaz lâmbalarını karartan, yapıları müthiş gölgeler haline çeviren harikulâde alaca sisleri biz empresyonistlerden öğrendik. Nehrin üstüne dolanarak zarif kemerli köprü ile hafif hafif salınan sandalı solgun bir güzelliğin uçuk renkli şekillerine çeviren o canım gümüş sisleri biz onlara ve hocalarına borçluyuz. Londra ikliminde son yıl içinde meydana gelen büyük değişiklik münhasıran bu belirli sanat ekolünün eseridir. Çünkü tabiat nedir ki? Tabiat, bizi doğuran ana değil, kendi yarattığımız bir şeydir.

Tabiat, bizim kafamızda yaşar. Eşyalar, gördüğümüz için vardır; neler gördüğümüz, nasıl gördüğümüz, tesiri altında kaldığımız sanata bağlıdır. Bugün insanlar sis görüyor. Ortada sis olduğundan dolayı değil fakat şair ve ressamlar kendilerine sisin esrarlı güzelliğini öğretmiş olduğundan dolayı görüyor. Londra'da belki yüzyıllardan beri sis vardı, gerçekte belkisiz vardı. Fakat sis görülüyordu ve bu yüzden de eskiden Londra'da sis var mıydı, yok muydu buna dair pek fazla bir şey bilmiyoruz. Sis sanat tarafından meydana çıkarılmaya kadar yoktu.' Oscar Wilde'e göre sanat tabiatı aksettirmez; onu ifşa da etmez, belki yaratır. Tabiat, sanatın ham maddesi bile değildir, bilâkis sanata düşmandır.

André Gide'in Oscar Wilde hakkında yazmış olduğu pek alâka değer monografisinde şairin bu noktayı da pek güzel bir şekilde belirtmiş olduğunu da görüyoruz. Gide'e der ki: 'Dikkat ettiniz mi güneş düşünceden nasıl nefret ediyor? Onu daima kovuyor, gölgeler içinde gizlenmeğe zorluyor. Düşünce vaktile Mısır'da oturdu, güneş Mısır'ı kazandı. Uzunboylu Yunan'da yaşadı. Güneş Yunan'ı da kazandı. Sonra İtalya'yı, Fransa'yı kazandı. Şimdi fikir hayatı güneşin aslâ göremediği yerlerde, Norveç'te, Şimal memleketlerinde barınıyor. Güneş sanat eserini kıskanıyor.' ”¹⁴⁰

“Oscar Wilde diğer bir çok muharrirlerin verdiğiinden daha esaslı ve daha etraflı, belki de en güzel bir şekilde bize, Double probleminin ana hattıyla işlenmiş ebedî romanını verdi.” diyen Vecdi Hayri Bürün, Wilde'ın *Doryan Gray'in Portresi* adındaki bu eserde doğanın değil ama, sanatın, sonsuza kadar sürecek bir güzellik yaratabildiğini gösterdiğini söyler satır aralarında:

“Bu romanda Doryan Gray'in Double'u olarak hakikaten ona benzeyen, ressam Basil'in realitenin realitesini görerek yarattığı Doryan'ın portresini görürüz. İsveç folklorunda ihtiyarlamak ve güzelliğini kaybetmek korkusunu anlatan güzel bir hikâye vardır. Bu hikâyenin kahramanı olan kadın ihtiyarlamamak ve yıpranmamak için çocuk doğurmak istemez. Lâkin ölümlük doğurması mukadder olan çocukların ağlamalarını duyar. Doryan ressam Basil'in yaptığı portrenin önünde kendi güzelliğinin şuuruna varır. Zira, bu güzellik ebedîdir. Zira, san'atın yarattığıdır. Kendisi ise ihtiyarlıyacaktır. Bu korkuyu Doryan da uyandıran Lord Henry dir. 'Sevgili Doryan' ihtiyarlıyacaksınız.. yüzünüz buruşacak.. ve iğrenç hıriltılar çıkararak nefes alacaksınız.' Ve bu andan itibaren portreye karşı duyduğu hayranlık ve kıskanma Doryan nın tahteşşuurunda portreye karşı bir kin şeklini alır. Artık, Doryan ahlâkî suiistimallerin bütün işaretlerini bütün çehrede tezahür edişlerini, tahteşşuurî olarak güzelliğine rakip bildiği portrede, arayacaktır.”¹⁴¹

Salah Birsal de, André Gide hakkında kaleme aldığı bir yazıda, sanatın doğaya olan uzaklığını “bağımsızlık” ve “baskı” olguları etrafında ele alır:

“Tiyatronun Tekâmülü adlı deneme üzerinde özellikle durmak isterim. Bu yazı bizi en kısa yoldan Gide'in sanat görüşüne götürüyor. Sanat nedir? Doğal bir şey mi? Gide buna hayır cevabını verir. Dünyada tek şey doğal değildir: sanat eseri. Bu fikre Corydon'da da raslanır. Sanat ancak takattan kesilip kansız kalınca, kaplıcalara götürülen bir hasta gibi tabiatı çıkarılır. Tabiat! Doğrusu tabiatın böyle bir hastaya ne gibi bir yardımda bulunabileceği kestirilemez. Güzellik ancak bir baskıyla elde edilir. Hürriyet sanatı öldürür.”¹⁴²

¹⁴⁰ Fuat Gedik, (1954): “Oscar Wilde'e Dair”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 2, Sayı: 7, s. 38

¹⁴¹ Vecdi Hayri Bürün,(1939): “ ‘Double’ Meselesi ve Doryan Gray'in Portresi”, *Yücel*, Cilt: 10, Sayı: 57, s. 128

¹⁴² Salâh Birsal, (1948): “André Gide'den Seçme Yazılar”, *Tercüme*, Cilt: 8, Sayı: 47, s. 74

Sabahattin Eyuboğlu ise “sanat için sanat” anlayışına sımsıkı bağlı olan Oscar Wilde’in “Her sanat sapına kadar yararsızdır.” söylemini şöyle yorumlar:

*“Oscar Wilde: her sanat sapına kadar yararsızdır, der. Bundan daha doğru ve bundan daha yanlış söz zor bulunur. Doğrudur, çünkü gündelik anlamıyla yarar, çıkar kaygusunda olan sanat her şeyden önce sanat değildir. Gerçek sanat yarar, çıkar düşünmez, düşündüğü zaman sanat olmaktan çıkar, üstelik insanları kandırır ve sömürür de. Sanat sevgisi insanın ne sağlığını artırır, ne kazancını, ne rahatını. Gerçeği hem sanatçıyı hem çevresini tedirgin eder, sahtesiyle tedirgin etmez, ama kafasını, yüreğini körletir: daha kötü. Wilde’in sözü yine de yanlıştır, çünkü bütün yararların en yararlı insanı insan eden şeydir, o şeyse en çok sanatta vardır. Ölümlü dünyamızda bize yaşamanın tadını duyurmuş, insanı daha insanca yaşatmış, insanı insana her şeyden çok yaklaştırmış olan sanatın yararı, düşünebileceğimiz bütün yararların en büyüğüdür. Sanatın bilimi, bilimin tekniği dürtüklemesinden doğan yararlar bunun yanında hiç kalır. En tatlı ve en acı şey nedir diye bir bilmece vardır, dil bilmececi: sanat için de en yararlı ve en yararsız, en kârlı ve en zararlı şey diye bir bilmece yapılabilir.”*¹⁴³

Uzun zaman, İslam dünyasının kültür çemberi içinde yaşadığı için sanatı da buna göre şekillenen Selçuklu ve Osmanlı toplumunda, Batılı anlamda resim olmadığını belirten Toprak; plastik sanata geçişle birlikte, sanatçının, doğayı da resmetmeye başladığını söyler. Böylece, yüzlerce yıl içindeki doğayı sözcükler ve süslemelerle resmeden Türk sanatçısı, Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte, dışındaki doğaya da sanatın konusu olma hakkını verir:

“Selçuk ve Osmanlı Türkiyesinde bizim bugün anladığımız mânada yağlı boya resim –peinture– yoktur. Minyatür, taslak halinde yağlı boya resim demektir, kendisi değildir. Filhakika Nigârinin, Levninin, Lokmanın portreleri, peyzajları, hattâ kompozisyonları mevcuttur. Lâkin bunlara resim demek kabil değildir. Nitekim tarihimizde rastladığımız bir kaç hayvan heykeli de bize heykeltraşımız var dedirtemez. İslâmın kılıcı olan Türklerde her hangi bir inşa ve mimarî şaheserleriyle boy ölçüşecek, mimari ve inşa sistemleri olmasına ve Bach ile boy ölçüşecek bir musiki an’anesi mevcut bulunmasına rağmen plâstik sanatlar mevcut değildir. Ve bütün İslâm ülkeleri de aynı vaziyettedirler.

Fatihin portresini Belliniye yaptırması gibi nadir istisnalar bu kaideyi sarsmamıştır. Türkler ilk emre daima sadık kalmışlardır. Bununla beraber bir taraftan Avrupa nüfuzunun inhîtat devrinde iliklerimize kadar işlemiş olması diğer taraftan İslâmiyetin son derece büyük bir hüriyete müsait olan ‘Ezman ile ahkâm değişir’ tarzında hulâsa edilen inkılâpçı prensibi bir gün nihayet yağlıboya resmin Türkiyede doğmasına ve her şeye rağmen tabiatı, insan figürünü aynen taklit ederek ifade etmesine imkân vermiştir.

Türk resmi nerede ve ne vakit doğmuştur? İlk eserler nerededir? Bunu şimdilik tayin etmek kabil değildir. Fakat Türk istidadının ‘minyatür’ tarzından çıkarak, garp tekniği ile çalışmaya başlaması yine dinî temaslar üzerine olmuştur [...]

Hamdi Beye gelince muasır Avrupanın Akademik resmini o kadar benimsemiştir ki Türk ve Müslüman olduğu halde Flaubert, Theophile Gautier’ler gibi şarkı Avrupadan temaşa ediyor denebilir. Teknik ve maharet mükemmeldir, lâkin ruhtaki, muhtevadaki birlik artık şekilde sathî birliğe inkılâp etmiştir. Bu devre kadar plâstik sanatlarımızda bariz sistemleşmiş bir estetik kendisini göstermez.

¹⁴³ Sabahattin Eyuboğlu, (2000a): *Mavi I*, İş Bankası Yayınları, İstanbul: s. 391

Nihayet sanat hayatımızın en mühim hâdisesini teşkil eden adım atılır ve 1883, 1884 senelerinde ‘Sanayii Nefise Mektebi Âlisi’ kurulur ve tadrisata başlar.”¹⁴⁴

Bu açıklamanın ardından, doğanın ancak ve ancak, sanatın konusu olduğu anda estetik bir değere sahip olacağına değinir Toprak (a.g.m.: 39):

“Bazan bir sanatkârın eserini kıymetten düşürmek için modelin çirkin olduğunu, bir portrenin aslına benzemediğini, yahut mevzudaki bazı déformationları ileri sürmek kâfi geliyor. Eserin uslubu ile, teknik mükemmeliyeti ile muvazenesi ve ahengi ile tamamile onun bünyesinin dışında olan unsurlar aynı seviyede tutulup, muhakeme ediliyor. Buna da sebep bazı üstadların sözlerini harfi harfine almak veyahut mizaçlarına uygun telâkkinin yegâne hakikat olduğunu kabul etmektir. Meselâ Fransız ressamı İngres için tabiat en büyük üstaddir. Bu dâhî ressam ‘Körü körüne, düşünmeden, tereddütsüz tabiatı ve önümüzde bulunan şeyi kopya etmek lâzımdır. Sanat; en yüksek kemal derecesine tabiat denecek kadar kuvvetle tabiata benzediği vakit erişir. Eski Yunan şaheserleri (heykelleri) güzel tabiata benzedikleri için güzeldirler.’ der. Meşrutiyet neslinin dilindeki klâsizm, academique kelimelerinin taşıdığı mânânın kaynağını işte bu ve buna benzeyen cümlelerde aranmalıdır. İngres’in bu cümlelerini harfi harfine almak yeni hamleleri anlamamak için kâfi bir sebeptir. Bu en cezrî réalisme ve naturalisme’dir. Fakat sadece nazarîdir. Sanatkârın mutlak derecede objectif olmak arzusu ne kadar kuvvetli olursa olsun, buna tamamiyle muvaffak olamaz ve gayri şuurî olarak şahsiyetini, zamanını ve muhitini ifşa eder. Sanat tarihinde ne kadar büyük dâhî, école varsa belki o kadar tabiat vardır. Ve tabiat kendiliğinden ne bedîî, ne de gayri bedîîdir. Tabiat ancak bir sanat süzgecinden geçtikten ve muayyen bir teknik ile meydana getirilmiş esere inkılâp ettikten sonra estetik bir kıymet kazanabilir. Bütüin dâva sanat güzelliği ile tabiat güzelliğini birbirinden ayırmaktadır. Sun’î –artificiel– yaratmalardan ibaret musiki, mimarî gibi sanatlar bertaraf edilse bile oluşu icabı temsili ve naturaliste sanatlara kadar tabii güzelliğinden uzaklaşmaya temayül eden nevilere de vardır. Meselâ üslûba çekilmiş tezyinî sanat, arabesk ve bilhassa portre, modellerin tabii güzelliği tablonun sanatkârane güzelliğinde hiç müessir olmaz. Güzeli bir kadının resmi mutlaka güzel bir resim değildir. Buna mukabil tabii olarak çirkin yahut mânasız bir kadının portresi de bir şaheser olabilir. Velasquez’in ve Rembrant’ın eserlerine bakmak kâfidir. Nihayet sanat ile tabiat güzelliği bir arada bulunsalar bile bu arzû bir birleşmedir, zarurî değildir.

Kant ‘Tabii bir güzel güzel bir şeydir. Halbuki sanatkârane güzellik bir şeyin güzel temsili ve ifadesidir.’ diyordu. Modern plâstik bu dâvanın peşinde tercüman olmaktadır: Mühim olan şey eşyanın zevahiri veya muhtevası, ruhu değil fakat ondan aldığımız heyecandır.”

Dolayısıyla, Toprak için de önemli olan, doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirinden ayırmaktır ve doğa, ancak, sanattaki güzel temsili ile estetik bir değere sahip olabilir.

II.2.3. Gelişen Bir Bilim Dalı

Estetiğin, ilim mi felsefe mi yoksa fen mi olduğunu tartışan Toprak için bu alan, henüz gelişmekte olan bir bilim dalıdır. Ancak, bu konuda kesin bir yargıya ulaşmanın henüz çok erken olduğunu düşünen Toprak (1930a: 28-29) sözlerine şöyle devam eder:

¹⁴⁴ Burhan Toprak, (1943a): “D Grubu Resim Sergisi ve Türk Resim Tarihine Bir Bakış”, *Arkitekt*, Sayı: 1-2, s. 37

“Sanat hadisesi karşısında bedî veya ahlakî heyecan duyarak san’atkârane eserler yazanları Dilettante bediîyatçılar diye vasfedenleri bir tarafa ayırırsak geride san’ata ilmî ve felsefî bir görüşle bakanları da bir çok kısımlara ayırmak lâzımelecektir. Meselâ bediîyat Kant’a nazaran lojik ve psikolojiktir. Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer’e göre idealist bir metafizik; Herbat, Zimmerman ve Nahlovsky’e göre realist bir metafizik ve nihayet Fechner ve taraftarlarına göre tecrübî bir ilimdir. Binaenaleyh sualimizi vazetmekte haklıyız. Bediîyat nedir? İlim mi, fen mi, felsefe midir? Metafizik mi, yoksa sanat hakkında sanatkârane bir dedikodu mudur?”

Bediîyatın bir ilim olduğunu da iddia eden muhtelif zümreler vardır. Umumiyetle bunlara nazaran: ‘Bütün (Concret) ve (abstrait) malumat tekamül ettikçe ilim halini almaktadır. Meselâ dinler ilmi, örfler ilmi bu gün fizioloji veya tıp gibi aynı seviyede ilim zümresinden sayılmaktadır. Bediîyat ta çocukluk devresini geçirdikten sonra sır olmaktan kurtulacaktır. Bu hususta şimdiye kadar muayyen Estetik hadiseleri üzerinde ilmî mesai yapılmıştır. Şimdilik bu mesai her ne kadar perakende ve gayrı mürekkep bir halde isede yarın Güzelin kanunları bulunacaktır. Bu ilmin teşekkül edememesine sebep diğer ilimlerin tamamile teşekkül ve tekamül etmemeleridir. Bediîyat hepsinin mutalarına muhtac olduğundan bu kadar geride kalmıştır; yoksa keyfî bir dedi kodu ve şairane bir gevezelik deyildir. Bediîyat hadise ve kanunlara hürmeti itibarile ilmî ve izahıtam gayesini takip etmesinde felsefî olmalıdır ve olacaktır.’

Görülüyorki ilimler henüz müsbet bir şey söylemiyorlar, belki uzun bir istikbali tahayyül ediyorlar. Şimdilik Bediîyatın diğer ilimler gibi bir ilim olduğunu iddia etmek beyhudedir, yalnız ilimcilerin iddiaları ve yapılan kısmı mesailer boşa gitmiş değildir. Güzeli muayyen bir prensipten çıkartmak isteyenlere karşı pek kuvvetli bir aksülamel yapmışlardır. Bu mustakil estetik için kuvvetli bir adımdır.”

Bu bağlamda, estetikbilim, güzel değerini hiçbir kurala bağlamak istemeyenler karşısında, bu kurallar düzeneğinin (ortak estetik duygu) de kurulmakta olduğunu gösteren bir bilim dalı olarak var olmaya başlamıştır.

II.2.4. Çok Unsurlu Bütünlük

Burhan Toprak için bediîyat, tüm bilim dallarını içeren bir bütünlüktür. Onu ne psikoloji ne fizioloji ne sosyoloji ne de başka bir bilimsel disipline indirgeyebiliriz. Bediîyatın ele aldığı sanat, her ne kadar cemiyet içindeki olaylardan etkilense de nihayetinde sanatçının şuurunda şekilleneceği için bediîyat, psikoloji odakta olmak üzere, her türlü bilim alanından beslenmek zorundadır; aksi taktirde tek yanlı olur. Bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir Toprak (1930a: 30, 33, 34, 35):

“Bizce bu tecrübî ve riyazî bediîyat taraftarlarının mesaisi şayanı dikkat olmakla beraber yekcîhet bulunmasından hakikatın kalbğahına girmiş değildir. Onun için üzerinde israra lüzum görmüyoruz. (Güzel) denilen şeyi izah için bir noktadan hareket eden güzeli bir cezre irca eden riyazî ve tecrübî edebiyatçılardan başka, estetiği fiziolojiye yahut ruhiyata ve nihayet sosyolojiye tahvil etmek isteyenlerde vardır [...] Bir az evvel fiziolojik nazariyeyi tenkit ederken şuurun bedî hadisesinin tekevvüününde ne esaslî bir amil olduğunu gördük. Bunu nazarı itibara alanlar bediîyat sadece ruhiyatla izaha kalkamaktadırlar. Her ifrat gibi buda noksandır. Bununla beraber zannediyoruzki psikolojik bediîyat yapmak isteyenler sair usullere ihmal etmezlerse, estetiğin hakiki vatanı burasıdır [...] Bedî hadisenin kalbğahına giden yol psikoloji yoludur. Aksi taktirde XIV üncü Louis zamanında ahenk, muvazene, ölçü ve akıl devrinde, halkın ılık huristiyanlığı üzerinde münevverlerin ve asilzadeelrin paganizmi hüküm sürerken

Paskal'ı ve (Pensées) leri izaha imkân yoktur. Mukaddemede söylediğimiz gibi, bediiyat ne gayri meşur bir riyaziye, ne tatbikî fizyoloji, nede içtimaiyatın bir şubesidir. Eseri çizgiye, renge irca etmek veya sadece tekniğin içtimâî şekillerini, üslupları, mektepleri ve onların tekamül kanunlarını bulmaya çalışmak içi boş kalıplara varmaktır. Bediiyat bir küldür. Ruhiyat usuli esas olmak üzere bedî hadise her türlü zihniyetle tetkik, tahlil ve terkip edilmelidirki az çok hakikî bir neticeye yani felsefî bir görüşe varabilsin.”

Bu anlamda Burhan Toprak, Tunalı'da olduğu gibi, estetikbilime, felsefî ve ontolojik açıdan bakar.

II.3. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Süje”

Gerek çevirdiği gerekse telif ettiği çalışmalarda, Toprak’ın estetik süjeyi “artist, sanatçı, sanatkar” terimleriyle karşıladığını görüyoruz. Toprak, çalışmalarının çoğunda, sanatçıyla ilgili hem dolaylı hem de dolaysız bilgiler verir.

II.3.1. Hem Hasta Hem De Bir Deha

Nietzsche’den bir alıntıyla “Fikirlerimizi iztirap içinde doğuruyoruz ve anne gibi onlara kan, kalp, şevk, neş’e, ihtiras, endişe, vicdan ve kader, içimizde ne varsa hepsini veriyoruz.” diyen Burhan Toprak’a (1930a: 32) göre, bir sanatçının süreğen bir hastalığı olması, estetik yaratmalarda çok önemli bir unsur olsa da gerek ve yeterli bir koşul değildir. Toprak konu hakkında şöyle der:

“Nietzsche’den naklettiğim şu satırlar vücudun ruha ve ruhun vücuda mütekebil tesirlerine ait metafizik mes’eleye temas eder gibi görünüyor. Fakat ben mes’eleyi sanat sahasında bırakmak istiyorum. Hulasa etmek lazımgelirse Nietzsche hastalığın sureti mutlakada fikirlerimize, hislerimize tesir ettiğini ve binaenaleyh sanat eserinin mihverini tamamene değiştirmeye muvaffak olabileceğini iddia ediyor. Burada belki dörtte üçü hasta olan şairleri, bestekârları, ressamı saymak niyetinde değilim ve ‘deha bir nevrosdur’ diyen Lombroso’nun nazariyesini de mevzu bahs etmek istemiyorum. Lâkin hastalığın, bedendeki inhilal ve ihtilalin bedîi hadisede en mühim amillerden olduğuna şiddetle kanîim. 12 yaşında Euclide hendesesini yeniden icadeden ve 23 yaşında havanın veznini tayin ederek kurunu vustanın en büyük hatasını düzelten Pascal’ın (Pensées)lerle çocukluğundan beri devam ederek nihayet 39 yaşında barsaklarının ve dimağının gangiren olması ile biten hastalığı arasında derin, tüyler ürpertici bir münasebet bulmaktayım. Penséesleri okuduktan pek çok zaman sonra Pascal’ın fethi meyt raporunda barsaklarının ve dimağının gangiren olduğunu görünce hiç hayret etmemiştim. Bekliyordum.

Fakat haydi trajik Pascal’ın ölürken doktorların mümanaatına rağmen vaftiz ve ‘Communion’ diye yalvarmasını, (Que Dieu ne m’abandonne Jamais) tarzındaki feryatlarını hastalıkla izah edelim. Hastalık bu kadar mühimse hastaneler hıncahunç doludur, neden asırlardan beri ikinci bir Pascal yetişmiyor?”

Burhan Toprak’ın, uzun yıllar akciğerlerinden rahatsız olmasını, hatta, sağlığının zaman zaman, senatoryumda yatacak kadar bozulmasını da dikkatlerden kaçırmamak gerekir.

Toprak’ın rahatsızlığı, ölüm düşüncesi ve yaratıcılık hakkında, şunları söyler Hilmi Ziya Ülken (1968: 6):

“Biz insanlar yazımıza karşı duyduğumuz ürküntüyü unutmak için, kafasını kuma sokan devekuşunu yaşamayı tercih ederiz, ve her ‘âkibet’ önünde sanki ilk defa oluyormuş gibi şaşırırız. Burhan, nadir örneklerden biridir ki, ömrü boyunca uçurumun kenarında irkilmeden, gözlerini bu ‘öte’ye dikmesini bildi. Erken yaşta hastalandı. Davos

sanatoryumunda yattı. Thomas Mann'ın 'Sihirli dağ'ındaki gibi hastalık ve ölüm fikri onu büyüledi. Evlenmesi, birinci karısının ölümü de bu tecrübenin içindeydi. O zamandanberi bu saplantı çalışmalarına rehber oldu. Ölüm fikrini artık korku konusu değil, metafizik bir düşünce haline koymuştu. Seçtiği yazarlar da hep böyle değil miydi? Pascal, André Gide, Baruzi, Wilde, Massignon!

Epikür'e sorarsanız şöyle diyecektir: 'Ölmeden biraz önce onun ne olduğunu bilmiyoruz. Öldükten sonra da ne olduğunu bilmiyeceğiz. Öyle ise bu konu üzerinde düşünmek saçmadır.' Fakat insanlar, hem bir çoğu, kendilerini bu cevapla kandırmak istemiyor. Bütün canlıların alın yazısına biz insanlarda bir şuur aktarıyor. Sonlu varlığımızı biliyor, fakat bundan hem ürüyor, hem inanmıyoruz. Burhan, ölümü problem yapan düşünürleri bunun için seçti, ve felsefenin mücerret spekülasyonlarına katlanmadığı için, bu tek ve korkunç tecrübeden bütün felsefeyi çıkarmak istedi. Mistikler düşkünlüğü bundandı. Henüz Kierkegaard'ın dillerde dolaşmadığı yıllarda modern Fransız mistik yazarlarını okuyordu."

Toprak, böylelikle, hayatını da eserlerine dökmüş oluyordu.

II.3.2. Birey ve Toplum

"Şunu da hemen ilâve edelimki sanatkâr beynelarz vessema yaşayan bir acube değildir." diyen Toprak (a.g.m.: 33) için "Sanatkâr hangi havayı teneffüs ederse etsin kökü cemiyette olan bir ağaçtır." Bu düşüncesini şöyle açıklar Toprak (a.g.m.: 33-34):

"Emerson, 'Nothing is more rare in any man than an act of his own' 'İnsanda kendi öz hareketinden daha nadir hiç bir şey yoktur' demiyorum? Hislerimizi, düşüncelerimizi, ümitlerimizi ve ihtiraslarımızı yoğuran ve onlara şekil veren cemiyet değildir? Binaenaleyh yalnız psikolojik usul ile bütün sanat hadiselerini izah edemeyeceğimiz aşikârdır. Meselâ mümkün bütün eşkâl arasında filan memleket filan şekli, filan devir, filan üslubu tercih edip diğerlerini ihmal, istihfaf hatta istihkar etmektedir. Meselâ gotik tarzı klasiklere nazaran barbar, gayri beşerî idi. Romantikler ise gotik eserler önünde vecdî istiğrak duyuyorlardı.

İslamiyetin hakim olduğu kıt'alarda heykeltıraşlık, resim inkişaf etmemiştir. Zira islamiyet değilse bile, imamları bu tarz sanatı menediyorlardı. Hıristiyanî kültürü olmıyan bir Türk, Avrupanın şah eserleri karşısında ya hiç bir şey anlamamaya, yahut muhtevadan mahrum, hatta bir azda budala şekiller seyretmeye mahkûmdur. Yunanlıların mimarisinde tenazur hakimdir. Gotikler 'Hier rchie'yi tercih etmişler ve Japonlar ise tezyinî eserlerinde her ikisini kullanmaktan imtina etmişlerdir. Neden?

Sonra sanatkârın en çok mücadele ettiği unsurlardan biri de tekniktir. Teknik ise tamamen sosyolojik ve tarihî bir vakadır. Hulâsa görüyoruzki bedî hadise her taraftan cemiyetin tesiri altındadır."

Burhan Toprak'ın, Fransızca'dan yaptığı çevirilerle Türk kültürüne kazandırdığı François Mauriac için de sanatçı; düzensizliğin karşılığı olan "kaos" yani ki birey ile kuralların hüküm sürdüğü, dolayısıyla, gelenek ve göreneklere bağlılığın önemli olduğu "kozmos" yani ki toplum arasında bir denge kurması gereken kişidir:

"Bizim memlekette –Fransada– bir muhayyile romancısının önüne çıkan mesele Fransız romanının ananesinden bir şey ihmal etmek, aynı zamanda onu yabancı ustaların, Anglo-Saxon'ların ve Rusların, hususile Dostoievsky'nin verimi ile zenginleştirmektir. Bizim için düşünülecek şey kahramanlarımıza mantıksızlığı,

*muayyeniyetsizliği ve yaşayan mahlûkların çapraşıklığını bırakmak ve aynı zamanda vüzuh ve düzen yazıcısı kalmak için de, inşayı, ırkımuza göre tanzime devam etmektir.”*¹⁴⁵

Mauriac’a göre sanatçı, insanı bir bütün olarak görüp gösterme yeteneğine de sahip olmalı; bireydeki olumlu ve olumsuz yönleri, bir göstergenin ontik bütünlüğünü verircesine, bir bütünlük içinde yansıtmalı; bireyde toplumu, toplumda da bireyi gösteren bir ayna olabilmelidir:

*“O halde, mademki biz romancıların, insanı bütünlüğünden kavramak, gölgede hiç bir şey bırakmamak emelimizdir, bilelim ki bu iman ve bu iştiyak da en bayağı ihtiraslar kadar yüreğimizi tamamlamaktadırlar. Feragat, saffat ve kemal aşkı, adalet, aşk ve susuzluğu, bunlar da beşerî servetlerdendir. Romancılar! Bunlar hakkında da şahadet etmeliyiz. Neden, insanda sadece aslı olarak, ihsaslarının kıvranmasını ve karanlık irsiyetleri alalım? Cani kadınlar ile orospularda da düşmüş fakat gene hidayete varmış mahlûklar gördüğu içindir ki, dindar Dostoievsky’nin eseri Proust’un eserine o kadar üstündür. Bir gün (Marcel Proust’un eserlerinde Allah korkunç bir surette yokluğunu belli ediyor) demiştim. Biz, onun, alevlerin, Sodom ve Gomore enkazının içine girmesini ayıplayanlardan değiliz. Yalnız, zırhsız girmesine acınıyoruz. Bu kusur, edebî bakıştan, eserin cızlığı ve siniridir; beşerî şuur burada yoktur.”*¹⁴⁶

Bu noktada “Hele sanatın mahiyeti, menşei ve tekâmülü tetkik edilecek olursa sosyolojinin kudreti bütün diğer amilleri gölgede bırakabilir. Fakat bu neticeye varmak bediiyatı sosyolojiye irca edenlere asla hak vermez. Sanat sadece dehanın tezahürü ve namütenahiyetin mütenahide tehallülü ve nihayet bedîh hissi meydana getiren şekli sırlar yaratmaktan ibaret olmamakla beraber kalabalığın yarattığı bir şey de değildir. Ferdin mahsülüdür. Unsurları nereden gelirse gelsin ferdin dimağında, şuurunda son şeklini almaktadır. Bu itibarla Estetiğin en emin metodu, diğerlerini ihmal etmemek şartile psikolojik usuldür.” diyen Toprak (a.g.m.: 34) için sanatçı, bireyle toplum arasında bir yerde, eşikte yaşar.

¹⁴⁵ François Mauriac, (1936d): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), Ağaç, Sayı: 4, s. 8

¹⁴⁶ _____, (1936f): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), Ağaç, Sayı: 6, s. 8

II.3.3. Yerli Olamı Evrensel Kılmak

Burhan Toprak, Mehmet Akif Ersoy hakkında kendisine sorulan “Akif’in insani olan tarafları var mıdır?” sorusunu yanıtlarken, bir sanatçının sonraki nesiller için de kalıcı olabilmesinin ölçütünü “önce mahallî, sonra da küllî” olmak şeklinde belirler:

“Akif’ten maksat eserleri ise ve ‘insanî’ kelimesinden maksat da ‘bütün insanlar için’ yahut ‘ebedî’ demek ise, Akif’te her devrin insanı için sevilip takdir edilecek taraflar zor, hemen hemen imkânsızdır. Tefekkür veya ifadede mahallîyi küllîleştiremeyen sanatkâra humain yani ebedî olmak saadeti nasib değildir. Bir iki mevsim önce ölmek için memlekete gelen Akif, cemiyetin tefekkür ve iman sistemlerinde hesaplaşmanın geç kalmış bir sonu idi. Akif ruhunu Allah’ına teslim etti ve bu hesap kapandı. Artık onun tefekkürü ve sanat görüşleri, inkilâp gençliği için içtimaî olmaktan çıkmış ve frenklerin tabiriyle (cas personnel) haline gelmiştir.”¹⁴⁷

Burhan Toprak gibi düşünen Peyami Safa da zamanın ötesine geçebilen eserlerin kalıcılığı hakkında şöyle der:

“Bugün hayatta olanlar ve divân şiirinin dilini ve mazmunlarını anlayanlar arasında onun hayranları pek çoktur. Biri de benim. Fuzûlî’yi, Bâki’yi, Galib’i, hattâ Saad-âbâd şairi Nedîm’i yalnız devirlerinin en güzel ifadeleri oldukları için değil hiçbir asırda tükenmesine imkân olmayan ve tâzeliklerini her zaman koruyan güzellikleri için severim. Shakespeare de benim için dört asrın üzerinden atlayan ve içinde bulunduğum âna kadar tâzeliğini saklayan bir ‘modern’ muharrirdir. Eski eserlerin, devirlerini ifade etmek bakımından tarihî bir değerleri olduğuna şüphe yoktur. Fakat onlar sâdece kültür tarihinin bir vesikasından ibaret değildirlir. Öyle olsaydı onları edebiyat tarihçilerinden başka kimse okumazdı. Yüzlerce yıl evvel ait şiirleri bugün edebiyat tarihçisi olmayanların da ezberlemiş olmaları, bu eserlerin tarihî değerlerini sonsuz bir geleceğe doğru aşan, ‘her dem tâze’ güzellikler taşımalarındandır.”¹⁴⁸

Bir başka yazısında aynı konuya “Çok yakın arkadaş Burhan Toprak, birkaç sene evvel ‘Türk edebiyatının meselesi yoktur’ diye güzel bir Çılgık savurduğu zaman, Türk edebiyatının kendine ait en mühim meselesini ortaya atmıştı. Edebiyatta bizden evvelkiler bize aruz-hece münakaşasından, millî-gayri millî, memleket-gayri memleket tezadından, Fuzulinin Türk olup olmadığından başka hiç bir mesele getirmediler. Bugün dünyaya ve bize heyecan veren fikir davalarından bahsettiğimiz zaman da, edebiyatımızın ananesine lâyıık bir tasasızlık ve aldırışetmemezlikle susuyorlar. Bütün o şair, romancı ve tenkitçi kalabalığından elimize Avrupaî haysiyette bir tek ‘essaî’ bir tek fikir etüdü, hatta belli başlı bir tek şahsî fikir makalesi geçmemiştir.” sözleriyle yeniden değinen Safa’ya göre “Türk edebiyatının bugüne kadar beynelmilel bir kıymet

¹⁴⁷ (1937): “Şair Mehmet Akif İçin Memleketin Fikir ve Edebiyat Adamları Ne Diyorlar?”, *Yeni Adam*, Sayı: 168, s. 11; Nuran Özlük, (2007): *Türk Basınında (19 Haziran 1936-13 Mayıs 1937) Mehmet Akif Ersoy Üzerine Polemikler*, Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul: s. 214

¹⁴⁸ Peyami Safa, (1990): *Objektif 2: Sanat, Edebiyat, Tenkit*, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul: s. 10

almaması, insanlığın müşterek davalarından hiç biri üstünde reyi olmamasındandır.”
Toprak’ın düşüncelerini destekleyen bu yazısına, şöyle devam eder Safa:

“Reyi olmak değil, bize dünyanın tefekkür tarihinden miras kalan meselelerin kenarından bile sürtünüp geçmiyen muasır Türk edebiyatı, basit bir lirizm veya daha basit ve mahdut bir sembol âlemi içinde, haz ve elem tuğyanlarından ibaret, iptidai bir heyecanın fıskırışına münhasır kalmıştır [...] Ne metafizik, ne felsefi, ne de sosyal bir dünya görüşü, bir insan anlayışı getirmiyen muasır edebiyatımızın beynelmilel söz âleminde söyliyebileceği hiç bir hususi fikri yoktu. Bunun için beynelmilel olamadı.

Edebiyatımıza verilecek veçhe, onun rotasını memlekete çevirmek değildir. Memleket sözü tek başına yalnız aşk ve manzara ifade eder. Bu memleketin bahtı üstünde düşünübilmek için, tefekkürün halis köklerine, insan zekâsının etrafında açılan uçurumların dibine kadar inip çıkmak gerek. Dünyanın korkunç ve karışık ifadeli gözlerinin içine dikkatle, bilgiyle, cesaretle dalarak bakmadan kendimiz hakkında nasıl bir hüküm sahibi olabiliriz? Aşk ve manzara olarak memleket, Türk edebiyatını bol bol dolduruyor. Aşk olarak Namık Kemal’in şiirinde, manzara olarak Fikretin ve Akifin şiirinde, Galip unsur halinde memlekette başka ne var? Fakat onda da, şunda da, bunda da olmayan şey, bir insanı muhite, bir muhiti memlekete, bir memleketi dünyaya ve dünyayı varlığa bağlayan geniş münasebet üstünde çarpınan ve yayılan, sezen, düşünen ve kavrayan, bir kâinat vizyonu arayan büyük meraktır. Olmayan şey, bu merakın doğurduğu kültür alakalarıdır. On dokuzuncu asrın herhangi bir Rus edebiyatçısının 200 yıl önce yaşamış bir Fransız filozofunun, bir Pascal’ın düşüncelerine ve azabına aşına çıkararak merak: Aristoyu veya Eflatunu bugün Berlin, Paris veya Roma artist kahvelerinde hâlâ iki genç adam gibi oturmaya çağırarak merak; Avrupalı bütün şairlerine, romancılarına, tenkitçilerine ahlâk, estetik, felsefe veya metafizik bahsinde ciltler yazdıran merak [...] Biz kendimizde ve bizden sonrakilerde, bir memleketin edebiyatını dünya mizanındaki tecessüs ve tefekkürlere bağlayan alâkayı uyandıramazsa, bakışı burnunun ucuna yapışan bu tatsızlığı yıkamazsak, Avrupa’nın hazır doktrinlerine gözleri yumulu gönül bağlayan birkaç avare delikanlının Marx-Engels hulâsalarını ezber etmelerine de bir uyanıklık işareti imiş gibi bakarsak, beynelmilel edebiyat içindeki kıymetimiz dünkülerden pek farklı olmayacaktır.

Sâbit noktalarla sapanmıyarak bütün tezleri ve antitezleri kucaklayan geniş bir tecessüs ve kültür...

Ey genç! başka yolun yok.”¹⁴⁹

Görüldüğü gibi disiplinlerarası çalışabilecek düzeyde yetişmiş genç beyinlere duyulan ihtiyaç, sadece, Burhan Toprak tarafından değil, kendi dönemindeki diğer düşünür ve sanatçılar tarafından da yoğun olarak hissedilmiştir. Eserlerini çevirdiği Fransız yazarlardan Gide için de, bir sanatçının kendi çağını ve ötesini yansıtmaması, onu büyük bir sanatçı yapar ve bu sanatçılar, aynı zamanda şimdinin ve geleceğin kurucuları olma özelliğine sahiptir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda, Burhan Toprak’ın da bu kuruculardan olması bağlamında, André Gide’e yönelmiş olması dikkate değerdir:

“Bir yazarın değeri yalnızca kendi öz değerine değil, üstelik ve çoklukla bildirisinin yerinde olmasına da bağlıdır. Öyleleri vardır ki bildirileri yalnızca tarihsel bir önem taşır ve bu gün yankı uyandırmazlar. Bu bildiri zamanında kafaları uyandırmış, coşkuları beslemiş, ayaklanmaları harekete getirmiş olabilir ama artık bize bir şey söylemez.

¹⁴⁹ Peyami Safa, (1936): “Bizden Evvelkilerin Edebiyatı”, *Kültür Haftası*, Sayı: 9, s. 129, 132

Yapıtlarıyla yalnızca bir ülkenin ya da bir çağın ihtiyaçlarına karşılık vermeyen ama çeşitli ulusların ve ard arda gelen kuşakların türlü açlıklarını doyurmak için uygun besini ortaya koyan yazarlar büyük yazarlardır. Çağımızda ve hangi ülkede olursa olsun kurucu kafalar özel bir yer tutuyorlar.”¹⁵⁰

II.3.4. Ahlaklı Ol(ma)mak

Marcel Proust'un eserlerindeki kahramanları eleştirirken toplumsal kuralların ya da insanlık bilincinin yok sayıldığından bahseder Mauriac (1936f: 8-9):

“Bu eseri dolduran şahısların hiç biri, ne ahlâkî endişeyi, ne vicdan rahatsızlığını, ne kemal arzusunu düşünüyor. Hemen hemen hiç bir saffet nedir bilmiyor. Yahut kahramanın annesi veya büyük annesi gibi saf ve temiz olanları, öteki şahısların farkına varmaksızın, tabii kirlenmeleri gibi, onlar da kendiliklerinden, o kadar tabii, saf ve temizdirler. Burada hüküm veren, dine inanmış adam değildir. Ahlâkî perspektif’in yokluğu, Proust tarafından yaratılan beşeriyeti fakirleştiriyor, ve onun kâinatını daraltıyor. Dostumuzun büyük yanlışı, bizce eserinin bir kısmındaki bazan galiz olan cüretten ziyade, bir kelime ile anlatacağımız noktada, Hidâyetin mevcut olmamasındadır. Kendilerine, bilinmedik ülkelere doğru yol açtığı ve ölü denizlerin altındaki kıtaları, sabırlı bir cüretle su yüzüne çıkardığı, arkasındaki yoldaşlarına kalan vazife, bu yeni dünyaya Hidâyeti katmaktır.

Flaubert, ahlâk bozanlıktan başka bir ün dilemiyordu. Her gün, gençliği bozmakla itham edilen yeni romancılar kendilerini o kadar gevşek müdafaa ediyorlar ki Flaubert’in ülküsünü benimsediklerini ve gizlice düşmanlarına hak verdiklerini zannettiriyorlar. Kendi hesabıma, dinî gazeteler beni sarsalıdan beri, sinek mevsiminde, memleketimin katırları gibi, ancak kulaklarımı oynattım.

Fakat ihtimal ki bazı küçük hakikatları sayıp dökmek zamanı gelmiştir. İlk şunu: dinî davaya hizmet etmeden, insanı daha iyi anlatmaya çalışmak imkânsızdır. Ona sekiz asırdan beri, yaratılmış, bir çok Apologie’ler içinde, bir tanesi vardır ki, Pascal’ın Fikirler’i, bunun en yüksek ifadesi olarak kalacak ve ruhları daima ‘İsâ’ya çekip götürecektir. İnsan kalbi ile Hristiyanı dogmalar arasındaki imrenilecek uygunluk onunla aydınlatılmıştır.

Bugün tasarladığımız şekilde roman; ihtirasların bilinmesinde daima daha ileri gitmek için teşebbüstür. Babalarımız tarafından çizilmiş haritada, (Tendre)in memleketini, meçhul toprakların kuşatmasına razı olmuyoruz. Lâkin çöle daldıkça, suyun yokluğu bize daha şiddetli eza veriyor ve susuzluğumuzu daha çok duyuyoruz [...]

Hayır biz ahlâk bozucu değiliz. Biz şehvet ressamı değiliz. Eğer kitaplarımızın yanına genç ve cıltların sokulmasını yasak edecek setler yapılmasını istiyor ve bunu anlıyorsak, gene tecrübemizle biliyoruz ki bir çok ruhların kurtarılmasına yarayan eserler, bir çoklarını bozabilir. Bu Mukaddes kitap için de böyledir. Bir çok terbiyecilerin ilk yanlışı, ihtiraslardan söz açmamak, onları yok etmek olduğuna inanışlarında değil midir? Bir manastırın duvarları arasında beslenen, kitapsız, gazetesiz bir delikanlının, hepsini birden yoktan var edeceğinden şüphe etmeyiniz. Zira hepsini kendisinde taşımaktadır. Ne yazık ki, içimizde saltanat süren yalnız Allah değildir.

Jacques Maritain bir yerde ‘romancı göz yummamak ve kahramanı ile çirkinleşme yarışına girişmemek şartile, her şeyi resmedebilir.’ diyor. Asıl mesele buradadır. Çirkinleşmiş, kirlenmiş mahlûklar yukarıdan resmedilemez. Yaşamak için bu mahlûklar yaratıcılarından daha kuvvetli olmalıdırlar. Yazıcı onları idare etmez, eser de yarım kalır. Maritain’in istediği şeyi yapabilmek için, bir velî olmak lâzımdır... Fakat o zaman, roman yazılmaz. Velâyet sükûttur. –Bernanos’un yaptığı gibi, boynuzlarından yakalamak müstesna– romandan şeytanı sürmek imkânsızdır.

Şüphesiz rezaleti getiren adamın vay haline! Dindar bir yazıcı, ensiz bir tepede, iki uçurum arasında ilerlemektedir. Rezalet çıkarmamak, fakat yalan da söylememek, etin

¹⁵⁰ André Gide, (1964): “Edebiyat, Yazar ve Eleştirmeci Üstüne”, (Çev. E. C.), *Yelken*, Sayı: 88, s. 13

tamahlarını tutuşturmamak ve aynı zamanda hayatı karıştırıp bozmamak lâzımdır. En büyük tehlike nerede? [...]

Bize kalırsa, söylemeye karar verdiğimiz inanımız şudur:

Eğer, insanı incelerken, hakikattan ayırmazsak, aldanmadığımızı kanıiz. Biz, iç âleminin keşiflerine sadık kalıyoruz. Gördüklerimizden hiç birini saklamıyacağız ve Jean Balde'in, roman hakkındaki uzun bir tahlilinin sonuna ekleyip, dindar yazıcılara pek haklı olarak hatırlattığı, büyük bir Rus romancısının sözlerini benimsiyoruz: Ben hayatı, muhayyilenin hülyalarında değil, realitesinde kovaladım ve böylelikle Hayatın kaynağı olana erdim!..”

Dolayısıyla, Fransız romanının öncülerinden olan Mauriac için, insana ve hayata dair her şey, roman türünün alanı içine girer; ancak, iffetli bir söylem kullanılırsa:

“Her şeyi söylemeye cesaret etmek, fakat herşeyi iffetle söylemek; bugünkü romancıların yöneldiği hedef budur. Cüreti iffetten ayırmıyorlar. İffetleri cüretlerle denk olarak çoğaltıyor, ve böylelikle klâsik ananeye sadık kalıyorlar. En büyük cüreti en büyük iffetle birleştirmek bir üslûp meselesidir.”¹⁵¹

Bir ankette “– Mekteplerde Allah ve ahlâk bilgisinin okutulmasına taraftar mısınız?” sorusuna Burhan Toprak şu yanıtı verir:

“Bence din ve ahlâk dersinden önce münevverleri kütle üzerinde müessir olacak bir duruma sokmamız lâzımdır.

Çünkü münevver daima camia içinde mümeyyiz vasıflar taşımaktadır. Kültürlü vatandaşlarımızı din ve ahlâk dediğimiz gaye üzerinde toplayabilirsek her şeyi kökünden halletmiş oluruz.

Ancak bununla beraber ilk okuldan başlayarak mektep kitaplarımıza terbiyekâr yazılar koymayı da ihmal etmemeliyiz. Din derslerine gelince: Ben şahsan dinimiz bir din olduğu halde tatbikatta bir takım ayrılıklara tesadüf ettiğimiz için okutulması taraftarı değilim. Bu dersi resmi programlardan ziyade halkın ihtiyarına bırakmayı daha muvafık buluyorum.”¹⁵²

Bu yaklaşıma göre, Toprak, toplumdaki aydınlara büyük görevler yüklemekte ve üyesi bulunduğu toplum mozaiğini bilen biri olarak, aydınları, Türk toplumunun önderi olarak görmektedir. Bu bağlamda Toprak'ın, sanatçıları da bu aydın kuşağına dahil edip yazıları, resimleri, besteleri... ile, toplumdaki ahlakî değerleri kurmada yol gösterici kimliğe sahip bireyler olarak kabul ettiği sonucuna varabiliriz.

Yine, Burhan Toprak tarafından Türkçe'ye kazandırılan bir çalışmada, André Arthus, bu konu hakkında şöyle der:

“İnsan kalabalığı sadece istikamet verici bir bağdan ve bir işaret noktasından, tabir caizse bir pusuladan mahrumdur. İnsanın, vasıtaları ile dünyada oynıyabileceği bu rolü

¹⁵¹ François Mauriac, (1936e): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), Ağaç, Sayı: 5, s. 8

¹⁵² Raif Karadağ, (1947): “Mekteplerde Allah ve Ahlâk Bilgisinin Okutulmasına Taraftar Mısınız?”, Millet, Sayı: 53, s. 11

kendilerinde vazih bir şekilde hissedenler kendilerine hâkim olsunlar, terbiye vazifeleri ve misallerile bocalıyanları ve nereye gideceklerini bilmeyenleri bağlasınlar, dağılık bir halde bulunan enerjileri billûrlaştırınsınlar ve onlara bir istikamet versinler: eğer içlerinden bu vazifeye dâvet edildiklerini hissediyorlarsa bundan kaçınmağa hakları yoktur.

Fakat, vazifeleri hakkında bir şuur edinmekle beraber, bunun güçlüğünü de bilmeleri icabeder, bu vazifeyi en iyi bir şekilde idare etmek ve daha tesirli bir hale getirmek için girişecekleri mücadelenin neden ibaret olduğunu doğru olarak bilmeleri lâzımdır. Yaptığımız etüdün onlara bu hususta yardım etmekten başka bir gayesi yoktu: bilâkis bu vazife hakkında hiçbir duygusu olmayanlar bu etütten faydalanamazlar. Bu etütten çıkan neticeler hangileridir?

İnsan hayatında ahenk, düzen ve muvazene hüküm sürmeden, benzerleri için burada anladığımız manada bir şef, bir kondüktör ve bir rehber olamaz. İnsanın, vücut şekli ve fizyolojik hayatı ile ruhî hayatı arasında bir uygunluk meydana gelmesi icabeder, bu uygunluk olmazsa İnsan hastalıklı olur veya hiç olmazsa başkalarının terakki etmesine yardım etmekten âciz bir varlık haline gelir. Bu uygunluk ancak, fonksiyonların tabii hiyerarşisine riayet etmekle, hâkim fonksiyonlar tarafından verilen emirlerin sarih ve vazih olması ile ve hükmedilen fonksiyonların mükemmel bir şekilde çalışması ve süratle itaat etmesiyle mümkündür [...] Fakat, bu iç ahenk elde edildiği zaman vazifenin ancak yarısı başarılı olmuş olur, bundan sonra İnsan ile Dünya arasında ahenk temin edilmesi lâzımdır [...] Hayatı boyunca devamlı bir gayretle yalnız iç muvazenesini bulmakla ve yalnız dış dünyaya intibak etmekle kalmıyan, fakat aynı zamanda, bizzat turmandığı yolda yürümelerine yardım edecek derecede diğer İnsanlara da bağlı olduğunu hissedebilen bir kimse ancak Yaşama Sevincini bilir, çünkü hayatı âhenklidir, dolgun ve faydalıdır, çünkü o Ruh Birliğine yaklaşıyor, çünkü ancak bunlar hakikî bir neşe verebilir.”¹⁵³

Öte taraftan, hapse girmeden önce, sadece zevklerini tatmin etmek için yaşayan Oscar Wilde’ın, mahkeme salonunda verdiği ifadeler; üslubu, ahlaktan üstün tuttuğunu gösterir ve Burhan Toprak, sanatı her türlü değer üzerinde gören Wilde’ın hapisten önceki durumunu anlatan André Gide’in bir çalışmasını daha kazandırır Türk kültürüne. Bu eserde, Wilde’ın, mahkemedeki hâli ve ahlak hakkındaki düşüncesi, şöyle anlatılır:

“Başka bir oturumda açık saçık bir kitabın yazarı Oscar Wilde olmadığı ortaya çıkınca soruldu:

– Bu eserin ahlâk bozucu olduğunu elbette doğru bulursunuz!

– Ondan daha fena: Kötü yazılmış!

Çok tutucu ve gelenekçi olan bu ülkede üslûbu ahlâktan üstün tutmak ve sonunda:

– Allah hakkındaki düşünceniz nedir, sorgusuna şöyle cevap verdi:

‘İnsanların yarısı onu inkâr ettiği, yarısı da buna inanmadığı için âlemin batacağına inanıyorum.’ ”¹⁵⁴

Nihayetinde, İngiliz toplumunun o günkü ahlakî değerleri karşısında, ters ve alaycı bir tavır takınan ve mahkemede de bu tavrını koruyan Wilde, duruşma sonucunda, iki yıl hapis cezası alır.

¹⁵³ André Arthus, (1955): “İnsanın Dünyadaki Rolü”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 4, Sayı: 24, s. 366-367, 368

¹⁵⁴ Burhan Toprak, Der., (1967e): *Oscar Wilde: Hayatı - Eşsiz Hikâyeleri ve Cezaevi Anıları*, İnkılâp ve Aka Kitabeveleri, İstanbul: s. 75-76

II.3.5. İkilemler İçinde: Hayal ile Gerçek, Madde ile Mana...

Maddî âlem(ler)e doğan insanlığın, iki arada kalıp yaradılışındaki güzelliklerden uzaklaşmasını, sonuçtaysa yaşadığı bunalımları gören Burhan Toprak, şu sözlerle avutur kendini:

“ ‘Allah’ım biliyorum ki bize bizden yakınsın, bazan en zeki, en aydın kulların bile niye Seni bulamıyorlar?’ Ben âcizin bu yolda biricik tesellim, şu sözüdür: ‘Beni önceden bulmamış olsaydın, aramaya kalkmazdın!’ ”¹⁵⁵

Bir başka yazısında da estetik hazzın en yoğun olduğu yerde, şiirde, mantığın barınamayacağını söyler Toprak:

“Ruhun kâmi için belki bir nevi ifrat, her zamanki iklimin fevkinde bir mübalağa ister. Sarhoşluk ayaklarımızı yerden kesince kanatlara benzer. Aşk ifrata vardığı zaman mükemmeldir. Şiir de mantıkla aramızı açınca kemaline eriyor.”¹⁵⁶

1940 yılında, Yunus Emre'nin Âşık Paşa olduğunu ileri süren Raif Yelkenci'ye verdiği yanıtta, bu tezin doğru olamayacağını kanıtlarla ortaya koyan Burhan Toprak için Yunus; Tanrı'ya inanan ve “metafizik” kisvesine bürünmüş hurafelere bel bağlamayan, bilgi düzeyi yüksek insanların tek sanatçısıdır. Toprak'a göre, yaşam ve ölüm arasındaki dengeyi bulan, Tanrı'nın övdüğü “kamil insan”lardan olabilmek, kargaşa ve buhran içinde yaşayan insanlığı, sahip olduğu derin sevgi ve bilgi ile kaostan kozmosa sevkeden Yunus, insanın ikilemlerle dolu oluşunu en güzel verenlerdendir. Burhan Toprak, şu açıklamayı yapar:

“Türk diline seyyal ve dinamik ifadeyi, ruhanî musikiyi, iç âlemin bir teviye değişen peyzajlarının kemal halindeki aksini veren Yunus Emre, hiç bir şahsiyete irca edilemez. O, bizim edebiyat tarihimizin zirvesidir. Her şey, ondan başlar. Dış âleme üstün bir kâinatın mevcut bulunduğunu ondan öğrendik. İnziva içinde inziva aşkı, kendi kendini tenkid, nefis muhasebesi, sathtan ibaret riyaya, yalana karşı kin ve nefret, ölümün mevcut olduğunu düşünerek ona göre yeni bir hayat nizamı kurma ihtirası hep bize ondan miras kaldı. Keza gene vücudle ademin, tabî sevk ile baka hasretinin çarpışmasından doğan trajik hayat tasavvuru, insanın cemiyet içindeki mukadderi ve insan neye muktedirdir gibi ana meselelerle bizim edebiyatımız ve bilhassa bizim neslimiz ilk defa onun divanile temasa geçmiştir.

Réal'in üstünde hiç bir şey mevcut olmadığına taraftar geçinenlerden değiliz. Metafizığe inanmıyoruz. Ondan sonrası için de bize ışık tutacak (intégral) tek san'atkâr Yunus Emredir. Halka beklediğini, âlimlere aradıklarını ve âriflere yani üst münevverlere hakikî ruhunu gösteren ve bunun için herkes tarafından sevilen Yunus Emre, ne Âşık Paşa, ne de Said Emredir. O, sadece kendisidir.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Burhan Toprak, (1948): *Ballar Balını Buldum Kovanım Yağma Olsun*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul: s. 59

¹⁵⁶ _____, (1967d): “Burhan Toprak'tan Notlar”, *Büyük Doğu*, Sayı: 12, s. 13

¹⁵⁷ Burhan Toprak, (1940b): “Yunus Emre, Âşık Paşa Değil Yunus Emredir!-2”, *Cumhuriyet*, s. 2

İslam sanatlarının felsefesini incelediği çalışmasında Louis Massignon, hayal olan bu âleme bağlanıp kalanların, hangi yola girdiklerini ya da gireceklerini bir benzetmeyle anlatır:

“Hallaçı Mansur, müritleri ile Bağdad sokaklarının birinden geçerken lâtif bir ney sesi duyar. Müridlerinden biri kendisine sorar: ‘Bu nedir?’

Hallaç cevap verir: ‘Bu dünyaya ağlayan şeytanın sesidir!’ Bunu nasıl tefsir etmeli? ‘Neden dünyaya ağlıyor. Şeytan dünyaya ağlıyor. Çünkü onu Harâbî’den kurtarmak ister. Geçip giden, fenâ bulan şeylere ağlar: onları canlandırmak ister. Halbuki yalnız Allah bâkîdir. Şeytan geçici şeylere bağlanmağa mahkûmdur. Bunun için ağlamaktadır.’

Görülüyor ki burada da islâm sanatlarına müdir fikri Ehli sünnet akidesidir. Yani şekillerin üstüne yükselmek, Putperestiye meydan vermemek bir sihir fenerinde bir fânûs’da olduğu gibi onları hareket ettirene ve yegâne daimî olana doğru gitmektedir.

Sayırsız İslâm mezar taşları bize hep şu hükmü tekrar ederler: ‘Hüvelbaki!’ ”¹⁵⁸

Tam da bu noktada, bu dünyayı istemeyen, tek dileği Tanrı’ya ulaşmak olan bir mistiğin, Yunus’un sesi duyulur ötelerden:

“Bana Seni Gerek Seni

*Aşkın aldı benden beni, bana seni gerek seni
Ben yanarım dün ü günü, bana seni gerek seni
Ne varlığa sevinirim, ne yokluğa yerinirim
Aşkın ile avunurum, bana seni gerek seni
Aşkın âşıkları öldürür, aşk denizine daldırır
Tecellî ile doldurur, bana seni gerek seni
Aşkın şarabından içem, Mecnun olup dağa düşem
Sensin dün-ü gün endişem, bana seni gerek seni
Sofilere sohbet gerek, Ahilere Ahret gerek
Mecnunlara Leylî gerek, bana seni gerek seni
Eğer beni öldüreler, küliüm göke savuralar
Toprağım anda çağıra, bana seni gerek seni
Cennet Cennet dedikleri birkaç köşkle birkaç hûrî
İsteyene ver sen anı, bana seni gerek seni
Yunus’dürür benim adım, gün geçtikçe artar odum
İki cihanda maksudum, bana seni gerek seni*

Aşkına Düşen Kişi

*Dost Senin aşkın oku, key katı taştan geçer
Aşkına düşen kişi, can ile baştan geçer
Dün ü gün zâr olur, aşkın ile yar olur
Derd-i seri Sen olsan, düğeli işten geçer
Âriflere bu dünya hayal ü düş gibidir
Kendini Sana veren, hayal ü düşten geçer
Başında aklı olan, ücretle amel kulmaz
Hûrilere aldanmaz, göz ile kaştan geçer
Bu dünyanın sevgisi, ağulu aşta benzer
Sonunu sayan kişi, ağulu aştan geçer
Gerçek âşık ol ola, can vermiye ol ive
Dost ile bazar için, nice bin baştan geçer
Miskin Yunus ol Dostu, hakikat seven kişi
Uzlet ihtiyar eder, yâd-ü bilişten geçer”¹⁵⁹*

¹⁵⁸ L. Massignon, (1935c): “İslâm Sanatlarının Felsefesi III”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 40, s. 246

Burhan Toprak; *Yaşanmaya Değer Hayata Dair* adlı bir başka çalışmasında, görü(n/l)meyen âlem(ler)i, görü(n/l)en âlem(ler)e tercih eden Tanrı âşiklerinin, gerçeğe ulaşmak için hayal olan, gelip geçici maddîyattan yüz çevirmelerini bir öyküyle anlatır:

“Doğunun eşsiz (târik-i dünya)sı, han ve hâkan soyundan İbrahim Ethem, yine onun kadar büyük olan (Şakik-ül Belhî) ile sohbet ediyordu:

Şakik sordu:

– Yaşama hakkında düsturunuz nedir?

İbrahim cevap verdi:

– Bulunca şükrederiz; bulmayınca sabrederiz!

Şakik eytti:

– Horasan’ın köpekleri dahi böyle ederler.

İbrahim Ethem sordu:

– Ya siz ne yaparsınız?

Şakik cevap verdi:

– Bulunca dağıtırız, bulmayınca şükrederiz!

En ulvî insan ahlâkını tek cümleye hapseden bu söz, bütün İslâm ruhunu hulâsa eder.

Zira Hakka yoklukla erişmek gerektir. Varlıkla erişmek gerekmez.”¹⁶⁰

Fuat Gedik (1954: 38) Oscar Wilde’ın, maddî âlemi, algılanan; manevî âlemi ise sadece sanatçının nesneleştirebildiğini kabul ettiğini, bu nedenle, sanatın da bir yalan olduğunu söyler:

“André Gide’in belirttiği gibi Oscar Wilde nazarında iki dünya vardır: –gerçek dünya, gerçek olmayan dünya. Gerçek dünya, gözle görülen, anlatılmağa ihtiyacı olmayan dünyadır. Diğeri ancak anlatılmakla meydana çıkar. Bu sanatçı dünyasıdır. Sanat, bu bakımdan bir efsane (mythe), bir yalandır. Sanat adamı da bir yalancı, bir ‘Mitoman’dır.

Oscar Wilde anlatır: ‘Vaktile bir köyde pek sevilen bir adam vardı. Bu adam hep masal anlatırdı. Her gün, tan yeri ağarırken köyden çıkar, akşam köye döndüğü vakit bütün gün çalışmaktan yorulan adamlar etrafını alır ve ona: –Anlat, anlat bakalım ne gördün? diye sorarlardı. O da anlatırdı: –Ormanda flüt çalarak perilere Ronda oynatan bir cin gördüm. –Anlat, anlat, derlerdi. –Deniz kenarına gittiğim vakit dalgaların üstünde üç deniz kızı gördüm. Yeşil saçlarını altın taraklarla tarıyorlardı.

Köydeki adamlar onu, masal anlattığı için seviyorlardı.

Bir sabah yine her günkü gibi köyden çıktı. Fakat deniz kenarına gittiği vakit dalgalar üstüne yangelmiş, altın taraklarla yeşil saçlarını tarayan üç deniz kızı gördü. Yoluna devam etti. Ormandan perilerin rondasına kaval çalan bir cinin çıktığını gördü. Akşam köye döndüğü vakit her zamanki gibi ona yine: –Ne gördün? Anlat, diye sordular. –Hiç bir şey görmedim, diye cevap verdi.’

Gerçeğin girdiği yerde sanat bir eter gibi uçuverir. Sanat adamı nazarında düşünceler hiç bir vakit çıplak olarak doğmaz, anlatılmak veya tuvalde çizilmek, mermerde oyulmak suretiyle doğarlar.”

Oscar Wilde *Sanatkâr* adlı öyküsünde “hayali gerçek, gerçeği de hayal yapan” sanatçının portresini çizer sözcüklerle:

¹⁵⁹ Yunus Emre, (1972): *Yunus Emre Divanı*, [Haz. Burhan Toprak], İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul: s. 124, 165

¹⁶⁰ Burhan Toprak, (1943a): “Yaşanmaya Değer Hayata Dair...”, *Büyük Doğu*, Sayı: 1, s. 6

“Bir akşam, içinde, Bir saniye süren Saadet’in hayaline şekil vermek arzusu doğdu. Ve onu yaparken kullanacağı bronz bulmak için hayata karıştı. Çünkü o düşündüklerine ancak bronzla şekil verebilirdi.

Fakat dünyanın bütün bronzları bitmişti, ve dünyanın hiç bir yerinde bulunabilecek bir bronz parçası kalmamıştı, ancak, yalnız Ebedî Keder’in hayaline şekil verilen bronz vardı.

Şimdi, hayalini kendi düşündüğü bu heykele gene kendi elleriyle şekil verdi, ve onu hayatında sevdiği bir şeyin mezarı üstüne koydu. Kendi eliyle şekil verdiği bir hayâlki onu hayatında en çok sevdiği bu ölü şeyin mezarı üzerinde ölmeyen insan aşkının işareti olsun, ve ebedi olan insan kederinin sembolünü canlandırsın diye koyuyordu, ve şimdi dünyada ancak bu hayali şekillendiren bronz kalmıştı.

O bu şekil verdiği hayali aldı, onu büyük bir fırına koyarak ateşledi. Ve Ebedî Keder’in hayalini şekillendiren bu bronzdan Bir saniye süren Saadet’in hayaline şekil verdi.”¹⁶¹

Wilde, bir başka öyküsündeysen aynı sanatçığı “varlığa sevinen ve üzülen” olmak üzere, iki zıtlığı sanat eseri şeklinde bir bütüne dönüştüren “yaratıcı” olarak betimler. Bu bakış açısında, gerçek, bu dünyaya ait olandır; varlık âlemi, hayatın karşılığıdır:

“Gece vaktiydi ve O yalnızdı. Uzaklarda yuvarlak bir şehrin çepçevre duvarlarını gördü, ve bu şehre doğru gitti.

Yaklaştıkça şehrin içinden neşenin çalkalanışını, sevincin kahkahalarını ve çalgıların seslerini işitti. O şehrin kapısına vurdu ve bazı kapıcılar ona kapıyı açtılar.

Orada mermerden bir ev farketti, önünde büyük mermer sütunlar vardı. Üzerlerinde çelenkler asılmış, ve her tarafta sedir ağacından yapılmış meşaleler yanıyordu. O içeri girdi.

Vaktaki yeşimden ve akikten yapılmış salonlardan geçerek büyük eğlence salonuna erişti, orada sediften bir sedir üzerinde yatan birini gördü. Başında kırmızı güllerden bir taç vardı ve dudağı şarapla kırmızılaşmıştı.

Onun arkasına geçti ve omuzuna dokunarak, ‘Niçin böyle yaşıyorsun?’ dedi. Genç adam ona doğru döndü ve onu tanıdı, cevap vererek dedi ki, ‘Fakat ben bir zamanlar miskindim ve bu hastalıktan beni sen kurtardın, başka nasıl yaşayabilirim ki?’

O zaman o evi terketti ve tekrar sokağa çıktı. Bir az sonra yüzü ve elbiseleri boyalı, ayağı incilerle süslenmiş bir kadına rast geldi. Arkasından bir avcı gibi sessiz sessiz ilerliyen iki renkli bir pelerin giymiş genç bir erkek geliyordu. Kadının yüzü son derece berraktı, ve genç adamın gözleri ihtirasla parlıyordu.

O yavaşça genç adamı takip etti ve omuzuna dokunarak, ‘Bu kadına niçin bakıyorsun ve bilhassa böyle?’ dedi.

Genç adam geri döndü, onu tanıdı ve, ‘Ben bir zaman kördüm, gözlerimi sen açtın. Başka neye bakabilirim ki?’ dedi.

O ileriye doğru koştu ve boyalı elbiseli kadına dokunarak dedi ki, ‘Başka hiç bir yol yok mudur ki orada günah yolunda yürünüldüğünden başka şekilde gidilebilirsin?’

Kadın geri döndü, onu tanıdı, güldü ve, ‘Fakat günahlarınızı siz affettiniz, ve bu yürüyüş çok zevkli bir yürüyüştür’ dedi.

O şehirden dışarı çıktı. Ve şehirden dışarı çıkarken yolun kenarında oturmuş ağlıyan genç bir adam gördü. Onun yanına gitti, uzamış saçlarını okşadı ve ona, ‘Niçin ağlıyorsun?’ dedi.

Genç adam başını kaldırdı, onu tanıdı ve cevap verdi, ‘Ben bir zamanlar ölüydüm ve ölümden beni sen kaldırdın. Ağlamıyacağım da ne yapacağım?’ ”¹⁶²

¹⁶¹ (1936a): “Sanatkâr”, *Yücel*, Cilt: 3, Sayı: 13, s. 16

¹⁶² (1936b): “İyinin Yapıcısı”, *Yücel*, Cilt: 3, Sayı: 13, s. 16-17

André Suarès'in *Don Juan*'ı da kendi cehennemini bu dünyada kuranlardandır. Ruhla bedensel zevkleri arasında kalıp önce zevki sonunda da bir derviş gibi çile çekmeyi seçer:

*“Yerleşmiş bir kanaate göre; kadınları kolayca aldatan ve bu uğurda icabederse babalarını öldürmekten çekinmeyen, hiç bir şeye inanmayan, kıymet vermeyen, her şeyle alay eden, çalınmış, parlak bir çapkın manasına kullanılan Don Juan kelimesi, hakikatte beden ile ruhun faciasını işaret eder. Suarés, cevheri istiyen ruh ile maddeyi bile tatmin edemiyen gövdenin çatışmasını ve Allah karşısında insanın hududunu bildiren hakikatleri söylüyor.”*¹⁶³

Fransız romancısı Jules Verne'nin *Esrarlı Ada* adlı romanında, bir deniz kazası sonucu adada mahsur kalan çocukların Tanrı varlığını sorgulayışları üzerinde duran Charles Moeller, bu çocukların “kayıtsızlar, akılcılar, Allah'ı istemeyenler, Allah'ı arayanlar” olmak üzere dörde ayrıldığını düşünür ve Allah'ı arayanlar konusunda şunu söyler:

“Vaktiyle, Paris civarında bulunan erkek çocuklardan ibaret bir kafilenin yaşadığı esrarlı adadan bahsettim. Bu avare çocuklar, diğer serseri çocukları görmek bahtsızlığından kurtulamamışlar, fakat, ruhlarının saflığını ve iyi niyetini, muhafaza etmişlerdi. Tatil seyahatlarını idare eden müşavirlerden her hangi birisine de aynı tecrübeyi yapmalarını tavsiye ederim. Küçük dinleyicilerimin sözlerimi büyük bir dikkatle dinlemelerini asla unutmadım; bütünü teferrüatı bilmek istiyorlardı; denizin yükseldiği ve alçaldığı zamanları, cenupta yetişen hakikî salıp ağacını, kıyafetleri, elbiseleri ve hayvanları öğrenmek istiyorlardı. Fakat, daha sonra vukua gelen hâdiseyi onlardan hiç beklemiyordum. Ana-babaları ekseriya tam mânasiyle dinsiz olan bu çocuklar, adadaki esrarlı iyiliksever varlığı kendiliklerinden tanıdılar. Daha sonraları, Claudel'in eserlerinde bulduğum o romanda sembolizm sanatını bana bu çocuklar düşündürdüler. Bu çocuklar, bana 'adanın sırrı' iyi kalpli Allah değil mi? diye soruyorlardı. Onlara hakikati söylemek mecburiyetinde kaldığım zaman, hayal kırıklığına uğradılar. Bu vaziyeti, Claudel de şu şekilde izah etmiştir: 'Sonra, işler bozuluyor, ve bütünü roman okuyucularının korktukları o acıklı an, yani, onlara, daima umduklarından daha aşağı (ve daha az) şeyler getiren o izah anı geliyor.'

*Bana şu şekilde itiraz edileceğini biliyorum: 'Tabii ve ilmi sebepleri bilmedikleri için çocukların Allahu düşünmek zorunda kalması pek tabii bir şeydir; bizler ki -ne yazık- bu sebepleri biliyoruz... Bu hükmü kat'î surette reddediyorum. Bir gün Père Charles'ın yazdığı gibi, bilhassa çocukların iman sahibi olmaları, halbuki, 'yetişkinler'in ekseriya imanlarını kaybetmeleri hâdisesi, imanın çocukça bir şey olduğunu değil, fakat sadece, 'gençliğin esnek saflığını (yani, intibak kabiliyetini haiz saflığını)' muhafaza eden bir ruha imanın daha kolay nüfuz ettiğini ispat eder. Gerçekten, çocukların nasıl bir dehâya, -şüphesiz 'gerçek hayatın' boğduğu, fakat yine de mevcut olan bir dehâya sahip olduklarını- bilmiyen yoktur.’*¹⁶⁴

İşte, can yakıcı dertlerin acısıyla çile çeken bir derviş, çileden çıktığı zaman, bu gönül temizliğine ulaşmış olacaktır ve Tanrı, sadece bu tertemiz gönülde gösterecektir

¹⁶³ André Suarés, (1936): “Başka Dilden Bizim Dile: Don Juan”, (Çev. Burhan Toprak), Ağaç, Sayı: 7, s. 8

¹⁶⁴ Charles Moeller, (1957a): “İman Muamması”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 8-41, s. 11-12

güzelliğini ve sonsuz bir huzur kaplayacaktır ruhları. Yunus (a.g.e.: 97, 151-152) da bu dünyaya bulaşmış olan ruhu yüzünden feryat edip her türlü nimetten uzakta, aşk ateşiyle yanıp tutuşur ve yine tek dileği, Hz. Muhammed'in bildirdiği yolda, Tanrı'ya ermektir; bütün malını, hatta canını bile bu uğurda yağmaya verip dünyadan geçer; çünkü bu âlemin hayal içinde hayal, rüya içinde rüya olduğunu bilir:

“Canı Yağmaya Verdik

*Niderüz biz hayat suyun, canı yağmaya verdik
Cevherleri sarraflara, madeni yağmaya verdik
Benim ol bezirgân kim, hiçbir assı gözetmedim
Çünkü assıdan da geçtik, ziyânı yağmaya verdik
Bu yolun ârifleri geçirmezler her meta
Biz şöyle uryan gideriz, cihanı yağmaya verdik
Küfür ile iman dahi, hicap imiş bu yolda
Safalaştık küfürle, imanı yağmaya verdik
Senlik benlik olucağız, iş ikilikte kalır
Çıktık ikilik evinden, sen beni yağmaya verdik
Bu bizim pazarımızda, yokluk olur müşteri
Geçtik bitmez sağınçtan, zamanı yağmaya verdik
Pâyanlı devr ü zaman, nice anlasın Yunus'u
Pâyansız devre erdik, devranı yağmaya verdik*

İzinin Tozuna Sürsem Yüzümü

*Arayu, arayu bulsam izini
İzinin tozuna sürsem yüzümü
Hak nasip eylese görsem yüzünü
Yâ Muhammet canım arzular seni*

*Bir mübarek sefer olsa da gitsem
Kâ'be yollarında kuşlara batsam
Hup cemalin bir gez düşte seyretsem
Yâ Muhammet canım arzular seni*

*Zerrece kalmadı kalbimde hile
Sık ile girmişim ben hak yola
Ebubekir, Ömer, Osman da bile
Yâ Muhammet canım arzular seni*

*Ali ile Hasan Hüseyin anda
Sevgisi gönülde, muhabbeti canda
Yarın mahşer gününde, ulu divanda
Yâ Muhammet canım arzular seni*

*Arafat dağıdır bizim dağımız
Anda kabul olur bizim duamız
Medine'de yatar Peygamberimiz
Yâ Muhammet canım arzular seni*

*Yunus meth eyledi seni dillerde
Sevilirsin bütün gönüllerde
Ağlaya, ağlaya gurbet ellerde
Yâ Muhammet canım arzular seni”*

Bilindiği gibi, tasavvuf anlayışında, Tanrı'ya ulaşmak için girilen yol, beladan geçer; gazapla dopdolu geçen günler, aylar ve yıllar sonunda, sadece, dar bir kapıdan sızan ışık gibi gelir huzur. Toprak (1948: 30) bu ruh hâlini şöyle dillendirir:

“Rüfaî diyor ki: (Hakikate varmak için ben her kapıyı çok kalabalık gördüm. Fakat kendini silmek, hiçe saymak kapısını çok tenha buldum, oradan kolayca içeri giriverdim.)”

Bir yazısında, André Gide'in *Dar Kapısından* geçemeyip iki dünyanın eşliğinde, istekleriyle inancı, bedeniyle ruhu, hayalle gerçek, yanılsamayla doğruluk... arasında sıkışıp kalan bu kahramanların içine düştüğü ikilemi sorgulayan Ahmet Altan, Epiktetos ve tasavvuf ehli gibi düşünür. Zira, Epiktetos da yüzlerce yıl öncesinden şöyle seslenmiştir:

“Böylece her korkunç hayalin karşısında ‘Sen bir hayalsin ve asla görüldüğün gibi değilsin!’ demeğe hazır ol. Sonra onu iyice tahlil et. Ve bu tahlil için öğrendiğin kaidelerden bilhassa birincisini yani sana azap veren şeyin elimizde olup olmadığını bildiren kaideyi göz önünde bulundur. Eğer bu bizim elimizde olmayan şeylerden ise kendi kendine tereddütsüz de ki: ‘Bu, bana ait bir şey değildir!’ ”¹⁶⁵

Çocukken gittikleri kilise, “dar kapı”yla ilk karşılaştıkları yerdir Alissa ve Jerom'un:

“Küçük kilisede o sabah, kalabalık yoktu. Rahip Votye, şüphesiz hususî maksatla va'zına metin olarak İsa'nın şu sözlerini almıştı: Dar kapıdan girmeğe gayret ediniz.

Alissa, benden birkaç sandalye ileride idi. Ona sabit bakışlarla kendimi öyle unutarak bakıyordum ki, çıldırmasıya bir dikkatle dinlediğim bu sözleri, ondan geçip geliyor sanıyordum. Dayım, annemin yanına oturmuş, ağlıyordu.

Rahip ilkin bütün âyeti okudu: ‘Dar kapıdan girmeğe gayret ediniz. Zira, geniş kapı ve geniş yol mahva götürürler ve oradan geçenler çoktur. Fakat hayata götüren kapı dar ve yol bunaltıcıdır. Onları bulanlar ise azdır.’

Sonra konuyu bölüp ayırarak, ilkin geniş yoldan bahsediyordu. Aklım başımdan gitmişti ve rüyada gibi yengemin odası gözümün önüne geliyordu. Yengemi gene uzanmış gülerken görüyordum. Parlak subay da gülüyordu... O dakikada sevinç ve gülmek fikri bile gözümde bayağı ve yaralayıcı oluyor ve günahın en iğrenç bir kılığına giriyordu.

Rahip Votye devam ediyordu:

‘Oradan geçenler çoktur.’ Sonra tasvir ediyordu. Ve ben, süslü, gülüşen bir kalabalığın çılgin yürüdüğünü görüyor ve bu alayda yer bulamayacağımı, bulmak istemiyeceğimi seziyordum. Zira, onlarla birlikte atacağım her adım, beni Alissa'dan uzaklaştıracaktı. Ve rahip, metnin başlangıcına dönünce, girilmeğe gayret edilecek dar kapıyı görüyordum. Daldığım rüyanın içinde bu kapıyı, gayretle göklerin verebileceği huzurun lezzeti ile karışık, fevkalâde bir ızdırapla, içine girdiğim bir hadde silindiri gibi tahayyül ediyordum. Bu kapı, aynı zamanda Alissa'nın odasının kapısı oluyordu. O kapıdan girmek için temizleniyor, bencilliğimden boşalıyordum.

Rahip: ‘Zira hayata götüren yol dardır.’ diye arkasını getiriyordu. Ve ben, bütün perhezlerin, ye'islerin ötesinde, ruhumun susadığı temiz, esrarlı ve göklerden gelen bir ferah tasarlıyordum. Bu ferahı hem tatlı, hem ateşli bir keman sesi gibi, içinde

¹⁶⁵ Epiktetos, (1942): *Düşünceler ve Sohbetler*, (Ter. Burhan Toprak), Maarif Matbaası, İstanbul: s. 12

yüreklrimizin eridiği, keskin bir alev gibi tahayyül ediyordum. İkimiz de Yuhanna'nın Vahy'inde sözü geçen beyaz elbiseleri giymiş, elele aynı hedefe doğru gidiyorduk [...]

Rahip: 'Bulanlar azdır.' diye bitiriyor. Dar kapının nasıl bulunacağını anlatıyordu. 'Azdır.' Ben de onlardan olacağım...

Vâz'ın sonuna doğru, öyle coşkun bir ruh hali içindeydim ki, ibadet biter bitmez dayımın kızını beklemeden kaçtım. Vekardan, kararımı hemen yerine getirmek arzusunda, (zira, karar vermiştim), ondan hemen uzaklaşmakla ona daha lâıyk olacağımı sanıyordum."¹⁶⁶

Gide'in *Dar Kapısı*nda Alissa ile Jerom arasında geçen konuşmalardan biri şöyledir:

"Bahçede çalışmaktan her zaman zevk alıyorduk. Eski bahçıvanın yerine iki aydan beri tecrübesiz bir bahçıvan gelmişti. İki ay bakımsız kalmış olan bahçede, yapılacak çok iş vardı. Güller iyi budanmamıştı. Tutanlar yontulmamıştı. Bazı sarmaşık güller iyi sardırılmadığı için yere düşmüştü. Açlar, zayıfları yutuyorlardı. Çoğunu biz aşılamaştık. Bunlara ait işler bizi uzun uzadıya uğraştırdı ve ilk üç gün içinde, ciddî bir şey söylemeden bizi konuşturdu. Sustuğumuzda da sükûnun ağırlığını bize duyurmadı.

Böylece eski itiyatlarımızı tekrar edindik. Ben herhangi bir anlaşmadan ziyade, bu alışkanlıklara güveniyordum. Ayrılma kaygısı, çokluk benim onda sezdiğim çekinme, onun bende tatmin ettiği ruh kıvransı, daha şimdiden silinmeğe başlamıştı. Alissa sonbahardaki uğursuz ziyaretimde gördüğümünden çok daha gençti. Asla bu kadar güzel görünmemişti. Onu şimdiye kadar hiç öpmemişim. Her gün göğsünde altından ince bir zincire bağlanmış améthystes salibin parladığını görüyordum; gönümde ümit yeniden doğuyordu. Ümit de ne demek? Ümit değil, hem bende, hem Alissa'da kat'î bir inanma uyanmakta idi. Zira, kendimden o kadar az şüphe ediyordum ki, Alissa'dan şüphe etmeme imkân kalmıyordu. Yavaş yavaş açılıyorduk. Havanın hafif, neş'eli olduğu ve yüreklrimizin çiçekler gibi açıldığı bir sabah:

– Alissa, dedim. Jüliyet mes'ut olduktan sonra, artık bizim de...

Gözlerim gözlerinde, yavaş yavaş konuşuyordum; ansızın o kadar sarardı ki, cümlemi bitiremedim.

– Dostum, diye başladı, senin yanında tasavvur edebileceğinden fazla mes'udum... Fakat, inan ki biz mes'ut olmak için doğmadık...

Bağırarak sordum:

– Ruh sadece neyi üstün tutabilir?

Mırıldandı:

– Velâyet!.. -O kadar yavaş ki, bu kelimeyi işitmiş değil, keşfetmişim, diyebilirim..

Bütün saadetlerim kanatlarını açmış, beni bırakarak göklere doğru uçuyordu.

– Sensiz velâyete erişmem; diyor ve başım dizleri üzerinde bir çocuk gibi ağıyarak yeisten değil; aşktan tekrar ediyordum:

– Sensiz kabil değil, sensiz kabil değil!

Sonra, bugün de öbür günler gibi geçti. Fakat o akşam yemeğe inerken Alissa küçük mücevheri takmadı, ben de sözümü tutarak ertesi günü şafakla beraber yola çıktım."

(s. 70-71)

Aynı eserin bir başka sayfasında, Alissa'nın günlüğünü okuruz Jerom'un gözleriyle:

"16 Temmuz

Zavallı Jerom! Bazan ufak bir hareket yapmasının yeteceğini ve bu hareketi beklediğimi bilse!..

Daha çocuk iken bile onun için güzel olmayı istiyordum. Bana öyle geliyor ki, şimdiye kadar yalnız onun için olgunluğa yöneldim. Ey Rabbim! Bütün öğrettiklerin arasında, en çok ruhumu sarsan şey... Bu olgunluğum ancak onsuz elde edilebileceği kanaatidir.

¹⁶⁶ André Gide, (1965): *Dar Kapı*, (Çev. Burhan Toprak), Varlık Yayınları, 6. Baskı, İstanbul: s. 12-13

Aşk ile fazileti birbirinden ayırmıyan ruh, kimbilir ne kadar bahtiyadır! Bazan sevmekten, mümkün olduğu kadar sevmekten ve daima daha fazla sevmekten başka faziletin var olabileceğinden şüphe ediyorum... Fakat bazı günler, heyhat! Fazilet bana, aşka karşı duruyor gibi görünüyor, şüphesiz gönlümün en tabî meyline fazilet demeğe cesaret edebilir miyim? Ey sevimli safsata! Aldatıcı çağırış! Ey saadetin şeytanî serabı!

Bu sabah La Bruyere’de okudum:

‘Bazan hayatta yasak edilen o kadar tatlı zevkler, o kadar candan bağlanışlar vardır ki, bunlara hiç olmazsa göz yumulmasını istemek gayet tabîdir. Lâkin, bütün bu büyüü ve esrarlı şeyleri aşmak, ancak onlardan fazilet kuvvetile ferağat etmesini bilmekle kabildir.’

Neden arzularıma yasak icat ediyorum? Acaba aşktan daha tatlı, daha kudretli bir büyüü gizlice beni çekiyor da ondan mı? Ah, ruhlarımızı, aynı zamanda aşkın kuvvetile, aşkın ötesine sürüklemek kabil olsa...

Heyhat, şimdi pek iyi anlıyorum; Allah ile onun arasında benden başka hiç bir engel yok; eğer dediği gibi, beni sevmesi, ilkin onu Allaha yaklaştırdıysa bile, şimdi engel oluyor; Jerom bende gecikiyor, beni üstün tutuyor ve ben onun fazilet yolunda ilerlemesini durduran put oluyorum. İkimizden birinin mutlaka varması lâzım, alçakgönlümde aşkı yenmekten ümitsizim... Rabbim, hiç olmazsa, ona beni sevmemesini öğretmek kuvvetini bana ver! Tâ ki benimkilerin bahasına, onun son derece üstün olan mezîyetlerini sana getirebileyim: Ve eğer ruhum bugün onu kaybetmekten hıçkırtırsa, ebediyette tekrar sende bulayım diye değil mi?

Söyle Rabbim; hangi ruh buna ondan ziyade lâyıktır? O, beni sevmekten daha fazlası için doğmadı mı? Eğer bende duracak olsaydı, onu bu kadar sevebilecek miydim? Kahramanlığa ait herşey, saadet havası içinde ne kadar küçülüyor, ne kadar kıymetini kaybediyor?

Pazar

‘Allah hakkınızda (daha mükemmel) bir şey tedarik etmiş olduğundan...’

3 Mayıs Pazartesi

Saadet şuracıkta, tâ yanımda olsun, kollarını açsın... Yakalamak için bir adım atmak kâfi gelsin de...

Bu sabah onunla konuşurken kendimi feda etmeğe karar verdim!..

Pazartesi akşamı

Yarın gidiyor...

Sevgili Jerom, seni gene sonsuz bir şefkatle seviyorum; fakat artık bunu hiç bir zaman sana söyleyemeyeceğim... Gözlerimi, dudaklarımı, ruhumu esir ettiğim zorlama, o kadar sert ki, senden ayrılmak bile benim için kurtuluş ve acı bir tatmin olacak...

Akıl ve mantık ile hareket etmeğe çalışıyorum, fakat, amel halinde, beni hareket ettiren sebeplerin mânası kalmıyor, onları saçma buluyorum.

Beni ondan uzaklaştıran sebepler?.. Artık onlara inanmıyorum... Böyle iken, yeisle, niçin uzaklaştığımı anlamadan ondan kaçıyorum.

Rabbim! Birbirlerine yardım ederek, bütün bir hayat yanyana yürüten ve bazan bir ‘Kardeş! Yoruldu isen bana dayan!’ deyince, öteki: ‘Seni yanımda bilmek bana yeter!’ diye cevap veren bir hacı gibi, Jerom’la benim de sana doğru ilerlememiz ne güzel olacaktı... Fakat hayır! Bize öğrettiğin yol Rabbim, dar bir yol, o kadar ki, iki kişi bile yanyana yürütemez.” (s. 92-93)

Yaşanan ikilemler sonucu oluşan inanç buhranları konusunda, Charles Moeller, genç kızların –Alissa’da olduğu gibi– erkeklere oranla daha büyük bir tehlike altında olduğunu söyler:

“Dinî istidat buhranı –ki, bu buhranı mubalâğalandırmamak lâzımdır- apaçık görülen bir hâdisedir; bu buhran, tabiatüstü imanun azaldığını gösterir, zira, bu bahsettiğim aynı delikanlılar, mükemmel bir hristiyan olarak kalıyorlar; onlar, sadece papas olmayı düşünmüyorlar, çünkü, onlar, hristiyanlığa has değerlere (ki bu değerler hiç şüphesiz mevcuttur), içgüdüleri ile, tabiatüstü hakikatlardan –ki ruhanî bir hayat,

*ancak bu hakikatler üzerine kurulabilir- daha fazla inanırlar. Genç kızlara gelince, bazı teselli edici istisnalara rağmen, onlarda dinî istidat buhranı daha da tehlikelidir.”*¹⁶⁷

Dolayısıyla, *Dar Kapı*'nin kahramanları da bu dünyadaki isteklerinden feragat edip çekilen acıya katlanmayı, sonuçtaysa ermeyi (velâyet) ve öte dünyada vadedilen yaşama ulaşmayı dilerler ya da bu tercih karşısında güçlü olmayı umud ederler. Ahmet Altan da elimizde olanla olmayan, geçip gidici olan hayalle, mutlak olan gerçeklik arasında bir tercih yapmanın sonucunu sorguladığı adı geçen yazısında şöyle der:

“Neden bir türlü istediğimiz gibi yaşayamayız? Neden ıslak bir kil parçası gibi elimizde duran hayatımızı şekillendirirken, bir yerinde takılır ve onu istemediğimiz bir biçimde şekillendiririz, kendi isteklerimizden daha önemli ne olabilir? Korkularımız tabii. Gide'nin romanındaki kahramanlar gibi Tanrı'dan korkabiliriz. Çekeceğimiz acıdan korkabiliriz. Ya da Benjamin Costant'ın 'Adolphe' romanında anlattığı gibi başkalarının acı çekmesinden korkarız.

Constant, kendi hayatından esinlenerek yazdığı romanında, kendinden daha yaşlı bir kadınla birlikte olan genç bir erkeğin o kadını neden bırakmadığını anlatır. Kadının duyacağı acıyı düşünmek, erkeği hareketsiz kılar, bu çaresizliğine öfkelenip kızsız da bunun üstesinden gelemeyiz. Adolphe, ne zaman yeni bir hayata hazırlansa, yaşlı sevgilisinin gözyaşları engeller onu. Aynı çaresizliği Daudet'in 'Sara' isimli kitabında da görürüz. Orada da romanın kahramanı bir türlü kendini geçmiş bağlarından kurtarıp yeni bir hayat kuramaz.

*Bütün bunlar, insanın kendi hayatını belirlemekte sandığı kadar özgür olmadığını gösterir. Üstelik özgürlüğü kısıtlayan, kendi dışımızdaki dünya değildir. Hayatımızı değiştirmemizi engelleyen polisler, hakimler, savcılar, ordular, yasaklar değildir; yasak kendi içimizdedir, kendi korkularımızdadır, kendi geçmişimizdedir.”*¹⁶⁸

Dar Kapı adlı eserinde, kahramanlarına atfettiği maddî olandan feragat ile velayete ulaşma olguları, Gide'in kendi hayatında yaşadığı gerçekliğin de ta kendisidir. Montgomery Belgion, bu noktaya dikkat çeker:

*“San'at sahasında böyle olduğu gibi, hayatta da böyle. İsa: 'hayatını kurtarmağa çalışan bunu kaybedecek, hayatını kaybeden kurtaracaktır' diyor. M. Gide: 'insan kendi kendisinden vazgeçmekle kendisini bulur' der. Ebedî hayata da bu suretle muvasalat edilmiş.”*¹⁶⁹

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yabanını* eleştiren Burhan Toprak, eserde betimlenen karakterlerle mekanın, son derece gerçek dışı olduğunu ve olumsuzluklar üzerine kurulduğunu söyler:

¹⁶⁷ Charles Moeller, (1957b): “İman Muamması II”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 9-42, s. 24

¹⁶⁸ Ahmet Altan, “Dar Kapı”, www.antoloji.com, (t.y.), s.y.

¹⁶⁹ Montgomery Belgion, (1935): “André Gide'e Göre Hayat Felsefesi: Mücrim”, *Fikir Hareketleri*, Sayı: 72, s. 308

“Bu kitabı okuyup bitirdikten sonra bir Türk değil her hangi bir insanın nefretle karışık derin bir ıstırap duymamasına imkân yoktur. Bu ne cehennemî âlem? Hiç bir yılan çıyan yuvası bu kadar korkunç, hiç bir hayat bu kadar acı ve hiç bir hapishane, menfa havası bu kadar kasvetli değildir. Bu lânetleme toprak nerededir? Altında tabaka tabaka sayısız medeniyetler uyuyan, evliya ve kahraman kanıyla yugrulan Anadolu toprağı bu kadar nankör olsun kabil değil izah edilemez. Şüphesiz ki Yakup Kadri Bey bir romandan ziyade bir ‘essai’ye benzeyen bu kitabı bu intibai bıraksın diye yazmamıştır. O, sadece Türk devletinin bütün ağırlığını sırtında taşıyan köylünün ıstırabını, onunla Türk münevveri arasındaki uzaklığı, uçurumu gözönüne koymak için bu işe teşebbüs etmiştir. Her ideal için ölmüş ve belkemiğine kadar çürümüş olan münevver Ahmet Celâl buradaki tezadı barizleştiren bir vesileden, bir aletten başka bir şey olmamalıdır ve değildir. Ümit ederim ki maksat sadece o zamanlar Orta Anadolu köylerinin akim, sefil bir sürpüntülük olduğunu, köylünün mütemadiyen soyulduğunu, derisi yüzülecek bir hale geldiğini, kadınların bile kötükten farkı kalmadığını, sihat namına her şeyden mahrum bulunduğunu, ekserisinin kör, topal veya illetli, çüce, sıska, çirkin olduğunu, çocukların adeta köpeklerin ağızından lokma kapacak kadar aç bulunduğunu, insanı hayvandan ayıran hassalardan birisi gülmek olduğu halde burada hiç kahkahaya rast gelinmediğini, sonsuz bir cehalet içinde gömülü bulunduğunu haykırmak ve hastalığı teşhis edip münevverleri vazifeye çağırmasıdır [...]

Yakup Kadri Bey de bu eserinde azamî bir enfüsîliğe varıyor. Münevver kahramanı hakkında mümkün olduğu kadar sempatik ve sükûti, köylüler karşısında ise daima belîğdir. 315 sahifelik romanda köylülerden bahsederken sevinli, müşfik tek bir cümleye rastgelinmediği gibi bu zavallı mahlûkları daima ya karınca sürüsüne, ya kunduzlara, ya çamurlu bir karnubahara, yahut bir meşe kötüğüne benzetiyor [...]

Öyleki Türk köylüsünün metanet ve vekarı hissizlik, sükûtiliği bulamak bir derinlik, lokma ve abaya rızası, mecburî tevakkülü, miskinlik, imanı ise gülünç oluyor. Türk köylüsü ne yaşamasını, ne sevmesini, ne inanmasını biliyor, ne dini, ne imanı vardır; kaba, bayağı iştihalardan, düzenbazlıktan, nekeslikten, alçaklıktan, kinden ve sefaletten, hodbinlikten yuğrulmuş bir külçedir. Yakup Kadri Beyin yahut Ahmet Celâlin bu tasvirine nasıl inanalım? Ahmet Celâlin kaleminden Yakup Kadri Beyin bize tasvir ettiği âlem, ismini söylemediği köy müdür? Yoksa bütün Anadolu köyleri midir? Yahut bize bu köylüler vasıtasile muayyen bir sefalet derecesine düşmüş insanıyeti mi anlatıyor? İnsanda bu sefil iştihalardan başka bir şey yok mudur? Şüphesiz ki Yunus Emre, Mevlâna, Fuzuli bunlardan büsbütün başka çapta adamlardı. Yokluk içinde var olabilecek bir madenden yapılmışlardı. Lâkin alelâde insanın, insan yığınlarının ruhunda hiç bir şey yok mudur? Yakup Kadri Bey bu sinemasile hakikî köylüyü mü anlatmış oluyor?

Zannetmiyoruz. Yakup Kadri Bey son derece betbin görünüyorsa bunun sebebi görünüşünün tek taraflı olmasıdır. Tam manasile ne fena, ne de iyi adam bulunamayacağına ve tek parçadan biçilmiş insanın yalnız klâsiklerin uydurduğu bir efsane olduğuna kani olduktan sonra bu köy tasvirini nasıl hakikat diye kabul ederiz.

Zira çürümüş ve karlaşmış Anadolu toprağını seven ve tepeleri urlara benzeyen; münevverin içinde yaşamağı tufan cezasına bedel tuttuğu yerlere bağlanıp kalan ve bu yerler için kanlarını döken onlardır.”¹⁷⁰

Hayal içinde betimlenen yarı maddî dünyanın tamamen maddeye dayandırıldığı Marksist kuramda “Din, halkın afyonudur.” diyen Marks’ın bütün ideolojiler (bilim, hukuk, ahlak, sanat, felsefe, tarih...) arasında, sadece “din”i yok saydığına, ama diğerlerine, bir şekilde daha yakın olduğunu belirten Wetter; Toprak tarafından Türkçe’ye çevrilen çalışmalarından birinde, din olgusunu odağa alarak, Marksist kuramın, “madde” ile “mana” kavramlarına nasıl yaklaştığını açıklar; bu kurama göre,

¹⁷⁰ Burhan Ümit [Toprak], (1933b): “Köylüler ve Münevverler: Yakup Kadri’nin Yaban’ı Münasebetiyle”, *Varlık*, Sayı: 4, s. 61-62

din, bireyleri ve nihayetinde toplumu, hayalle (maddî olmayan) oyalayıp maddî dünyanın gerektirdiği görevlere yeterince sarılmasını engellediği için, bir uyuşturucu kadar tehlikelidir:

“Bütün diğer ideolojiler gibi, din de, marksist telâkkiye göre, sosyal münasebetlerin ideal bir aksidir, bu itibarla, dinin asıl menşei iktisadî münasebetlerin ideal bir aksidir, bu itibarla, dinin asıl menşei iktisadî münasebetlerdedir. Fakat, bütün ideolojiler, zaten, gerçek iktisat temelinin çok uzaklarında yer alırlar, bu hal, bilhassa dinde daha bâriz bir şekilde görülür. Bütün ideolojiler arasında din, ‘maddî esastan en uzak olanıdır ve maddî esasa en çok yabancı görünen ideolojidir.’ (Engels)

Fakat din, ideolojiler içinde marksizmin en kötü muamele ettiği bir ideolojidir. Diğer ideolojiler (ilim, hukuk, ahlâk, sanat, felsefe) tamamiyle reddedilmemişlerdir, bu ideolojilerin kötülükleri daha ziyade kapitalist sosyal nizamın bozulmuş olan sosyal münasebetlerine maledilmiştir, bu ideolojiler ancak komünizmde bütün kusurlarından kurtularak tekâmül edebileceklerdir. Din, bilâkis, esas itibariyle kötü (ve kusurlu) telâkki edilmiştir. Marksizme göre, din, insanların kendi aralarında ve tabiatla olan münasebetlerinin kollektif şuurunda yalancı ve hayalî bir akistir (reflet). Engels, Anti-Dühring adlı eserinde şöyle yazıyor: ‘Din, insan dimağına her gün şiddetle tesir eden o dış kuvvetlerin insanların kafasında uyandırdığı hayalî bir akisten başka bir şey değildir; bu aksin (bu gölgenin) içinde, dünyaya ait kuvvetler dünya-ötesi kuvvetler şekline girer.’

Lénine göre, dinî iman, bilhassa insanda bulunan iki aciz (ve kudretsizlik) duygusu doğurur: ‘İstismar edilen sınıfların kendilerini istismar edenlerle yaptıkları mücadelede duydukları acz, öteki dünyada daha iyi bir hayata karşı önüne geçilmez bir iman doğurur. Vahşinin tabiatla yaptığı mücadelede duyduğu acz de aynı derecede ve önüne geçilmez bir şekilde, tanrılara, cinlere, mucizelere vesaireye karşı oman yaratır.’ Lénine’den sonraki Sovyet felsefesi, dinin animist bir menşei olduğunu da tasdik ediyor [...] Marksizm, dinde, öteki dünyaya iman edilmesinden dolayı, idare eden sınıfların ellerinde bilhassa istismara elverişli bir vasıta görür. ‘Allah fikri, ‘sosyal duyguları’ daima uyuşturmuş ve zayıflatmıştır (...) Allah fikri daima bir kulluk (ve esaret), (hiçbir kurtuluş yolu olmayan en kötü bir esaret) fikridir. Allah fikri ‘şahsiyet ile cemiyet arasında hiçbir zaman bir bağ’ kurmamıştır, Allah fikri kendisini, her zaman ve daha ziyade, ezilen sınıfları, zalimlerin ülûhiyetine inandırmak suretiyle, sım sıkı bağlıyan bir zincir olarak göstermiştir.

Marksizmin dinin vazifesini bu şekilde anlaması, dine karşı duyduğu katî düşmanlığı bize gayet iyi izah ediyor. Din, bozulmuş ve hatâlı sosyal münasebetlerin hayalî bir aksi olduğu için hiçbir hakikat ihtiva etmez, ve bu itibarla, istismar edenlerin elinde tehlikeli ve uyuşturucu bir vasıttır [...] Bu itibarla, komünizmin ancak bir tek imkânı vardır, o da: dinle mücadele etmektir.”¹⁷¹

Burhan Toprak, son eserlerinden biri olan *Pascal*’da, hem Pascal’ı hem onun hakkında bilgi veren Jacques Chevalier’i (a.g.e.: XIV, XV-XVI) hem Descartes’i hem de Bergson’u tanıtır Türk toplumuna:

“J. Chevalier, Bergson’un dediği gibi, kendi düşünce metodu ile ilmî bir metafiziğin esaslarını kurmuştur [...] Bergson, Pascal’ın son derece modern bir mütefekkir olduğunu şöyle ifade ediyor: Modern Avrupa’da uyanan düşünce hareketinin derin yaratıcısı Descartes’tan ziyade Pascal’dır; bunu gittikçe daha iyi anlıyorum [...] Pascal, Bergson’un dediği gibi, ‘modern felsefeye mistik bir düşünce tarzı sokmuştur. Fakat, Pascal’ın düşüncesi, kelimenin dar mânasıyla sadece mistik değildir. Onun düşünce tarzı bütün bilgiyi kucaklar, ve bu suretle, bütün sahalarda, herkes tarafından kontrol ve tahkik edilmeğe elverişli neticelere ulaşır. Çünkü, Paskal, akl, kaynağına götürmek

¹⁷¹ Gustave André Wetter, (1959b): “Proletarya Felsefesi II”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 57-6, s. 54, 55, 56

suretiyle doğrudan doğruya tecrübeyle, hayata ve hakikate, kısaca ilâhî nizama tâbi kılmuştur. Bergson'un dediği gibi, 'Sezgi (intuition) Pascal'ın düşüncesinin bütün hareketlerine hükmeder; sezginin rolü yalnız analitik (tahlilî) muhakemeyi harekete getirmek ve çalıştırmak değildir, umumiyetle sezgi kendisini bundan muaf tutar; sezgi, analitik muhakemenin her ânında mevcuttur. Pascal'da sezgi, karşısına çıkan her şeyi yakalar: kumar gibi görünüşte gayet sun'î olan bir oyunda Pascal ihtimaller hesabını keşfeder...' Bergson, bu sözleriyle, sezginin Pascal'ın düşünce metodunda oynadığı yaratıcı rolü gayet iyi ifade ediyor. Onun düşünce metodu, hâdiselerin üstün bir plândan, ilâhî nizam plânından görülmesine dayanıyor."

Bunun yanı sıra, Chevalier'nin (a.g.e.: XVI-XVII) Burhan Toprak'a gönderdiği mektubun başlangıcında, şunlar yazar:

"Bergson, 1925 de, Fransız Felsefesi hakkındaki etüdüinde haklı olarak şöyle yazıyordu: 'Bilhassa saf aklı müdafaa eden felsefeler Descartes'a bağlandığı gibi, vasıtasız bilgiyi, sezgiyi, iç hayatı ön plâna alan ve bunlara başlıca ehemmiyeti veren modern felsefe cereyanları da Pascal'a bağlanırlar.' Bu suretle, Bergson, 'Descartes ile Pascal'ın, modern felsefe zihniyetinin paylaştığı iki düşünce tarzının veya metodunun büyük mümessilleri oldukları neticesine varıyordu.

Gerçekten, birisi, aklın tabîî ışığı ve bilgisi vasıtasıyla hâdiselere dayanarak, per ea quae facta sunt (Saint Paul, Romalılar'a Mektup, 1.20), yaratıcı ve mutlak kudret sahibi bir tek Allahın –ki, ilmin hakikatini ve ahlâkın değerini ancak O teminat altına alabilir– varlığını ispat ediyor. Diğeri, kalbe dayanarak, iradenin ve aklın (kalp yoluyla imana) hazırlanmasından sonra, sevgi vasıtasıyla, filozofların ve âlimlerin Allahına değil, İbrahim, İshak ve Eyüb peygamberlerin Allahına, İsa'nın Allahına ve insanın ebedî olan kaderine yükseliyor."

Böylece, bu yaklaşım içinde, Batı'nın maddeciliği ve devinimi ile Doğu'nun ruhu ve dinginliği birleşmiş olur.

İşte, Burhan Toprak da hem akli hem kalbi hem de ruhuyla bu dünyadan geçip Tanrı'yı yani ki gerçeği arayan Yunus Emre'ye sarılır; çünkü, Yunus, akıl-mantık-kalp üçgeninin varlığını bilip bu bütünlüğün verdiği güçle kaos içindeki insanlığı, kozmosun düzenine davet eder. Onda, hem Asya'nın ruhu hem de Avrupa'nın akli birleşmekle kalmamış, bunların da üzerinde bulunan bir evrenin var olduğu sezgisi, sevgiyle harmanlanarak insanlığın hizmetine verilmiş; ikilemler ortadan kalkmıştır. Bu noktada, Burhan Toprak, kalbinin saflığı içinde bunu keşfedebilenlerden olmuştur.

Görülen odur ki, Burhan Toprak, çalışmalarının neredeyse tamamını, hayattaki ikilemler karşısında seçim yapmak zorunda kalan ya da ikilemleri ortadan kaldıran düşünür ve sanatçılar arasından seçmiş ve çemberin ucunu, Batı'da Pascal, Doğu'daysa Yunus Emre'yle birleştirip tamamlamış; hayalin gerçek, gerçeğin de hayal olduğu "ontik bütün"lüğün bilgisine ulaşmıştır.

II.3.6. Samimî ve Acıdan Geçmiş Olmak

Burhan Toprak (1962d: 15) için, bir eserin etkili olabilmesi, “taşındığı” estetik değer açısından yüksek bir konuma ulaşabilmesi, sanatçının samimiyetiyle ve o samimiyetten doğan yakınlıkla doğru orantılıdır. Bu noktada “samimiyet” olgusunu sorgular ve samimî bir sanatçının, insan olma durumunu, bütün doğallığıyla diğer insanlara aktardığı ve bütün karakterini gözler önüne çırılçıplak serdiği için bir “deli” olarak algılanmayı önceden kabullenmesi gerektiğini, bir günlük (jurnal) hâlinde dile getirir:

“Samimiyet nedir? Muhtelif samimiyetler var. Ve bu da bir telâkki meselesi. Hepimiz samimiyet isteriz. Halbuki bundan beklediğimiz karşımızdakinin anladığı değildir. Samimiyetin mânası hakkında anlaşmak ne güç! Ekseriyetle hiçbir samimiyete ermemiş olanlar, cidden samimî olanlara, samimiyet namına tariz ederler [...] Eğer samimî ve hakikî bir sanatkârsan unutmaya ki, biraz da bir delinin bekçisi olacaksın!”

Bununla birlikte, Burhan Toprak’la aynı kültür ortamını paylaşan Sabahattin Eyuboğlu (2000a: 46) için, sanatçının hele ki şairin samimî olması mümkün değildir:

“Şiirde samimiyet bir vehimdir. Şair peygamber kadar mahir bir yalancı bir şiir cennet kadar güzel bir yalandır. Belki Musa, Sina dağında Allahu hakikaten görmüş olsaydı kimseye bir şey söylemeyecekti. Ne peygamber kendini dinletebilmek için hakikati söylemeğe, ne de cennet insanları kendine çekmek için gerçek olmağa muhtaçtır.”

İsmet Zeki Eyuboğlu (1982: 30) ise amcasının düşüncelerine katılmaz ve sanatçının, gerçeği dile getirme zorunluluğu üzerinde durur:

“Sanat, insanın bir başarısıdır, kendi varlığının dışı vuran, dış evrene taşarak somutlaşan becerisidir. Bundan dolayı bir insan sorunudur, insanı anlayıp anlatmada önemli bir kanıttır, örgedir. Ancak sanat yalan söylemek, us ilkelerinin dışına taşmak, usdışı olanı usun süzgecinden geçmiş gibi göstermek değildir. Sanatın kendi ölçülerine göre bir gerçek anlayışı, bir doğruyu söyleme gereği vardır. Sanatçı, kendi ortamında, sorumsuz değildir. Onun görevi yalnız ‘güzel söz söylemek’ diye anlaşılmalıdır. Sanatçı gerçeği, gene bir insan sorunu olarak, bambaşka bir açıdan görmeyi bilen kişi olabilir ancak.

Aldanma ki şair sözü elbette yalandır

dizesi kendinden sorumlu olan, uygar bir başın söyleyeceği türden bir nesne değildir. Yalanı ancak yalancı söyler, yalancıyı kandırır.”

İsmet Zeki Eyuboğlu’na (a.g.e.: 40-41) göre sanatçının, yaşadığını ya da yaşamadığını dürüstçe, samimî olarak anlatması ve böylece, öz olanı vermesi gerekir. Bu düşüncesini kanıtlamak için Divan şairlerinden Bakî ile Yunus Emre’yi, örnek vererek karşılaştırır:

“Yalnız duyguların diliyle söyleyiş de geçmişi yaşatmaya, geleceğe aktarmaya yetmez. Söylenende insanın eskimeyen yanıyla bağlantılı, geliştirici bir özün bulunması gerekir. Bütün insan eylemleri, duygu verileri kalıcı, yaratıcı, besleyici değildir. Güzel söylemek, ölçülü, uyumlu, etkili söylemek için boş bir kabuk niteliği taşırsa geleceğe kalmaz, kalsa bile tatlı, duygulu bir anı olmaktan öteye geçemez. Bâkî'nin şu şiirini birlikte okuyalım:

Aşkın hevâsı esdi nesîm-i seher gibi
Eşkim döküldi pâyîne gülberk-i ter gibi
Bend-i belâ-yi zülfün ile künc-i gemda dil
Zincîrlerle bağlı yatur şîr-i ner gibi
Hatt-ı izârı geh görünür gâh olur nihan
Çıkmaz beyaza bahs-i kaza vü kader gibi
Serrîşte-i visâl dahi girmedi ele
Bağrım delindi hecr ile dürr-ü güher gibi
Bâkî acûz-i dehre zebûn olma key sakın
Merdâne bas ayağını meydâne er gibi

Ozan burada özlü bir insan duygusunu, insan varlığına anlam kazandıran öğelerden en önemlisini, sevgiyi işliyor. Dilinin günümüze yabancı, söyleyişinin çağımız anlayışına karşıt olması bir yana, gücü, etkisi açık. Ancak bu söyleyiş yaşamla, doğal olanla bağlantılı değil. Ozan kimi seviyor, sevdiğinden ne umuyor, ne istiyor belli değil. Şiiri istediğiniz sevgiliye gönderebilirsiniz. Bir bakıma bu da güzel, başarılı bir tutumdur. Buna karşılık Yunus Emre'nin derinliği, kalıcılığı yok ortada [...] Bâkî, gerçekten, büyük bir ozandır, ne var ki büyüklüğü şiirini de, çağını da kurtarmaya, yaşatmaya yetmiyor, geçmiş bu dizelerde bir anı olarak kalabiliyor, geleceği besleyemiyor. Besleyebilmesi için özlü bir düşüncüyü, insanı veren, anlatan bir görüşü içermesi gerekir. Oysa bunlar yok ortada. Ondandır dolayısıyla bu şiir çok güzel, süslü, insanı etkileyen yapma bir çiçek gibi kalıyor karşımızda, ona irdeleyici, öğrenici bir tutumla yaklaşmıyoruz, uzaktan bakmakla yetiniyoruz.”

Yarım asırdan fazla bir süreçte, Yunus Emre'yi konu edinen pek çok araştırmacı için Toprak'ın, Yunus Emre'nin karakteri, yaşamı ve eseri hakkında yaptığı yorumlar önemli olmuş, özellikle Yunus'un (1972: 13-17) samimiyetinden bahsettiği satırlar, hemen hemen her araştırmacının yararlandığı bir kaynağa dönüşmüştür:

“YUNUS EMRE'yi bulmadan önce Türk edebiyatının havasından bunalıyordum. Saz şairlerini lüzumundan fazla tekdüzen, lüzumundan fazla sade, bir kelime ile bayağı buluyordum... Ben bir eserle ilgilenmek için daha önceden değilse bile, hiç olmazsa aynı zamanda ve aynı sıkı bağla sanatçıya sarılmalyım.. Oysaki Divan edebiyatının sözde üstatlarına bir türlü ısınmıyorum. Akl-ı külliün kendisinden ders okuyabileceğini nazımla söyleyen o mağrur Nef'i'yi padişahın atını tasvir ederken yahut biraz önce işaret ettiğim beyitte olduğu gibi alçakça birisini överken görmek, onun hesabına beni utandırıyor. Bu adamların hain, yalancı, riyakâr olduklarını zannediyorum.

Âşık-ı sâdık menem Mecnun'un ancak adı var diyen Fuzulî, meşhur bir gazelinde:

Demâdem cevrlendir çekdiğim bi-rahm bütlerden
Bu kâfirler esiri bir müselman olmasın yâ Râb
Görüüp endişe-i katimde ol mâhı budur derdim
Ki ol endişeden ol meh peşiman olmasın yâ Râb

diyor. İlk beyit düpedüz bayağı ve bir zampara ağzına yakışacak nazma çekilmiş bir sözdür. Merhametsiz put gibi güzellerden biteviye eza ve cefa çekiyor. Sevgili kendisini öldürmek kararından dönmese diye titriyor. Bu şiirde zerre kadar samimiyet yok! Hepsiz yalan, yapmacık, uydurma. Hele o Evkaftan kendisine verilen aylık dokuz akçenin nereden arttığı hikâyesi, nihayet Şikâyetname bu en sevimli divan şairini tahammül edilmez bir derecede çirkinleştiriyor.

İşte bu tikslenme, beni edebiyatımızdan uzaklaştırmıştı. Sevdiğim yazarların hemen hepsi yabancı idiler. Ama onlara da bütün bütün kendimi verecek kadar ısınamıyordum. Üzerinde doğup büyüdüğüm toprak, dedelerim ve kanım beni onlardan ayırıyordu.

Bir gün Alp dağlarında, sanatoryumda, Pascal'ı okurken, aklıma, lisenin son sınıflarında hocamın aylarca okuttuğu Yunus Emre geldi. Pascal'da fevkalâde önemli bulduğum şeyleri Yunus'ta da görmüş gibiydim. İstanbul'a yazdım. On beş gün sonra Divan geldi. O günden itibaren bir dua kitabı gibi Yunus Emre Divanını yanımdan ayırmadım.

Yunus bana hiç kimsenin veremeyeceğini vermişti. André Gide tasarladığı öğrencisine der ki:

'Sana şimdiye kadar hiçbir kimsenin yapmadığı kadar içten ve samimî seslenmek istiyorum. Herbirinde önüne serilen gerçeklerden daha çoğunu arayarak birçok kitapları birbiri arkasına açıp kapattığın... yine beklediğin ve dayanamayacağını anlıyarak, coşkunluğunu ümitsizliğe bırakacağın için ve yalnız bu saatler için yazıyorum. Öyle bir kitap yazmak istiyorum ki, onda hiçbir şahsî düşünce ve heyecan görünmesin ve sen onda yalnız kendi coşkunluğunun pırıltılarını görüyorum sanasın. Sana yakınlaşmak ve senin tarafından sevilme istiyorum.'

Yunus Emre işte böyle bir şairdi ve böyle bir kitap yazmıştı. Bana, doğduğumdan beri hiç kimsenin seslenmediği gibi samimî ve içten seslendi. Gece yarısı birçok kitapları açıp kapattuktan sonra coşkunluğum ümitsizliğe dönerken her vakit onun sesini duydum. O, bu kitabı, sanki yalnız benim için yazmıştı.

Ben; o Divan'da, yalnız kendi coşkunluğumun yankısını görüyordum. O, benden bana gelen bir ses gibiydi; bu yüzden onu çok sevdim. Gün geldi; yedi asırdan beri Türkçe konuşulan memleketler üzerine gölgesini yayan bu küçük şairin Azerbaycan'dan Macaristan'a kadar; cahil, âlim, şeyh, kâfir, mümin, harkes tarafından, hiç olmazsa, birkaç parçasının ezber, bilindiğini öğrendim, şaşmadım. Âşık Paşa'ladan, Kaygısız'lardan, Necip Fazıl'a kadar sayısız şairler üzerinde etkisi olduğunu gördüm, yine şaşmadım. Niyazi-i Mısırî; kendisinin dediği gibi, Yunus'un bir şiirini tefsir etmek için sekiz ay düşünüp çalışabilir. Gece rüyasında bile şuur altı Yunus ile uğraşır. Ve Yunus ona rüyasında tefsirinin bir bölümünü değiştirebilir. Ondan sonra Şeyh İsmail Hakkî da bu şiiri tefsir eder. Ve Yunus için "Anın nazmettiği marifetler lisan-ı Türkî üzere hiç kimseye nasip olmamıştır ve cümle andan sonra gelip nazm-ı maarif edenler anın sofrasında tufeyli olmuşlardır." der. Bundan tabî ne olabilir? O'nun göz yaşlarıyla yazdığı şu mısralar için:

*Cennet Cennet dedikleri birkaç köşkle birkaç Huri
İsteyene ver sen anı bana seni gerek seni!*

Son zamanların üstadı Şeyh Üftade: 'Leyse kema yenbagi –Yolunda değil, hoş değil!' diye dursun, doğruluğu kesin olan bir şey varsa Olanlar Şeyhi İbrahim Efendi: 'Lisan-ı kadim üzere mâna icra eylemiş er, Yunus Emre Hazretleridir' dediği vakit mübalâğa etmemişti."

Bir başka çalışmasında, Fransızların ünlü şairi Charles Baudelaire (1821-1867) ile Yunus Emre arasındaki benzerlikleri "ıstırap içinde çile çekerek olgunlaşmak ve samimî olmak" noktasından hareketle saptar Toprak:

"Türk edebiyatında Yunus Emre'ye bu üstünlüğü sağlayan eleman, bence, onun ilk önce gerçek bir artist, sonra da 'problemlili bir artist' olmasıdır. Çünkü güzel sanatlar –eğer belirli bir düzeyi aşar durumda iseler– insancıl ve Tanrısal bütün problemler karşısında, bir görüşü, bir durumu gerektirir. Çünkü sanat ile düşünce arasında bölmeler yoktur. Kuvvetli bir yaratıcı kimi vakit haberi olmaksızın ve kimi vakit de bilinçle, bir hayat anlamının yayılmasına hizmet eder yani felsefe yapar.

İnsan; sonsuzluğun içinde bir zerre olan dünyada, belli bir toplumda yaşıyor. Bunun için sosyal, moral ve ilâhî bir çok problemlerle karşı karşıyadır. Nasıl olur da sanatçı 'Ben neyim, âlem nedir? Âlemle ilgim nedir? Değer nerededir?' gibi sorular sormaz. Ve sonsuzluğun karşısında; 'O halde nasıl yaşamalıyım?' diye düşünmeye başlamaz.

Şüphenin rahat yastığında başını dinlendirmek isteyenler, yani kolayı sevenler belki şöyle düşünebilirler: 'Relatif, salt gerçek düşüncesinden çok bilgi ve denemeye uygundur. Gerçek süren bir oluşturm. Metafizik konular, felsefi bilmeceler, sosyal ihtiraslar bizi sarmıyor. Onlar, bir takım bilinmez sırlardır.'

Ama bunların yanı başında gerçeği ya da hiç olmazsa kendi gerçeğini bulmadan rahat, huzur bilmeyen kafalar da vardır. Ve onlar için dünyada imrenilecek şey; şüphe, şüphenin doğurduğu imansızlık, ruh anarşisi değil; ayakta duruyorsa, ancak bu cins adamların kalemlerini kendi kanlarına batırarak yazdıkları eserlerle olmuştur.

Yunus; işte Türk düşünce tarihinin ya da sanatının böyle bir modelidir [...]

Ama birden deyim değişir, kendisine karşı son derece sert olur. Artık nefis hesaplaşması başlamıştır:

Ne Hak buyruğun tutarsın, ne kul sözün iştirsin
Hiç bilmezsin mani nedir, ne dilde çağırarak gerek
Uydun bu nefsin sözüne, battın günah denizine
[Ş]irk getirdin can yüzüne, tövbe eteğin tutmak gerek.

Burada bir an durarak Yunus'un sanıldığı gibi düpedüz ve suçsuz olmadığını işaret için, onun bu deyişini Baudelaire'in 'Şer Çiçekleri'ndeki bir şiirle karşılaştıralım:

GECE YARISINDA NEFİS HESAPLAŞMASI

Gece yarısını bildiren saat
Geçip giden günü,
Nasıl geçirdiğimizi hatırlamağa,
Alay eder gibi, bizi çağırıyor.

Bugün, yazılı gün,
Cuma, ayın on üçü
Bütün bildiklerimize karşı gene de;
Bir kâfir hayatı sürdük;
Allahların en gerçeği
İsa'ya küftük.

Canavar suratlı, herhangi bir Crésüs'ün
Sofrasında bir çanak yalayıcı gibi,
Şeytana uyar bir köle olarak,
Hayvana yaranmak için,
Sevdiğimizi alçalttık,
İğrendiğimize, dalkavukluk ettik.

Sonunda sersemliğimizi
Çılgınlık içinde boğmak için,
Ölüme ve yaşla ilgili şeylerin sevincini
Yaymakla tanınmış
'Lir'in güvenli sultanı biz,
Susamamışken içtik ve aç değilken yedik.
Karanlıklarda gizlenmek için,
Haydi çabuk lâmbayı söndürelim.

Burada görüldüğü üzere, sâf dervişle Baudelaire benliklerini birbirine benzer yolda suçlamaktadırlar. İşte Yunus'tan bir parça:

Bu yavuz nefsim verdin dilekler
Yalancı dünyada çektim emekler
Günahım yazmağa âciz melekler
İnâyet senden Allah'im senden inayet.

Baudelaire'de de yüzyıllardan sonra benzer çağırışı duyuyorum: 'Ey Rabbim! Bana ruhumu ve gövdemi öğrenmeden göreceğim kuvveti ve cesareti ver!'

Paralel çatışmada can sıkıntısının büyük sanatçısı, vicdan âzabında kalacak ve kader Yunus'u daha ilerilere sürükleyecektir. İztırabı daha derin olacak, kötümserliği sona varacaktır. Altındaki şiir buna örnektir:

*Sen bu cihan mülkünü Kaftan Kafa tuttun tut
Ya bu âlem malını oynayuben tuttun tut*

*Süleyman'ın tahtına şah olup oturdun bil
Dive periye düpdüz hükümleri ettin tut*

*Firavunun hazinesin Nuşirevan'ın genciyle
Karın malına katup sen malına kattın tut*

*Bu dünya bir lokmadır ağzında çiğnenmiş bil
Çiğnenmişe ne yutmak ha sen anı yuttun tut*

*Her bir nefes kim gelir keseden ömür eksilir
Çün kese ortalandı sen anı tükettin tut*

*Çün denize gark oldun boğazına geldi su
Deli gibi talpınma ey biçare battın tut.”¹⁷²*

Oscar Wilde da, Yunus ve Baudelaire'inkine benzer ruh aşamalarından geçmiştir. İngiliz şair, romancı ve tiyatro yazarı olarak bilinen Oscar Wilde hakkında “Sanat sanat içindir anlayışına bağlıdır. Çeşitli konularda yazmıştır. Eserlerinde, yaşadığı toplumun aksayan yönlerini hicvetmiş, gelenek ve görenekleri alaya almıştır. Eserleri nükteli ve hicivlerle doludur. Gerçek hayatı anlatmaz, nükteli ve alaylı bir dille toplumu ve insanları iğnelemekten hoşlanır. Toplum düzenine aykırı tutumu ve bâzı eserlerindeki açık seçik sahnelerden ötürü hücumlara uğramış, hapse bile girmiştir.”¹⁷³ diyen Hikmet Dizdaroğlu'nun yanı sıra, Sabahattin Ali de “büyük bir rezalet doğuran bir muhakemeden ve bir mahkûmiyetten sonra bu eski sevdalılar tarafından bir anda unutilan, hattâ cem'iyetin ve edebiyatın dışına tükürülen bu adam, ölümünden bir müddet sonra tekrar dünya edebiyatına doğdu, hem de bir daha oradaki yerini hiç bir mahkeme kararı ve hiç bir iskandal yüzünden bırakmamak şartile... Ona bu yeni hayatı, bu basübadelmevîti veren, neşrini asla düşünmediği, temâmile şahsî bir yazı, hapishanede iken yazdığı bir mektuptur. 1905 senesi şubatında, yani ölümünden beş sene sonra Robert Ross tarafından, Wilde'in hapishanede yazmış olduğu bir nevi notlar *De Profundis* ismi altında neşredildi [...] Kitabın asıl ismi *De Profundis* değildir. Oscar Wilde, Robert Ross'a yazdığı bir mektubda (Burhan Toprak tercümesi sahife 71) buna 'Epistola' ismini vermektedir, ki bu da eserin aslında mektub olarak yazıldığını gösterir.”¹⁷⁴ diyerek Wilde'in birdenbire değişen hayatının ana hatlarını verirler. Roza Hakmen “De Profundis: Derinliklerden; acı ıstırap çığılığı. Eski Ahit'in Mezmurlar Kitabında, Mezmur 130'un Latincesi bu sözcükle başladığı için, Katolik cenaze

¹⁷² Burhan Toprak, (1964b): “Yunus Emre'nin Kişiliği ve Eseri”, *Yelken*, Sayı: 91, s. 6, 8-9

¹⁷³ Hikmet Dizdaroğlu, (1963): *Sanatçılar*, Ayyıldız Matbaası, Ankara: s. 205

¹⁷⁴ Sabahattin Ali, (1935): “De Profundis: Burhan Toprak'ın Tercümesi Münasebetile”, *Vartık*, Cilt: 3, Sayı: 56, s. 123.

âyininin de bir bölümünü oluşturan bu ilâhi, *De Profundis* adıyla anılır.”¹⁷⁵ bilgisini verir ve Salih Zeki Aktay da *De Profundis* için Wilde’ın “Kendi çektiği azaba telmihan ve teşbihan İsa’nın çarmıha gerilirken okuduğu duanın ismi idi.”¹⁷⁶ açıklamasını yapar.

Wilde’ın hapisanede kaldığı iki yıllık süre içinde, kendi içine yönelerek dayanılmaz bir vicdan hesaplaşmasına girip çektiği çileyi “ıstırap” olarak nitelendirmesini “Reding Hapishanesi’nden Lord Alfred Douglas’a hitaben yazmış olduğu mektup –ki *De Profundis* adı ile kısmen yayınlanmıştır–; şairin ruh değişikliğini ifşa eder.” sözleriyle veren Fuat Gedik (1954: 40) gibi Ali (a.g.m.: 123) de “Neşredilen bu notlar, Wilde’in hapisaneden arkadaşı Lord Alfred Douglas’a yazdığı uzun bir mektubun bazı parçaları idi. Bir zamanlar fevkalâde yakın dostu ve kendisini bu felâkete sürükleyen dava ile çok yakından alâkadar, hattâ bu davanın sebebi olan ve felâket zamanlarında Wilde’e tamamen arkasını çeviren bu adamla âdeta bir hesaplaşma demek olan bu muktup, yazıldıkça asıl hedefini kaybederek hapisanede ruh maceralarının bir tasviri olmuş, ve yazı ilerledikçe yaratmak zevkini yeniden duymağa başlayan muharrir o zamana kadar yazılarında görülmeyen bir samimiliğe yükselmiştir.” diyerek, Wilde’ın, toplum nazarında affedilmesinin ve sahip olduğu yeri geriye kazanmasının nedenini hiçbir eserinde bulunmayan, ancak bu mektuplarda rastlanan “samimiyet”e bağlar. Dolayısıyla, bir sanatçı olarak samimî bir ruh hâli içinde kaleme aldığı, kendini içtenlikle anlatmış olduğu mektuplar, toplum içinde kaybettiği değeri, ona geri vermiştir. Ali (a.g.m.: 124) bu konuyu özellikle vurgular:

“Kitabın en büüyük hususiyeti, Wilde’in yazdığı yazıların en samimisi olmasıdır. Baştan itibaren bütün sahifelerde bir insan, ıstırap çeken bir insan vardır. Hakiki Wilde burada yüzünü göstermiştir. Sonra ilk göze çarpan noktalardan biri de, ‘sanatkâr’ Wilde’in hiç kuvvetinden kaybetmemiş olmasıdır.”

Burhan Toprak (1967e: 76) da işte bu nedenle, diğer eserlerini değil ama, bütün hatalarıyla hesaplaşıp tövbe eden ve adeta, tarikata girip hücrelerinde çile çeken bir dervişe dönüşen Wilde’ın, görünürde taş duvarlarla çevrili hücrelerinde ama, özellikle kendi benliğinde bulunan hücrede çektiği ıstırapı, bütün içtenliğiyle ortaya koyduğu bu satırları çevirmiştir Türkçe’ye. André Gide’in verdiği bilgilere göre, hapse girmeden

¹⁷⁵ Oscar Wilde, (1989): *De Profundis: André Gide’in Önsözüyle*, (Trk. Roza Hakmen), Can Yayınları, İstanbul: s. 1

¹⁷⁶ _____, (1943): *Bahtiyar Prens*, (Ter. Salih Zeki Aktay), Ahmet Sait Matbaası, İstanbul: s. 8

önce, duruşmada kendine yöneltilen soruları kendinden son derece emin bir ruh hâli içinde ve alaylı bir edayla yanıtlayan Wilde, hapisteki Wilde'den çok farklıdır:

“Yargılama uzun sürdü. Wilde kendisini açıkça savunma ile ya da arkadaşlarının bir yat ile kaçırma tekliflerini kabul ederek mahkûmiyetten kurtulabilirdi. Kaçmak istemiyordu: ‘Bir kürek mahkûmu olmanın çekiciliğine dayanamıyorum!’ diyordu. Bu korkunç son bir uçurum gibi onu çekmekteydi. Hâkimlere durmadan alaylı karşılık veriyordu. Dostları talvardığı halde bu durumu sonuna kadar sürdürdü. Bir aralık mahkeme onun Marquis de Queensbury'nin oğlu Lord Douglas'a yazdığı bir mektubu incelemekteydi. Bunda şüphe uyandıracak bir şey yoktu, yalnız üslûbun güzelliği hâkimlerin merakını kurcalıyordu. Kendisine sordular:

– Siz Lord Douglas'a her zaman böyle mi yazdınız?

– Her zaman mı? Hiç kimse; her zaman böyle mektup yazamaz: Ben bile.

– Bununla beraber bu mektubunuz olağanüstü!

– Ben her zaman olağanüstü yazarım! [...]

Bu kendi üzerine yürümek demektir. Nitekim 27 Mayıs 1895 de iki yıl ağır hapis cezasına mahkûm oldu. Bu hüküm sonu korkunçtu. Yalnız cezaevine girmekle kalmadı, yurddaşları tarafından yaşarken yok olmuş sayıldı; kitapları yakıldı. Piyeslerinin oynanması yasak edildi. Eşyası artırma salonunda satıldı. Karısı iki çocuğuyla memleketinden uzaklaşmağa mecbur oldu. Eğer polis karışmasaydı, halk az kalsın evini de yakacaktı. Fotoğrafını dikkatsizlikle vitrinde unutmuş olan bir kâğıtçının taşla camları indirildi. İngiltere'de adı hafızalardan silindi. Oscar Wilde'a artık ‘He’ deniyordu. Cezasını azaltmak için dostlarının şuraya buraya başvurmaları bir işe yaramadı, günü gününe, cezasını çekti. Ve ‘Ölümler için söylenen tövbe duası’, ‘Elfâtîha’ anlamına gelen De Profundis'i bu kara günlerde yazdı.”

De Profundis'in yazarı olan Wilde ise başka bir üsluba sahip olmuş, yazdığı içtenlik dolu satırlarda bambaşka bir Wilde'a dönüşmüştür; çekilen acı, kendi dünyasının ve de sanatının tek gerçeği olurken, bütün evren(ler), sadece ve sadece acı üzerine kurulmuştur (Toprak, a.g.e.: 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 97, 102, 103, 114-115):

“İstek, sonunda bir hastalık ya da bir delilik ya da ikisinin de birleştiği bir hal aldı. Başkalarının hayatına aldırılmaz oldum. Zevkimi nerede bulduysam aldım ve geçtim. Unutuyordum ki günün en küçük hareketleri karakteri yapar ya da yıkar [...] Zevklerin bana yüklenmesine göz yumdum ve korkunç bir felâkete düştüm. Şimdi bana yalnız bir şey kaldı: Alçak gönüllülük...

İşte neredeyse iki yıldız zındandayım. Vahşi bir ümitsizlik beni altına aldı. Görülmesi bile acı bir yasa, korkunç ve güçsüz bir başkaldırma, iğrenmeye, yüksek sesle hıçkıran bir kahra, kendisini anlatmak için hiçbir ses bulamıyan düşkünlüğe dilsiz bir üzüntüye yuvarlandım. İstirabın olabilecek her derecesinden geçtim [...]

Şimdi içimde gizli bir şey buluyorum ki bana: ‘Tabiatın mânasız hiçbir şey yoktur, acı ise en çok mânasız olanıdır.’ diyor. Benliğimin en derin yerinde, kırdı bir hazine gibi saklı olan bu şey; alçak gönüllülüktür [...]

Karakterim yeni bir ‘Var olma yolu’ arıyor: Şimdiden sonra yalnız bununla uğraşacağım. Yapacağım ilk iş de âleme karşı olabilecek her acı duygudan sıyrılmaktır [...]

Yalnız; kendi şeklini kuranlar ruhânîdirler. Eğer bunun sırrını kendi içimde bulamazsam, hiçbir yerde bulamam ve eğer şimdi ona sahip değilsem, hiç bir zaman sahip olamayacağım.

Akil bana yardım edemez. Akıl, beni mahkûm eden konuların, sistemlerin, haksız ve kötü olduğunu söylüyor. Böyleyken onları bana doğru göstermeli. Sanatta, özel bir şey ile özel bir ana uyduğu için uğraşıldığı gibi, karakterin normal oluşunda da böyledir [...]

Bedenin tek bir alçalışı ve ezilişi yoktur ki varlığı ruhanileştirmesin. Hayatımın iki büyük dönüm noktasının babamın beni Oxford'a ve toplumun cezaevine gönderdiği günlere rastladığını, yapmacıksız ve sade olarak söyleyecek iktidara varmak istiyorum[...]

Yıkılışımın ilk günlerinde, bir takım dostlarım kim olduğumu unutmamı söylediler. Bui acı bir öğüttü. Ancak kendimin kim olduğumu anlıyarak rahat bulabildim. Şimdi de başkaları, kurtulduktan sonra, cezaevine girdiğimi unutmamı söylüyorlar. Bu sözün de öteki kadar uğursuz olacağını biliyordum [...]

Yapılan denemelere eseflenmek; kendi oluşunu durdurmak; onları olmamış saymak, kendi hayatının dudaklarına bir yalan yapıştırmaktır. Bu ruhun inkârından başka bir şey değildir. Çünkü bedenini; bir rahibin ya da bir tanrısal görünüşün temizlediği şeyler gibi; bayağı ve pis maddeleri de emmesi ve onları kuvvete, harekete, kasların âhenkli oyununa türlü renkte dalgalı saçlara, dudaklara, göze çevirmesi gibi, ruhun da; aslında bayağı, kötü ve alçaltıcı olan unsurları, soylu düşüncelere, varacağı uzak büyük ihtiraslara çevirecek bir beslenme fonction'u vardır. Doğrusu bunda en tok varlığımı ispat yollarını bulur ve çöklük kendisini bozmak ve yıkmak isteyenlerin yardımıyla daha olgun ortaya çıkar [...]

Şüphesiz, yapmadığım birçok şeylerle suçlu sayıldım. Ama suçlandırıldıklarımın birçoklarıyla birlikte, suçlandırılmadığım birçok şeyleri de yaptım [...]

Nice insanlar, serbest bırakılmalarından sonra cezaevini, kendileriyle, gittikleri yere götürürler ve sonunda, zehirlenmiş zavallı yaratıklar gibi bir deliğe tıklılıp ölürlere. Bu hale düşmeleri çok yazıktır ve onları buna doğru zorlayan toplum haksızdır. Toplum bireye korkunç cezalar yüklemek hakkını kendisine veriyor. Ama onun da derine gitmemek suçu vardır; ne yaptığını anlamıyor, ceza başladıktan sonra, tam ona karşı en büyük görevi karşısına çıkınca; adamı kendi haline bırakıyor; davranışlarından sahiden utanıyor ve cezalandırdığı adamdan, hakkı ödenemeyecek adamdan ya da kaderi onarılmaz olarak yıkılan adamdan kaçıldığı gibi kaçıyor. Ben, düşünerek ıstırapımı kavradıysam, cemiyetin de bana uygun gördüğünü anlamasını ne bu yanda, ne de öbür yanda acı ve kin olmamasını istiyorum.

Elbette, bir bakıma göre, durumun benim için, ötekine berikine nisbetle, büsbütün başka olduğunu anlıyordum. Doğrusu da durumumun böyle olması gerekir. Burada, benimle birlikte hapsedilmiş olan zavallı hırsızlarla, suçlular bir çok noktadan benden mutludurlar. Onların suçlarını gören kül renkli şehrin köşesi ya da yeşil tarlalar küçüktür. Yaptıklarını bilmiyenleri bulmak için gün doğusundan güneşin çıkmasına kadar, bir kuşun uçacağı uzaklıktan daha ileri gitmeleri gerekmez. Oysaki dünyab benim için bir karış yer olmuştur; nereye gidersem gideyim, kayalara adım kurşun harflerle yazılıdır. Çünkü ben karanlıktan, cinayetin bir kaç günlük şöhretine gelmedim; şerefin ebediyetinden bayağılığın sonsuzluğuna girdim. Ve bana öyle geliyor ki, ben –isbata lüzum varsa– ünlü ile alçak arasında bir adım, belki bir adımdan daha az yer olduğunu, ortaya koymuş oldum [...]

Kilisenin Accidiayı [dünyaya küsmek, bezginlik, yaşamaktan yorulmak, somurtkanlık, ruh tembelliği] haram kıldığını biliyordum. Ama bu düşünce bana acayip görünüyordu. Kendi kendime, gerçek hayatı hiç bilmiyen bir papazın uydurabileceği günah cinsi; diyordum. 'Istırap bizi yeniden Allah'la birleştirir' diyen Dante'nin, eğer gerçekten varsa; melankoli âşıklarına karşı, neden bu kadar sert davrandığını anlayamıyordum. Bir gün, bunun, varlığımın en büyük dertlerinden biri olacağını düşünememiştim [...]

Çünkü yaşamanın sırrı, ıstırap çekmektir. Her şeyde gizli olan budur [...]

Şimdi, bana öyle geliyor ki hangi türden olursa olsun aşk, dünyada bulunan sonsuz ıstırap yığınının bir tek açıklamasıdır. Başka hiç bir açıklama tasarlayamıyorum ve başka bir açıklama olmadığına da inanıyorum. Söylediğim gibi, gerçekten dünya ıstırapla kurulduysa, aşkın elleriyle kurulmuştur. Çünkü, dünyanın yaratılmasına sebep olan insanın ruhu, tam olgunluğunu başka türlü elde edemezdi. Güzel bedenler için zevk, güzel ruhlar için de ıstırap gerektir [...]

Sanatçıya göre ifade; içinde âlemi tasarlayabileceği bir tek görünüştür. Ona göre dilsiz olan ölüdür. Ama İsa için böyle değildi. İnsanı şaşkınlıklara salan, eşsiz ve geniş bir hayal ile, kendisine saltanat olarak ıstırapın bütün sessiz dünyasını aldı ve onun sözcüsü oldu. Kendisine kardeş olarak baskı altında dilsiz kalanları ve 'susması yalnız Allah yönünden duyulanları' seçti. Körlerin gözü, sağrıların kulağı ve dili bağlanmış

olanların dudaklarında bir haykırış olmak istedi. Amacı, söz bulamıyan yüz binlerin, göklere doğru imdat seslerini yükseltecek bir ses olmaktı. Kendi güzellik tasarısını var edebilmek için, acı ve ıstırapı bir üslûp sayan varlıkların artistik karakteriyle, bir düşüncenin ancak gövde bulduğu ve bir şekil aldığı vakit, değeri olacağını duyarak, kendisini 'İstırap Adamı' sembolü yaptı. Ve bu şekilde hiç bir Yunan Tanrısının başaramayacağı derecede sanatı büyüledi ve ona hâkim oldu.”

Kendisini, suçsuzluğunu gördüğünü düşündüğü toplumun kararına emanet eden Wilde, suçlanıp hapse girdiğinde, durumunu kabul eder ve bu durumla savaşılabilmek için suçlu olmadığı hâlde, suçlu olduğunu farz edip çile çekmeye başlar. Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere, bu süreçteki algılayış ve kabulleniş, Epiktetos'unkinden farklı değildir. Yine, Burhan Toprak tarafından *Düşünceler ve Sohbetler* adıyla Türkçe'ye kazandırılan eserde, Epiktetos'un (a.g.e.: 114, 11, 14, 22) bu duyuş tarzını görmek mümkündür:

“XXV. – Başıma geleni her şeye tercih ederim. Zira Allahın hakkımda istediği şeyin benim istediğimden daha iyi olduğuna kaniim. Binaenaleyh ona bağlanıyorum, onun ardi sıra gidiyorum, arzularımı, hareketlerimi, irademi, korkularımı ona tabi kıyorum. Bir kelime ile Allah ne isterse onu istiyorum [...]

I. – Dünyada olup biten şeylerin bir kısmı elimizdedir, bir kısmı da elimizde değildir. Elimizde olanlar fikirlerimiz, yaşayışımız, arzularımız, temayüllerimiz, nefretlerimiz bir kelimeyle bütün hareketlerimizdir.

II. – Elimizde olmıyanlar; eşya, mülk, şöhet, mevki bir kelime ile hareketlerimiz arasında olmıyan şeylerdir.

III. – Elimizde olanlar tabiatları icabı hürdürler. Hiçbir şey onları durduramadığı gibi onlara engel de olamaz. Elimizde olmıyanlar ise zayıf, esir, boyunduruk altında, binlerce engel ve terslik içinde olup bütün bütün bize aykırıdır.

IV. – O halde hatırla ki tabiatları icabı esir olanları hür ve balkasına tabi olan şeyleri sana mahsus zannediyorsan her adımda engellere raslıyacak, kırılacak, kasvetlenecek ve Allahtan da, insanlardan da şikâyet edeceksin. Buna mukabil sana ait olanı benimser ve başkasına ait olanı da başkasının iradesinde sayarsan; o zaman kimse sana istemediğini yaptırmadığı gibi, istediğini de yapmana mâni olamaz. Dolayısıyla kimseden şikâyet etmez, kimseyi itham etmez ve istemeden hiçbir hareketi yapmağa mecbur olmazsın. Kimse sana bir fenalık edemez, düşmanın olamaz ve başına kötü, muzır bir şey de gelmez [...]

XI. – Başına gelen felâketler yüzünden başkasını itham etmek cahilin yapacağı iştir. Yalnız kendini mesul saymak, bu, gözü açılmak üzere olan bir adamın işidir. Ne kendini, ne de başkalarını itham etmemekse uyanık bir kimseye yakışan harekettir [...]

XXXV. – Tabiatın gayesini üzerinde iyice anlaştığımız mevzulardan anlıyabiliriz. Meselâ komşunun kölesi bir bardak veya başka bir şey kırmış olsa onu teskin için bunun alêlâde bir kaza olduğunu söylersin. O halde senin bardağını kırdıkları vakit de komşunun bardağı kırıldığı zamanki kadar sakin olmalısın. Bu vecizeyi en mühim meselelere tatbik et. Başkasının oğlu veya karısı öldüğü vakit hiçbir insan yoktur ki bunun beşeriyetin mukadderi olduğunu söylemesin. Fakat bu sözü söyleyen adamın oğlu veya karısı ölünce yalnız hıçkırık, haykırış ve inleme duyulur: 'Ne kadar bedbahtım! Mahvoldum!' Böyle hallerde aynı kazaların başkalarının başına geldiği vakit duyduğumuz hisleri hatırlamalıyız.”

Burhan Toprak; “eski Yunan filozofu” (Tokatlı, a.g.e.: 133), “Roma stoacılığının bir temsilcisi” (Frolov, a.g.e.: 147) veya “Seneca ve Marcus Aurelius ile

birlikte ‘İmparatorluk Dönemi Stoacılığı’ ya da ‘Roma Stoası’ olarak bilinen son dönem Stoacılığın en önemli isimleri arasında sayılan ahlâkçı filozof’ (Ulaş, a.g.e.: 472) olarak bilinen Epiktetos’u (y. 50/55-130/135) şöyle tanıtır:

“Hemen hemen on dokuzuncu asırdan beri tarihin Epiktetos diye tanıdığı filozofun hakikî adı bilinmiyor, ebediyete kadar da bilinmeyecek. Epiktetos has bir isim değildir; bu kelime satın alınmış adam, esir, uşak demektir.

Birinci asrın başlangıcında Phrygiae’de Hierapolis’te esir olarak dünyaya geldi. Nero zamanında Romaya götürüldü. İmparatorun âzadettiği bir esir olan Epaphroditos adında kaba, ahmak ve hain bir adama verildi veya satıldı [...] Epiktetos topaldı. Bir gün Epaphroditos bir işkence aletiyle bacağını burkarak eğleniyordu. Esir sükûnetle ona ‘Bacağımı kıracaksın!’ dedi. Epaphroditos eğlencesine devam ederek nihayet bacağını kırdı. Epiktetos soğukkanlılıkla ‘Kıracağımı söylemiştim, işte kırdın!’ dedi [...]

Topal, hasta ve zincire vurulmuş olduğu halde Epiktetos pek genç iken tefekkür sayesinde insana ait zevk ve ihtiras sefaletinin, nahvet ve gururun üstüne yükselmişti. Son Stocien’lerden biri olan Musonius Rufus’ üç asır evvel Citium’lu Zenon, daha sonraları da Kleanthes, Chrysippe, Cato, Tarros’lu Zenon, Panaitios, Poseidonios, Athenodovos, Seneca tarafından müdafaa edilen mert insanlara has felsefi akide ile onu irşad etmiş, ona tabiata ve akla uygun bir tarzda yaşamayı yani mânevi hürriyetini korumayı ve takviye etmeyi, ihtirasların boyunduruğundan kurtulmayı, fazileti sevmeyi, ıstırap ve ölümü küçük görmeyi ve ilâhî hikmete inanmayı öğretmişti. Bu irşatla beslenen Phrygia’lı esir o zamanlarda en vakur ve en mükemmel bir tarikat olan Stoicien’lerin ahlâk telâkkilerini en son haddine kadar götürmüş, sabrı ve itidalle perhizi hikmetin, marifetin temeli ve esası saymıştır. Bütün felsefeyi şu iki kelimeye irca etmişti: Katlan, mahrum ol! Yani ıstırapa veya ihtirasa meydan vermeden her şeye tahammül et. Görünen şeyleri ve hareketleri bakîr say, bunları yapma ve bu yüksek, güzel ahlâkı tevazu ile; susarak öğrenmeden tatbik et: ‘Felsefe ile uğraşıyorum!’ deme. ‘Kendimi kurtarıyorum!’ de.

Değirmen taşını döndürdüğü yeraltı zindanında ‘satın alınmış adam’ kendini mağrur Roma konsüllerinden daha hür; daha büyük ve daha vakur hissetmektedir. Revak filozoflarının hikmeti ondadır. Stoicien’lerin mevcudiyetini inkâr etmesine ve Allah için olsun kendisine mükemmel değil, hiç olmazsa yolun başlangıcında olan tek bir stocien gösterilmesini rica etmesine rağmen o hakikî bir Stoicien’dır. Stoicien yani hasta iken mesut, tehlike içinde mesut, can verirken mesut, hakaret altında mesut, zemmedilirken mesut, ilâhlardan veya insanlardan şikâyet etmiyen, asla arzularında mahrumiyet hissetmemiş, hiçbir şeyle yaralanmıyan, ne tamahı, ne öfkesi, ne hasedi olan ve fâni vücutta ilâhlarla gizli bir münasebeti devam ettiren ve nihayet insani kılıktan soyunarak Allah olmak istiyen bir adam!’ [...]

Herkese yeryüzünde oynayacağı rolü dağıtan bu ilâhî hikmettir. ‘Hatırla ki –der– uzun veyahut kısa bir piyeste müellifin sana verdiği rolü oynayacak bir aktörsün. Eğer senin bir dilenci rolü oynamanı istiyorsa elinden geldiği kadar iyi oynamanı lâzımdır. Eğer bir topal yahut bir prens veyahut ayaktakımından birinin rolünü oynamanı isterse yine başka türlü hareket edecek değilsin! İlâhî hikmet zekâ; ilim, nizam ve akıldır. Epiktetos insanın her hususta onun marifetine bağlanmasını ister. ‘Hâdiselerin dilediğin şekilde gelmesini bekleme. Nasıl geliyorsa öyle gelmelerini iste, böylece daima bahtiyar olursun!’

Kendisi asla bu yoldan şaşmamıştır: ‘Başıma gelenleri (ıstırapları) benimsiyorum, seviyorum. Zira allahların benim için istedikleri şeyler benim istediklerimden daha iyidir.’

Yeni bir Eyüp peygamber gibi Epiktetos dünya mal ve mülküne karşı en büyük bir lâkaydıyı tavsiye eder: ‘Her ne hakkında olursa olsun ‘Onu kaybettim!’ deme. Fakat ‘Onu geri verdim!’ de. Çocuğun mu öldü? Onu geri verdin. Karın mı öldü? Onu geri verdin. Tarlanı mı elinden aldılar? İşte yine bir iade. –Lâkin onu elimden alan kötü bir adamdı. – Onu sana verenin şu veya bu elle geri almasının ne ehemmiyeti var? Onu sende bıraktığı müddetçe yolcuların otellerden istifade ettikleri gibi, âdeta sana ait bir şey değilmiş gibi istifade et’ ” (Epiktetos, 1942: 3, 4, 5, 6)

Dolayısıyla, tıpkı stoacı ya da tasavvuftaki düşünürler gibi aşktan acıya, acıdan samimiyete ve nihayetinde dinle, toplumla, sonuçtaysa kendi kendiyile hesaplaşıp doğaya ve Tanrı'ya kavuşan bir sanatçıya dönüşür Wilde; görüleni ve ötesini, yaşayarak anlamaya başlayan bir hâl içine düşer. O nedenle, Toprak tarafından Wilde'in onca eseri arasından Türkçe'ye kazandırılan *De Profundis*'teki satırlarda, Yunus gibi içten bir seslenişe rastlarız. Derken, Burhan Toprak'ın acıdan geçerek olgunlaşan hâl ehlinden, samimî Yunus Emre hakkında söyledikleri gelir akla:

“Yunus Emre Türk Ortaçağının en büyük yıldızıdır. Onun divanı da bizim Divina Commedia'mızdır. O kitapta, ruhun büyüklüğü, varlığın geçiciliği, kendi talihimizi yaratamamak felâketi, varlığımızın kadın ve erkek taraflarının –aklımızla hassasiyetimizin– mücadelesi, insanlığın bütün sefalet ve yüksekliği, ıstırap ve tesellisi vardır. O kitaptaki ıstırap, bacağı kesilen adamın ıstırapı kadar doğrudur. Göz yaşı göz yaşıdır, iştiaç iştiaçtır, heyecan kelimeleri doldurur ve kelimeler karşımızda kuru kafalar gibi sırtmaz. Metafizik düşünceler karşısında her zaman kayıtsız, içgüdüleri çamurunda boğulan adamların prensibine bu kitapta rasgelinez. Zira onun her mısranın amacı kendi gerçeğine yönelmez. Burada sanat oyun değildir ve kalb ile kafa faciası bütün şiddetiyle kendisini gösterir. Bu divanda zevk fırtınaları, korkuları, ümitleri, pişmanlıkları, isyanları, şüpheleri, teselli ve imanları ile bütün bir insan hayatı vardır.”(Yunus Emre, 1972: 17)

Sabahattin Ali'ye (a.g.m.: a.y.) göre, o güne kadar Türkçe'de bir kitap hâlinde mevcut olmayan ve Burhan Toprak'ın “güzel ve akıcı türkçesile” dilimize çevrilen *De Profundis*; aynı zamanda “hakikî Wilde'i, bu muhtarip ve terkedilmiş insanı anlamak için” okunması gerekli olduğundan, “tercümenin başına konulan kısımlar arasında André Gide'in hatıraları tek başına edebiyatımız için bir kazanç” olduğundan ve “bu tercüme, bir çok Avrupa dillerindeki tercümelere üstün olduğu için” özellikle okunmalıdır.

Tarihî kaynaklara göre, İspanya'da yaşadığı bilinen Don Juan da önceleri, sefil bir hayat sürüp sonrasında, bir tarikata girerek günahlarından kurtulmayı dileyen biridir. Onun hayatı, pek çok sanatçı tarafından konu edildiği gibi Fransız yazar André Suarés (1868-1948) de Don Juan hakkında yazar. Burhan Toprak da bu karakteri, Suarés'den yaptığı çevirilerle tanıtır Türk toplumuna ve o çevirinin başlangıcında, aşağıdaki bilgiyi verir Türk okuruna:

“Aslı İspanyoldur. Chronique de Séville'nin anlattığına göre İspanya'nın asil ailelerinden birinin çocuğu olan Don Juan de Tenorio, bir çok kızları, evli güzel kadınları baştan çıkardıktan sonra, bir gece Reis Ulloa'yı öldürerek hoşuna giden kızını kaçıır. Ulloa'yı Fransiscain râhiplerinin kilisesine gömerler. Bu cinayetin öcünü almak için, Don Juan'ı râhipler kiliseye çağırarak öldürürler ve halk arasına Don Juan'ın

geceleyin Ulloa'yı mezarında tahkire geldiği ve mezarın da onu yutup Cehenneme yolladığı şayiasını yayarlar.

Edipler bu âkibeti göklerin bir cezası sayıp, şayiayı olduğu gibi kabul ederler [...]

Don Juan'a dair eldeki klasik bilgi hemen bundan ibaret olduğundan, Suarés'in yaptığı portreyi biraz daha aydınlatmak için, Maurice Barrés'in bir makalesinden bazı lüzumlu parçaları kısaltarak aşağıya alıyoruz:

M. Barrés 'Du sang, de la volupté et de la mort' adlı kitabında, 'Hospice de la charité'de, Don Juan'ı ziyaretini uzun uzadıya anlatarak şunları söylüyor:

Bir hemşire bana bir tabloyu işaret etti: 'Kurtlar tarafından kemirilen iki ceset' Valdes Leal'in korkunç ve meşhur tablosu.

'Maharetle açılan bir perdeden sonra birden (théatrale) tablo aydınlandı. Ve çürüyüp dağılmanın müthiş renkleri arasında, bütün gövdeleri kefenle örtülü, açık gözlerinde binlerce kurdun kaynaştığı bir piskopos cesedi ile bir kral cesedi görüldü. Dipte bir kafatası mahzeni, üst tarafta Katolozizmanın günahlarla sevapları tartan esrarlı terazisi. Ve hepsinin üstünde şu kitabe: Finis glorioe mundi. 'Dünyanın şanı sona erdi'

Murillo bu eser için 'burnu tkamadan bakılmıyacak bir tablo' diyordu. Fakat bu tabloyu Valdes Leal'e ismarlayan kimdir, bilirmisiniz? İnsanı düşündürecek bir hal: Bu resmi istiyen, ilham eden ve parasını veren Don Juan'dır. Molière'in, Byron'un Mozart'ın ve bin üç kadının Don Juan'ı.'

'Müthiş bir şehvet, zinâ, fuhuş ve sefahat devresinden sonra Don Juan otuz yaşında –yani modern Don Juan'ın salonlarda fethe çıktığı yaşta– kendi ölümüne ve cesedinin âkibetine işaret eden bir 'keşf-vision' ile perhize sarıldı. Caridad tarikatına girerek adâbını baştan aşağı istediği gibi değiştirdi. Ve bu tarikatın başlıca adâbı şundan ibaret oldu: İdam mahkûmlarının son gecelerinde, onlara yoldaşlık etmek, dar ağacına kadar beraber gitmek ve o zamana kadar köpeklere bırakılan leşi alıp ebedî yatağına götürmek. Bu tarikata her sınıftan insanlar giriyordu. Eşraf omuzlarında; asılmış, yahut kafası koparılmış gövdeleri taşıyorlardı. Zira onun koyduğu kanun böyle idi.'

'Don Juan'ın bunları tahayyül etmesi beni şaşırtmıyor. Türlü türlü heyecanlarla sınırları yıpranmış olan kimseleri, bu gibi korkunç hallerin sarıp bağlaması tabiidir. Bu, onların bütün öteki noktalarda tükenmiş olan ihsas kabiliyetlerini uyandırır, onları sıkıntıdan kurtarır. Şehvet ve ölüm, bir sevgili ve bir ceset, bizim zavallı makinamızı sarsacak son kaynaklardır. Bununla beraber onların yanında da çabucak horlamaya başlarız.'¹⁷⁷

Suarés'in (1936: 8), Don Juan'ın mezarı hakkında yaptığı kurgu şöyledir:

"Şefkat manastırında, kilisenin dışında, eşikte bir döşeme taşı, Don Juan'ın mezarıdır: Herkes üzerine bassın diye kendisini oraya gömdürmüş ve taşın üzerine şunun yazılmasını istemiştir: Dünyanın en kötü adamının eti ve kemiği buraya gömülmüştür. Ebedî azap ve miskinlik (tevazu) içinde ne yanık gurur kütüğü. En kötü adam? Övünüyor. Bir sürü kadına, hiç olmazsa bin üçüne o kadar zevk veren bir adam; kavalyelerden pek azı hayırseverlikte daha ilerisine gidebilmişlerdir."^{*}

¹⁷⁷ Burhan Toprak, (1936c): "Don Juan", Ağaç, Sayı: 7, s. 7

* Burhan Toprak'ın 17 Eylül 1967'deki vefatından sonra, 11 Ekim 1967'de *Büyük Doğu* dergisinde yayımlanan bu satırlar, değiştirilerek verilmiştir. Burhan Toprak'ın *Din ve Sanat* adlı çalışmasında, söz konusu satırların, 1936'da Ağaç dergisinde yayımlanan hâliyle örtüştüğü görülmüştür. İtalik olarak verdiğimiz kısım, *Büyük Doğu*'da yayımlanan hâlidir; eksilen tümce yerine başka bir satırın eklenmesi söz konudur; bu satır, tarafımızdan italik olarak verilmiştir: "Şefkat manastırında, kilisenin dışında, eşikte bir döşeme taşı, Don Juan'ın mezarıdır: Herkes üzerine bassın diye kendisini oraya gömdürmüş ve taşın üzerine şunun yazılmasını istemiştir: Dünyanın en kötü adamının eti ve kemiği buraya gömülmüştür. Ebedî azap ve miskinlik (tevazu) içinde ne yanık gurur kütüğü. En kötü adam? Övünüyor. [Nefsin, tersinden tecellisi...]"

Detaylı bilgi için Bkz. Burhan Toprak, Der., (1962): *Din ve Sanat*, Varlık Yayınları, İstanbul: s. 62; [André] Süares, (1967): "(Don Juan) ve Dünya İhtirası", (Çev. Burhan Toprak), *Büyük Doğu*, Sayı: 13, s. 12

Burhan Toprak, Yunus'un mezarı hakkındaki söylentilerden birini şöyle aktarmıştır:

“Salihli kazası civarında ‘Emre’ adlı, yetmiş evlik bir köyde, taştan bir türbenin içinde, Tapduk Emre ve çocukları ile torunları yatmaktadır. Türbenin eşiğinde de, bir başka mezar vardır. Bu, Yunus’un bir çok mezarlarından biridir. Yunus Emre, kapı eşiğine kendisinin gömülmesini vasiyet etmiş... Şeyhini ziyaret edecekler, kendi mezarını çiğneyerek geçsinler diye.” (Yunus Emre, 1972: 49-50)

Karakterleri ve kültürleri ne kadar farklı olsa da Yunus Emre'nin, şeyhi Tapduk Emre'nin türbesinde, eşiğe gömülüp üzerine basılmasını dileyişi gibi bir durumla karşı karşıya geliyoruz Don Juan'ın sürdüğü hayatın sonuna baktığımızda da. İstirap ve pişmanlık dolu, samimî bir hayat ve bunun edebiyata yansıtılması, Toprak'ın bir sanatçıda aradığı en önemli özelliklerden biri olarak görünüyor.

Paul Valéry de yine Burhan Toprak tarafından Türkçe'ye çevrilen, Goethe hakkındaki bir söylevinde, bireye adeta hükmedip onu etkisi altına alan büyük sanatçıların, herkesten daha çok samimî olduğunu dile getirir:

*“Yalnız kendi duyguma bağlanacağım. Bize hükmeden büyük adamları, en derin taraflarımızla sadece bizden daha fazla samimî olan varlıklar olarak telâkki edebileceğimizi hissediyorum. Onları tasarlayabilmek için belki de, kendi kendimize inmekten ve içimizde, en yüksek arzular arasında en çok imrendiklerimizi gözlemekten daha akıllıca bir şey yapamayız.”*¹⁷⁸

Burhan Toprak'ın Türk toplumuna kazandırdığı, ilk yabancı yazar ve düşünürdür André Gide. Şerif Hulûsî, André Gide'in “sembolizm”i hakkında yazdığı bir yazıda, Gide'in *Dar Kapı*'da olduğu gibi *Dünya Nimetleri (Les Nourritures Terrestres)* adlı eserinde de çok samimî bir üslup kullandığını söyler:

*“Fakat, onun Les Nourritures terrestres’de göstermek istediği şey, evvelâ eserine tamamen kendini koymak, sonra da, ‘her insanda mevcut garip imkânları’ meydana çıkarmak, bunun için de ‘teessürî bir mevcudiyet’e giden yolu bulmak emelile mevcut bütün kaideleri inkâr etmek, ‘teessürî vecd’i bütün ıztıraplarıyla tatmak, ve nihayet ‘ihlas ve yakıcı’ olmayan her şeyi mutlak bir surette reddetmek, ve bunların haricinde hayat tasavvur etmemektir. Gide, ilk eserlerinden biri olan bu kitapta, ‘hassasiyetten tefekküre’ yükselen bir ruhî hayatın kapısını zorlar, bundan böyle ‘altında bir kalbin çarpmadığı her fikir’ ona tamamen yabancı görünecektir. Bir iddianın ahlâkî ifadesi, Gide’de bir ‘samimiyet’ iştıyakı olarak kendini gösterir.”*¹⁷⁹

¹⁷⁸ Paul Valéry, (1956d): “Goethe Hakkında Nutuk”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 30, s. 358

¹⁷⁹ Şerif Hulûsî [Kurbanoglu], (1937): “André Gide Hakkında”, *Varlık*, Sayı: 94, s. 340

Gide hakkındaki düşüncelerini söyleyenlerden biri de Henry de Zogheb'dir; ona göre, Gide'deki samimiyet, fedakarlıktan, dolayısıyla acının yaşanmışlığından geçer:

*“André Gide devrimizin en samimî adamlarından biridir. Şüphesiz ki bizi bu kadar şaşırtan onun bu samimîliği olmuştur. Düşüncelerini, hislerini, hattâ kablelvuku hislerini söylemek kadar nadir bir şey olamaz. Buna ancak sevmediği şeylerden kendisini muhafaza edebilen bir müfekkire kadir olabilir. Fakat böyle ruhan soyunmağa muvaffak olmak için çalışmak ve ona erişmek müthiş fedakârlıklar göze alınmadan yapılamaz.”*¹⁸⁰

Montgomery Belgion da Gide'in samimî oluşunu, sıradan olmayan karakterine ve insanî olana verdiği öneme bağlar:

*“Onun fikrinde, samimî olmanın, hakikaten şahsî olmanın yegâne tarzı rasgele bir benlik vücuda getirmekle iktifa etmemektir. Edebiyatta da böyle. Diyor ki: Ferdietçiliğin galebesiyle klâsikliğin galebesi aynı şeydir. Ferdietçiliğin galebesi ferdietten vazgeçmektedir. Büyük klâsik artist mümtaz bir tarza malik olmamağa çalışır, âmiyaneliğe doğru yürür. Buna zahmetsizce vâsıl olması büyük bir san'atkar olmamasındandır. Yirmi sene evvel: 'büyük bir san'atkarın yalnız bir düşüncesi vardır: mümkün olduğu kadar insanî olmak, âmiyane olmak!' demiştim. Şaşacak şey bu suretle daha ziyade şahsî olmasıdır.”*¹⁸¹

André Gide'le çağdaş olan Fransız yazarı Jacque de Lacretelle (1888-1985) de edebiyat ve sanattaki latif yalanı iğrenç bulur; gücünü benliğinden alan sanatçılara Fransa'da duyulan ihtiyacı dile getirirken bir sanatçıyı üstat yapanın, samimiyet olduğunun da altını çizer:

“ ‘Yirmi sene kadar var ki (Mauriac); ‘Samimiyet, herkesin bildiği gibi, bizim neslimizin faziletidir.’ diye yazıyordu. Devrinde gülümsenmiş olan ve ‘Biz, ortazaman adamları...’ beyanamesini hatırlatan bir cümle. Ve bununla beraber, şayet bir muharrirde, mesleğinin fecrinde, samimiyet arzusu ve ağabeylerini geçmek imanı yoksa sonunda asla bir daha elde edemeyeceği bir manivelayı elinden kaçırmış olur.

Açık yüreklikten, ben burada, kendimize kendi öz benliğimizden gelen hakiki ilhamların birinci derecede yer alması arzusunu kasedediyorum. Başkalarına karşı mutlak surette gizli ve herkesin ancak kendisinin öz cevheri olan hassasiyetin açığa vurulması sabırsızlığını kasedediyorum. Nihayet adı ve bsit de olsa biricik ve en büyük haber ve risaletlere örnek teşkil edebilecek olan bir şahidi ortaya çıkarmayı kasedediyorum.

Sanatta açık yüreklik; yüksek tecellilerin zuhuruna sebep olmadığına bile, yalnız hal için bir mehek taşı olarak kalmayıp istikbali de davet ve taahhüt eder [...] Etrafında yığılıp yükselmeye bıraktığı çamurlardan sonra ruhun ne derin bir temizlenme ihtiyacı var! Açık gayesi muhakememizi uyutmak olan, saman altından su yürüten, propagandalar! ve sinemanın bize verdiği kaçak ve aşağı fikir metâları! Ve bu hayal bozuklukları, bu madrabaz hilelerle bulandırılmış heyecanlar, hakikate ve açık duyguya karşı yapılan bütün bu taarruzlar! Cehalet, mübalaga, evham, yalan, bunların edebiyatı uzun uzadıya bulaştırmayacakları, sanılabilir mi? [...]

Büyük babam hayatının sonlarında kör ve kötürümdü. Bir çok ihtiyarlar gibi, bir fırtınanın zararlarından, bir çayırılığın durumundan, her şeyden endişelenir, dururdu, onu temin etmek için karısı kendisinden hakikati gizliyordu, hayır, dere taşmamıştı, hayır

¹⁸⁰ Henry de Zogheb, (1935): “Bugünün Sahipleri: André Gide”, *Fikir Hareketleri*, Sayı: 84, s. 87

¹⁸¹ Mongomery Belgion, (1935): “André Gide'e Göre Hayat Felsefesi: Mücrim”, *Fikir Hareketleri*, Sayı: 72, s. 308

başlara dolu dokunmamıştı... Bana karşı itiraz etmek itizar etmek için, bunun 'lâtif bir yalan' olduğunu yavaş sesle tekrarlardı. Karakterleri teşkil etmek için pek tavsiye edilemeyecek olan lâtif yalan; bir edebiyatın ruhu ve bir sanatın mertliği için iğrençtir [...]

Bize lâzım olan (Le Nain) veya Hollandalı üstatlar gibi ruhlarını mütevazı bir iç (intérieur)den alan sanatkârlardır. Bütün büyük değişikliklerden sonra sanatta kıymetlerin tekrar gözden geçirilmesi ve bir romantik itiş (poussée romantique) olduğu doğru ise temenni edilir ki edebî eserler, yalnız insanın kendisine karşı samimiliğinin neticesi olsun veya en az her şeyi yapan bir sadelik halinde görülsün. Muharrir; ancak kendisine haricî alemin ve kendi taştan intibalarının ifadesi mevhibesinde olan insandır.

İlk şairin çehresi, ilk intibasının kaynağı böyle olmuştur. Üstat; budur.”¹⁸²

Kendisiyle yapılan bir röportajda, Ertuğrul Muhsin hakkında sorulan soruyu yanıtlayan Toprak'ın, bir sanatçıda bulunması gereken “samimiyet”e verdiği önemi nasıl dile getirdiğini görürüz yine:

“– Yekdiğerine zıt eserlerini anlayış ve ifade edişteki sanatını nasıl bulursunuz?

– Yekdiğerine zıt sanat eserlerini anlayış ve ifade edişteki feraseti; sanatı için hayatına, hattâ müessesesine tatbik ettiği inzibat nizamı, ölçü ve samimiyet beni her zaman imrendirmiştir. Bu itibarla aynı mizaç ve yaradılıştaki aktörlerin çoğalmasını da dilerim.”¹⁸³

Gazetede ki köşe yazılarının birinde “Yazdığı romanlardan Su Sinekleri’ni (1932) okumamışken, bir ad olarak işitmişim. Romandan söz açıldığını –nerede, ne zaman; herhalde çocukluğumda, Kadıköyü’nde...– yine işitir gibiyim. Hatta bir bahçe; hasır koltuklar, hasır masa... Su Sinekleri, ‘sinema delisi kızlar’ın öykülenmesiymiş. 1930’lu yıllarda, sinema, bizde başlıbaşına toplumsal endişe. Gençliği çılgınlıklara alıp götürmesinden korkuluyor. Mahmut Yesarî toplumdaki yaklaşımı romana aktarmış. Eseri okuyunca, ister istemez şaşıracaktım: Romanın kahramanı genç kızlar, içlerinden birinin orta yaştaki annesi, sinemaya öylesine kapılıyorlar ki, Hollywood yapımı filmlerdeki serüvenleri İstanbul’da yaşamaya kalkışıyorlar, yıkımdan yıkıma, uçurumdan uçuruma sürükleniyorlar. (1980’lerde bir söyleşimizde, Su Sinekleri’ni Çetin Altan’ın da hatırlayageldiğini öğrenecektim.) İşin tuhafı, anababaların endişesi, meselâ Yedigün’ün haberlerine, röportajlarına handiyse hiç yansımamış: Otuzların Yedigün’lerinde boyuna sinema yıldızları, Hollywood beliriyor; yeni çevrilen Türk filmleri, ilk oyuncularımızın yaşama biçimleri, evleri, gardıropları...”¹⁸⁴ diyen Selim İleri’ye yanıt, yıllar öncesinden, Burhan Toprak’tan gelir. Anlaşılan odur ki bu eserin

¹⁸² Jacque de Lacreteille, (1944): “Edebiyatta Samimiyet”, *İstanbul*, Cilt: 2, Sayı: 18, s. 7

¹⁸³ Hilkmət Münir, (1940): “Ertuğrul Muhsin Hakkında Ne Diyolar?: Burhan Toprak”, *Yedigün*, Cilt: 16, Sayı: 408, s. 6

¹⁸⁴ Selim İleri, (2009): “Unuttuğumuz Mahmut Yesarî”, *Zaman*, (11 Nisan): s. y.

işlediği toplumsal sorunun önemine o dönemde parmak basan kişi, yine, Burhan Toprak olmuştur.

İşte, Mahmut Yesari'nin (1891-1945) *Su Sinekleri* adlı eseri hakkında, yazarın da “samimiyet” olgusuna önem verenlerden olduğunu, kendisiyle yaptığı bir görüşmede sorduğu sorularla ortaya koyar Burhan Toprak:

“– Kendinizi eserleriniz itibarile hangi mektebe yakın görüyorsunuz?
– İlk eserimden itibaren realizme mütemayilim. Samimiyetsizliğin aleyhindeyim. Bende bu aksülâmeli yapan Edebiyatı cedidenin samimiyetsizliği oldu. Ve belki bu yüzden lüzumundan fazla kuru kalmışımıdır. Maamañih ben daha yolumu aramakla meşgulüm. Henüz hakikî eserimi yazdığımı kani değilim. Belki de bu aradığım yolu asla bulamayacağım. Ve yazmasını istediğim eseri yazmadan öleceğim.”¹⁸⁵

Anlaşılan odur ki Toprak, kuram ya da uygulama düzeyinde, gerek telif gerekse çeviri olarak yazdığı çalışmalarda, acıdan geçip çile çeken ruhun yaşadığı gazap dolu aşamalarda olgunlaşan sanatçı ve düşünürleri “samimî” kabul edip edebiyat ve sanat dünyamıza kazandırmayı, bir görev bilmiştir.

II.3.7. Cesur Olmak ve Yeni Yaratmak

Burhan Toprak için ortaya atılan “yeni” bir düşünce, bir eserin değerini arttıran en önemli olgulardandır:

“B. Toprak – Hanımefendi, *İnsan ve Şeytan*'ı okudum. Ne yüksek bir edebiyat kültürünüz var. Fevkalâde güzel bir eser. Ortada poze edilmiş bir fikir var. Fikir asla Türk edebiyâtında olmayan kıymet.” (Ayverdi, 2005: 228)

Ünlü Fransız romancısı François Mauriac, bazı romancıların özellikle, insan ruhunun daha önce giremediği ya da toplum tarafından yasaklanan alanlara girme konusunda çok cesur olduğunu söyler:

“Öteki bölgeler kendisine yasak olduğundan romancı gittikçe büyüyen bir atılganlıkla, önceleri hiç kimsenin gitmeye cesaret edemeyeceği, lânetleme topraklara doğru açılıyor. Burada, *Gide*'in Proust'un Joyce'un, Colette ve Morand ile Lacretelle'in kitaplarını kastediyor ve biraz da kendi çevrem içine giriyorum.
Bu gün bazı romancıların yapmaya cesaret ettikleri şey, hassasiyetin en gizli sırları üzerine atılan bu bakış, hiç şüphesiz korkunçtur.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ Burhan Ümit [Toprak], (1933c): “Su Sinekleri Münasebetile Mahmut Yesari Beyle Mülâkat”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 1, s. 27

¹⁸⁶ François Mauriac, (1936b): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 2, s. 9

Sanatçının, eserinde yarattığı karakter(ler), yeni bir hayat kurabilecek cesarete sahip olmalı; Don Juan gibi, bu uğurda, yaşarken ölmeyi bile göze alabilmelidir:

“Hayat dolu kuvvetli bir ruh için, iki türlü intihar vardır: biri, her saadeti hiçe saymak dünyadan top yekün öğrenmek, öteki, yalnız Allahın aşkında, kendini bütün bütün unutmak. Orada her şey verilebilir. Ve hiç bir ihsan görülmeden bile her şey beklenir. Elde edilene gelince ne ölçülür, ne hesaplanır, ne de doğru olup olmadığına bakılır.

Şu halde Don Juan’ın Manastıra gitmesi zarurîdir. Bütün iktidarını şerefini, şehvetile beraber ayakları altında çiğner. Zira onun yaratılışında bu kuvvet vardır. Hattâ çiğnemek ister; günahlarının ökçeleri altına atılır: onu, kilise kapısının yanındaki döşeme taşı altına gömerler. Çamurunu ve tozunu üzerine silmeden kimse içeri giremez. Bu hale gelebilmek için ihtirasla sevmiş olmak gerekir. Başkalarından hiç bir şey beklemediğinden, Don Juan’ın ihtirası belki artık doymuş olabilir. Şimdi mevzu ona lâyıktır. Eğer böyle değilse, Cennete muhacir olmuş olsa bile, kendini Cehennemde bulacaktır. Böyle bir ihtiras affetmez.”¹⁸⁷

Yunus Emre Divanı’nın hangi arayışların gölgesi altında oluşturulduğunu açıklayan Burhan Toprak (1964b: 7) için, yeni bir hayat uğruna acı çekmeyi kabullenerek nefsi öldürüş, aynı zamanda, büyük bir cesaret gerektirir; yeniyi ulaşmanın tek yoluysa, ancak budur:

“Ölmek ve dirilmek, yeniyi bulmak, yeniyi; büyük yeniyi ve süren yeniyi bulmak; bütün problem buradadır. İçimizdeki yıpranmış varlıkla uyşamazsak, istediğimiz gibi yeni olmak için, beğenmediğimiz ve eski şeyleri unutmak gerekmez mi? Yeni hayat, ancak eski hayata her yerde ve her şeyde ölmekle olur.

Fakir, kısr, göz yaşıyla, isyanla dolu şaşkın bir yaşamadan, zengin, verimli; bir kelime ile sonsuz ve süren bir hayata geçiş! Şimdi inceliyeceğimiz ‘Divân’ işte bu maceranın şiirlerinden meydana gelmiştir.”

Bu noktada, sanattaki yeniliğin, her sanatçının, üzerinde kolay kolay yürüyemeyeceği bir yol olduğunu söyler Cahid Okurer ve değişikliğin, “yenilik” anlamına gelmediğini açıklar:

“San’atta yenilik, san’atkârın daimî bir arayış yolunda oluşunun neticesidir. Ancak bu arayış hareketi, insiyaklara tâbi olan bir sürükleniş değildir. Böyle bir sürüklenişin sonunda gerçek yenilikler değil, bir takım değişiklikler meydana gelir. Eğer yenilikler yerine değişiklikler gittikçe yayılır ve genişlerse san’at hayatında da gerçek kıymetler yerine onların sun’î ve zâhirileri kaim olmağa başlar.

Gide’in dediği gibi zorluk ve güçlük büyük sanatkâr için bir sıçrama tahtasıdır. Yenilik zor, değişiklik kolaydır. Yenilik sonunda insan mesafe alır. Değişiklikte ise olduğu yerde kalır. Bu değişiklik, bu zordan kolaya kaçış; cehid ve gayretten tembelliğe, ıstırap ve çileden rahatlık ve çilesizliğe kaçıştır. Yenilik uyanıştır. Değişiklik uyanış olmadığı gibi uykuya mâni değildir.

San’atta yenilik herkesin kolaylıkla yürüyemeyeceği bir yoldur. San’at herkesin geçemeyeceği bir yerden sonra başlar. San’at ile santkâr arasında aşılması zor olan bir güçlük vardır. Ancak bu zoru yenebilen, bu güçlüğü aşabilen san’at vâdisine ayak

¹⁸⁷ André Soares, (1936): “Başka Dilden Bizim Dile: Don Juan”, (Çev. Burhan Toprak), Ağaç, Sayı: 7, s. 10

*basabilir. Böyle bir cesaret ve irâdeyi kendinde bulamıyan, bir arayış yoluna çıkamaz. O sağa, sola, ileriye, geriye dönebilir. Fakat yürüyemez. Yerinde saymaya devam eder.”*¹⁸⁸

Hayatına anlam katmak için sürekli değişimden yana, şehirden şehire, ülkeden ülkeye dolaşan Montherlant, her şeyi zamanından önce yaşamış olmanın verdiği mutsuzlukla, umudunu ve nihayetinde, inancını da yitirir. Değişimin, insanın karakterini asla etkilemediğini görür, ama, herhangi bir bağlılık da onun için mümkün değildir:

*“Bana gelince; şurada, burada satılık bir çok villalar görüyorum. Lâkin biliyorum ki satın alma kâğıtlarına imzam konur konmaz, çılgın bir başka yerde bulunmak hevesine tutulacağım ve bu yeni milkin üzerime zencirler gibi ağır bastığını hissedeceğim. Esasen her milk böyle bir zincirdir. ‘Yerleşmek!’ Yalnız bu kelime; telâffuz edince bana kusmak arzusunu veriyor. ‘Atmak’ kelimesi ise benim için yeni bir gençleşmedir. Atmak! atmak!.. [...] Göllerden uzaklara firar... Lâkin her ‘Hicret’ benim için bir firar taakubudur. Alevler içindeki şehirlerden olduğu gibi birbiri arkasına, zehirlediğim her yerden, kâfi derecede bahtiyar olmadığımından kaçıyorum. ‘Yürü! Yürü!’ diyor arzu, ölüm gibi ve daima sefer şarkısı her şeyi hallediyor ve hiçbir şeyi hal etmiyor [...] Harekete, ileri harekete, hücum ramolmak, durmak imkânını kaybetmek, birden, sizin olmayan bir kuvvete sahip olarak sarhoş bir taarruz kıt’ası gibi ilerliyen şuursuz ve daima ilerlemek... ‘Birbiri arkasına kâfi derecede mes’ut olmadığın yerlerden kaçtım!’ ve aynı zamanda kâfi derecede mes’ut olduğum yerlerden de [...] Morand işaret ediyor: Eğer dünyanın kuruluşundan itibaren değişerek daha fazla mes’ut olmak kabil olmadığını farketmişlerse bile değişme halinde daha iyi bulunduğunu keşfetmek devrimize aittir. Çünkü bu zaman içinde henüz eskitilmemiş bir oraya, bakir bir oraya yaklaşılıyor [...] Bu kadar nefretle kaçmak için Gırnatanın kabahati ne idi? Basit... Bu sefer geçen senekinden daha fazla zevk bulamamıştım. Zevk hususunda kendimi aşamamıştım. İstirap veren, öldüren, endişeye düşüren bir müşahede. Demek ki bir senelik fazla tecrübe ve cür’etle kendime yeni bir zevk yaratamadım. Bu, bazı şeyleri pek genç iken tahakkuk ettirmenim cezası. İnsan istikbali boşaltıyor [...] Derler ki seyahat, fikirleri değiştirir. Tamamile zıddı. Göçebelik, bize perilerimizin ne kadar şiddetle merbut olduğunu meydana çıkarıyor [...] İnsanların, yerlerin, âdetlerin, maceraların maddî tarafları değiştiği nispette kendimizin bütünü bu tahavvüllerin arasında hiç değişmediğimizi, hareketsiz kaldığımızı görürüz.”*¹⁸⁹

Değişiklikler içinde olan ve her şeyi zamanından önce görüp yaşayan, dolayısıyla, umudunu kaybeden bir sanatçı olarak yeniyi yaratamayan Montherlant’ın (a.y.) inanç buhranını yansıtan satırları da Türkçe’ye çeviren Burhan Toprak, Montherlant’ın içinde bulunduğu edebiyat topluluğu hakkında şu bilgiyi verir:

“Voltaire, dinin, kendisini tarzı ve yahut çamaşırcısı gibi düşünmeğe mecbur etmesini tahammül-fersa bulup her türlü imana isyan ettikten sonra bu inkâr gittikçe yayıldı. Ve 19 uncu asrın ortalarına doğru ilim din yerine kaim oldu. Bir aralık ‘ilm’in bize hakikati mutlakayı vereceğine bile inananlar oldu. Lâkin H. Taine ve Renanlardan sonra yeni bir aksülâmel kâdini gösterdi. İlimin vereceğini vadettiği hakikatlerin birtakım kırıntılardan ibaret olduğu ve nihayet hakikati mutlakayı asla veremeyeceği ve bunun mümkün olmadığı tezahür edilince bu sefer de ilmin iflâsından bahsetmeğe

¹⁸⁸ Cahid Okurer, (1954): “Yenilik”, İstanbul, Sayı: 3, s. 12

¹⁸⁹ Henry de Montherlant, (1933): “Arzu Çeşmeleri”, (Ter. Burhan Ümit), Yeni Türk Mecmuası, Cilt: I, Sayı: 5, s. 404, 405, 406; (Bkz. Toprak, 1962: 51, 53, 54, 55, 57)

başladılar. Meşhur münakkit Brunetiére'in bu husustaki kavgaları geçen asrın son senelerini bir hayli işgal etti. İnanacak kat'î ve sabit bir şey bulamamak hâdisesi edebiyatta muhtelif surette eserlerin meydana gelmesine sebep oldu. Muharrirlerin bir kısmı mabadettabî meselelere tamamilâ lâkayt, akli, zevkiselimi, tabiati te'liye ederek Goethéen nizamını kabul ettiler. Flaubert, A. France, Gide, Proust, P. Valéry bu kısma ayrılabilirler. Muharrirlerin diğer bir kısmı meselâ Barrés Maurras milliyetperverliğe, ırk nazariyelerine bağlanarak sükûn buldular. Hususî karakterler arzeden millî bir edebiyat meydana getirdiler. Üçüncü bir kısım ise metafizik endişeye lâkayt kalamıyacaklarından dine avdet ettiler. Zengin, dinî bir edebiyat yarattılar. Verlaine ve Huysmans'la başlayan bu cereyanı Péguy, Psichari, P. Claudel, Yammes, Baumann, L. Le Cardomel, Mauriac temsil ediyorlar. Bu üç zümrenin haricinde bir de hiçbir şeye inanmayarak can sıkıntıları ve nizamsız şuurlarıyla başbaşa kalan son bir kısım daha vardır ki onlar da edebiyattaki buhranı göstermektedirler. Conte Henry de Montherlant'dan tercüme ettiğimiz bu parça bu sonuncu edebiyattan bir nümunedir.”

Bir başka çalışmadaysa Montherlant'ın, cesaret, ahlak ve gerçeği söylemek konusundaki düşüncelerine yer verilir. İnsanı en zayıf noktalarından ele alıp okuyucuyu yakalayabilen, cesur ve yeni olmak için değil, öyle olduğu için, tabuları deşerek çarpıklıkları yansıtan sanatçıya duyulan ihtiyacı okuruz Montherlant'ın satırlarında:

“Romanlar bizi manzara ve dekor tasvirleriyle yormasınlar. Bizi insana ve insanın müthiş çıplaklığına götürsün. Şunlar, cür'et ve cesaret göstermek kastile kitap yazanlar, cür'etin ve cesaretin zerresini gösteremiyorlar. Onlar, hitap edecekleri sınıfların tahammül derecelerini evvelden hesap etmişlerdir. Onlar yalnız mevzularını sadakatla işlemek cesaretini gösterebilirler, bu kâfidir. Eğer ahlâka ve ahlâkçılığa dayanan bazı endişelerle karşılaşılırsa onlara Goethe'nin şu mühim sözünü hatırlatırım: 'Eğer bir kitap bizzat cesareten daha fazla gayri ahlâkî bir vasfa malik olursa yazık o kitaba! O hayat ki hergün mebzûl miktarda en pis sahneler meydana getirmektedir.’”¹⁹⁰

Sanatçı için asıl marifetin, yeni olanı, taklit etmeden yaratabilmek olduğunu belirten Toprak (1943: 40), bunun için, bilinmeyen ufuklara yelken açan sanatçının, cesur olması gerektiğinin altını çizer:

“Bunun yanı başında an'aneyi, maziyi ve alelâde mânâsında tabiatı taklit etmeğe ve her gün daha iyi taklit etmeğe uğraşmak ve o istikametlere muvazi yürümek çok daha rahat ve kolay bir usuldür. Zira gece karanlık değildir ve ufukta yıldızlar vardır. Halbuki orijinaliteyi arayan sahada dâva başkalarının ışığında ve başkalarının eserlerine basarak yürümek değil, kendi gözlerinden intişar edecek ışıqla kendi istikametini tayin etmek ve hiç bir iz bulunmayan vadilerden kendine yol bulmaktır. Alelâdeden, bayağıdan, tekrardan, taklitten kurtulmanın tek çaresi ideali, güzeli aramak ve onu her yerde aramaktır [...] Hareket ve amelde olduğu gibi tefekkür ve sanat dünyasında da zamanı beklemeğe iştiyakı olanların haiz olması lâzımgelen ilk sanat berrak bir zekâ ile ânın, muhitin derin ve gizli ihtiraslarını keşfetmek ve tehlikeye ehemmiyet vermeden şuurlu cesaretin en büyük hamlesini göze almaktır. Müstakillerin ve D grubunun meziyeti Türk resim tarihinde bu cesareti göstermiş ve daima şahsiyet peşinde koşmuş olmalarıdır. Sanata kendisini vakfetmiş bir insanın dünyada şahsiyetten başka mucizesi olabilir mi? Oscar Wilde'in dediği gibi 'İnsan ya bir şaheser olmalı veyahut bir şaheser doğurmalıdır, gerisi hiçtir.' İşte bu hükümdür ki genç sanatkârlarımızın her türlü ifratlara sevk etmiş ve onları senelerce bu yolda uğraştırmıştır.

¹⁹⁰ Henry de Montherlant, (1937): “Romana Dair: Bugünkü Garp Edebiyatının İzahına Doğru”, (ç.y.), *Kültür*, Sayı: 64, s. 5

Bu uğraşma beyhude olmamıştır. Sonuna kadar götürülen her samimî mücadele nihayet insanı imkânların hududuna kadar götürür. Ondan sonra muvazene ve mümareselâzımdır. Dâva, şahsiyet, teknik ve nihayet devam edecek mükemmel ifadedir. Sanatta devam en mühim meseledir. Devam ise an'aneye bağlanmış bir halka olmakla mümkündür.

D grubu âzaları şahıslarını tebellür ettirdikten sonra teşhir ettikleri tablolaradaki temayüllere bakılırsa an'aneye yani klâsiye bağlanmak istemektedirler. Şimdi artık onların muvzuu insan vücudunu kıymetten düşürmek, tabiatı deforme etmek, portrelerdeki fizik teşebbüsleri bozmak, resmi tezyinî sanatlara irca etmek gibi endişeleri yoktur. Kendi kendilerine sahiptirler ve artık hislerini olduğu kadar fikirlerini de güzel tabiata benzeyen tabîî çizgileri, renklerle ifade etmekle bahtiyardırlar.

Bunun içindir ki D grubu ve Müstakiller eski üstadlarıyla birleşmişler ve (Türk ressamaları birliği)ni teşkil etmişlerdir. Artık Güzel Sanatlar Birliği, Müstakiller, D grubu adlı ayrı sanat teşekkülleri yoktur. Yalnız bir Türk plâstik sanatları ve onun muhtelif şahsiyet, mizaç sahibi âzaları vardır."

Müjgân Cunbur, Osmanlı dönemi edebiyatından bahsederken Burhan Toprak'ın da şikayetçi olduğu "yenilik" eksikliği noktasına değinir. Bu konuda bilgi verirken, kendi edebiyatını yaratamadığı hâlde, taklitçiliğiyle övünen Osmanlı sanatçısından bahseder ve bir "tip" olarak işlenen "Türk"ün gerçek özelliklerini verir:

"Ziya Gökalp Osmanlı devri edebiyatını, 'Havas' bir başka deyişle bir seçkinler edebiyatı sayar. Bu bakımdan Osmanlı edebiyatı için seöyledikleri seon cümleler belki insafsız sayılabilir. Nitekim bu görüşünü yazar şu cümlelerle devam ettirir: 'Osmanlı şâirlerinin her biri mutlaka, Acem devrinde bir Acem şâirine, Fransız devrinde bir Fransız şâirine benzer. Fuzulî ile Nedim bile bu hususta müstesna değildirler. Bu cihetle, Osmanlı edibleriyle şâirlerinden hiç biri orijinal değildir, hepsi taklitçidir; hepsinin eserleri estetik ilhâmdan değil, zihnî hüner gösterme merakından doğmuştur.'

*Ziya Bey Osmanlı edebiyatını tenkit ederken bu edebiyatta işlenmiş tiplerle gerçekte var olan Türk tipini de kıyaslamıştır: 'Kaşgarlı Mahmut, Divan-ı Lûgat'in 'Türk' maddesinde, Türkleri kısaca tarif ediyor. Diyor ki, Türkte böbürlenme ve övünme yoktur. Türk, büyük kahramanlıklar ve fedakârlıklar yaptığı zaman, bir fevkalâdelik yaptığından habersiz görünür. Câhiz de, Türkleri aynen bu sûretle tasvir ediyor. Osmanlı tipine bakarsak, eski şâirlerinde fahriyelerin, yeni edebiyatçılarındaki ise böbürlenme ve övünmenin hâkim olduğunu görürüz. Servet-i Fünûn mektebi, Osmanlı edebiyatının en parlak devridir. Bu mektebe mensup olan ediplerle şâirlerin çoğu şüphecî, bedbin, ümitsiz, hasta ruhlar suretinde tecelli etmişlerdir. Hakiki Türk ise, inançlı, nikbin, ümitli ve sağlamdır' "*¹⁹¹

Dolayısıyla, bir Türk'ün, erdem örneği olarak taşıdığı cesaret ve yaratıcılık gücü, üst düzeydedir. Nasıl ki Kaşgarlı Mahmut'un eseri, yazıldığı dönemde, büyük bir gayretle oluşturulan, yepyeni ve çağlar ötesine uzanan bir değere sahipse Yunus Emre'nin tüm insanlığa seslenen, cesaret dolu satırlara sahip eseri de en az o kadar değerlidir. Kaşgarlı Mahmud ve Yunus Emre'den yükselen bu çağrı, o dönemlerde yaşandığı gibi sancılı süreçlerden geçip kuruluş aşamasında olan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde de Burhan Toprak tarafından duyulmuştur.

¹⁹¹ Müjgân Cunbur, (1974): "Ziya Gökalp'e Göre Edebiyat", *Hisar*, Sayı: 131, s. 14

II.3.8. Hem Baskı Altında Hem De Bağımsız Olmak

Sabahattin Eyuboğlu (2000a: 390), yaşadığı şartlardan yakınmaya başlayan sanatçının, sanattan uzaklaşacağını belirtir:

“Bir sanatçı, içinde bulunduğu koşullardan yakınmaya başladığı anda, gerçek anlamıyla sanata yan çizmeğe başlamış demektir. Gerçek sanat zaten kötü koşullara inat, insanların kaderini değiştirme, daha aydın kafalar ve yürekler yaratma, dünyamızı saran karanlığı yenme çabasıdır. Yılgınlık, bezginlik, küskünlük her insan gibi sanatçının da başına gelir elbet: o zaman kendi halinde olanların sözcülüğünü eder sanatıyla Buna gücü yetmiyorsa, yaptığı kadarını tertemiz bırakıp gider, Arthur Rimbaud gibi kervancılık edip para kazanır. Gerçek sanatçı adam etmek istediği insanlara: beni rahat ettirin, ben de size sanat yapayım, demez, böyle diyecek duruma düşmez. Fakirken zengin, zenginken fakirdir gerçek sanatçı. Kuru edebiyat değil bu: gerçek sanatçının başka türlü sü görülmemiş bugüne değin.”

André Gide’e göre, sanatın baskı altına alındığı zamanlarda, sanatçı, bağımsız olarak yükseltir ya da yükseltmelidir sesini:

“Sanat daima baskının sonucudur. Onu ne kadar serbestse o kadar yukarıya yükselir sanmak, uçurtmayı yükselmekten alıkoyan şeyin ip olduğunu sanmaktır. Kanadını rahatsız eden bu hava olmasa daha iyi uçacağını düşünen Kant’ın güvercini, uçmak için kanadını dayıyabileceği bu hava mukavemetine muhtaç olduğunu takdir etmemektedir.

Sanat da böyledir. Yükselmek için mukavemete dayanmak zorundadır. Sanat, ancak hasta devirlerde hürriyeti arar; kolayca var olmak ister. Kendini her kuvvetli buluşta, döğüş ve engel arar. Kalıplarını paramparça etmekten hoşlanır. İşte bunun için hayatın en taşkın olduğu devirlerde değil midir ki, en heyecanlı dehâlar en sıkı kalıpların ihtiyacı ile kıvranmışlardır.

Büyük sanatçı, güçlüğün çoşturduğu, engeli kendisine sıçrama tahtası yapan adamdır. Derler ki, Michelangelo’yu Musanın ellerine toplu bir hareket vermeğe zorlayan, mermersizlik olmuştur. Sahnede, hep birden kullanılacak ses perdelerinin sayılı oluşudur ki, Eschyle’i Kafkas dağlarında zincire vurulan Prometheus’un susuşunu icadetmek zorunda bırakmıştır. Eski Yunanlılarda saza bir tel ekliyen adam şiddetle cezalandırılırdı. Sanat baskıdan doğar, döğüşle yaşar, hürlükten ölür.”¹⁹²

François Mauriac için, romancının karşılaştığı en büyük zorluklardan biri, eserdeki kahramanları, Tanrı’nın insanoğluluyla arasındaki ilişkide olduğu gibi bağımsız kılabilmeğidir:

“Biraz zındık görünmek bahasına, cesaret ederek söyleyelim ki romancının karşısına çıkan zorluklar bütün ilâhiyatçıların halletmeye çabaladıkları, Allah ile insanın münasebetlerine çok benzemektedir. Orada olduğu gibi burada da düşünülecek şey, Yaradan ile yaratılanın hürriyetlerini barıştırmaktır. Romanlarımızın kahramanları, bir ilâhiyatçının insan hürdür dediği manada hür olmalıdır. Romancının keyfi olarak onların mukadderlerine karışmaması lazımdır.–Netekim Malebrache’a göre ‘Cenabıhak hususî iradelerile dünyadaki işe karışmaz.’– Fakat öbür taraftan Allahın da hür kullarının üzerinde namütenahi hür müessir olması lâzımdır. Bunun gibi romancı da, artistin eseri karşısındaki, mutlak hürriyetinden istifade etmelidir.” (1936e: 8)

¹⁹² André Gide, (1954): “Sanat ve Büyük Sanatçı Hakkında André Gide’in Düşünceleri”, (Çev. Suut Kemal Yetkin), İstanbul, Sayı: 3, s. 13

II.3.9. Eylem İnsanı Olmak ya da Yaratmak

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte, roman kahramanlarının pasif olduğunu; eyleme geçemediklerini; duygu, düşünce ve tutkularında orta düzeyde olduklarını söylerken Batı'daki romancının yarattığı karakterlerin düzeyini anlatır Toprak:

“Bize öyle geliyor ki romanlarımızda hayat, karşımıza mahiyeti değiştirilmiş, cevheri alınmış garip bir nevi aksiyon ve düşünce sistemi halinde çıkıyor. Bunlardaki dünya, içinde bulunduğumuz dünyadan bam başka, adeta yer altında, tabii ışıktan ve hakikî renkten mahrum, içinden çıkılacak kapısı ve bugüne kavuşmak için penceresi olmıyan, dar ve çok karışık bir labirenttir. Bu yeraltı âleminde, ediplerimizin tamamen tasarruf edemedikleri şahıslar, bazan şuursuz bir bir gürültü, bazan manasız bir sükût içinde gezip dolaşıyorlar, isteyip kovalıyorlar, sevip iğreniyorlar, aldattıyor veya aldanıyorlar, gülüp ağlıyor ve nihayet, önceden belli bir kaza ve kader neticesi silinip kayboluyorlar.

Bunların; Allah, cemiyet ve vicdanla çatışmaları sathidir; yalnız anarşi, bezginlik ve yorgunluk içindedirler. Hangi yoldan gideceklerini bilmiyorlar, varılacak hedefleri yok. Sevgilerinde orta, kinlerinde orta, atılışlarında ve kendilerini verişlerinde hep ortadırlar. Allahın uzaklaştığı bu sanat mahsulü cemiyetten, sanatkâr da çekilip gitmiş gibidir. Şahıslar kendi başlarına kalmış, küçük küçük tatminler uğrunda zehirlenmişlerdir. Bu; zamandan, mekândan, reelden uzak, yer ile gök arasındaki idealsiz beşeriyet bize ısmarlama, uydurma, düzme hissini veriyor. Ne onların ıstıraplarına, ne ferahlarına ortak olabiliyoruz, ne de var olduklarına inanabiliyoruz.

Türk adam ve Türk adamın vicdanı, manevî kıymetlerinin haritası; azmı; ıstırap çeken veya inzibata, kaideye, kanuna varmış şahsiyeti nerede? Romancımız ne vakit, tasvir ettiği renksiz, temeli, iştiyaki olmıyan küçük çaptaki insanların hikâyesinden kurtularak, kendini dinleyerek, belli bir iklimin, belli bir milletin içinde, etten ve kemikten, kendisini bize zorla kabul ettiren Yeni Tür Adamı, tarif, tasvir ve tahlil edecek?... Bütün neslimizi kıvrandıran bilmecelelerden, reaksiyonlardan; isyanlardan, nefis murakabelerinden; kararlardan ve tereddütlerden; ihtiraslardan ve visallerden; vicdan azaplarından, şikâyetlerden ve meselelerin meselesinden edebiyatımızda iz yok. Her türlü ihtilâfın, din, ahlâk, aşk, ideal düğümlerinin acısı içinde yaşıyoruz. Önümüzde bir sürü sorgu işareti var: Hepsî çözülmek, açılmak, güne ve güneşe kavuşmak istiyor. Lâkin romancı bunlara dönüp bakmıyor.

Halbuki hayat durmuyor, ilerliyor ve bütün meseleleri, sessiz; ferdlerin, ailenin yıkılması bahasına halledip geçiyor. Manevî veya maddî ölüm her şeyi temizliyor, tasviye ediyor. Çünkü reelin karşısında ferd tereddüd edemez, mutlaka seçmeye ve Sfenksin sorduğu bilmeceyi halle mecburdur.

Türk romancısı; hiç olmazsa, bu cevapları verilmiş sualleri, ne vakit, (nârî beyza) haline gelmiş bir kitap gibi, avuçlarımızın yanması için, elimize bırakacaktır?”¹⁹³

Edebiyatımızdaki ruhun, her türlü dünya sorununa ilgisiz kalındığı için uyduğunu ve devinimden çok uzak olduğunu, Peyami Safa da söyler:

“Ancak sevgilisi, karısı, yahut nihayet memleketi için inliyerek, çığlık kopararak bunun dışındaki bütün meselelere karşı daima tasatsız, meraklı duran bu ruh, şiirde bir Goethe'yi, bir Shakespeare'i, bir Mevlânayı, bir Valéry'yi, bir Balzac'ı, bir Flaubert'i, bir Proust'u, bir Gide'i, ve tenkitte bir Lemaitre'i, bir Massis'yi ilh. çığrından çıkaran 'yaratılış, hayat, ölüm, varlık, Allah, içimizle dışarının münasebeti, maddenin sırrı hiçlik ve yokluk, bilgi nazariyesi, fert ve cemiyet, benlik ve şuur ilh...' gibi esas problemlerden

¹⁹³ Burhan Toprak, (1936a): “Romanımızın Hali”, Ağaç, Sayı: 1, s. 7-8

*doğma hiç bir felsefi veya metafizik sıkıntı geçirmemiştir. İptidai dindarlık, vatanperverlik ve ya milliyetçilikten başka tam bir ideoloji kavrayışıyle siyasî bir temayülü bile doğmamıştır.”*¹⁹⁴

Mauriac (1936d: 8-9), bir başka çalışmasında, romandaki aktif ve kaotik Rus karakteriyle, tek yönlü ve pasif Fransız karakterini karşılaştırırken, Dostoievsky'nin yarattığı karakteri, kimliksizliğine rağmen, Balzac'ın roman karakterinden üstün tutar:

“Burada yeni romanın, çok açık, başka bir meyli göze çarpıyor ve onu Balzac'dan gelen roman cinsiyle çatıştırıyor. İnsanın tetkikine, insanın dışındaki mantığı karıştırmak istemiyoruz. Ona keyfi bir düzeni zorla sokmaktan çekiniyoruz. Balzac'ın bir kahramanı daima tek örgülüdür. Hiç bir hareketi yoktur ki hâkim ihtirasile izah edilmesin ve şahsın karakterinde olmasın. Bu güzel bir şeydir. Sanatı, tabiata kabul ettirilmiş bir düzen saymak mümkündür. Romancının vazîfesi beşeri varlığın chaos'unu muvazeneleştirmek, ona biçim vermek ve onu düzene koymaktır. Bu, yalnız müdafaası kolay olan bir durum değildir. Hakikatta, bir adamın taşkın ihtirasının, her şeyi yutarak onu basitleştirdiği düşünülürse, meşru olmadığını söylemek bile güç olur. Bir hariste, her şey yükselmesine göre ve bir şehvet düşkünlüğünde her şey tatmine göre düzene konmuştur. Balzac'ın, Type, yani bir ihtirasta hulâsa edilmiş varlıklar yaratmasına yardım eden de budur.

Fakat XIX ıncı asrın ortasında, eşsiz dehası, tersine olarak, yumak gibi karışık beşerî mahlûku çözmeye savaştan, şahıslarının psikolojisine, ne bir düzen, ne de önce tasarlanmış bir mantık sokmaktan çekinen, manevî ve ahlâkî kıymetleri hakkında bir hüküm vermeden, onları yaratan bir romancı belirdi. Bunun içindir ki Dostoievsky'nin şahısları hakkında, hüküm vermek imkânsız değilse bile, pek güçtür. Çünkü çirkef ile ulvî, bayağı isteklerle yüksek iştiyaklar, okadar sıkı birbirlerine karışmışlardır. Bunlar, akıl ile hareket etmezler. Pinti, Haris, Asker, Papas, Tefeci değildiler. Etten ve kemikten örülmüş, verâsetlerinin tesiri altında, kötü huyla, kusurlarla dolu; hastalıklı, iyiliğe olduğu kadar fenalığa da yatan, kendilerinden her şey beklenilebilen, umulan, korkulan varlıklardır.

İşte, Balzac'tan büsbütün ayrı bir romancı. (Burada Balzac'ı, bir kol başı olarak alıyorum, bütünü arkasından gelenleri, adı ile çerçeveliyorum.) İmdi, bu Rus sanatkârı hemen hemen hepimizi, derin tesiri altına aldı. Burada, gene bana: 'O, Rusları tasvir ediyor. Mantıksızlık, tezat Rus karakterine mahsustur.' diye itiraz edebilirler. Öyle ise dört yanımıza bakalım. Rast gele birini seçerek ve peşin olmadan hakkında katî bir hüküm vermeye çalışalım. Çaresiz, binlerce tezat ile çevrilmiş olacağız. Ve nihayet korkmadan iddia edilebilir ki son sözümüzü söyleyemeyeceğiz. Bunun aksine olarak, Balzac tipinde bir romanın, kadın veya erkek kahramanından söz açılınca, ona sevimli veya sevimsiz, alçak veya yüksek sıfatını yapıştırmak için, uzun zamana ihtiyaç yoktur. Dinî kitapların yasağına rağmen, benzerimiz hakkında hüküm vermeye okadar düşkünüz ki, ihtimal romanesque edebiyatın muvaffakiyeti bu yüzdendir. Karşımıza kıymetleri hakkında aldanmıyacağımızdan emin olduğumuz; kadınlar, erkekler çıkarıyor. Entellektüelinden arabacıya kadar okuyucu, gizliden gizliye, hâlimden iğrenmeyi ve genç yetim kıza, hayranlığı diler. Dostoievsky'nin kahramanları Rus oldukları için değil, belki bizim gibi insan olduklarından, yani canlı chaos ve tezatlar içinde göründüklerindendir ki onlar hakkında ne düşüneceğimizi bilemeyiz. Zira Dostoievsky, onlara hiç bir düzen, hayatın mantıkından –ki bizim aklımızca mantıksızlığın ta kendisidir.– başka mantık vermemiştir. Her ân, onun şahıslarının duymaları tabî ve normal olan duyuların zıtlarını beslediklerini görmekle şaşırıyoruz. Fakat içimizden hangi birimiz, kendisini taraf kollamadan dinlerse, içinde, ummadığı anî hisler bulmakla şaşırılmaz. Yalnız, buna biz ehemmiyet vermeyiz, realiteye kulak asmayız.”

¹⁹⁴ Peyami Safa, (1936): “Bizden Evvelkilerin Edebiyatı”, *Kültür Haftası*, Sayı: 9, s. 129

Eserlerinde ve kendi benliğinde, eylem insanını yaratmanın peşinde olan sanatçının bu noktada, bir ayağı, parçası olduğu toplumun geleneklerinde, diğeriyse bağımsız olmalıdır; o kadar ki başarıyla yaratılmış bir karakter, yazarın buyruklarına da karşı gelebilmelidir; Mauriac’a (a.g.m.: 9) göre, kahramanın bu durumu, aynı zamanda, toplumdaki tabulara baş kaldıran sanatçının da karşılığıdır:

“Kahramanlarımdan biri, kendisine çizdiği yolda, sâkin, uslu ilerlediği ve tarafımdan tespit edilen merhaleleri geçtiği ve nihayet ondan beklediğim bütün hareketleri yaptığı vakit, meraklanırım. Tasavvurlarıma bu derece boyun eğme, kendisine has bir hayatı olmadığını, henüz benden ayrılmadığını, nihayet bir hayal, bir tecrit olarak kaldığını belli eder. İçimden, yarattığım tip, bana karşı koyduğu ve ona yaptırmak istediğim hareketlerin önünde, inad ettiği vakit sevinirim. Bu hal, ihtimalki bütün yaratıcıların, uslu çocuğa, müsrif çocuğu üstün tutmalarındandır. Eserimin kıymetinden, kahramanım, beni, kitâbımın yönünü değiştirmeye mecbur ettiği, ilk önce sezemediğim ufuklara doğru gittiği vakitki kadar, hiç bir zaman emin olamam. Bu, bize; (Drame)larımızda protagoniste’lerin psikolojisini, Fransız ananesine göre tanzim etmekle beraber, öbür taraftan, her yaratıcının kendine göre ölçeceği nisbette, bizden çıkan ve kendilerine hayat üflediğimiz mahlûklara emniyet ve onların garabetlerine, tezatlarına, fevkalâdeliklerine hürmet edebileceğimizi ve onlarda, bize beklenilmez, umulmaz görünen şeylere ehemmiyet vermemiz lâzımgeldiğini anlamamıza yardım edecektir. Zira, onlara verdiğimiz etten yüreğin çarpıntısı, buradadır.”

André Gide, aynı konuda, Mauriac gibi düşünür; Sovyet sanatı henüz kaotik bir süreçte olup kahramanlarının kimliği oturmamıştır; o nedenle, kahramanların hem kendi içinde hem de dış dünyadaki ikilemleri bunaltıcı, devinimleri de hızlıdır:

“Yeni sovyet arında çok değerli izerler gördüm: yalnız, onun yapmak istediği ve bizim beklediğimiz yeni adamın bedenini ve yüzünü gösteren izerler daha henüz yok. O bize henüz çarpışmayı, şekillenmeyi, doğurmayı anlatıyor. Yazmanın, gerçeye basarak, onu geçen, onu süriükliyen ve yol açan hızdan doğmuş öncü izerlerini güvenle bekliyorum...”¹⁹⁵

Bu saptamayı yapan Gide’in de bir savaşı olduğunu ve toplumda aksayan her unsurlarla savaşım içinde olduğunu belirten Henry de Zogheb’e göre, Gide, yapay olana karşıdır; bu durum, onun, aktif ve kaotik bir karakterin sahibi olduğunu gösterir:

“Filhakika, Gide’e bakarken daima muhteşem bir mücadelede hazır bulunduk. O bu harbi insan fitratının derin sevkitaîilerine karşı ilân etmedi, ferde iradesi haricinde, zorla telkin edilmiş prensiplere karşı harp açtı. O sun’î ve itibarî şeylerle boğuştu. İyi yerleşmiş, fakat başkaları tarafından öğretilmiş bir temayül çok kere insanın hakikî tabiat ve fitratı ile karıştırılmıştır. Gide’de böyle bir karışma yoktur, onu zemmedenlerde vardır [...] Her zaman gürültüye cesurane atılmağa hazırды. Asrın başlangıcındanberi gençler üzerinde haiz olduğu cazibenin başlıca sebeplerinden biri budur.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ André Gide, (1935): “Arsı Ulusal Yazmanlar Kongresi: André Gide’in Söylevi”, (ç.y.), *Yeni Adam*, Sayı: 82, s. 4

¹⁹⁶ Henry de Zogheb, (1935): “Bugünün Sahipleri: André Gide”, *Fikir Hareketleri*, Sayı: 84, s. 87, 88

André Suarès'in (1967: 12) Don Juan'ı da sadece zevki ve ihtirasları için her türlü ahlakî değerden uzak yaşayan bir kötülük timsaliyken, nihayetinde, dış dünyadan kaçıp kendi kabuğuna çekilerek özel bir mekanda, cüzamlıların son zamanlarında onların yanında bulunup gönüllü bir hizmetli olarak çile çeken bir karaktere dönüşür:

“(Don Juan)... İnsanların en ihtirashısı ve en faidesiz olarak ihtirashısı... Çünkü sadece ihtiras olduğu halde, (sceptique-şüpheci)dir. Mizacının, varlığını bildirdiği ve hattâ istediği şeylerin hepsini ruhu inkâr eder. İki mesafe ondadır. Belki (Sancho) ile (Don Quichotte) arasındaki ihtilâf daha az şiddetlidir. Zira bu ikisini karıştırmak, kimsenin aklına gelmez. Lâkin bu müthiş (Don Juan)da, ikisi yüz yüze gelirler ve çatışır. Biri ötekinin lehine veya aleyhine biteviye hiyanet ettikleri, öldüresiye bir boğuşmaya girerler.

Bu (Don Juan) doymak bilmez. Zira ihtirası asla kendini doyuracak bir mevzua rastlamaz ve alaycı tabiat onu öyle yetiştirmiştir ki, hiç doymadan daima ister. Onun felâketi bundadır. Commandeur (reis) onun taş kesilmiş vicdanıdır. Onu yenmek ve yere sermek için yıldırma ihtiyacı yoktur. Yıldırım onu yakmaya bile yetmez [...] Baştan aşağı ihtiras ve sadece şüphe; yaratabilen ve her ân ‘hayır, yarattığım kötü, beni sıkıyor, beni eğlendiriyor, içimi bulandırıyor!’ diyebilen bir iktidar, böyle bir adam, üstün bir şeydir. Ümitsizliğin yıpratmış kararsız bir kahramanı yalnız Allah kurtarabilir [...]

Hıristiyanlar arasında bütün büyük harp adamları son derece bedbindirler. Hatta (Napoléon): ‘Bir harp meydanında insanlara piyonlardan fazla kıymet vermemek, bedbinliğin kemalidir. Fâtilh için için insan yoktur; yalnız acemî nefer vardır. Neferler devletin kiralanmış hayvanlarıdır. Bütün büyük aksiyon adamları hakikatte harp adamıdır!’ demişti.”

Yeni Adam dergisinde şair Mehmet Akif hakkında yapılan bir anketin sorularını yanıtlayan Toprak “Akif, milliyetçi bir şair midir İslamcı bir şair midir?” sorusuna inanç ve eylem ilişkisi içinde, şu yanıtı verir:

“Şair Akif, dindar bir milliyet şairidir. Türk milletinin bütün ümid ve ızdıracları şiirinde bir aksi seda bulduğu için nasyonalisttir. Yalnız bu nasyonalist, metafizik bir hakikata inanmakta bütün tefekkür ve action prensiplerini ona istinad ettirmektedir. Okadar ki din endişesi bazan şiirinde taassuba varacak kadar şiddet ve kesafet peyda etmiştir. Bunun için taassubu ondaki Türk vatanperverliği ve milliyetperverliği motiflerini ikinci plânda bırakır gibi görünür. Lâkin unutmamak lâzımdır ki Akif'in şiirleri her şeyden evvel doğuş için terbiye ve takviyeye matuftur. O bir action adamıdır. Her action adamı da bir mistique, daha doğrusu bir müteassıbdır, inandığı şeyin, o iman doğru yahut yanlış olsun, daima esiridir. İman esas itibariyle bir tercihtir. Fakat her tercih zarurî olarak tercih edilmeyeni inkâr değildir. Akif'in tercih ettiği iman islâmiyet idi.”¹⁹⁷

Burhan Toprak, eserlerinde eylem adamını yaratmaya çalışan sanatçının da aynı özelliğe sahip olabileceğini, Ertuğrul Muhsin hakkındaki düşüncelerini söylerken de dillendirir:

¹⁹⁷ (1937): “Şair Mehmet Akif İçin Memleketin Fikir ve Edebiyat Adamları Ne Diyorlar?”, *Yeni Adam*, Sayı: 168, s. 11; Nuran Özlük, (2007): *Türk Basınında (19 Haziran 1936-13 Mayıs 1937) Mehmet Akif Ersoy Üzerine Polemikler*, Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul: 213-214

“Güzel Sanatlar Akademisinin genç direktörü Burhan Toprak, Ertuğrul Muhsini herkes gibi ben de beğenirim, diye söze başladı. Tiyatromuzun en esaslı rükünlerinden biri olduğundan şüphem yok. Uzaktan takip ettiğim mesaisine göre, tiyatromuzun son devresinde kırıcı, yapıcı, toplayıcı ve diriltici bir sanatkârdır.”¹⁹⁸

Bu örnekler ışığında, görülen odur ki Burhan Toprak, hem sanatçının hem de eserlerinde yaratmış olduğu karakter(ler)in “eylem adamı” olması gerektiğini, aksi taktirde, hiçbir alanda ilermenin mümkün olmayacağını düşünür.

II.3.10. Ölümsüz Karakter(ler) Yaratmak

Burhan Toprak (1936a: 7), Batılı romancılarla Türk romancılarını kıyaslarken, Batı’da yaratılan karakterlerin son derece gerçekçi, insan ruhuna ulaşabilen özelliklerle donatıldığını ve son derece değişken bir öze sahip olduklarını belirtir:

“Avrupa romancıları şahıslar yaratıyorlar ve bu şahıslara ebediye yakın ömür verebiliyorlar. Bunların içinde bazıları, isteyince, okuyucularını rüya ve fantezi ülkesine uçurarak, kendinden geçiriyorlar, yahut arkasına takıp maceralar peşinde sürüklüyorlar. Bazıları ahlâkî, içtimâî ve dinî faciaları incelemekten yoruldukları vakit ‘yüreğlerin melekelerine bile kapalı ve yalnız Allahın ilâhî bilgisine açık sırlarını’ deşmeye kalkıyor, sonra cemiyete hizmet etmek emelile, belli bir ideoloji için döğüşüyorlar.

Aralarında nüfuz kaydile yarışa çıkarlar, devrinin felsefesile at başı gidip, romanını ruh fenninin en yeni verimlerine göre ahlâkî bir teşrih levhası haline getirenler, biteviye daha fazla reeli yakalayabilmek kaygısı ile, insanî hiç bir şeyden tiksiniyerek en iğrenç manevî bataklığa dalanlar olduğu gibi, bir ihtirasda hulâsa edilmiş tip yontanlar yahut mantıksızlık ve muayyeniyetsizlik içindeki insan (chaos)larının, tek çizgisini bozmadan eserlerine aksettirenler var.”

Toprak’ın bu düşüncelerinin aynası olan Mauriac (1936a: 8) da şöyle der:

“Romancı, insanların arasında, en çok Allaha benziyendir. Allahın maymunudur. Canlı mahlûklar yaratır, kaderler icat eder ve bu kaderleri vakalar, felâketlerle dokur, onları karşılaştırır ve gayelerine götürür. Uydurma şahsiyetler, şüphesiz. Bununla beraber, ‘Harp ve Sulh’un Rostowları, ‘Karamazov kardeşler’ hiç bir etten ve kemikten mahlûkun olamayacağı kadar hakikidirler. Onların ölmüyen özü, bizimki gibi metafizik bir iman değildir; biz şahitleriyiz. Nesiller onları bütün diriliklerle birbirlerine bırakırlar. Ruhunun çocuğuna, hangi romancı sınırsız bir ömür vermek istemez?”

Yine, Fransız edebiyatında, Gide’in yarattığı kahramanlar, o kadar kalıcıdır ki, *Dar Kapı*’daki karakterlerin yaşadığı ikilemleri, bugün de yaşıyor insanlık. Ahmet Altan, bu durumu şöyle anlatır:

“Andre Gide, *Dar Kapı* isimli kitabında, yaşanılanın değil yaşanılmayanın hikayesini anlatır; birbirlerini seven iki insanın bir türlü bir araya gelememesinin

¹⁹⁸ Hilkmert Münir, (1940): “Ertuğrul Muhsin Hakkında Ne Diyolar?: Burhan Toprak”, *Yedigün*, Cilt: 16, Sayı: 408, s. 6

hikayesidir bu kitap. Ve birleşmemelerinin nedeni, başkalarından ziyade kendileridir, kendi inançları, kendi korkuları önler onların aşklarının ifade edilmesini. Koca bir hayatı, istediklerini yapamayarak geçirir kitabın kahramanları. Yaşamak istediklerimizle yaşayabildiklerimiz arasında ortaya çıkan büyük uçurumun esas sorumlusunun aslında kendimiz olduğunu anlatır kitap. Bütün kitap boyunca okuyucu hep aynı isyanı hisseder, söyleyin artık, birleşin artık neden duygularınızı gizliyorsunuz, diye bağırarak ister. Ama, kitabın kahramanları, kendi yarattıkları o 'dar kapıdan' geçemezler bir türlü, orada sıkışıp kalırlar. Herkesin hayatı, dar kapılarla çevrilmiştir aslında. Rahatlıkla geçip feraha ulaşacağımız birçok kapıyı, kendi inançlarımız, korkularımız, endişelerimizle daraltıp kendimizi kendimize tutsak ettiğimizi çok geç farkederiz. Yaptıklarımızdan ziyade yapamadıklarımızdan daha çok pişman olmamızın gizli nedeni de budur zaten, yaptıklarımızın sonuçları kötü çıksa da, çıkan sonuçlarda bizimle birlikte başkaları da sorumludur, başka birilerinin iradesi işin içine girmiştir, pişmanlığımızı ve öfkemizi başkalarının üstüne yıkabilir, pişmanlıktan kendi payımıza düşeni azaltabiliriz. Ama yapmadıklarımızdan duyduğumuz pişmanlıkların bizden başka sorumlusu yoktur, bizden başka bir suçlu bulamayız, o pişmanlığı tek başımıza sahiplenmek zorunda kalırız. Kendi geçmişimizden geleceğimize uzanan yolda karşımıza çıkan dar kapıları neden aşamayız, neden takılır kalırız oralarda, nedir bizi durduran, nedir bizi gelecek pişmanlıklara hazırlayan.”

Vecdi Bürün de Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* adlı eserindeki Dorian'ın dünya edebiyatındaki kalıcılığı hakkında şunları söyler:

“Aziz Wilde, biz biliriz ki Doryan'ın yüzü sağken güzeldi ve elbet ki portresi de kendisi gibi idi. Vicdanını çirkinleştiren ihtirasları ve kötülükleri onun iradesi haricinde, ve ondan habersiz olarak yetişmişlerdi. Hem siz 'Her insanın bir kaderi vardır' demiyor muydunuz. Ve biz, size rağmen Doryan'ın yüzünün öldükten sonra da çirkinlenmediğine inanıyoruz. Muhteşem kahramanınız Doryan Gray beşeriyet boyunca perdesi asla kapanmayacak olan beşerin en büyük faciasının ebedî kahramanıdır.

*Ey güzellik dolu melek
Yüzündeki çizgileri bilir misin
Charles Baudelaire”¹⁹⁹*

II.3.11. Görünmez Olmak

Şöyle der Oscar Wilde: “Sanatı meydana çıkarmak ve sanatkarı gizlemek sanatın hedefidir.”²⁰⁰

André Gide, *Dünya Nimetleri*'ni yazdığında, eseri büyük bir ses getirir. Bununla birlikte, eseri hakkında konuştuğu Oscar Wilde'in bir önerisi vardır yazara: eserin içinde gizlenmesi, varlığını yok etmesi:

“Beni götürecek olan araba koşuldu. Wilde beni yola koymak için arabaya biniyor. Kitabımdan söz açıyor, övüyor, ama nasıl dokundurarak. Nihayet birdenbire: –Dinleyiniz dostum, şimdi bana bir söz veriniz: 'Les Nourritures terrestres - Dünya nimetleri' çok güzel... Çok güzel... Bununla birlikte dostum, bana izin veriniz de

¹⁹⁹ Vecdi Hayri Bürün, (1939): “ ‘Double’ Meselesi ve Doryan Gray'in Portresi”, *Yücel*, Cilt: 10, Sayı: 57, s. 129

²⁰⁰ (1937): “Oscar Wilde'a Göre Sanat”, *Gündüz*, Cilt: 3, Sayı: 17, s. 140

söyliyeyim: Şimdiden sonra aslâ Ben demeyiniz.' İyi anlamamış görüldüğüm için devam ediyordu: –Sanatta birinci şahıs yoktur.” (Toprak, 1967: 32-33)

Romanlarında “ben” zamirini ne kadar çok kullandığından bahseder sonrasında:

“Romanlarımı yazarken, genellikle ‘Ben’ zamirini çok kullanırım. Belki bu bir hatadır. Özellikle ÖYKÜ adını verdiğim eserlerimde, şahısları objektif bir açıdan incelemek, beni hiç tatmin etmiyordu. Ama ne yazıkki bu (Ben) kelimesinin gerçekteki ben olmadığını kabul ettirmem imkânsız oldu. Bu yüzden de çeşitli eserlerimdeki değişik (Ben)lerden ötürü beni karakter değiştiren bir kişi olmakla suçladılar. Hattâ daha da ileri gidip –Nourritures– eserimin dışındaki bütün kitaplarıma –ALAYCI– damgasını bastılar.”²⁰¹

Gide’in (1965: 3, 9, 13) *Dar Kapı* adlı öyküsünde, “ben” zamirinin kullanım yoğunluğunu birkaç örnekle görebiliriz:

“Başkaları bu vak’a ile roman yazabilirler; fakat ben burada anlatacağım hikâyeyi yaşamağa bütün kuvvetimi sarfettim. Kabiliyetim bu gayretle yıprandı. Bunun için sadece hatıralarımı yazacağım. Bazı yerleri parça parça ise, onları birleştirmek, yamalamak niyetile hiçbir hileye başvurmayacağım. Düzeltmek için yapacağım gayret, söylemekten beklediğim en son zevki de bozabilir [...]

İhtimal ki, Alissa Bükolen güzeldi. Fakat bu, henüz benim anladığım şey değildi. Ona saf güzellikten başka bir büyü ile bağlı idim. Şüphesiz, annesine benziyordu. Lâkin bakışlarındaki mâna o kadar farklı idi ki, bu benzeyişi pek çok zaman sonra sezebildim. Bir cevheri tasvir edemem. Yüzün çizgilerini, hattâ gözlerin rengini bile bir türlü öğrenemem. Yalnız, gülümsemesinin şimdiden mahzunlaşmağa başlayan mânasını ve gözlerinin üstünde o kadar harikulâde yükselen ve gözlerinden büyük bir kavisle ayrılan kaşlarını hatırlayabiliyorum. Eşlerini asla görmedim; yahut hayır... Dante zamanında bir Floransa heykelciğinde... Öyle sanırım ki, Béatrix’in çocukluğunda, böyle gayet geniş kavislenmiş kaşları vardı. Bu kaşlar bakışlarına ve bütün varlığına hem tasalı, hem emniyetli bir sorgu ifadesi veriyordu. Evet, ihtiraslı bir sorgu hali... Size bu sorgunun beni nasıl sardığını, hayatımı ne yaptığını anlatmak istiyorum. Bununla beraber, Jülyet daha güzel görünüyordu. Neş’e ve sıhhat nurları onda idi. Fakat güzelliği kızkardeşinin inceliği yanında sathiye benziyordu ve bir anda bütün sırrını veriyor gibi idi. Dayımın oğlu Rober’e gelince, dikkate değer hiçbir hali yoktu. Sadece ben akran bir çocuktum. Onunla ve Jülyet ile oynuyor, Alissa ile konuşuyordum. Alissa bizim oyunlarımıza hiç karışmazdı. Ne kadar geçmişe dalarsam dalayım, onu daima ağırbaşlı, hafifçe gülümser görürdüm. – Neler konuşuyorduk? İki çocuk ne konuşabilir? Bunları biraz sonra size söylemeğe çalışacağım. Fakat ilk önce, tekrar bahsetmemek için yengeme ait şeyleri bitireyim[...]

Bu çocukluk hülyaları sizi güldürse ne ehemmiyeti var? Hiç değiştirmeden anlatıyorum. Varsa eğer, bunlarda görünen karışıklık, belki de çok vazih bir duyguyu anlatacak kelimelerde ve kusurlu ifade şekillerindedir.”

Peyami Safa (1990: 19), Gide’in de içinde yer aldığı romancıların, yazdıkları eserde varlık gösterdiğine, duygu ve düşüncelerinin apaçık görüldüğüne değinir:

“Ondokuzuncu asrın ikinci yarısından sonraki Avrupa romanlarında muharririn felsefi (Metafizik, Sosyal veya Psikolojik) düşüncesi, roman şahıslarının konuşmalarında veya iç diyaloglarında gittikçe daha izahlı şekiller almağa başlamıştır. Yirminci asırda, Proust, Gide, Huxley, Sartre, Simone de Beauvoir, Koestler ilh... gibi romancıların

²⁰¹ Pierre Lafille, Der., (1978): “André Gide’in Kendi Eserleri Hakkındaki Düşünceleri”, (Çev. İlhan Sezen), *Hisar*, Sayı: 255, s. 17

eserlerinde fikirler gıda maddelerindeki vitamin gibi gizli değil, sandöviç ekmeğindeki peynir gibi bellidir.”

André Gide; Wilde’ın kaderinden bahsederken, onun zevke olan düşkünlüğüne ve kaderi bu şekilde kabullenişine imrenir ve bu yaşayışın, bu “gizli” kaderin, onun sanatını belirlediğini de söyler:

“Ama zevkin aşır taşması arkasından, onun daha manalı bir kadere doğru gizli yürüyüşüne imreniyorum. İradesiz olduğu nispette daha çok sembolik oluyor. Bu kader onu bir örnek gibi sürüklüyordu. Bu kadere bazan avunmağa çalışmaksızın kendisini bırakıyordu: ‘Aynı hayatı uzatmak fena olurdu, diyor, çünkü bu, kendi kendime sınır çizmekti. Benim için ilerlemek lâzımdı.’ Bu gizli kader, eğer böyle söylemek doğru ise, hayatının birliğini, güzelliğini yapıyor ve onun eserini içinden aydınlatıyor. Evet ‘Sanatın amacı, sanatçıyı gizlemek’tir; diyen adamın eseri bizim için neredeyse fıstık haline geliyor. ‘Şüphesiz, bütün bunlar yazılarımda sezilmiş ve söylenmiştir’ diyor ve birbiri arkasına hepsini sıralıyor, sonunda da ‘Bir an süren Zevk’in tunç heykelinden ‘Ebediyen süren İztırap’ın heykelini yapan adamın şiirini yazıyor. Yazık, yazık! Zavallı Wilde, hikâyesinin anlattığı bu değildi; anlattığımız sanatçı tersine Zevkin heykelini yapmak için İztırap’ın heykelini kırıyor; elbette bilerek yaptığımız bu yanlış doğrusunu söylemekten daha dokunaklıdır.

İşte bunun içindir ki Mösyö Joseph Renaud’nun ‘Intentions’ın çevirisine yazdığı önsözdeki şu satırları okurken kızmaktan kendimi alamadım: ‘... Aslında iyice ispat edilemeyen ve tanınmış, zengin, herkesin saygısını kazanmış bir yazıcıyı birdenbire zındana attıran bu olaylar onun eserine karşı bir şey ortaya koyamaz... Onları unuttum... Özel yaşayışlarının sapıklığını bildiğimiz halde Musset’nin, Baudelaire’in eserlerini okumuyor muyuz v.s... Eğer biri çıkıp da Flaubert’in, Balzac’ın, bir takım cinayetler yaptıklarını ortaya koysaydı; Salambo ile Cousine Bette’i yakmak mı gerekirdi? V.s... Eserler bizindir; yazıcılar değil!’”²⁰²

Gide ne kadar gerçekçi ve apaçık ise, Wilde da bir o kadar gizli ve saklıdır eserinde. Gide bu durumu, yine bir anısından yola çıkarak anlatır:

“Ama sanat, Oscar Wilde’a göre ancak yer değiştirme ile, haydi söyliyelim, rüya ile (bu kelimeye hiçbir kötü mâna vermiyorum) başlardı. Wilde’ın kitaplarını beğenmemesi, hep kendimden söz ettiğim için değil, onlarda maskesiz olarak görüldüğüm içindi. –Câli olana pek değer veriyor, gizli düşüncelerin özü, törelerin baskısı da bu câliliği bir o kadar zarurleştiriyordu. Oscar Wilde’ın sanatını, görülmemiş bir şekilde o kadar garip ve sahte, o kadar çekici ama o nispette de yapma bir süs haline koyan bu değil mi?

Bu sözü [...] şu sözün yanına koymak lâzımdır: ‘Dudaklarınızı beğenmiyorum: Ömründe bir defacık olsun yalan söylememiş insanın dudakları gibi düz. Dudaklarınızın eski bir Yunan maskesindeki dudaklar gibi güzel ve kıvrık olması için size yalan söylemesini öğreteceğim.’

Wilde’in sanatı, gizlemek ihtiyacından doğmuştur. Eserindeki sanat, kendisi o eserde görünmez olur olmaz, nasıl beni ilgilendirmemiye başlıyorsa; o da, sanat realiteyi –ister dışa ister içe ait olsun– doğrudan doğruya ifadeye kalkıştı mı, onunla ilgilenmez oluyordu.”²⁰³

²⁰² Burhan Toprak, Der., (1967): *Oscar Wilde: Hayatı - Eşsiz Hikâyeleri ve Cezaevi Anıları, İnkılâp ve Aka Kitabevleri*, 3. Baskı, İstanbul: s. 44-45

²⁰³ Suut Kemal Yetkin, (1948): *Seçme Yazılar*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul: s. 113-114

Dorian Gray, kimilerince Wilde'in, romandaki görüntüsüdür; yazarın bütün hayat görüşüne sahip bir sembol gibidir:

“Yegâne romanı olan ‘Dorian Gray’in Portresi’ fevkalâde bir karakter tahlilidir. Bu romanda doğrudan doğruya Wilde’in, kendisinin geçirdiği ruhi buhranları takip etmek kabildir.

Romanın kahramanı, gayet güzel bir genç olan ‘Dorian Gray’, ‘Basil’ adında bir ressama portresini yaptırır. Portre tamamlandığı vakit, o kadar güzel bir eser meydana çıkar ki Dorian Gray kendi resmine karşı büyük bir kıskançlık duymağa başlar. Düşünür ki zaman geçtikçe kendi cildinde birçok buruşukluklar hasil olacak, dudakları o pembe rengi kaybedecek, gözleri çukura kaçacaklar ve şimdi bu kadar müfthir olduğu yüzü bir gün bütün güzelliğini kaybedecek. Halbuki, karşısındaki tahta çerçeveye gerili bezdeki tasvir daima güzel kalacak; hiçbir kuvvet onu değiştiremeyecek. Ama o resmin ruhu yokmuş! ‘Ruhun ne ehemmiyeti var?’ diye düşünür Dorian Gray, ‘ben o ebedî güzelliğe sahip olmak için mümkün olsaydı ruhumu feda ederdim’. Ve bunu düşündüğü dakikada ruhunu kaybetmiş olur. İşte bu andan sonra Dorian Gray için bütün ahlâk kaidelerinden uzak, ruhsuz bir hayat başlar. Buna mukabil portre muhayyel bir ruha sahip olmuştur. Dorian Gray’in işlediği her günah portrenin yüzünde hatalı bir çizgi halinde tecelli eder. Neticede resim öyle çirkin bir hal alır ki, Dorian Gray kendi güzelliğini muhafaza ettiği halde, işlediği hatalardan büyük bir nedamet duyarak, kendisini fena yola sevkettiği için ressam Basil’i öldürür. Bu cinayetten sonra Dorian Gray bütün günahlarını yüzündeki adı çizgilerle teşhir eden portreyi parçalamak üzere elindeki kamayla resmin üzerine atılır, lâkin biraz sonra odaya giren uşaklar kamayı Dorian Gray’in kalbine saplı bulurlar [...] ‘Dorian Gray’in Portresi’ Wilde’in en karakteristik eserlerinden biridir. Bu romanda Dorian Gray’in kendisini sanki Wilde’in bütün hayat felsefesini nefsinde toplamış bir sembol halinde görürüz: Evvelâ san’ata ve güzelliğe karşı duyulan aşk, sonra ahlâk prensipleri!”²⁰⁴

Gide’in, Suut Kemal Yetkin (a.g.e.: 40) tarafından dilimize kazandırılmış aşağıdaki sözleri, belki de kendi sanatında gizlenen Wilde’in gerçeğidir:

“O zaman onu daha başka türlü savunmak düşünülemezdi. Wilde’i insan olarak eserlerinin arkasında gizlemeğe kalkışmaktansa bugün göstermeğe çalışacağım gibi ilkin onu insan olarak harikulâde taraflarıyla göstermek gerekirdi. –Sonra eser bile onunla aydınlanırdı.– Wilde ‘Bütün dehamı hayatıma koydum; eserlerime de yalnız hünerimi koydum’ derdi. –Bütük bir yazar değildi, ama kelimenin tam mânasıyla zevkle ömür sürmesini bilirdi. Eski Yunan filozofları gibi, yazmaz konuşurdu, ve bilgeliğini, su üzerine yazarcasına, insanların akıcı hâfızasına tedbirsizce tevdi ederek yaşardı.”

Burhan Toprak (1933c: 26) da *Su Sinekleri* hakkında Mahmut Yesarî’yle yaptığı röportajda, yazarın, eser boyunca kendini göstermediğini fark eder:

“– Kitabınızın arkasından büyük bir ferağatle silinmişsiniz. Bununla beraber kitapta gizli ve kuvvetli bir Moralisme yok değildir zannediyorum.

– Benim hiçbir maksadım yoktur. Ben bugünkü nesli olduğu gibi yarınki nesle göstermek istedim. Terakki merhaleleri atlayan nesiller birçok istihaleler geçirirler. Ben bugün aldığı şekil budur demek istedim. Edebiyat yapmak aklımdan bile geçmedi. Bana ekseriya edebiyat yapmıyorsun! diyorlar. Edebiyata ne lüzum var? Edebiyatın manası nedir? Haldun Nedret ve Ruhsar Hanım gibi tipleri insan nasıl feda eder?”

²⁰⁴ Zekâi Acar, (1941): “Oscar Wilde ve Eserleri”, *İzlerimiz*, Sayı: 1, s. 30-31

Burhan Toprak (1943: 39), gerçek bir sanat eserinde, sanatçıyı görebilmenin, bilgiye dayalı bir marifet olduğuna değinerek, sanat eserindeki değerin, sanatçının, sanatını konuşturup kendini susurarak mümkün olabileceğini düşünür:

“Binnetice bugün plâstik sanat her şeyden evvel, bir süs, tezyinat yani insanın iradesine ve hevesine tâbi olarak meydana gelen bir çizgiler ve renkler mecmuası oldu. Bedîî sanatların tasnifinde tezyinat ise en enfüsî, en sun’î, en beşerî olanıdır. Zira onda insanın hissesi tabiata nazaran en fazla olanıdır. Yalnız bir nevin tarihi bunu meydana çıkarmağa kâfidir. Meselâ portrede. Kopya çok dikkatli doğru, hattâ riyazî deneye kadar doğru olabilir. Diğer taraftan modeli silecek ve yalnız sanatkârı tecelli ettirecek kadar ileri gidebilir.

Oscar Wilde bunu şöyle ifade etmiştir: ‘İtimat edilebilecek portreler, içinde pek az model ve pek çok sanatkâr olanlarıdır. Son devrin bir çok portrecileri mutlak bir unutulmaya mahkûmdurlar. Zira yalnız içinde avamın görebileceğini resmetmektedirler.’

Sanatçının eserinde gizlenmesi veya apaçık olması arasında alevlenip sönen tartışmalar, Burhan Toprak’ın da tartışmalarıdır.

II.3.12. İnsan Ruhunu Bilmek

Fransız yazar Mauriac (1936e: 9), Fransız romanındaki düzen (kosmoz) ile Rus romanındaki düzensizliği birleştirip dengeleyebilecek yazarların yetişmekte olduğunu ve bu yazarlara düşen en büyük görevin, insana ait gerçeklerden hiçbirini ıskalamamak olduğunu söyler:

“Fransız düzeni ile, Rus çapraşıklığı arasındaki ahengi, içimizde en iyileri, az çok şuurla başarmaya çabalıyorlar. Fakat, bunun için, insanî hakikatların hiç birini meçhul bırakmamak lâzımdır. Zaten, beşerî olan şeylerin hiç biri, onlara yabancı değildir. Maritain’in, meleklere bile kapalı olduğunu temin ettiği, yüreklerin sırrını açığa vurmaya, bugünün romancısı, kendisinin en mühim vazifesi saymaktadır.”

Mauriac’a (1936b: 8-9) göre, insanı tüm yönleriyle bilmesi gereken romancı, aynı zamanda, bir psikolog olmalıdır:

“Stendhal, sanatının, insanlara ait hareketlerin sebeplerini tanımaktan ibaret olduğunu söylüyor ve insan nevinin müşahidi olmakla övünüyordu. O halde, romancı da, bir ruhiyatçı olmalıdır. Bugün, hepimiz gibi, o da ruh tarafından müthiş surette fakirleşmiş, bir beşeriyet ile karşı karşıya bulunuyor. Lâkin, ruhu dışında bırakan maceralara yüklenmekle, romanı zenginleştirmiyor, küll ediyor.”

Romancının gözünde, sır olması gereken hiçbir şey kalmamıştır 20. yüz yılda; sadece, içinde Tanrı’nın oturabileceği yer bile, gizli olmaktan çıkmıştır:

“Rousseau başımıza değil, yüreğimizden biraz aşağısına nişan alıyor. Ruhlarımızda ilk günahın kapanmış yaralarını değiştiriyor. Hepimizin içinde uyuyan anarşi, bezginlik ve

teslimiyet iktidarlarını ve bütün ona benzeyen canavarları diriltiyor... Rousseau, gözlerimize, kendi kendimizden hoşlanmayı ve böylece gördüğünün suç ortağı olmayı ve daha az kirli devirlerin, titriyerek Allahın bakışlarına bıraktıkları, en şahsî hassasiyetin gizli yaralarındaki büyüğü çözmeyi öğretmiştir. Böylece onun yaraladığı yeni düşünce ve edebiyat, önceleri yalnız, Varlığa yönelmiş olan zekânın tanıdığı doğruluğu ve saffeti çok güçlülkle elde edecektir. Yürekerin, meleklere kapalı ve yalnız Allahın ilâhî bilgisine açık surları vardır. Bugün bir Freud, ruhiyatçı hilelerle, bu sırrı meydana çıkarmıya çalışıyor. İsa, kahpe kadına bakmış ve onun bütün sırrını öğrenmiştir. Bunu, kirlenmeden ancak o yapabilir. Halbuki şimdi her romancı utanmadan bu gözleri okuyor ve okuyucuyu seyre götürüyor.”²⁰⁵

Bir yazar olarak amacının, insana ait tüm gerçekliğin keşfedilmesi olduğunu söyler Mauriac (1936d: 8):

“İnsanın varlığı ile uğraşmak ve bütün insan realitelerinden hiç bir şeyi kaçırmamak, işte sanırım büyük küçük, hepimize hâkim olan emel budur [...] Bu noktadan Proust’un, arkasından gelen bütün nesiller üzerinde, derin bir tesiri vardır. Martain’in, bakışlarımızı üzerinden almamızı dilediği hassasiyet surları için, Proust, tersine olarak, ancak bunlar vasıtasile, insanın bütünlüğüne varabileceğimizi öğretiyor ve insanın en gizli surlarını açığa vurarak, bizden önce gelmiş dehalardan, daha ileri gidebileceğimiz hususundaki ümidimizi okşuyor. Şüphesiz, bir adamın âile ve cemiyet hayatının ötesinde, çevresinin, mesleğinin, fikirlerinin, imanlarının, kendisini, yapmaya mecbur kıldığı hareketlerin ilerisinde, daha gizli bir hayatı vardır. Ve çokluk, bize her şeyi teslim edecek olana anahtar, bütün gözlerden saklı olan, bu çamurun dibinde bulunmaktadır.

Buna itiraz edebilirler: ‘İstisnâî ve marazî hallerin tetkikine saplanmış olmak tehlikesile karşılaşmıyor musunuz? İsteddiğiniz gibi, bütün adamı tanıyacak yerde insandaki galiz ve habis şeylerin üzerine düşmüş olmuyor musunuz?’ Elbette bu bir tehlikedir. Bununla beraber, ‘Normal adam’ manasının, mutlak bir kıymeti olup olmadığını sormak hakkımızdır. Bütün insanlar, ilk bakışta aynı hareketleri yaparlar, aynı sözleri söylerler, aynı mevzuları sevmekte veya sevmemekte ortaktırlar. Fakat yakından ve her biri ayrı ayrı tetkik edildikçe, birbirinden farklı karakterleri belirir ve birbirine irca edilmeyecek ne kadar kuvvetli tezatlar ortaya çıkar. Nihayet bir ruhiyatçının; görünüşte en normal adamın, ne ile ötekilerinden ayrı ve ‘varlıkların en yerine konulmazı, adı ile söylersek bir galat olduğu neticesine varacağı tasavvur edilebilir. Bir yüreğin en şahsî, en hususî, en ayrı yönlerini aydınlığa çıkarmak, işte uğraştığımız şey budur.”

²⁰⁵ François Mauriac, (1936c): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), Ağaç, Sayı: 3, s. 8

II.3.13. Estetik Tavrı ve “Özdeşleyim” Karşılığı Olarak “Bedîî Hulûl”

Süjenin estetik tavrı içinde yer alan ve günümüz Türkçesi’ndeki karşılığı “özdeşleyim” olan “einführung” sözcüğünü, “bedîî hulûl” olarak kullanan Burhan Toprak, bunun neden(ler)ini şöyle açıklar:

“Einführung’u ilk defa kullanan R. Vischer’dir. Bu kelimenin fransızca mukabili yoktur. İngilizler ve İtalyanlar Empathie ve İntropaphie diye tercüme etmişlensed bu kelimeler yaşamamıştır. V. Basch, fransızca Infusion diyor, gülünç buluyor; s’infuser diyor, beyenmiyor; kendi nazariyesine verdiği saympathie symbolique ismini kullanıyor. Biz türkçeye tasavvuf lisanında hulûl kelimesinin zenginliğinden ilham alarak ‘bedîî hulûl’ diye tercüme ettik.”²⁰⁶

Dolayısıyla, özdeşleyim, Batılı düşünürlerce tartışıldığı gibi Cumhuriyet’ten günümüze kadarki süreçte Türk düşünürlerince de tartışılmalıdır. Mustafa Namık Çankı, Toprak’ın bu çalışmasından bir yıl sonra “hulûl” yerine, Türkçe’ye “duygudaşlık” olarak çevirebileceğimiz “tecazûp” sözcüğünü kullanarak “özdeşleyim” hakkında şunları söylemiştir:

“Bedîî tecazûp. – Zihnî sirayet, yani bilhassa teessürî hallerin bir kimseden diğerine intikali, tecazûp. İşte hayatta mebzuliyetin en sarîh manası budur. Batteux diyor ki ‘Şair, sırasile, Auguste ve Cinna, Kurt ve Kuzu, meşe ve sazdır.’ Burke bir nevi bedelden, bir nevi tavizden bahseder. Yani eseri san’atta tavsif ettiğimiz eşya ve hadisat bizzat tabiat ve cemiyet alemine ait olmaktan ziyade, kendi ruhumuzun bedelleridir, kendi manevî tahavvüllerimizin tavizen alınmış birer vasıtalarıdır [...]

Bir Alman mektebi, bizim mevcudata, veya, remzü timsal vasıtasile onları arzeden eşyaya ihtisaslarımızı atfeylemek, aynı zamanda onların ifade ettiklerini kendimizde hissetmek haleti mürakabesine timsali tecazûp ismini verir. Lipps ile Volkelt ondan şunu kastederler: İki vücudun teessürî hayatında yekdiğerine bir sirayet, yekdiğerile bir iştirak, hassasiyet yolile şahsiyyetlerinde karşılıklı bir mübadele vardır. Meselâ bizde Cezmi ile birlikte cendiliğin meftunu oluyoruz. Davala Ciroya teban, Hamidîn eserinde Fintenî, seviyoruz. Fikretin sehasile pervinin muhabbetini içimiz de yaşıyoruz. Şinasinin Münacatile Allahu temcit ediyoruz. Binaenaleyh bedîî hayat bir küllî, bir şamil tenasühtür. Ruhların bir vücuttan, bir şeyden diğerine intikalidir. Bir dramın şahıslarında, bir ipcanbazının hareketlerinde bu hal bilâvasıta vakıdır. Hayvanlarda ve eşyada daha timsalîdir. San’atkâr bunlarda kendisine mahsus infial ve teessürü daha çok yaşatır. Meselâ ince ve uzun bir sütun hakkında hüküm verdiğimiz zaman, biz de onunla birlikte adeta atılıp fırlıyoruz. Bilakis, basık bir sütün karşısında, biz de onunla birlikte ezildiğimizi hissediyoruz. Hattâ Groosın dediği gibi, bu müşebbehçiliği, eşyayı kendimize temsil ile bizde mevcut efalü harekâtın onlarda vücuduna kail oluşumuzu, adeli hareketlerle, göğsümüzün veya azamızın vaziyetile, bütüin bir ‘batinî taklit’ ile tahakkuk ettiriyoruz. Bedîiyat itibarile bu sütunu anlamak için, âdeta onun yerine kaim oluyoruz, onu da kendi yerimize ikame ediyoruz. Çünkü bir cihetten ona kendi ruhî hallerimizi iare ediyoruz. Diğer cihetten başka suretle de onları duymak ve onlardan lezzet almak için, isnat ettiğimiz teessürî halleri onlardan alıp istiare ediyoruz [...]

Lipps Bedîî tecazûbün imkân dahilinde bulunan bütüin basit şekillerini tarikî bir surette tahlil eder. Riyazî nisbetler, Ona göre, Bedîî kıymet üzerinde hiç bir suretle, hatta gayri meşur olarak, müessir olmaz. Fakat bir müstatilde, bir katı nakısta, veya salibî bir

²⁰⁶ Şeyhzade Burhan [Toprak], (1930b): “Güzelin İlmine ve Felsefesine Dair: Bedîî Hulûl”, *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 79

şekilde mevcut salabet ve zarafete karşı bir tecazüp duyarız. Bu intibai bizde en iyi tarzda tahakkuk ettiren riyazî nisbettir. Bediû mevzuda mahsus cihet, gözle gördüğümüz veya kulakla işittiğimiz maddî kısım, daima o şeklin veya o sesin ihtiva etmekte bulunduğu ruhanî cüzün bir timsalidir. Bu kısım, onlar sayesinde, onların delaletile canlandırılmıştır. Ancak bu sebeplerdir ki, o mevzu bir kıymet kazanmaktadır.”²⁰⁷

Geçen zamanla birlikte, günümüzde “tecazüp” değil ama “hulûl”un tanımı ve kapsamı hakkında yapılan açıklamalardan biri, Kürşat Demirci’ye aittir; hulûl kavramının, çeşitli kültürlerde, hangi inanç dinamikleri etrafında, nasıl şekillendiğini, genel bir çerçeve içinde aktarır:

“Sözlükte ‘bir şeyi çözmek, bir yere intikal etmek, konup yerleşmek’ anlamlarında masdar olan hulûl kelimesi isim şeklinde de kullanılır. Terim olarak ‘gül suyunun güle sirayet etmesi gibi iki cismin birleşmesi, varlıkla onun mahalli veya arazla cevher arasındaki münasebet, bir şeyin mevcudiyetinin diğerinin mevcudiyetiyle aynı olması’ gibi değişik biçimlerde tanımlanmıştır. Ruhun bedenle, faal aklın insanla birleşmesine bazı filozoflar ve Bâtınîlerce hulûl denilmişse de İslâm düşünce tarihinde itikadî tartışmalara konu teşkil eden hulûl ‘ilâhî zâtın veya sıfatların yaratıklardan birine, bir kısmına yahut tamamına intikal edip onlarla birleşmesi, Allah’ın insan veya başka bir maddî varlık görünümünde ortaya çıkması’ diye tanımlanabilir. Hulûl kavramı Kur’ân-ı Kerîm ile bazı hadiselerde sadece sözlük anlamında yer almıştır.

Geleneksel dinlerden tek tanrılı dinlere kadar geniş bir inanç kuşağında ortaya çıkan hulûl (incarnation) kavramı, insan üstü ilâhî bir kudretin belli bir amaç doğrultusunda çoğunlukla insan, bazan da hayvan sûretinde tamamen veya kısmen yeryüzünde görünmesini (bedenlenme) ifade eder. Bu tanımıyla hulûl, basit bir şekil değiştirmenin ötesinde ilâhî iradenin bilinçli olarak kendini göstermek üzere herhangi bir varlığın bedenini seçmesiyle ilgilidir. İlk şekli animistik dinlerde ortaya çıkmış olmakla birlikte hulûl inancı gerçek öneme özellikle Hinduizm ve Hristiyanlık’ta kavuşmuştur. Bununla birlikte eski Mısır’dan Grekler’e kadar pek çok dinde görülmektedir.

Kozmostaki varlıklar arasında ontolojik bir ayırımın olmadığına ve bütün varlıkların mahiyeti itibarıyla özdeş bir can taşıdığına inanılan animistik dönemlerde bir ruhun bir başka bedene girmesi inancı (lycantrophy, shape shifting) oldukça yaygındı. Mezarlara konulan ölü hediyelerinin de desteklediği gibi muhtemelen ruhların mutlak olarak bir bedende var olabileceği düşüncesi bu inanca yol açmıştır. En azından ruhların geçici de olsa yeryüzüne döndükleri düşüncesine eski kültürlerde sıkça rastlanmaktadır.”²⁰⁸

Demirci (a.g.m.: 341) bu genel bilgiden sonra, şu örneklerle yer verir:

“Eskimoların inancına göre ruhlar zaman zaman çoğunlukla akrabalarının bedenine bürünerek yeniden dünyaya dönerler. Şamanlar, herhangi bir törende taktıkları mask aracılığıyla geçici olarak onun temsil ettiği varlığın ruhuna ait olduklarına inanırlar. Şamanik karakterdeki Şintoizm’de de rastlanan bu aidiyet fikri, hulûl inancından farklı olsa bile onun hazırlanmasına katkıda bulunan süreçlerden biridir. Bu fikrin uzantısı olan inanç biçimlerine Orta Avustralya yerlilerinde sıkça rastlanmaktadır. Buna göre daha insanlar yaratılmadan önce herkesin ölümsüz ruhu ruhlar âleminde mevcuttu. Ruhlar bu âlemde yaşarken ata totemleri insan ruhlarına her türlü bilgiyi öğretmişti. Yaratılıştan sonra bu ruhlar insan sûretinde bedenlendiler; ölümden sonra gidilecek yer yine ruhlar âlemidir.

Eski Mısır’da firavun genellikle tanrı Horus’un bedenlenmiş hali olarak düşünülürdü. Grekler’de Zeus ve Artemis gibi ilâhlar sık sık hayvan bedeninde yeryüzüne

²⁰⁷ Mustafa Namık [Çankı], (1931): *Bediyyat*, Tecelli Matbaası, İstanbul: s. 62, 63, 64, 65

²⁰⁸ Kürşat Demirci, (1998): “Hulûl”, *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 18, s. 340

gelirlerdi. Eski Türkler’de de ‘don (elbise) değiştirmek’ tabiriyle ifade edilen hulûl inancına göre Şamanlar ya da önemli şahsiyetler sık sık hayvan bedenine girer ve hayatlarının bir bölümünü bu şekilde geçirirlerdi. Budizm’in Mahayana mezhebinde Buda adını alan ezeli ve ebedi kudret yeryüzünde Siddhartha Gotama’da bedenlenmiştir (nirmâna kâya). Hulûl inancının bir doktrin olarak ciddi mânada önem kazandığı dinlerin başında Hinduizm gelmektedir. Hinduizm’de hulûl için kullanılan Sanskritçe terim ‘avatara’dır (aşağı inmek, görünmek). Başta Vişnu olmak üzere çeşitli ilâhlar insanlığı kurtarmak üzere ya ilâhlık unsurunun bir kısmını veya tamamını bir bedene büründürerek yeryüzüne inmektedirler. Hinduizm’de avatara inancı dört çağ (yuga) doktriniyle birleştirilmiştir. Buna göre insanlığın ilk ve en mükemmel çağı Krita yugadır. Daha sonra sırasıyla herbiri bir öncekine göre dejenere olmuş üç çağ (Tretâ, Dvâpara ve Kali) gelir. İçerisinde bulunulan Kali yuga en kötü dönemdir. Her bir çağda insanlığı kurtarmak üzere tanrı Vişnu on ayrı sûrette yeryüzüne gelmiştir. Daha değişik sayıları ve varyantları olmakla birlikte geleneksel on avatara şunlardır: Balık, kaplumbağa, yaban domuzu, insan-aslan, cüce, baltalı Rama, Rama, Krişna, Buddha, Kalkin. Şiva gibi diğer ilahların hulûlünden de bahsedilmekle birlikte bunlar Vişnu’nun avataraları kadar popüler değildir.

Çoğu mitolojik anlatımlara karışmış olan avatara inancı, tanrı Vişnu’nun gittikçe bozulan bir dünyada insanlığı kurtarmak için yaptığı kahramanlıklarla ilgilidir. Buna göre Vişnu’nun en önemli avataralarından biri olan yaban domuzu kozmosun oluşumu ile alakalı bir fonksiyon üstlenir. Gerek Mahabharata gerekse diğer kitaplarda anlatıldığına göre yeryüzünde vuku bulan bir tûfandan sonra Vişnu kara parçalarının suya gömüldüğünü görür. Büyük bir yaban domuzu sûretine girip suların içine dalar ve toprakları yeniden su yüzüne çıkararak kozmosun yok oluşunu önler. Vişnu’nun bir diğer önemli avatarası olan balık ise insan ırkının atası pozisyonundaki Manu’nun kurtarılmasıyla ilgili bir fonksiyon üstlenir. Buna göre bir gün küçük bir balık Manu’ya yeryüzünde büyük bir tufan olacağını haber verir ve ondan bir gemi yapmasını ister. Manu da bu gemiyi yapar ve içindekilerle birlikte tûfandan kurtulur. Balık sûretine giren Vişnu böylece insanlığın yok olmasını önlemiş olur. Vişnu’nun son avatarası Kalkin ise Şîlik’teki mehdî inancını çağrıştıracak eskatolojik bir öneme sahiptir. Vişnu, içinde bulunulan Kali yuganın sonunda beyaz bir at üzerinde yeniden tezâhür edecek; onun gelişyle birlikte kötüler nihaî olarak cezalandırılacak ve yeryüzü yenide yaratılacaktır. Vişnu’nun diğer avataraları ile burada örneklendirilen avataraların fonksiyon açısından bir farklılığı yoktur. Bütün avataraların üstlendiği temel ve ortak rol yeryüzünün varlığını sürdürmesine katkıda bulunmaktadır.

Hulûl kavramının önem kazandığı ikinci din Hıristiyanlık’tır. Hulûl inancı için hıristiyan literatüründe ‘et’ anlamında Latince caro kökünden türetilen ve ‘ulûhiyyetin bedenleşmesi’ anlamına gelen incarnation kelimesi kullanılır. Hıristiyanlığa göre Tanrı, insanlığı kurtarmak amacıyla Nâsıralı İsa’nın kişiliğinde bedene bürünmüştür.”

Yusuf Şevki Yavuz ise “hulûl” kavramının tanımını verdikten sonra, bu sözcüğün “enkarnasyon”, “tenasüh” (ruh geçişi) ve “tecessüd”den (bedenleniş) farklı olduğunu söyleyerek hulûlü “mutlak” ve “muayyen” olmak üzere iki grupta ele alır:

“Gâliyye fırkalarının benimsediği bir itikadî esas olan hulûlün tenâsüh ve enkarnasyon gibi kavramlarla aynı veya yakın anlamlar taşıdığı ileri sürülmüşse de hulûl genellikle Allah’ın yaratıklarına ve özellikle insanın bedenine intikal etmesi, tenâsüh ise insan ruhunun başka bir insan veya hayvana ait bedene girmesi mânasında kullanılır. Teccessüd kavramı da bir hulûl türünü ifade eder. Hulûl inancı kaynaklarda başlıca iki grupta toplanmıştır. 1. Mutlak Hulûl. Allah’ın zâtıyla her şeye hulûl ettiğini ve her yerde bulunduğunu kabul eden bu telakki ‘hulûl-i âm’ diye de anılır [...] 2. Muayyen Hulûl. Allah’ın zâtı veya sıfatlarıyla muayyen bir şahsa yahut belirli bir nesneye intikal ettiğini kabul eden bu telakki ‘hulûl-i hâs’ diye de bilinir.”²⁰⁹

²⁰⁹ Yusuf Şevki Yavuz, (1998): “İslâm Düşüncesinde Hulûl”, *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 18, s. 341-342

Hulûl kavramının İslâm'da nasıl ele alındığını, hangi mezhebin bu kavrama ne şekilde yer verdiğini şöyle açıklar Yavuz (a.g.m.: 343):

“Umumi veya hususi oluşuna göre farklı hulûl telakkilerini benimseyen gruplara değişik adlar verilmekle birlikte hepsi Hulûliyye diye anılır.

Başta Ehl-i sünnet olmak üzere Mu'tezile'ye ve mütedil Şîa'ya mensup İslâm kelâmcıları ister mutlak ister muayyen olsun, bütün şekilleriyle hulûlün İslâm akaidine aykırı olduğunda da ittifak etmişlerdir. Bunların hulûl inancıyla ilgili tenkitlerini şöylece özetlemek mümkündür: Allah'ın belirli bir varlığa hulûl etmesi mümkün değildir. Zira hulûl bir varlığa tahsis edilmeyi, başkasına muhtaç olmayı, bir yerde ve yönde bulunmayı, parçalara bölünmeyi, başka bir nesneye bitişip onunla tek varlık haline gelmeyi, yapısal değişmeyi ve aşağı varlıklara intikal etmeyi gerektirir. Bütün bunlar hâdis olan ve maddeden ibaret bulunan mevcutlara ait özellikler olup hulûl eden varlığın araz, cevher veya cisim olmasını gerektirir. Halbuki Allah Teâlâ vâcibü'l-vücûd olup mümkün veya hâdis değildir, madde üstü yetkin bir varlıktır, cevher yahut da araz olmaktan ve bunlara ait nitelikler taşımaktan münezzehtir. Hulûl O'nun zâtı gibi sıfatları hakkında da imkânsızdır. Zira sıfatların zâtan ayrılması muhaldir.

Allah'ın bütün varlıklara hulûl edip onlarla ittihad etmesi de mümkün değildir. Zira bu hem naslara hem de akla aykırıdır. Kur'an ve Sünnet'te böyle bir akîdeyi doğrulayacak hiçbir delil yoktur. Aksine naslarda Allah'ın zâtında, sıfatlarında ve fiillerinde benzersiz olduğu ve O'nun dışındaki her şeyin yaratılmış varlıklardan ibaret bulunduğu te'vile imkân bırakmayacak bir açıklıkla ifade edilmiş, İslâm âlimleri de nasları bu çerçevede anlamışlardır. Hulûl ve ittihad telakkisi aklın ilkeleriyle de bağdaşmaz. Çünkü böyle bir anlayış Allah-âlem ikiliğini ortadan kaldırmakta ve aklın temel ilkelinden biri olan ayrıyetle gelişmektedir. Allah kavramının vâcibü'l-vücûd olan ezeli ve üstün bir varlığa, âlemin ise yaratılmış, mümkün ve eksik varlıklara tekabül ettiği bilinen bir gerçektir. Bundan dolayı Allah-âlem ikiliğini ortadan kaldıran panteist görüşlerle benzer unsurlar taşıyan vahdet-i vücûd nazariyesi ve diğer hulûl iddiaları içinden çıkılması imkânsız çelişkiler ihtiva eder. İbn Teymiyye Ehl-i sünnet, Mu'tezile ve Şîa kelâmcılarının, kâinatın içinde ve dışında olmayan bir Tanrı anlayışını benimsemeleri sebebiyle hulûl inancını mâkul bir şekilde eleştirme imkânından yoksun olduklarını ileri sürer. Zira ona göre hulûl akîdesi kelâmcıların Tanrı anlayışıyla bir anlamda örtüşmektedir. Bundan dolayı sadece Selefiyye, Allah'ın âlemin içinde değil fevkinde olduğunu savunan bir anlayışı ortaya koymak suretiyle Allah-âlem ayırımını netleştirdiğinden hulûlün temelsizliğini aklî delillerle kanutlayabilmiştir.

Hulûl akîdesini kanıtlamak için Hz. Âdem'e ilâhî ruhun üflenmesiyle ilgili âyete dayanılarak ortaya konan naklî delil geçerli değildir. Çünkü ilgili âyetlerde Allah'tan bir cüzün Hz. Âdem'e hulûl ettiğine ilişkin bir beyan yoktur. Âyette yer alan 'ruhumdan' ifadesiyle kastedilen ruh Allah'ın zâtıyla ilgili değil O'nun emrinde olan ve mahiyeti bilinmeyen bir ruhtur. Bununla Cebrâil'in kastedilmiş olması mümkündür. Zira başka bir âyette Cebrâil'den "ruhumuz" diye bahsedilmektedir (Meryem 19/17). Eğer buradaki 'ruhum' ifadesiyle Allah'ın zâtı kastedilmiş olsaydı, ilâhî özellik taşıyacak olan insanın mükellef tutulması bir bakıma Allah'ın kendini kendine iman ve itaat etmekle yükümlü tutması ve kendine ceza veya mükâfat vermesi gibi bir sonuç ortaya çıkardı. Açık naslara ve İslâm'ın ulûhiyyet anlayışına aykırı düşmesi sebebiyledir ki ilimlî sufiler de dahil olmak üzere bütün İslâm âlimleri hulûlü reddetmiş ve bu inancı benimseyenleri tekfir etmişlerdir. Nitekim hulûl-i hâssı benimseyen hıristiyanlarla İslâm'a mensup olduğunu iddia eden Gâliyye fırkalarının kâfir oldukları hususunda İslâm âlimleri arasında ihtilâf yoktur. İhtilâf daha çok, Selefiyye âlimlerince mutlak hulûle (hulûl-i âm) dahil edilen vahdet-i vücûd nazariyesiyle kelâmcıların Tanrı anlayışının hulûl kapsamına girip girmediği noktasında olmuştur. Selefiyye âlimleri, vahdet-i vücûd nazariyesinin mutlak hulûlden başka bir anlam taşımadığını söylerken Muhyiddin-i İbnü'l-Arabî ve ona bağlı bazı sûfiler bunu reddetmişlerdir. Gazzâlî 'fenâ' mertebesine eren sûfilerin 'sekr' halinde iken müşahade ettikleri varlığın dışındaki bütün varlıkları yok saydıklarını ve yaşadıkları yüksek veç hali sebebiyle bazan hulûl iddiasında bulduklarını belirtip bunu hayalden kaynaklanan bir yanılgı olarak değerlendirir (İhya, II, 291). Süyûtî de Gazzâlî'ye atıfta bulunarak sûfilerin vecd halinde söyledikleri sözlere edilmesini doğru bulmaz ve bir

anlamda onları mâzur görür. Aslında vahdet-i vücûd nazariyesini savunanlarca benimsenen, ‘Allah’tan başka varlık yoktur’ düşüncesiyle panteistlerin fikirlerini özetleyen, ‘Tanrı bütün varlıklarda mündemiçtir’ veya ‘Her varlık Tanrı’dır’ cümleleri farklı anlamlar taşır. İlki tevhidde aşırılığı ifade ederken diğerleri tam bir hulûlü, özellikle sonuncusu bir inkârı dile getirir. ‘Allah’tan başka varlık yoktur’ sözüyle, vahdet-i vücûd taraftarlarınca kâinata isnat edilen varlığın hakiki değil hayalî olduğu ve hakiki varlığın Allah’a ait bulunduğu belirtilir.

Ancak panteizmden farklı olup hulûlü gerektirmediği kabul edilse bile bir grup mutasavvıfın sergilediği bir anlayışı Allah-âlem ikiliğini kesin çizgilerle ayıran açık anlamlı naslarla bağdaştırmak mümkün görünmemektedir. Nitekim Cüneyd-i Bağdâdî gibi ilk dönem sûfîleri tevhidi ‘Kadîm varlıkla hâdis olanları birbirinden ayırt etme’ şeklinde tanımlayarak Allah-âlem ayırımını tevhidin ana unsuru olarak kabul etmiştir. İlk dönem sûfîlerine ait bu anlayışın giderek değiştiği ve İbnü’l-Arabî’de çelişkilerden kurtulamayan karmaşık bir hal aldığı görülmektedir. Esasen Selefiyye âlimlerinin ısrarla reddettikleri husus mutlak bir hulûle götürdüğüne inandıkları vahdet-i vücûd anlayışıdır. Zira onlar müminlerin kalbinde mârifet ve muhabbetten doğan bir nurun parlamasını hulûlden ayırmakta ve bunu mümkün görmektedir. Buna göre müttaki müminlerin kalben hissettikleri nur ilâhî bir parça değil, iman ve takvânın beşer ruhundaki bir tezahürü olarak kabul edilmiştir. Selefiyye’nin, kelâmcuların ‘âlemin içinde ve dışında bulunmayan Tanrı’ anlayışını hulûlün kapsamında görmesine gelince, her iki ekol arasında önemli ve belirleyici bir tartışma konusu olan bu hususun doğrudan hulûle ilgisi yoktur. Zira kelâmcular her türlü hulûlü imkânsız görmekte ve bu inancı benimseyenleri tekfir etmektedir. Ayrıca onların, Allah’ın zâtıyla âlemin içinde ve dışında olmakla vasıflandırılmayacağını söylemelerinden bir hulûl inancı çıkmayıp sadece Allah-âlem ilişkisi konusunda bir belirsizliğe kapı açıldığı düşünülebilir ki aynı belirsizlik Selefiyye için de söz konusudur. Çünkü Allah-âlem ilişkisini tam anlamıyla belirlemek Allah’ın zâtı hakkında kesin bir bilgi sahibi olmayı gerekli kılar ki bu mümkün değildir.

Hulûl konusu klasik kelâm kitaplarının ulûhiyyet bahislerinde incelendiği gibi Hristiyanlığa reddiye tarzında yazılan eserlerde de yer almaktadır. Bu hususta yazılmış müstakil risâleler de vardır.”

Aynı kavram çevresinde, Sarp Erk Ulaş (a.g.e.: 690-691) da bilgi verir:

“(Ar.) Tanrı’nın kendisinin ya da niteliklerinin yarattıklarından birinde ya da tümünde ortaya çıkması anlamındaki bu kavram, tasavvuf düşüncesinde vahdet-i vücûd anlayışı çerçevesinde varolanların tamamının Tanrı’nın varlığına gereksindiğini göstermek için kullanılmıştır. Ne var ki Hallâc-ı Mansûr, İbnü’l-Arabî gibi mutasavvıfların felsefelerinin temelini oluşturan bu anlayışa göre, insan yaratılmışlar arasında en yüce varlık olduğundan Tanrı gerçek anlamda insanda ortaya çıkar; başka bir deyişle insan Tanrı’nın en yüce görünümüdür. Hulûl kavramını kullananlar lâhut (ilâhi) olanla nâsût (insani) olanı karıştırmakla, bu şekilde bir tür tümtanricılığa yol açmakla suçlanmışlardır.”

Bütün bu açıklamaların ışığında görülen odur ki Burhan Toprak, gerek İslam gerek Tasavvuf gerekse diğer inanç düzeneklerinde yer alan “hulûl” kavramını seçerken bu kavramın karşılığını ve sınırını; diğer hulûl yaklaşımlarından ayrı olarak, estetik açıdan ele aldığını göstermek için “bediî hulûl” olarak belirlemiştir.

Toprak (a.g.m.: 79-80) bediî hulûl olarak adlandırdığı özdeşleyimin tarihsel olarak ortaya çıkışını, şöyle anlatır:

“Ondokuzuncu asrın romantik muharrir ve feylesofları canlı, cansız bütün mevcudata beşerî hasletlerimizi, seciyemizi, şahsiyetimizi izafe ederek onları mânidar kılabilceğimiz fikrini, sübjectivisme i ve anthropomorphisme i etrafa yayarken, Amiel, hayli güriültüler yapan ve dillerde destan olan, bir formül ortaya atmıştı: ‘Manzara ruhun bir haletidir.’ Fransada da Jouffroy, her güzellik hissini derunî bir kuvvete senpatize olduğumuz şeyin zavahirile âfakileşen bir ruha irca ediyor, ‘güzel, namer’i bir kuvvete senpati, çirkin de antipatidir. Ulvî her ikisinin imtizacı, lâtif de senpati ile karışmış bir aşktır.’ diyordu. Nihayet Almanyada XIXuncu asrın sonlarında güzelin bu sırrı ve perakende tariflerini sistem haline getiren bir mektep teşekkül etti. Bir taraftan Herbert’çi feylesoflar bediiyatı, fizik ve fizyolojike tahvil ederlerken diğer taraftan bunlara muvazi olarak inkişaf eden bu idealist mektep de ruhiyatta karar kılıyor ve Lipps, Volkelt, Dessoir, Karl Gross gibi mühim simaları da bir tek mefhum etrafında topluyordu: Einfühlung.”

Sonrasında, özdeşleyimin estetikbilimdeki önemine değinen düşünürlerin bu olguya nasıl yaklaştığını irdeleyen Toprak (a.g.m.: 80), özdeşleyim olgusunu açıklamanın ne denli zor olduğu şöyle dillendirir:

“Einfühlung’cular, bilhassa Lipps: sanatı, zevk ve heyecan olarak veyahut hayatın hakikatini keşfe hadim bir ceht, şahsiyeti ifade eden bir tehyiç veya tasfiye edip bir muhayileye hür tekâmülünü veren bir kudret olarak izah eden bütün nazariyeleri reddettikten sonra güzeli ‘senpatik olan şeydir.’ diye vasfetmekte ve senpatiyi de einfühlunga raptetmektedirler. Lâkin bedîi hulûl, sayısız müşkülâtın gelip dayandığı bu esrarlı şey nedir? Heyhat bu mefhumu tarif edemeyeceğiz. Güzel karşısında mest ve hayran olanların tecrübesine, istiarelere, teşbihlere, hayallere müracaat ederek anlatmak lâzım gelecek.”

Bu bağlamda, Victor Basch’ın düşüncelerinden hareketle, bir sonuca ulaşır Burhan Toprak: İslam mistik düşünce düzeneği olarak karşımıza çıkan Tasavvuf anlayışında “vahdet-i vücud” kavramı neyi gösteriyorsa “özdeşleyim” de aynı düşünceyi imler. Toprak (a.g.m.: 81) bu saptamayı şöyle yapar:

“Naklettiğimiz ve edeceğimiz bu acayip cümlelerden ‘bedîi hulûl’ün bizi esrarlı bir vahdeti vücud felsefesine kadar götüreceği anlaşılacaktır. Binaenaleyh şimdiden daha iyi izah etmiş olmak için diyelim ki: mutasavvıfın mâşukla hulûl ve ittihatı ne ise bedîi kaynaşma da kendi sahasında böyle bir hulûl ve ittihatıdır. Onun için Yunus Emre’nin şu birkaç mısraı ‘einfühlung’ hakkında pek müfit olabilir, zannediyoruz:

Ol kadiri küñfeyekûn lutfedici rahman benim
Kesmeyen rızkını veren cümlelere sultan benim
Nutfeden adem yaratan yumurtadan kuş düriden
Kudret dilini söyleten zikreyleyen suphan benim
Kimisini zahit kulan kimisine fusk işleten
Ayıpları örtücü ol delilü burhan benim
Benim ebed benim baka ol kadiri hak mutlaka
Yarın hızır ola saka anı kulan gufran benim
Hem batınım hem zahirim hem evvelim hem ahırım
Hem ben olum hem ol benim ol kerimü suphan benim
Yoktur arada terceman andağı işbana beyan
Oldur bana veren lisan ol deniz –ü– uman benim
Bu yeri göğü yaratan bu arşü kürsü devriden
Binbir adı var Yunus ol sahibi Kur’an benim”²¹⁰

²¹⁰ Aynı dizeler, Burhan Toprak’ın 1950 yılında düzeltip elemeler yaparak yeniden yayımladığı çalışmanın (Bkz. Toprak, 1972) 93. sayfasında şu şekilde geçer:

Bu düşüncesine temel aldığı düşünürlerden Basch'ın, özdeşleyim olgusuna yaklaşımı, Toprak (a.g.m.: 81-82) tarafından şöyle açıklanır:

“Victor Basch, ‘*einführung, sympathie symbolique: haricî âleme, murakaba ettiğimiz eşya ve sanat eserlerine ihsasatımızı ilke, enemizi iaredir; lâeneyi enemizle tefsir ve eşyayı ihya ve teşhistir. Amudî bir hatla şahlanmamız, ufkî bir çizgiyle yayılmamız, biz olmayan herşeye kendimizi vermeliğimiz, kendimizi herşeyde ve herşeyi kendimizde duymaklığımızdır.*’ diyor, ve ilâve ediyor: ‘Bir müzeyi ziyaret, bir sürü hulûl ve ittihattan tenasuhtan başka nedir?’ [...] ‘Bedîi murakaba başladı mı muhitimizdeki manzarayı kendi ruhumuz zannederiz. Bu ağaçlar mağrur ve dik, göklere yükselen bizim fikirlerimizdir. Kuşların sayhası, şehir hayatının miskin münasebet ve mecburiyetlerinden ve çirkin meşguliyetlerinden kurtulmuş ruhumuzun bir nağmesidir. Şu çayların dalgalarıle taze çimenler arasında akan biziz. Cevheri bol ruhumuzun sayısız tenasühleri sayesinde menbalarla çoştuktan, kanatlı ‘virtuose’larla terennüm ettikten ve yapraklarla titredikten sonra şebnemlerle ağlayan biziz. Fırtınalarla uğuldayan biz ve akibet topraklardan, semaların asude ve mehip kubbesine yükselen yine biziz.’ ”

Dolayısıyla, Yunus’un özdeşleyim içindeyken yazmış olduğu dizelerle Basch’ın söylediklerini karşılaştıran Toprak (a.g.m: 82), özdeşleyim olgusunun, sadece bediyyata ait bir olgu olup olmadığını sorgular ve gerek kendisinden önce gerekse sonra gelen düşünürlerin irdelemediği bir noktaya, özdeşleyimin Türkçe’ye çevrilemeyen Almanca’daki çeşitlerine de değinir:

“Yunus’un mısralarile bu lirik cümleler arasında psikoloji itibarile hiç bir fark yoktur. Birisinde vahdeti vücut felsefesinin şiirini, diğerinde de sözde bedîi hazzı tenvir edecek ‘*einführung*’un tarifini, buluyoruz. Hakikatte Basch’ın cümleleri Yunus’un mısralarının laik bir lisana tercümesinden başka bir şey midir? Bedîi hulûl sadece bundan ibaret ise bu hal yalnız estetike mahsus değildir. Bunu kendileri de itiraf ediyorlar. Filhakika her türlü marifette en basit ihsaslardan en mücerret kıyaslara kadar yaptığımız zihni ameliyelerde benliğimizi muhafaza etmekle beraber başkalarına temessül etmiyor, yabancı enelerin enemize girmesine müsaade etmiyor muyuz? O halde bediîin orjinalitesi nerede kaldı? Buna ‘eşyaya enemizin intikali, inikâsı muhtelif derecelerde olabilir.’ Diye cevap veriyorlar, ve bu dereceler için hiç bir lisana tercümesi mümkün olmayan muhtelif isimler buluyorlar: *einführung, anführung, nahführung, züführung ilh.*”

Ol kadir-i kün feyekün, lûtf edici Sübhan benem
 Kesmeden rızkını veren, cümlelere Sultan benem
 Nutfeden âdem yaratan, yumurtadan kuş türeden
 Kudret dilini söyleten, zikr eyleten Sübhan benem
 Kimisini zâhit kılan, kimisine fûsk işleten
 Ayıplarını örtücü, ol delil ü bürhan benem
 Benem ebet, benem beka, ol kadir-i hak mutlaka
 Yarın Hızır ola saka, anı kılan gufran benem
 Ete; deri sügük çatan, ten perdelerini tutan
 Kudret işim çoktur benim, hem zâhir ü ayan benem
 Hem bâtnem hem zâhirem, hem evvelem, hem âhirem
 Bu cümlesini yaratıp, tertip eden Yezdan benem
 Yoktur anda tercûman, andaki iş bana ayân
 Bin bir adı vardır Yunus, ol sahib-i Kur’an benem

Tam da burada, özdeşleyimin ne olduğu noktasında şöyle der Toprak (a.y.):

“Haleti ruhiyelerimizi adeta rüyadaki gibi kısmen âfakileştirirsek bu hal bedî ‘einführung’ değildir. Ancak kendimizi tam ve mükemmel surette murakabe ettiğimiz şeye verdiğimiz vakittir ki bedî vakıa husule gelmiştir. Bedî hulûl işte budur, yani güzelde tamamile kendimizi kaybetmeliyiz. Biz o olmalıyız, o da biz olmalı. Leylâ ile Mecnunı anlayabilmek için zaman zaman Leylâ ve Mecnun olmalı, onlar gibi yanmalı, hasretten kül olmalıdır. Kurunu vusta sanatını anlayabilmek, tada bilmek için Golgota yokuşunun iztirabını bizzat yaşayabilmeli ve yerine İsa çarmıha biz gerilmeliyiz.”

Demek ki Burhan Toprak için de özdeşleyimin gerçekleşmesi, süjenin estetik etkileşime girdiği, kendi benliği dışında bulunan bir objede kendini kaybetmesi, kendini onun yerinde görüp öylece duyumsaması ve bu aşamada, her türlü düşünce ve duygudan soyutlanarak, o objede kendini bulmasıyla, hatta o objeye bürünmesiyle mümkündür. Bu durum “kendi dışımızda bulunan bir obje karşısında, estetik tavır alarak onu, her türlü ilgiden uzak bir şekilde ve ereği kendinde olan, hem bağımsız hem de özgür bir oyun içinde sadece haz alarak seyretmek” anlamına gelir.

Özdeşleyimin nasıl gerçekleştiğini, Lipps ve Volkelt tarafından verilen örneklerle anlatan Burhan Toprak (a.g.m.: 80), eneyle lâenenin bütünleşmesini, hayalle gerçeğin birbirine geçtiği aşamayı da anlatır böylece:

“Bedî hulûl, Volkelt ve Lipps’e nazaran iki varlığın hissiyat mecrasile birbirlerine hulûl ve ittihadı, şahsiyetlerin kaynaşmasıdır. Bu hulûl bir dramın eşhasile bilâvasıta ve hayvanlarla, eşya ile sembol tarikle olur. Meselâ taze bir servinin yükselişini temaşa ederken onun gibi semalara doğru atılır ve bir harabenin huzurunda o kırık sütunlar gibi kırılırız. Hattâ bu anthropomorphisme’i adalâtımızın hareketleri başlangıcı olan ‘derunî bir taklit’le hakikat haline getirmeye çalışırız. Hulûsa eşyayı hem ihya eder, hem de onların zaruretlerine katlanırız.”

“Volkelt’e göre bedî hulûlün dört mühim hassası onu diğerlerinden ayırması için kâfidir.” diyen Toprak (a.g.m.: 83) bu özelliklere tek tek yer verir:

“1- Bedî hulûl bilavasıtaadır. Tereddüdsüz, tahkika ve tecrübeye lüzum kalmadan, teemmülsüz husul bulur. 2- Tam ve mükemmeldir. Zira alelâde zamanlarda bir çok zihni ve hissî itiyatlar hükûmlerimizin tagayyürüne sebep oldukları gibi hulûl ve ittihadın tam olmasına mani olurlar. 3- Marifet olarak bize nakıs olduğunu hissettirir. 4- Bedî hulûlde madde ile suretin birleşmesi şuurumuzun ekseriya hads ile marifet arasında yaratığı ikiliği arzetmez.”

Özdeşleyimin tanımı ve sınırları konusunda, kimi düşünürün eylemi, kiminin duyuları, kiminin idrak unsurlarını, kiminin de düşünce ortaklığını, savundukları yaklaşımda odağa yerleştirdiğini söyleyen Toprak (a.g.e.: 83-84) “derunî taklit”ten yola çıkıp “Bizim için hasbî bir oyun olur olmaz vakıa bedî kıymeti kazanır.” diyerek

özdeşleyimi, ereği kendinde olan, bağımsız bir oyuna benzeten K. Groos'u; "Bu vücudî hareketlerin ehemmiyetini tasdik ile beraber enemizi lâeneye izafeye kâfi gelmediğini ve hissiyatımızı haricî âleme inikâs ettirdiğini ve bunun için ikinci bir ameliyeye lüzum olduğunu" söyleyip "Zira benim o şeyi taklitten ziyade o şeyin beni taklit ettiğini zannediyorum." diyen Vernon Lee'yi; nihayetinde, bedensel hareketleri reddedip "Bedîî hulûl taklidin derunî cephesidir." diyen Lipps'i ele alarak şu açıklamayı yapar:

"Hakikî taklit, iradenin haricî bir amelidir. Bedîî hulûl ise iradenin hariçte ifade edilen derunî amelini yaşamaktır. Taklit için bir nümune lâzımdır. Halbuki Bedîî hulûlün şuurda modeli yoktur. Bundan başka derunî bir amel tabiri de kısmen yanlıştır. Her his bir faaliyete merbuttur. Zevk ancak faaliyette vardır. Fakat bu kelimedden iradî ve fizik faaliyeti değil, belki zihnin ve muhayyelenin veya insiyaklarımızın faaliyeti maksuttur. Bu faaliyet bazan münfail olabilir ki o zaman kendimizi yaşıyor hissetmemiz demektir; yahut istirahat halinde bir faaliyettir ki o vakitte kuvvetlerimizi muvazene halinde görüp haz duymamız demektir. Nerede his ve hislerin eşyaya inikası varsa orada hayatî bir faaliyet vardır. Groos'un lisanında faaliyet kelimesi ancak hayat manasını alıyorsa bu tefsir doğru olabilir, diyor."

Estetik etkileşimde, ereği kendinde olan, özgür ve bağımsız bir oyun içinde her türlü ilgi ve düşünceden soyutlanarak, duyularımızla duyumsanıp algılanan hem fiziksel hem de ruhsal düzeyde oluşan kavramsal bir seyirle estetik obje karşısında duygulandığımız süreç, özdeşleyimin gerçekleştiği aşamadır; bir üst düzeyde, estetik hoşlanma ya da estetik haz alma gerçekleşir.

Bu bağlamda, Burhan Toprak (a.g.m.: 84-85) da özdeşleyimi sağlayıp estetik hazzı ortaya çıkarmanın, duyulardan ziyade duygular olduğunu; duyguların duyulara olan bağlılığının da estetik haz söz konusuken "zorunluluk" içermediğini, yine Lipps ve Volkelt'e dayanarak açıklarken, görme ve işitme duyularının estetik etkinlik içindeki yerini, diğer duyularınkinden üstün tutar:

"Malûmdur ki bir çok bedîiyatçılar ihsasların ve uzvî intibaların bedîî hadisede mühim rol oynadıklarını iddia etmişlerdir. Lipps, Volkelt bedîî hadisede ihsasların lüzumsuz bir tarzda kıymetlerinin izam edildiğine hayret ediyorlar. Bunlara nazaran uzvî intibaların ve ihsasların bedîî hadisenin tekevvününde lâzım şartlardan olduklarını inkâr kabil değilse de bedîî hadiseyi tekvin eden onlar değildir. Zira bedîî hulûlü bedîî haz yapan ihsaslar olmayıp oynadıkları ihtisaslardır. Meselâ hareketlerimizi cildimizin yahut adalatımızın gerginlik ihsaslarıyla anlarız. Fakat bu zihnî halet bizi alâkadar etmez. Onlar doğurdukları 'infialî ahenkler'den, 'tehyicî tunnetler'den başka bizim için bir manayı haiz değildirler. Bir yükselişte beni alâkadar eden şey benim hürriyet, kuvvet ve yorgunluk hissimdir, yoksa adalatımızın ve derimin ihsasları değildir. Esasen bütün ihsaslar bedîî hulûlü tevhit edemezler. Ancak göz ve kulak gibi 'âlî hasseler'imiz bize nağme veya şekil halinde mudil ve mürekkep ihsaslar vererek bedîî hadiseyi tekvine yardım ederler. Diğer hasselerimiz mutalarını bize hoş veya nahoş tarzda fakat asla terkip etmeden verirler. Güzel hissi için elzem olan derunî hayat hissinden bunlar

mahrum olduklarından bedî hadiseyi asla meydana getirmezler. Binaenaleyh bedî hislerin zarurî olarak uzvî ufulelerle alakaları yoktur.”

Bir başka makalesinde, evrene bakıp orada sadece “ölüm”ü ve “hayal”i, gelip geçici olanı, öz olmayanı gören ve gözüyle gördüğünü “ölüm”le özdeşleştiren Yunus Emre’nin, baktığı her şeyde Tanrı’yı görüşünü ve kendi hiçliğini idrak edişini “göz”e verilen önemle irdeler Toprak:

“Yer yüzü sonsuz bir mezaristandan başka nedir? diyor ve ekseriya seyrangâhu olan mezarlıkları hatırlıyordu. Bu toprağa nasıl hor bakılabilir? O toprakta neler yatıyor! Bütün ömrü perhizle, zuhtü takva ile geçen yüz binlerce evliya, yüz binlerce peygamber yatıyor. Asasın ejder eden bahre uruben yol eden, Firavnu helâk eden Mûsâ ve ol Allahın habibi, dertlûlerin tabibi, enbiyaların serveri resul Muhammet yatıyor!

O toprakta Mecnun’un kalbini, Leylâ’nın gözlerini, Şirin’in dudakları ile yanaklarını çiniyoruz. Artık sevgilimizin dişlerini nasıl inciye, nefesini baharın bütün kokularını toplamış sabah ruzgârına, boyunu gümüşten bir selviye, dudaklarını nar çiçeğine, gözlerini yıldızlı bir geceye benzetebiliriz? O sevgili muvakkaten yürüyen ve ayakta çürümekte olan bir cifedir. Onun biraz sonra hakikî heybetini göreceğiz. Tüyleri ve etleri dökülmüş bir leş halinde... Onun nefesinde daha şimdiden yakîn tefessühün muhayyilemizle kokusunu duymalıyız. Bu hayat, rüya içinde bir rüyadır. Bu rüyaya nasıl inanıp huzur bulmalı? [...]

Dimağın ve sinirlerin bu kadar gerildikten sonra bir yumuşaması her ne bahasına olursa olsun ruhu ve vücudu dinlendirecek bir aksül’amelî aramaması kabil değildi. Bahusus onun, haris ve her şeyde sonuna kadar gitmeğe amade ruhu maddî ve maneî güzelliklerin bin bir iğvası içinde yaşıyordu. Bu ebediyet âşkınun aynı zamanda iki defa görülmesi imkânı olmıyan güzelliklerin sonsuz şiirini de anlamadığını zannetmek bir hamakat olur. Ehemmiyet nazarlarımızda olduğuna göre, bir şeyden gözlerimizi çevirdiğimiz anda onun kıymeti sifra indirdiği gibi, tekrar aşkla ve arzu ile dolu gözlerimiz o şeye veya o güzelliğe teveccüh edince, bütün ruhumuzun zenginliğini ve güzelliğini o mahlûka tecelli etmiş görürüz.”²¹¹

“Belh Hükümdarı İbrahim Ethem’in küçük ve geveze kardeşi” olarak nitelendirdiği Kont Tolstoy ile Yunus Emre’nin hayat ve ölüme bakışlarının aynı olduğunu belirten Burhan Toprak (a.g.m.: 127-128), özdeşleşim konusundaki bakış açısını kendi yaşamına dayanarak öyküleyen Tolstoy’un sözlerine de yer verir:

“Çölde azgın bir canavarın hücumuna maruz kalan yolcunun akibetini anlatan şark masalı pek eskidir. Yolcu bu hayvandan kaçarken kör bir kuyuya düşer. Fakat bu kuyunun dibinde kendisini yutmak için ağzını açmış bir ejderha görür. Canavarın pençesinde parçalanmamak için yukarıya çıkamıyan ve ejderhanın yemi olmamak için kuyunun dibine atlamağa cesaret edemiyen zavallı adam kuyunun civarında biten vahşi bir çalıya asılır. Lâkin elleri kuvvetten düşmeğe başlar. Hisseder ki biraz sonra iki tarafta bekliyen felâkatten birile mahvolacaktır.

Böylece asılıp dururken biri beyaz biri kara iki farenin çalının etrafında dolaştıklarını ve çalıyı kemirdiklerini görür. Yolcu artık mutlak surette helâk olacağını anlar. Etrafına endişe ile bakınırken çalının yaprakları üzerinde birkaç damla bal görür. Dilile bala erişir ve yalar...’

İşte böylece ölüm ejderhasının beni yutmağa müheyya mutlak surette beklediğini bile bile hayatın dallarına asılmaktayım. Bu işkenceye ne için düştüğümü anlıyamıyorum.

²¹¹ Burhan Ümit, (1932): “Yunus Emre: Ölümünden Hayat Doğar”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 2, s. 121, 125

Evvelce beni tatmin eden balı yalamağa çalışıyorum. Fakat bu bal bana artık zevk vermiyor. Gece, gündüz beyaz fare ile siyah fare asılı bulunduğum dalı kemiriyorlar, ve bu bal artık benim için tatlı değildir.

Yalnız bir şey görüyorum: Sakınılamaz ejderha ile fareler.. ve onlardan gözlerimi çeviremiyorum...

Bu bir masal değildir. Bu münakaşa edilemez, herkesin anlayabileceği hakikattir.

*

Divan usulü icabı, yabancı eller tarafından nizamı zorla bozulmuş eserinin muhtelif yerlerinde Yunus Emre'nin ima ile rümuzla söylediği sırları Tolstoi de su gibi berrak olarak ifade edilmiş görüyoruz. Bir kafada metafizik buhran bu hât devreye geldikten sonra hiç bir kıymet ayak üstü kalmaz. Bütün kıymetler silinmiştir. Herşey batıl, batılların batılıdır. Ne hayatın güzelliği ne ölümün acısı, ne dehşeti kalmıştır. Ve artık Yunus dünyanın en betbin adamı Vaiz kadar betbindir.”

Çeviri çalışmalarından birindeyse Massignon'un İslam'daki “aşk” anlayışında olduğu gibi, özdeşleyimin de “hayal” ile “gerçek” arasındaki yerde birbirini bulduğunu veren açıklamaya değinir Toprak:

“Yavuz Sultan Selim'in Fariş bir divanı vardır ki bunda Mecnunun Leylâya karşı olan hislerine muadil hislerin tasviri mevcuttur. Şu mısralarını misal olarak verebiliriz:

*Ne zindeem ez hicri tü ey şuh ne mürde
Feryat! Ezin nev'i vücudi adem âlud*

(Ne ölüyüm, ne diriyim, ey şüh; çünkü sen benden uzaklaşıyorsun. Bu çeşid yoklukla karışık varlıktan bıktım usandım.)

Sırf fikre teveccüh, ye'se, hasrete inkılâb eden bu aşk tamamiyle islâmiyete mahsus bir şeydir. Bu, bir nevi, bize haricden zarurî olarak kabul ettirilen eşyanın halile, bizim arzumuz arasındaki kıyası mukassım'ın huzur içinde benimsenmesidir.

'Allah bunu irade etmiştir' Burada tasavvufî şiire temas ediyoruz. 'Allah bana yapamayacağım fakat arzu ettiğim şeyi emretmiştir.' Bunun için hemen hemen ilâhi olan bir hürriyeti tahayyül için şair mukadderi kabulden kaçır. Fakat tabir câizse uyandırdığı vakit bu rüyayı haksız olarak tesahübe kalkmaz.

İslâm tasavvufunda uyanık iken keşfin memnu olduğu kat'î bir kaidedir. Keşf'e ancak uykuda müsaade vardır. Halbuki İslâm sanatı yarı aydınlık içinde uyku ile uyanıklık arasında tamamiyle budur.”²¹²

Bir hayal olarak kabul ettiği doğada, bakıp gördüğü her yerde, Tanrı'nın izini bulan ve O'na ulaşabilmek için ağlayıp inleyen, acı çeken Yunus için tek maşuk, biricik sevgili, Tanrı'dır. Tanrı'ya ulaşabilmek için o güne kadar akıyla öğrendiği bütün bilimlerden sıyrılıp benliğini temizlemeye çalışan Yunus, Tanrı'ya kavuşmanın tek yolunu, bütün mistiklerde olduğu gibi, gönül gözünü açmakta bulur; çünkü öte âlem(ler)in bilgiselliği, bu âlem(ler)in bilgisiyle örtüşmez. Öyleyse, doğada gördüğü her şeyin Tanrı'nın bir parçası olduğunu düşünerek, onlarla özdeşleyime giren Yunus için, yine doğanın bir parçası olan kendinde ve kendi dışında olan her şey, Tanrı'ya aittir; âlem(ler) Tanrı'dan ibarettir. O hâlde, Yunus için özdeşleyime girmek “kendi varlığını hayal bilip tek gerçeğin Tanrı olduğunu anladığında, kendini bilmek üzere kendine dönüp Tanrı'yla öylece özdeşleşmek, O'nda hem yok hem de var olmak”

²¹² L. Massignon, (1935c): “İslâm Sanatlarının Felsefesi III”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 40, s. 246

demektir. Yunus'un Tanrı'yla özdeşleyime girebilmek için sahip olduğu dünyevî bilgiden ya da varlıktan nasıl kurtulmak istediğini açıklarken, konuyu, Yunus'un ümmîliği etrafındaki tartışmalardan hareketle gündeme getirir Toprak:

“Fuat Beyefendi, Yunus'un Türkçeden başka Mevlânânın Farsça şiirlerini okuyacak kadar Farsça bildiğini söylemektedir. Ben buna, Yunus'un Arapça da bildiğini ve gençliğinde bütün medrese ilmini öğrendiğini ilâve etmek istiyorum [...] Şairlerimizin değil, birçok âlimlerimizin bile ana dilinden başka iki dil bilmedikleri bu devirde olsun artık Yunus Emre'nin ümmîliği efsanesini ortadan kaldıralım. İhtimal ki bu teklifime Yunus'un sözlerini harfi harfine alanlar, nasıl olur Yunus'un kendisi:

Biçare Yunus ne bile, ne kara okudu, ne ak!

demiyor mu, diye itiraz edeceklerdir. Fakat Yunus Emre'yi harfi harfine kabul edecek zamanı bilmek lâzımdır. O burada dünya ilimlerine karşı olan kin ve nefretini gösteriyor. Dünya ilimlerini o kadar unutmak istiyor ki onlara hiç elini sürmediğine kendisini kandırmağa çalışıyor. Bildiklerini, kafasıyla öğrendiklerini söküüp atmak istiyor. Sonsuz bir cahilleşme (Désinstruction) ile ümmîliğe, ruhun o sâf, o bâkir huzuruna ermek için bilgisini biteviye inkâr ediyor.

Doğrusu ruh ateş içinde yanarken bütün ilm-i simya ve ilm-i cifri, sarf ü nahvi, bitmez tükenmez ulûm-i Arabiye dedikodularını, mantık kurallarını bilmek neye yarar? Şüphesiz ki Blaise Pascal'ın dediği gibi; Bâtınî ve mânevî bilimleri bilmek bizi reel'i ilgilendiren bilimlerin cehaletinden her zaman teselli edebilir.

André Gide bu cahilleşmeyi daha açık ifade ile anlatıyor:

'Başkalrı kitaplarını bastırır veya çalışırken ben aksine kafamla öğrendiklerimi unutmak için üç yılını gezi ile geçirdim. Bu cahilleşme güç ve uzun, ama insanların zorla öğrettikleri bütün bilgilerden faydalı oldu ve bu gerçekten yeni bir oluşun başlangıcı idi.'

Bu cümlelerden sonra, cahilleşmeye çalışmanın kendisine verdiği büyük hediyeyi, yani hayat aşkını, yaşamayı, duymayı anlatıyor:

'Hayatla ilgilenmek için yapmağa mecbur olduğumuz gayretleri tasarlayamazsın. Ama şimdi, o bizi ilgilendiriyor, ona sarılıyoruz –her şeyde olduğu gibi– ihtirasla!'

Doğrusu, istediğimiz gibi yeni olmak için beğenmediğimiz eskiyi unutmak zorunda değil miyiz? O halde şimdiden sonra Yunus'un ümmîliği bahse konu olamaz sanırım.” (Yunus Emre, 1972: 23, 27-28)

Yunus Emre'ye (a.g.e.: 89, 118, 123, 138) ait dizelerin bir kısmını, bu bağlamda okuyalım; ilki “İncil ile Kur'anı” başlığı altında geçer:

*“Mâna denizine daldık, vücut seyrini kılduk
İki cihan serteser, cümle vücutta bulduk
Gece ile gündüzi, gökte yedi yıldız
Levhte yazılan sözü, cümle vücutta bulduk
Musa'nın çıktığı Tur'u, gökteki Beytülmamuru
İsrafil'deki Suru, cümle vücutta bulduk
Tevrat ile İncil'i, Fûrkan ile Zebur'u
Kur'andaki Âyeti nuru, cümle vücutta bulduk
Yüce görünen gökleri, göklerdeki melekleri
Yetmiş bin hicapları, cümle vücutta bulduk
Yedi göğü, yedi yeri, bu dağları, denizleri
Uçmak ile Tamu'yu, cümle vücutta bulduk
Yunus'un sözleri hak, cümlemiz dedik sadak
Kanda istersen anda bak, cümle vücutta bulduk”*

İkincisi *Bildiklerim Unutmuşumdan*:

“Ey yârenler tınman bana, ben gene n’oldum bilmezem
 İlm ü amel sorman bana, divâne oldum bilmezem
 Ayruksı nesne tutmuşam, bildiklerim unutmuşam
 Canımı aşka atmışam, anda ne buldum bilmezem
 Aklım yavu vardı benim, dağıldı fikrim kamusu
 Boşaldım üş doldum veli, ne ile doldum bilmezem
 Aşkım beni yakıpdürür, gönüm Dosta akıpdürür
 Devşirimezem ben beni, dembeste kaldım bilmezem
 Ben aşksızın olumazam, aşk olucak ben olumazam
 Aşktır canımın hâsılı, aşka kul oldum bilmezem
 Sen beni şeyh oldu deyu, benden nasihat isteme
 Ben sanırım ki bilirem, üş şimdi bildim ki bilmezem
 Âşık Yunus sen canını, Dost yoluna eyle feda
 Bu şeyh ile buldum hakkı, ben gayrı nesne bilmezem”

İlminde Gark Olalı üçüncüsünün başlığıdır:

“İlminde gark olalı üş ben beni bilmezim
 Dille söyleyüben vasfına iremezim
 Sıfâtın gelmez dile, kandalığın kim bile
 Sun’un saymak dille, ben hiç kadir olumazın
 Hem evvelsin, hem âhur, kamu yerlerde hazır
 Hiç mekan yoktur Sensiz, ben niçin görimezin
 Görmedim deli oldum, yanıldım günah kıldım
 Ussum, aklım aldıldım, esridüm ayılmazın
 Çünkü beni esrittün, can ü gönül ilettün
 Ayırma beni senden, biliştim yâd olmanızın
 Bana canı sen verdin, Azrâile buyurdun
 Senden artuk kimseye, emaneti vermezim
 Ey Yunus’u yaradan, götür hicabı aradan
 Sâdıkım yolunda ben, yalan dâva kılmazın”

Dördüncüsünde *Bunca Varlık Var İken* içine düştüğü gurbet sıkıntısını dillendirir yine:

“Kemdürür yoksulluktan nicelerin varlığı
 Bunca varlık [var] iken, gitmez gönül darlığı
 Batmış dünya malına, bakmaz ölüm haline
 Ermiş Karun malına, zehî iş düşvarlığı
 Bu dünya kime kaldı, kimi berhudâr kıldı
 Süleyman’a olmadı, anın berhudârlığı
 Süleyman zembil ördü, kendi emeğin yerdı
 Anıla buldular anlar Peygamberliği
 Gel imdi Miskin Yunus, nen var Hak’ka harc eyle
 Gördün elinden gider, bu dünyanın varlığı”

Toprak (1930b: 85), özdeşleyim içindeyken seyredilen estetik objeyi, hem düşünce hem de duygu düzeyinde, yani ki hem bilgisel-kavramsal hem de duygusal olarak algılayıp öylece haz duyduğumuzu, o nedenle, düşünme ve duygulanmanın birbirinden ayrılması mümkün olmayan, estetik bir bütünlük oluşturduğunu da belirtir:

“Diğer taraftan bir kısım feylesoflar da zihnî tasavvurların bediî ehemmiyetini düşünerek bediî hadiseyi müşareketi efkârla izaha teşebbüs etmişlerdi. Fechner bediî hadiseleri iki kısma ayırıyor ve bilâvasıta intibalar ve bilvasıta yahut yerleşmiş intibalarla izah ediyordu: Hulûlculara nazaran müşareketi efkâr bediî murakabanın zarurî bir şartı isede kâfi bir sebebi olamaz. Eşyanın her türlü marifeti, asla bediî hazza doğurmadan müşareketi efkârı icap ettirir, ve bu zihnî ameliye güzeli, çirkinini ayıramaz, sadece Volkelt’in dediği gibi bediî hadiseye tekaddüm eder ve onu hazırlar. Biz bir şeyin manasını düşünüp onu bilgilerimizin halkalarına rapta çalıştıkça müdrike âlemindeyiz, ve bediî hazdan uzaktayız. Müşareketi efkârla bediî hulûl arasındaki en büyük fark şudur: her müşarekette hadsî ve evvelî olmayan bir ameliye vardır. Bu ya bir hatıradır yahut yeni bir marifettir. Halbuki his ve hads âleminden çıkmayız. Ve bu âlemde en dekik tahlillerle bile hissi, zihnî tasavvurlardan ayırmanın imkânı yoktur. Onlar birbirlerine okadar hulûl etmişlerdir ki, kelimeler pek garip görünmezse, bunlara tasavvurî bir infial yahut infialî bir tasavvur diyebiliriz. Zaten temâmî derunî olan hislerimizi harice inikâs ettiren, âfakileştiren, câmit cisimleri canlandırıp onlara şahsiyetimizi, arzu ve ihtiraslarımızı veren bu iki unsuru birbirinden ayıramıyacak kabiliyette birbirine mezcoldmasıdır. Volkelt’e nazaran bu ameliyede bundan başka bir sır aranmamalıdır.”

Tunalı’nın “algı”yı açıklarken (Bkz. s. 66-68) hem fiziksel hem de ruhsal evrenin bir bütün olarak duyumsanmasından bahsetmesi gibi, Toprak da bir basamak daha ilerleyip rasyonel ve irrasyonel alanın örtüşme yeri olarak ele alınabilecek “özdeşleyim” aşamasında, gösterileni bir gösteren olarak karşılayan “sembol”ün de, aslında, “özdeşleyim” söz konusu olduğunda, gösterileni tam olarak temsil etmesinin mümkün olmayacağını açıklarken, hem Antik çağ düşünürlerinin hem yapısalcıların hem post-modernistlerin hem sembolistlerin hem varoluşçuların hem de mistik yaklaşımların vurgulamak istediği noktaya parmak basmış olur: Bir göstergenin arka yapısına ait olan katmanlar, rasyonel evrende oluşa geçmek için ön yapıya zorunluluk ilgisiyle bağlı olsa da ön yapıda temellenen temsil durumunun birebir yetkinlikle gerçekleşmesinin mümkün olmadığından, gösteren olarak objeleşen sözcüğe bağlı kalmamak gerekir; zira akıl ötesi alana ait olan gösterilenin birebir anlatımında geçerli olan dil düzeneği, rasyonel evrenin dil düzeneğiyle örtüşmez. Bu durum, tam da daha önce İzutsu’nun açıkladığı, rasyonel ve akıl ötesi alanların ilişkisinde olduğu gibidir. (Bkz. s. 115-119) İşte, özdeşleyim içinde oluş, öylesine bir süreçtir ki, rasyonel ve akıl ötesi alan arasında yer alan bütün iletişimsel engeller yıkılıp bağlantı, öylece sağlanmış olur. Dolayısıyla, bütün engellerin ortadan kalkıp objeyle bütünleşmenin hüküm sürdüğü özdeşleyim sürecindeki süjenin durumunu, sembolik yaklaşımlardan yararlanarak anlatmak da olası ya da yeterli değildir Toprak (a.g.m.: 85-86) için:

“Hulûlcular bu münasebetle zihnî unsurları ihtiva eden sembolismi de tetkik ve tenkit ediyorlar. Sembol nedir? Meselâ duman ateşin işaretidir. Zira bize onun mevcudiyetini haber verir. Lipps’e göre ise ‘sembol, görüldüğü vakit derhal başka bir şeyi, derunî hayatımızın bir keyfiyetini haber veren şeydir.’ tabiri diğerle o şeyin hakikî mevcudiyeti sembol fikrinde dahil değildir. Binaenaleyh bu mefhum ‘hulûl’ün tefsirine yardım ederse de ona tebeiyete mecburdur. Hattâ semboliün bediî hulûlü izahu şöyle

dursun bedî hulûl ile sembol arasında tam bir mutabakatsızlık vardır. Sembol olması için düşünülen şahsın his ve intibaile mana arasında bir ademi muvafakat ve ölçüsüzlük olması lâzımdır. Halbuki bedî hulûl mükemmel bir muvafakat hattâ ayniyet istediğinden bu iki mefhum arasında bir zıddiyet bile vardır, diyebiliriz.”

“Objektif, katılma, durum” duygularının “görüntü” duygular olarak bir estetik süjenin özdeşleyim içine girdiği bir estetik obje karşısındaki tavrına ait olduğunu daha önce görmüştük; Toprak (a.g.m.: 86) da özdeşleyim aşamasındaki süjenin, estetik objeyle özdeşleşmesi noktasında ortaya çıkan duyguları, bir örnek vererek ve aynı düşünce düzeneği içinde açıklar:

“Hatta bedî hulûlü bizim bildiğimiz teessürî hayata irca mümkün değildir. Bedî hulûlün hakikî muhtevası, taraftarlarına göre, benim derunî halâtımın heyeti umumiyesi, iradî ve teessürî hareketlerimin nebean ettiği derunî vaziyetimidir. Bedî hulûl; idrak ederek teessürî halâtımla ihya ettiğim şeyde, yaşadığım şahsiyettir. Meselâ bir cambazı seyrederken ‘einfühlung’un en mühim anı cambazın ruhî halâtına benzeyen halâtı yaşadığım andır. Bu hayatı çift olarak hem cambazda hem de kendimde yaşamaktayım. Bu bir mutabakat, ene ile lâenenin ayniyetidir. Bununla beraber yine biliyorum ki ben o cambaz değilim, ve şu anda kendimi mağrur veya hür, kararsız veya emin zannetmekliğime bir sebep yoktur.”

Estetik duyguların diğer duygulardan ayrılan yönlerini de Basch’ın belirlemesine göre verir Toprak (a.g.m.: 87):

“Bedî hulûlün Fransadaki mümessili Sorbonne profesörlerinden V. Basch’da Volkelt, Fischer ve Lipps’in fikirlerini mezcederek müşterek nazariyeye başka bir şekil vermektedir. Evvelâ bedî hislerle faide hissini, zihni his ile haz ve ızdırabın hassalarını karşılaştırıyor ve bedî hislerde diğerinde bulunmayan şu vasıfları buluyor: ‘bedî his bilâ teemmüldür. Âlî havasın mahsülüdür. Zarurî olarak uzvî ufulelerle alâkadar olamaz. Eşyanın zevahirinden nebean eder, uzvî tatminlerin hiç birisinin çirkin şeraitini haiz değildir. Diğer heyecanlardan daha az şeditir. Dolayısıyla irademizi daha az tehviç eder ve kolayca şuurdan uzaklaştırabilir, yahut başka hislerle hemzeman olarak yaşayabilir. Ve nihayet bedî hisler bir ferde mahsus hotbin hislerden de değildir, içtimâidir. Hoş bir yemekten muayyen bir miktar insan müstefit olduğu halde bir senfoniden, bir şüirden yüzbinlerle insan istifade edebilir.”

Lipps’in aksine, estetik duyguları sempatik duygulara indirgerken tek farkı “sembol”de gören Basch’ın, bu kesişme alanını, gerçekte hayalin birleştiği yer olarak, “estetik” kabul ettiğini de belirtir Toprak (a.y.):

“Basch bundan sonra ikinci bir ameliyeyle bedî hislerin bu hassalarını aynile senpatik hislerde bularak evelkilerini bunlara irca ediyor ve diğer senpatik hislerle bedî senpatik hisler arasındaki farkı da sembolda keşfediyor, ve hulûlü senpati sembolik ile izah ediyor.. Ona nazaran sembol müşterek bir noktada birleşen ve sair cephelerde birbirinden tamamilen ayrı bulunan ve aralarında mutabakat olmadığı halde birbirini şerheden bir fikirle bir hayalin rabitasıdır. Meselâ Aslan fikri bize uluvvücenabî temsil etmektedir. İşte bu psikolojik teselsül ne tamamilen tahtesşuurda nede şuurda olmayıp şuurumuzun alaca karanlığında ise bedî kıymeti haiz bulunur. Zira ancak o zaman fikirle hayal, ne şahsiyetimizden, ne de kâinatın umumî ahenginden, ne de birbirlerinden farkedilemeyecek kadar birbirleri içinde erirler. Ve ancak o vaziyette ve temsil tarikiyle,

sadalarla, şekiller ve renklerle yahut bir facianın eşhasile ve bir san'atkârın haleti ruhiyesile bir tulû ve gurupla sempatische olabiliriz. Bedîi hulûl bundan başka bir şey değildir. Binaenaleyh tecrübî ruhiyatçıların yaptıkları gibi renklerde, çizgilerde ve şekillerde yani hariçte ve maddede bedîin sırrını aramak hatadır. Her kıymet insan için insan tarafından yapılmıştır. Her güzel şahsî bir hayatın sembolü, kendi hayatımızın tevessü ve intişarıdır. 'Einführung'u bundan fazla tefsire kalkışmak, tefsirine teşebbüs ettiğimiz mefhumu öldürmek demektir. Çünkü 'einführung' deyince hususî ve gayrikabili tahlil bir fakülte anlamak lâzımdır (Volkelt)."

Burhan Toprak (a.g.m.: 88) özdeşleşim hakkında yapılan bütün bu yorumların söz konusu kavramı açıklamakta ve sınırlarını belirlemede yeterli olmadığını dile getirirken Charles Lalo'nun düşüncelerinden de yararlanır. Bu bağlamda, süjenin içinde bulunduğu ruhsal durumun ve hassasiyetin objeleşmesini, estetik hazzın ortaya çıkışında yeterli bulmaz Toprak; zira, bir ölüm haberinde de ruhsal durum objeleşebilir; ancak, bizler bu haberden dolayı estetik hazza kapılmayız:

"Bütün diğer nazariyeleri red ve yahut hepsini bedîi hulûle irca ettikten sonra 'einführung'u da gayrikabili tahlil ve irca bir prensip olarak arzeden bu nazariyenin ilmi ve felsefî kıymeti nedir. Bedîi düşüncenin diğer vakıalar karşısındaki orijinalitesini ve hassalarını gösterebilmiş midir?"

Fransız bediîyatçısı Lalo, biraz mubalağa ederek 'bedîi hulûlü tetkike başlarken oldukça vazih bir fikre sahip olduğunuzu zannedersiniz. Lâkin ilerledikçe fikirlerinizin uçtuğunu, bastığınız yerin ayağınızın altından kaydığını, hiç bir fikre sahip olmadığınızı ve bu hulûl hakkında hiç bir fikir edinmeyeceğinizi müşahade edersiniz; ve artık sizin için yapacak tek bir şey kalmıştır: Bu anlayamadığınız hali yaşamak.. Zira sistem baştan aşağı tezatlarla iphamlarla doludur.' diyor.

Filhakika hulûlcuların iddia ettikleri tarzda yalnız hassasiyetimizin ve ruhî halatımızın âfakileşmesi bedîi hazzın kâfi bir sebebi olamaz. Çarmıha gerilmiş İsa'yı seyreden şahsın İsa'nın bir adam olduğunu düşünerek ızdırap ve heyecan duyması rakıkkalp olduğuma delâlet edebilir; lâkin bu heyecan estetik bir heyecan mıdır? Hayır. Çünkü o zaman kötü bir kopyacının eserile Rembrandt'ın, Léonardo da vinci'nin eserleri arasında fark kalmaz, sanat inkâr edilmiş olur. Hakikî bir sanatkârın bir levhada göreceği ve arayacağı şey büsbütün başkadır."

O hâlde, estetik hazzı ortaya çıkaran unsur "teknik" olsa gerektir; çünkü, teknik, hem tarihe hem de sosyal yaşama bağlıdır. Toprak (a.g.m.: 89) bu noktayı da çeşitli kültürlerden verdiği örneklerle açıklar:

"Hangi şerait dahilinde derunî halâtımızı âfakileştirdiğimizi ve hangi şeraitte bedîi hulûlün husul bulunduğunu mutalâa edersek karşımıza derhal teknik çıkar. Teknik ise şahsî veya keyfî bir şey değil, tarihî ve içtimâî bir neticedir. Biz falan veya falan sanata bir nevi mecburiyetle senpatize oluruz. Zamanımızın tekniğine itaat etmemek elimizde değildir. Çünkü hislerimizi, düşüncelerimizi, ümitlerimizi ve ihtiraslarımızı yoğuran mensup olduğumuz cemiyettir.

Yunanlıların mimarisinde tenazur hâkimdir. Gotikler 'hiérarchie'yi tercih etmişler ve Japonlar ise tezyinî eserlerinde her ikisini de kullanmaktan imtina etmişlerdir. Bu vakıayı cemiyetten başka ne ile tefsir edebiliriz."

Toprak (a.y.) bu açıklamanın yanı sıra, sanatla teknik ve teknikle toplum arasındaki ilişkinin orantısızlığını, İslam sanatlarındaki duruma değinerek verir:

“Sanatla tekniğin ve teknikle cemiyetin ne ölçüsüz bir alâkası olduğunu göstermek üzere müslüman sanatlarına şöyle bir göz atalım: İslâmiyeti bilmeyen bir adam müslüman sanatlarından hiç bir zevk duymaz. Zira pek haklı olarak Massignon iddia ediyor ki, bu sanat müslüman metafiziğinin en esaslı kaziyelerine iptina etmektedir.

‘Kâinata şekli sırf yoktur. Bizatihi suret yoktur. Yalnız Allah daim ve bakidir.’ Müslüman sanatları hep bu felsefeden ilham almışlardır. Bütün müslüman sanatlarının mümeyyiz sıfatını arasak suretin ve deymumetin red ve inkârında, tabiatı taklit etmemek azminde buluruz.

Zira suret yapanlar ahirette yaptıklarını diriltmek cezaî gayri mümkinine mahkûm olacaktırlar. Binaenaleyh müslüman sanatında canlı hiçbir şey yoktur. Minyatürlerde ve şark halılarında görülen hayvanlar ve çiçekler tahaccür etmiş gibidir. Bunun için Massignon, bütün bu medeniyetin nefis sanatlarını diğer amiller ve müessirlerini de imkâr etmemekle beraber hep dini ile, şu güzel mısralarda hulâsa edebileceğim felsefesi ile izah ediyor:

*Nakşi nabudim ki mir’at vücudündür senin
Cilveküster sende sen mâdumu mutlak sende ben”*

Bir ümmet olarak İslam toplumunun, dolayısıyla, Türk-İslam toplumunun sahip olduğu sanat anlayışını, toplumun inanç dinamikleri ve tarihiyle şekillenen hangi özellikler üzerine kurduğunu, bu topluma estetik haz veren sanata ait özelliklerin ne(ler) olduğunu da yine, Massignon’dan yaptığı bir başka çeviri çalışmasında verir Toprak:

“İslâm ilâhiyatında baka-deymumet yoktur. Sadece ‘An’lar vardır. Ve bu ‘An’ların zarurî teakubu bile yoktur. İslâm ilâhiyatçıları pek erkenden istidarei zaman nazariyesine vasıl olmuşlardır. Ve onlar için An’ların teakubu vardır. Ve bu An’ların teakubu da mütekattidir. Şekil ve suret yoktur. Yunanlıların 8 adedi yerine Ogdoade fikri önünde hayran kalmaları bu teşekkülün güzel olmasından ileri geliyordu. Ve bu, onlar için 8 defa vahidin tekrarı değildi. Ve onlar her şeyden evvel hendeseci olup Kürevi ve Kesirülvücuş şekillere hayretle âşıktılar.

Buna mukabil Müslümanlar adet koleksiyonu ve silsilesi olmadığına kanidirler, onlara nazaran yalnız vahid vardır ki Allah onu 3, 5, 7 defa birleştirerek bu adetleri meydana getirir. Suret yoktur. Fakat muayyen bir zaman için birleşmiş atom’lar vardır. Ve çizgi islâmlar için yerini değiştiren bir noktadır. Esasen bu tarif de tamamen yenidir [...] Nasıl ki müslümanlar için fennî görüşten tabiat yoksa ve deymumeti olmayan bir kaza ve atom silsilesi varsa aynen sanata da suret ve şekil deymumetinin inkârı vardır. Ve bu müslüman sanatının en bariz vasfıdır.

Yunanlılar metafizik ile meşgul olup Allahın varlığını isbat ederken bedû delil denilen eşyanın ahengi yani Cosmos üzerinde çok ısrar etmişlerdir. Müslüman ilâhiyatında bu cins bürhan yoktur, Tek bir delil vardır. ‘Eşya fanidir, yalnız Allahın didarı bakidir.’

Vacibülvücudun isbatına gelince bu da ondan gayrisinin değişmesi iledir [...] Ve sanat onlar için mahlûkların kendiliğinden olmadığını göstermeğe bir vesile olmuştur. Demek ki islâm sanatı bize tahavvülü bildiren bir sanattır.”²¹³

Yine, Burhan Toprak tarafından “İslâm Sanatları” adıyla Türkçe’ye çevrilip genişletilen eserde Gaston Migeon; İslam kültür dairesi içinde estetik haz veren, estetik duyguları harekete geçiren ve İslam ümmetinin inanç dinamikleriyle biçimlenen sanat anlayışında “tezyinat”a verilen önem üzerinde durur:

²¹³ L. Massignon, (1935a): “İslâm Sanatlarının Felsefesi”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 38, s. 217

“Hiç bir millet industrial sanatlarına İslâmlar kadar tezyinî bir ehemmiyet vermemiştir. İslâmların düz hatların ittıradından, düz satırların yeknesaklığından kaçınan sanatkârları çizgilerin girifliliğine ve hendesî şekillerin sonsuz terkiplerine düşkünlük göstermişlerdir. İslâmlarda sanat sahasındaki fanteziler sanki her türlü kaideden kurtulmuştu. Mamefi bundan daha mantikî bir tarzda sevk ve idare edilmiş, daha mükemmel bir muvazenesi olan sanat da yoktur. Son derece fanteziye tâbi olan bu zengin tezyinat daima emîn ve bilgili bir zevk mahsülüdür. Şekillerdeki ve renklerdeki âhenk duygusu, anlayışı daima mükemmel bir muvafakat içindir.

İslâm dekoratörlerinin muhayyileleri fantezilerine bu sahada tam hürriyeti temin ediyordu. Tabiatı müşahedeleri zahmetsizce her türlü esareten kurtulmuş bir ifadeye inkılâp ediyor ve hayvanlar, nebatlar, çiçekler tezyinî kompozisyonlarının ölçülü bir tarzda kullandığı bitmez tükenmez tenevvüü olan tezyini motif’ler haline geliyordu.”²¹⁴

Bu noktada, estetik duygunun Lipps ve Volkelt’in düşündüğü gibi sadece doğuştan ve sezgisel değil, aynı zamanda, tarihsel ve toplumsal olduğunun da altını çizer Burhan Toprak (a.g.m.: 90):

“Görülüyor ki bediî his Lipps ve Volkelt’in iddia ettikleri gibi sadece vehbî ve hadsî değildir. Her vehbî zannedilen hissin ve fikrin arkasında bir tarih, bir cemiyet vardır. Yoksa hususî maksatla çiçek haline getirilmiş bir hayvana veya bir insana ruhumuzu nasıl iare eder ve bu hulûlde ve tenasuhta neyi yaşayabiliriz?”

Toprak (a.y.), bu analiz ve sentezden sonra, özdeşleyimci düşüncülerin konuya yaklaşımlarındaki güçlü ve zayıf olan noktaları da vurgular:

“Mamefi şunu da itiraf etmelidir ki hulûlcuların zaif noktaları bulunduğu gibi kuvvetli cepheleri de yok değildir. Meselâ psikoloji sahasında gerek Lipps’in ve gerek Volkelt’in çok derin tetkikleri vardır. Bediî hulûl inhisarcı olmamak ve kıymeti tahdid edilmek şartıyla belki bediî hadiseyi tenvir edecek en mühim nazariyelerden biridir. Yoksa tezyinatla en saf yunan eserlerle rekabet eden ve inşada, teknik ihtiralarda bütün üslupları aşan Roman ve Gotik tarzlarını Voltaire ve Goethe’nin –zekâlarına payan olmayan bu iki adamın– beraber diye vasfetmeleri ya hamakat, ya cinnet olurdu. Halbuki bu hadiseyi senpati sembolik ile izah edince mesele tenvir edilmiş oluyor ve yine ‘ne Kleopatra’nın füsunu, ne Assizli François’nun hilmi, ne de Racine’in şiiri düsturlara irca edilemez.’ diyenlere bunun için hak vermek lâzımdır. Zira bütün bu harikalar esrarlı bir hads ile his edilebilir.

Yukarda söylediğimiz gibi Bediî hulûlcuların başlıca hataları diğer amilleri musirren ret ve inkârlarında ve inhisarcı olmalarındadır. Manasız yere ihsasları, müşareketi efkârı, bilhassa müdrikeyi bediî vakıanın teşekkülünde gölgede bırakmışlardır.”

Estetik hazzın oluşması için süjedeki yeterli bilgi düzeyi sayesinde dengelenen yetilerin önemine dikkat çeken Kant’la aynı düşünceleri paylaşan Toprak (a.g.m.: 91), çok seslilik üzerinde yükselen klasik Batı müziğini, tek sesliliğe dayanan klasik Türk müziğine; Yunus Emre’yi de Reşat Nuri Güntekin’in eserlerine yeğ tutar:

²¹⁴ Gaston Migeon - Burhan Toprak, (1943): *İslâm San’atları*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul: s. 21

“Hiç şüphesiz, bedîî hazzı melekâtımızın ahenginde bulan Kant’ın yerden göğe kadar hakkı vardır. Musiki terbiyesi olmayan bir adama dokuzuncu senfoniye dinletiniz ve sorunuz: Dokuzuncu senfoniye mi yoksa ‘kirpiklerinin her teli’ denilen maskaralığı mı tercih ediyor? Şüphesiz ikincisini diyecektir. Keza Reşat Nuri Beyin romanlarından zevkalan mahalle kızı veya zekâsı işlemeyen bir salon hanımı için Türkiye’nin en büyük şairi Yunus Emre çince konuşuyor gibidir. Çünkü bu zavallı mahlukların Beethoven ve Yunus Emre seviyesine yükselmeleri için zekâlarının hayvanî muhitlerinden, aptal ve galiz meşğuliyetlerinden hasbî tefekkür âlemine kadar tırmanması lâzımdır.”

Burada, Burhan Toprak’ın Louis Massignon’dan Türkçe’ye çevirdiği “İslâm Sanatlarının Felsefesi” adlı çalışmada, Massignon’un İslam musikisinin aslında yeknesak olmadığına dikkat çektiğini hatırlatmakta fayda vardır; zira, yukarıdaki alıntıda Toprak’ın, klasik Batı müziğini klasik Türk-İslam musikisinden hangi açı(lar)dan üstün gördüğü noktası açıklanmamıştır:

“Şimdi de musikiyi tetkik edelim. Musiki için islâm nazariyatçılarının pek haklı olarak, üstünlükünü anladıkları Yunan felsefe kitaplarını kullandıkları söyleniyor. Bundan başka İran vasıtasıyla belki Hindistanın da bazı tesirleri olduğu da inkâr edilemez.

Mamañih musiki malzemesini olduğu gibi ele alalım: Evvelâ gayet dar fasılalı intizamsız dağılmış üçte bir ve çeyrek taksimatı havi bir gamme=dizi buluyoruz. Sesin gayet dar fasılalar içinde oynaması oldukça mütekâmil bir sanatu icab ettirir. Çünkü kulağın çok hususî bir terbiyesi lâzımdır. Ve yine bunun içindir ki garbluların çoğu bir şark konserini veya şarkılarını dinlerken müthiş surette sıkılırlar. Çünkü aynı notanın tekrerrür ettiğini zannederler [...]

İslâm musikisinde mélodie daima müteakibtir. İslâmlarda Harmonie fikri hristiyan garbın büyük bir icadı ve garb medeniyetinin en derin orijinallığı olan ‘hemzaman accord’ mefhumu yoktur. Esasen bu fikir hristiyan garbın haricinde ne uzak şarkta ve ne de islâm ülkelerinde vardır.

Şu halde bir müslüman orkestrasını dinleyenler için en esaslı şey ‘rythme=usul’dur. Ve her mélodie’ye lâzım olan zamanın geçmesidir. Çalgıcı için de mühim olan şey An’ı yakalamağa çalışmaktaki temyizdir.”²¹⁵

Burhan Toprak nihayetinde, estetik duygunun oluşması için süjede bulunması gereken, özdeşleyimi sağlayan unsurları, bütüncül bir bakış açısıyla ortaya koyar; bu unsurlardan birinin eksikliği hâlinde ortaya çıkan duygunun estetik değil, ama “pseudo” yani ki “sahte” estetik olacağını söyler; daha önce de gördüğümüz gibi, pseudo-esthetique kavramı, Charles Lalo tarafından “yalancı/sahte estetik” karşılığı olarak doğayı dışlayan, sadece sanatı içeren estetik şeklinde düşünülmüştür (Bkz. s. 42). Birinci el kaynaktan okumak gerekirse, Toprak tarafından, önce *Bediyyat* sonrasında *Estetik* adıyla Türkçe’ye çevrilen eserde, Charles Lalo (2004: 15) “pseudo-esthétique” kavramını, şöyle açıklamıştır:

²¹⁵ L. Massignon, (1935b): “İslâm Sanatlarının Felsefesi”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 39, s. 227-228

“Hakikatte sırf tabiatın lâbediû (anesthétique) bir güzelliği, typique, süslenmiş, seçilmiş olan tabiatın da sahte-bedû (pseudo-esthétique) bir güzelliği vardır. Yalnız bediû ve kendiliğinden güzel olan tek güzellik, san’at eserinin güzelliğidir.”

Buradaysa, aynı olgu, Toprak (a.g.m.: 91) tarafından farklı bir karşılıkla “süjedeki hayal, zeka ve hassasiyetin orantılı olarak çalışması” bağlamında, bu üç öğeden herhangi birinin eksikliği şeklinde verilmiştir:

“Lâyemut eserleri anlamak yani bediû hali husule getirmek için mutlak surette teknik malûmata, zihnî tekâmüle, ince hislere, kuvvetli harsa, metafizik endişelere hayvanî ihtiyaçları unutmak kabiliyetlerine lüzum vardır. Ancak muhayyile, zekâ, hassasiyet mütevaczin bir surette çalışırsa bediû hisler canlanabilir. Bu üç unsurdan birinin noksan kalması pseudo-esthetique bir hadise tevlit eder.”

Burhan Toprak için özdeşleyimi açıklayabilmek; çok yönlü bir bakış açısına, dolayısıyla, yüksek bilgi düzeyine sahip olmamızı gerektirir. Zira, Toprak (a.g.m.: 91) için özdeşleyim olgusu, çok katmanlı ve karmaşık bir durumun karşılığıdır:

“Bediû haz zannedildiğinden çok mudildir. Bunun için onu tek bir prensiple, yalnız derunî halâtumuzu, hassasiyetimizi âfakileştirmekle, enenin lâeneye hulûlile, zekâmuzu ve sevki tabiilerimizi ihmal ederek izaha yeltenmek ya hataya düşmek yahut Volkelt’in dediği gibi ‘bediû hulûl gayri kabili tahlil ve irca bir fakültedir.’ deyip hakikati aramaktan vaz geçmektir. Anlatamadıklarını yaşamamızı teklif ediyorlar. Fakat yaşadığımızı bilmeye çalışmak hakkımız değil midir?”

Estetik etkileşim içine giren bir süje olarak, çevirmenin de, eserini çevirdiği yazarla özdeşleyim kurup onun dünyasına girebilmesi ve en az, kaynak metnin yazarı kadar bilgili olması gerektiğini düşünür Toprak (1936a: 9):

“Tercüme, yabancı eseri, ölü bir dil, orta bir zevk ve belirsiz bir şahsiyetle kelime kelime çevirmek değildir. Tercümenin iki davası vardır. Nasıl ve ne? Yani nasıl tercüme edeceğiz, neyi tercüme edeceğiz? Bunların birincisi için eserin yazıcısı derecesinde olmasa bile onun âlemine ait bütün incelikleri kavramış, çevirdiği eserin cevherlerine kendi cevherleri gibi ısınmış, ona sempati, heyecan ve fedakârlıkla bağlanmış ve kaleminin salâhiyetini kurmuş bir şahsiyet sahibi olmak lâzımdır. İkincisine gelince bunun için kendi dilinin kültür ve sanat seviyesini bilecek, dertlerini, eksiklerini, ihtiyaçlarını sezecek, alâkalarını, iştiyaklarını, dâvalarını görececek ve ona göre seçecek bir ölçü gerekir. Bizde tercümececinin vasıflarına ne birinci şahsiyet, ne de ikinci kıymet dahildir. Onun için bir ton eser tercüme eder, bir gram cevher elde edemeyiz. Tercümeceye ihtiyacımız büyüktür. Anlıyarak, bilerek, severek, duyarak tercüme.”

Abdülhak Şinasi Hisar’ın da söylediği gibi, edebiyat tarihinde, Romantizmin en güçlü temsilcisi, Parnasizm, Sembolizm ve Naturalizm akımlarının oluşmasında, temeli kuranların hocası, ilham kaynağı ya da başlangıç koşulları için gerekli ortamın

hazırlayıcısı kabul edilen Victor Hugo'nun²¹⁶ da aynı şekilde, bütünsel bir bakış açısıyla ömrünün son yıllarında kaleme aldığı ve Türkçe'ye Burhan Toprak tarafından çevrilen *Doksaniüç İhtilâli* adlı eserde, yapıtın başından sonuna kadar, insana ait fiziksel ve ruhsal zıtlıkların özdeşleyim içinde aktarıldığı bir kurgu söz konudur. Victor Hugo'nun bu eseri hakkında “Şairin son oğlu da bunu yazarken ölür ve yıllardanberi tımarhanede olan bir kızından başka bütün çocuklarıyla karısını toprağa vermiş bulunan şair bu darbe ile sarsılıp düşmiyerek romanını bitirir.”²¹⁷ diyen Nahid Sırrı Örik de ölümünden sonra, Fransa'daki en büyük insanların son dinlenme yeri olarak bilinen Panteon'a gömülen Hugo'nun, 19. asırda haşmetle hüküm süren en yetkin sanatçı olduğunu belirtir. 1789 yılında gerçekleşen Fransız İhtilali sonrasında, ülkedeki kiral yanlıları ile devrimciler arasında çıkan iç savaşın, 1793'teki durumunu veren eserde, Konvensiyon'da alınan Cumhuriyet'e geçiş kararı yanlıları ile bu karara karşı gelen kiral taraftarlarının savaşımını anlatan Hugo; aynı zamanda siyasete de girmiş bir sanatçı gözüyle, olayların içinde yer alan her göstergeyi hem ön hem de arka yüzündeki görelî ve zırlıkları içinde barındıran yönüyle, gerek özdeşleyimden gerekse dolaylı ve dolaysız betimlemeleri romantik, gerçekçi ve de sembolik açıdan vermek yoluyla, 1793 İhtilal'inin bir bütünlük içinde anlaşılmasını sağlamıştır.

Victor Hugo'nun adı geçen eserde²¹⁸, kahramanların ruh durumunu, anlatıcı yazar kimliğiyle ve özdeşleyimden yararlanarak okura aktarttığı örneklerden bazılarına yer verelim şimdi de:

“Geminin güvertesi altındaki yirmi dördlük toplardan biri bağlarını koparmıştı. Bu hal denizdeki olayların belki en müthiş ve korkuncudur. Açık denizlerde hareket halinde bir harp gemisi için bundan daha kötü bir şey olamaz.

Bağlarını koparan bir top birdenbire tabiat üstü, vahşi bir canavar haline gelmiş makineye döner. Bu demirden kitle, tekerlekleri üzerinde koşar, bir bilardo bilyası gibi hareket eder, geminin yalpasına göre eğilir, baştan ve kıçtan sarsılmasıyla yerinden sıçrar, gider, gelir, durur, düşünüyor gibi görünür, yeniden koşmaya başlar, geminin bir ucundan öbür ucuna kadar ok gibi atılır, döner, kaçar, bükülür, vurur, deler, öldürür, yok eder. Bir duvara durmaksızın vuran bir tolma gibidir. Şunu ilâve edelim ki tokmak demirden, duvar ağaçtandır. Bu, maddenin hürriyete kavuşmasıdır. Bu ebedî esir öcünü almaya kalkmıştır; cansız eşya dediğimiz şeylerdeki şirretlik birdenbire patlamış, fişkırmıştır. Sabrını kaybetmiş ve bulanık bir intikam almaya koyulmuştur; cansızın, maddenin öfkesi kadar merkametsiz birşey yoktur. Bu demirden azgın blok, bir panterin

²¹⁶ Bkz. Abdülhak Şinasi [Hisar], (1935): “Victor Hugo'nun Edebî Tesiri”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: 1, Sayı: 35, s. 2227

²¹⁷ Nahid Sırrı [Örik], (1935): “Victor Hugo'ya Dair”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: 1, Sayı: 33, s. 2113, 2114

²¹⁸ Bkz. Victor Hugo, (1994): *Doksaniüç İhtilâli*, (Çev. Burhan Toprak), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları

atılışlarını, filin ağırlığını, bir farenin çevikliğini büyük bir deniz dalgasının sürprizlerini, şimşegin sarsmalarını, mezarın ıssızlığını kendinde toplamıştır. On bin kilodur ama çocukların oynadığı küçük bir top gibi zıplar. Bunlar keskin açılarla bölünen dolaşmalardır. Ne yapmalı, bu işi nasıl önlemeli?” (s. 30)

“En yüksek tepeye yaklaşmaktayız.

İşte Convention.

Bu tepe karşısında bakışlar durur.

İnsanlık âleminde, bundan yüksek bir şey görülmüş değildir. Nasıl ki Himalaya dağları varsa, öylece Convention da vardır.

Convention belki tarihin en yüksek noktasıdır.

Convention yaşarken, -Çünkü bir topluluk yaşamaktadır.- onun ne olduğu pek iyi anlaşılamiyordu. Çağdaşlarının onun anlamadıkları tarafı büyüklüğü idi. Hayran olmalarına korkuları engeldi. Büyük olan her şeyin kutsal bir dehşeti vardır. Küçük tepelere ve şöyle böyle insanlara hayran olmak kolaydır. Ama çok büyük olan şey, bir dağ ya da bir deha olsun bir meclis veya bir şaheser olsun yakından görülünce ürktür. Her tepe bir büyüleme gibidir. Tırmanmak yorar. Dikliği yüzünden, yola çıkmanın nefesi kesilir, inişlerde, insanın ayağı kayar, onun güzelliğini meydana getiren sarplıkta, el ve ayaklar zedelenir, seller köpükler saçarak, derin uçurumların varlığını belli eder. Sık bulutlar tepeleri örter. Yükselme, düşme kadar insanın başını döndürür. İmrenmeden çok ürkmeye işte buradan gelir. Bunun içindir ki, büyüğe karşı kaçınma; bu duygu, işte buradan gelir. Uçurumlar görülür de, büyüklük görülmez. Canavar görülür, hârika görülmez. İşte Convention böyle yargılandı. Convention; kartallar tarafından seyredilmek üzere yaratıldığı halde, miyopların zekâsıyla incelenmiştir.” (s. 141)

“Bundan kırk yıl önce, Fougères ormanına, Laignelet tarafından girerek Parigné yönünden çıkan bir yolcu; bu derin ve sık ağaçlığın tam kenarında feci bir şeye rastladı. Ağaçların arasından çıkar çıkmaz birdenbire La Tourgue önünde görünürdü.

Yaşayan La Tourgue değil, ölmüş La Tourgue. Duvarları delik deşik olmuş, şurası burası yarılmış, bazı bölümleri yıkılmış La Tourgue. Harabenin bir yapıya nispeti hortlağın insana nispeti gibidir. La Tourgue'dan daha kasvetli bir görünüş olmaz. Bu ormanın köşesinde bir haydut gibi dikilmiş tek kule, o kadar sağlamdı ki Romalılardan kalma bir eser sanılırdı. Bu; oturaklı kitlede iktidar düşüncesi yıkılma düşüncesiyle o kadar birbirine karışmıştı.” (s. 231)

“Tour-Gauvain'in etrafında, karanlıkta siyah şekillerin kaynaştığı seçiliyordu. Bu kalabalık bir asker birliğiydi. Ormanın ağaçları, plâto'nun çaluları arasında ötede beride yıkılmış olan ateşler, gecenin karanlığını o noktalarda deliyordu. Sanki yer yüzü gökler gibi yıldızlanmak istiyordu. Savaşın yıldızları kasvetli şeylerdir. Plâto yönündeki topluluk ovaya kadar uzanıyor, orman yönünde ise sık ağaçlar altına giriyordu. La Tourgue sarılmıştı.” (s. 244)

“Birdenbire ufkun üzerinde yüksek bir kule göründü. Bu vahşi peyzaj içinde bir kuleydi ve yapayalnızdı.” (s.281)

“Saldıranların karşısında kap kara bir delik çene olarak; altta ve yukarıda yerinden oynamış taşlardan ibaret bir uçurum; dişleri dökülmek üzere taş parçalarından meydana gelmiş bir köpek balığının ağzı vardı. Bu deliğe girmek ve oradan çıkmak gerekiyordu.

Delğin içinde kurşun yağmuru, dışarıda metris vardı. Dışarı, yani zemin katının alçak salonu.” (s. 293)

“Bazen taşların acâip gözleri vardır sanılır. Bir heykel bakar, bir kule gözler, bir yapının cephesi; seyre dalar. Torgue kulesi sanki Giyotini inceliyordu.” (s. 377)

“Tabiat acımasız. İnsanların kirletmesi karşısında çiçeklerini, türlü müziğini, kokularını çekip almaya razı olmaz. Sosyal çirkinlikle ilâhi güzelliğin zıtlığı karşısında insanı şaşırır. Ona, ne bir kelebeğin kanadını, ne de bir kuşun şarkısını feda etmez. Boğazlaşmalar, öçler sırasında, tam mânasıyla barbarlık içinde bile insanın kutlu şeylerin değerini hesaba katmalarını ister. İnsan; üniversal tatlılığın ve göklerin aslâ

bozulmayan huzurunun uyandırmalarından uzak kalamaz. İnsan kanunlarının şekil bozukluğu, kâinatın ışıkları içinde cırıl çıplak görünmelidir. İnsan kırar, ezer, kısır bırakır, öldürür. Yaz yine yazdır, zambak zambaktır ve yıldız da yıldızdır.” (s. 379)

Bütün bu açıklama ve örneklerden anlaşılan odur ki Burhan Toprak; özdeşleyim aşamasının öncesini ve sonrasını belirlerken aynı zamanda, süjenin “estetik tavrı” içinde yer alan ereği kendinde oluş, seyir, kavram, duyum, algı, duygu ve estetik haz olgularını da bir bütün hâlinde, hem bireysel hem de toplumsal ölçekte ele alıp incelemiştir. Bunu yaparken, Batılı düşünürlerin yanı sıra ve Tunalı’dan farklı olarak, İslam mistik düşünce anlayışı (Tasavvuf) ve İslam sanatlarının felsefesinden örneklerle de yer vermiş, Türkçe’ye yaptığı kuramsal ve edebî çevirilerde, bu özelliklerin estetik düzeyde bir bütün olarak sağlandığı eserlere ve yazarlara yönelmiştir. Bu durum, Toprak’ın kuramsal yaklaşımdaki bilimselliğe ve bütünselliğe verdiği önemi göstermektedir.

II.4. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Obje”

Doğayı, estetikbilimin alanı dışında tutan Toprak, estetik objeyi de dar anlamıyla “sanat eseri” olarak düşünür.

II.4.1. Estetik Objenin “Ol”uşumu

Rüştü Şardağ, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında, edebî eserlerin “hayat”la olan bağlarını tartışır okuyucuyla; ona göre, edebiyat, hayatın ta kendisidir:

“Garp’ta edebiyatın asırlardanberi dönüp dönüp bir niyet tablasının fırladığı gibi üzerinde durduğu tek hakikatin hayat olduğu meselesi bilmem münakaşaya değer mi? Malherb’den Taine’e kadar edebiyatı hep başka başka anlatan büyük şahsiyetlerin birbirlerine çok kere uymayan görüşlerine, bir Rafael ve bir Balzac’ın dünyayı kavrayışına, nihayet bir Gorki ile bir Pierre Loti’nin objektif ve sübjektif âlemi emip geri verişleri arasındaki değişik görüşlere rağmen hepsinin de ruhlarını büyük endişelerle titreten mesele ‘hayat’tan başka ne olabilir. Her biri başka bir hülyanın veya hülyalarında tasarladıkları başka bir realitenin yaratıcısı oldukları halde yine her birinde hayat, bütün değilse de bazı hakikatlerle yaşamıyor mu? İfade ve üslûbu ortadan kaldırın: Garp seması altında yetişen bütün ediplerin muhakkak ki, şu, az çok herkesin dünyası olan hayattan bir şeyler alabildiklerini göreceksiniz. Bu ileri kültür dünyasında her büyük eser hayatla, onun içerisine mümkün olduğu kadar sokulabilmekle elde edilmiş değil midir? Yine her geri olan ve hayattan uzak, kısır mahsulleri de zaman zaman geri çarpan muhakkak ki, aynı hayattır [...]

*Düşünüyorum; ilk zamanlar yalnız kendi şuur dünyasında hayat ve ölüm meselelerinden başka bir şey bulunmayan ve sade bunların gizli münasebetlerle çırpınıp duran bu büyük insana o bin türlü hayat görmüş kimselerin ne büyük tesiri olmuştur? Ondan sonra değil midir ki, Tolstoy ‘Diriliş’inde bütün bir Sibiryâ zindan hayatını, köylü ve Mujik sefaletini, hizmetçi ‘Maslova’nın şahsında muztarip ve ezilmiş insanlığın panoramasını Rus olmıyanların bile gözlerinden aynı samimî yaşları döktürecek kadar kudretle vücuda getirebilmiştir? [...] Hayat bu! İçinde ne yok ki..”*²¹⁹

Bu konuda, iki yıllık hapisane hayatından sonra, Cezayir’de karşılaştığı Oscar Wilde’ın da aynı görüşlere sahip olduğunu öğreniriz André Gide’den:

“Konuşuyoruz. Onunla Cezayir’deki son karşılaşmamızdan söz açıyorum. O zaman nerede ise felâketi haber verdiğimi hatırlayıp hatırlamadığını soruyorum.

– ‘Değil mi, diyorum, İngiltere’de sizi bekliyen şeyi aşağı yukarı biliyordunuz; tehlikeyi gördünüz ve atıldınız?

(Burada, hemen biraz sonra, onun sözlerinden hatırlıyabildiklerimi kopya ettiğim kâğıtları, olduğu gibi aktarmadan daha iyi bir şey yapamıyacağımı sanırım.)

– ‘hâ! Tabii! Bir felâket olacağını biliyordum. – Bunu, ya da başka bir şeyi bekliyordum. Bunun böyle bitmesi gerekirdi. Düşünün: daha ileri gitmek kabil değildi, ve bu süremezdi. Bunun için, anlıyorsunuz ya, bunun bitmesi lâzımdı. Zindan beni büsbütün değiştirdi. Bu yüzden zındana ümit bağlamıştım. – B.. çok hâin, bunu anlıyamıyor, aynı yaşayışa dönmemem gerektiğini anlamıyor; başkalarını beni değiştirmekle suçluyor. İnsan hiç bir zaman aynı hayata yeniden başlamamalıdır... Benim hayatım bir sanat eseri gibidir. Bir sanatçı hiç bir vakit bir şeye iki kere başlamaz... Ya da bu, başarılı olmamış

²¹⁹ Rüştü Şardağ, (1938): “Edebiyatımızda Hayatsızlık”, *Varlık*, Cilt: 6, Sayı: 126, s. 82

demektir. Zındandan önce benim hayatım olabileceği kadar başarılıydı. Şimdi o, tamamlanmış bir şeydir.” (Toprak, 1967e: 26)

Türk okuruna “İçinde bulunduğumuz edebî devrin en çok sözü geçen ve bu devire yeni mânalar, yeni görüşler getiren genç Montherlant’ın bu yazısını okurlarımıza sunuyoruz. Açık bir görüş, riyasız bir mantık ve samimî bir gönülle söz söylüyen muharrirden daha bazı parçalar vereceğiz.” söylemiyle tanıtılan ve Burhan Toprak’ın yaptığı çevirilerle, hayatını eser yapmış sanatçılardan bir olarak tanınan Henry de Montherlant’a (1937: 4, 5) göre, hayatı anlatmak; samimî ve gerçekçi olunmadığı zaman, sanat, gülünç bir hâl alır. O nedenle, sanatçı, hayattan bahsetmeli ve bunu yaparken hem gerçekçi hem de bu yaklaşımında, samimî ve dürüst olmalıdır; bununla birlikte, ağır ithamlar altında kalmayı ya da alay edilmeyi de göze almalıdır:

“Romancı hayatını anlatmakta ifrata gitmemelidir. O, hakikatta ne ise onu göstermelidir. San’atının ümitsiz ve gülünç bir halde hayattan geri kalması da hiç bir veçhile kabul olunamaz [...] Vakıtlarını, hep dışarda kaybeden, konferanslar veren, akademiye, dostlari pazarlığa girişen, methiyeler yazan, kongrelerde, mütefekirlerin yanında zamanlarını eriten romancıları görüyorum da kendi kendime soruyorum: ‘Bunlar ne zaman yazarlar?’ diye, süükür ki bunların çoluk çocukları vardır.

Mecburiyetle yaptıkları beşerî temas bu hava içindedir. Uzun yıllardanberi kitaplarına koydukları hep o hayattır. Böylece kandırmakta muvaffak olup giderler. Madem ki bütün mukadderatı, bütün tecrübeleri yaşamamıza ve muhitleri tanınmamıza imkân yoktur; hiç olmazsa romanlar, bizim etrafımızda olan şeylerden, bizim ve sevdiğimizimizin hiç şüphe etmeden karıştığı o mes’elelerden bahsetmelidir. ‘Bunlar romana giremez!’ demeyiniz yine. Asıl konacak şey işte budur. Hayatı takip etmelidir; onu bir kopyacının bir tabloyu kopya edişi gibi tam bir dikkatle, ne idealistlerin, ne natüralistlerin, ne de tarafgirlerin değiştirmelerine kulak asmadan kopya etmeli ve eserlerine koymalıdır[...]

İstikbalin romanı, elbette kolaylıkla kendisine yol açmış olmayacaktır. Her yeni şeyin gördüğü mukavemeti o da görecekti. Edep ve erkân namına çıkışan, Fransız zevki hesabına yırtınan ahmaklardan tutunuz da, sahte yahut yarım hürriyetin dedi kodularına, yürüdüğü yolda kendi kendilerini batıran beyinsizlere ve riyakârlara varıncaya kadar hepsi bu yeni harekete karşı geleceklerdir. Yalnız dürüst olmaktan başka bir şey düşünmiyen bu san’ata, halk ta en iğrenç şeyler söylüyecektir. Etraflarında olup bitenleri bilmiyenlere, romancılar bu olup bitenleri gösterirse küfür işideceklerdir. Bu insanların nazarında kendi bildikleri şeyleri söylüyen romancılar da alçaktır. Fertler, Romanda geçen hâdiselerin bizzat içinde bulunanlar ve onları elle tutan, gözle rahat rahat seyredenlerdir. Lâkin onlar bu hâdiselerin yazılmalarına tahammül edemezler. Mes’ele burada: Hususî hayat kitaba geçmiyecektir. Geçirenler şerefsizdir, ahlâksızdır. Dante bir zamanlar şöyle bağırmişti: ‘Tezyif olunmadan inkulâp yapmak istiyen adamın vay haline!’ Hakikatı söylemek daima bir inkulâp yapmak demektir.”

Hayatı acıyla dolu olan Goethe’den bahsederken, onun kendine hizmet eden ve kendinden başka kimseyi önemsemeyen, sadece ve sadece zevki için ve anlık yaşayan, yaşayamadıklarını da eserlerinde yarattığı karakterlere yaptırtan, ölümü umursamayan ve öte âlemi yok sayan, gerçek olanı maddî âlem(ler)de arayan, bununla birlikte, feragat etmekten ve fedakarlıktan bahsedip durma aymazlığına düşerek, yakın çevresi de dahil

olmak üzere, pek çoklarını öfkeliendiren bir insan olduğunu söyleyen Burhan Toprak için Goethe'nin hayatı, eserlerinin en kötüsüdür:

“O, metafizik can sıkıntısına, şüpheye, en derine gitmeye, hulâsa zekâsının rahatını kaçıran, onda ihtirasların fırtınasını uyandıran her şeye karşı yabancı idi. Allah tarafından yenilmeye bile razı olmuyordu. Kendisinin dediği gibi, varlığına ıstırap veren duygu ve fikirleri hemen sanat kalıbına döküyor, içinin huzurunu bulmak ve varlığı ile uyuşmak çarelerini arıyordu. Bunun içindir ki ‘bütün eserlerim, büyük bir itiraflın parçalarından başka bir şey değildir.’ demişti [...] İhtiraslarının sonuna kadar gitmeyi yarattığı kahramanlara bırakırdı. İntiharı düşünen Goethe değil, Werther'dir. Hakiki Werther ise en asil ihtiraslarını bile boğmaya ve onlara hâkim olmaya çalışır.”²²⁰

“Goethe seksen yaşına basarken oğlu Auguste Romada ölmüştü. Bedbaht babaya Başvekil Müller bu acı haberi verdi. İlk önce o, hiç aldırmaz göründü, sonra gözleri yaşla doldu ve ‘Non ignoravi me mortalem genuisse!’ dedi. (Çocuğumun fani olduğunu bilmiyor değilim!)

Bir müddet sonra Zelter'e gönderdiği mektupta şu cümleler vardı: ‘Bizi yer yüzüne bağlayan ancak vazife fikri olabilir. Benim tek gayretim fizik muvazaneyi sürdürürebilmektir. Gerisi kendiliğinden gelecektir. Vücut mecburdur. İsteyen ruhtur.’ Başka bir yerde de ‘Yalnız kanun bize hürriyet verebilir’ diyor.

Nihayet ertesi yıl, oğluna dair yazdığı mektubu şu cümle ile bitiriyor: ‘Haydi!... Mezarların üstünden ileri!...’

Dünyada insan oğlunu düşündürecek en büyük mesele insan iktidarının hududunu bilmektir. Bir adam neye muktedirdir? Küçücük Avrupa'nın bugünkü münevverleri Goethe'nin eserlerini ve hayatını bu sorguya bir cevap sayıyorlar. Eğer böyle ise, bu hayat, insan iktidarının ne kadar hiç ve zaafının ne kadar sonsuz olduğunu göstermeye kâfidir.

Pascal, ‘namütenahi mesafelerin sükûtu beni korkutuyor.’ ‘Kimbilir bizden haberi olmayan ne âlemler vardır?’ diyor. Goethe'yi hiç bir şey korkutmuyor, o daima rahattır. Meşhur sözü: ‘Feragat et, lâzım, lâzım, mutlaka lâzım.’ ‘Teferruatta değil, külden bir defa feragat ederek...’

Gene bu muhteşem sözleriyle kanatlanır gibi oluyor. Lâkin feragat... Neden feragat? Hiç bir arzusuna mecbur olmadan hayır demiyerek yaşamak ve nihayet tek şeyi kazanmak için, her şeyi, her şeyi gözden çıkararak Tolstoi gibi çölde kaybolmuş bir istasyonda ölmek, odanda ve koltuğunda rahat rahat ölmek için mi?

O da İmparator Napoléon gibi ölümden başka hastalık bilmeyen bir kaya idi. Ölümü hiç düşünmüyordu. Ölüm onun için bir hâdise bile değildi. Ebediyeti âna sığdırmağa çalışıyor ve 18 Mart 1831 de Ekermann'a şunları söylüyordu: ‘Ebedi hayata ait fikirlerle uğraşmak kibarlara ve işi gücü olmayan güzel hanımlara yakışır. Lâkin yer yüzünde kendisinin bir şey olduğunu bilen yüksek insanlar, öbür âlemi kendi haline bırakırlar.’ Bu sözler onun mizacının tam ifadesiydi. Nitekim hiç bir tetkik ona insan aklının eremiyeceği şeylerle uğraşmak kadar boş görünmüyordu. Kayıtsız girip, küçük görerek ve alay ederek çıktığı bütün felsefe mekteplerinden sonra, hayatına prensip olarak şunu almıştı: ‘Ânu yaşa!’ [...]

Rivayete bakılırsa ilk görüşmelerinde Napoléon ona ‘siz bir adamsınız Monsieur Goethe!’ demiş. Hayranlarından biri de ‘onun fikirleri şiirlerinden ve hayatı eserlerinden yüksektir’ diyor.

Hayır Monsieur Napoléon; o, şair, mütefekkir, dâhî olabilir. Hattâ sizin çamurunuzdan daha bulunmaz bir çamurdan da yaratılmış olabilir. Lâkin, o bir ‘adam’ değildir. Bir ‘adam’ sayılmasına imkân yoktur ve hiç şüphesiz hayatı eserlerinin en kötüsüdür.”²²¹

²²⁰ Burhan Toprak, (1967a): “Goethe’den Ayrılırken”, *Büyük Doğu*, Sayı: 8, s. 13, 16

²²¹ _____, (1967b): “Goethe’den Ayrılırken”, *Büyük Doğu*, Sayı: 9, s. 13, 16

Ruhunun huzur bulması için hayatı boyunca inançla inançsızlık arasında gidip gelen ve Epiktetos'tan Rousseau'ya kadar her türlü bakış açısını irdeleyen Tolstoy'un bu iniş çıkışlarını anlattığı çalışmasında Burhan Toprak (1962: 91, 92, 93, 94, 95, 96), bir sanatçının, yaşadıklarını eser(ler) hâline getirmesinin aşamalarını verir:

“Tam bu sıralarda ölüm korkusu; Tolstoy’un başına belâ olmak üzereydi. Derken; sevginin mucizesi olan ‘Aile Saadeti’ adındaki; şaheser çıktı. Sophie Andreievna Bers’le sevişmeğe başlamıştı. Bu ilgi üç yıl sürdü ve Tolstoy 1862’de kendisinden 15 yaş küçük olan bu kızla evlendi.

Bu evlenme; her şeyde olduğu gibi, onu çok sardı. ‘Ah, ne kadar mes’udum.’ Diye bağırdı. Doğrusu, Kontesin etkisi; ilk önce sanatı için çok hayırlı oldu. Doğrusu, Kontesin etkisi; ilk önce sanatı için çok hayırlı oldu. Kontes, bir yazar karısı olmak için gereken terbiyeyi almıştı. Onunla birlikte çalışıyor, karalamalarını temize çekiyordu. Özellikle ara sıra esen; inanma fırtınalarına karşı onu koruyordu. Tolstoy, bu evlenme yoluyla rahatlıkla on beş yıllık mutlu bir ömür sürdü. Çoktan beri unuttuğu huzur XIX. yüzyılın sonuna hâkim olan, iki büyük eserini verdi: ‘Savaş ve Barış’, ‘Anna Karenin’ 1864-1877 [...]

Tolstoy, ‘Savaş ve Barış’ adındaki büyük romanını bitirdikten sonra, Kontesin sevgisiyle süren mutluluk sarsılmağa başladı ve Tolstoy yavaş yavaş filozofi ile pedagojiye döndü. Halk için bir düşünce alfabesi yazmaya, sonra da Yunanca öğrenmeye kalktı. Gece, gündüz yalnız bunlarla uğraştı. Bu sırada ‘Anna Karenin’in son bölümlerini yazmaktaydı. Roman, epeyce ilerlemişken onu sarmıyordu. ‘Günlük’ünde, yaptığı vicdan hesaplaşmasında kendisinden korkuyor, öğreniyordu. Ruh krizleri başlamıştı. Sonunda gedik açıldı ve ölüm kaygısının azgın dalgaları her şeyi boğdu. Tolstoy, bu yılların trajedisini çok sonraları şöylece anlatır: ‘Artık anlıyordum ki, üzerinde durduğum şey yıkılıyor ve ayağımın altından toprak kayıyordu. Beni yaşatan kaynak yoktu. Yaşayabilmek için; hiçbir şeyim kalmamıştı [...]

Tolstoy’un kendisini öldürmesine bir adım kalmıştı. Onu kurtaran gene halk oldu. Halk ile yaptığı birçok denemeler onu doyurmamıştı. Bu sefer, kendisine şunu sordu: Hep ümitsizlikle karşılaşan bu milyarlarca insan, kendilerini niye öldürmüyorlar? O vakit anladı ki; onlar aklın yardımıyla değil, imân ile yaşıyorlardı.

Sonunda beklenen saat çaldı, Tolstoy Allah’a inandı ve ona daha çok yakınlaşmak için kilisenin her yargısına bel bağladı. Ama zaman geçtikçe, akli, kilisenin geleneğine dayanamıyor ve özellikle türlü kiliseler arasındaki düşmanlık onu çileden çıkarıyordu. 1881 de yazdığı ‘Dogmalar üzerine dayanan teolojinin tenkidi’ adındaki kitabında, inancını şu cümlelerle özeltiyor ve ‘Ben ki dinlerin insanları birleştireceğine inanan bir adamım, dinin dayanabileceği tek desteği yıkmasına şaşıyorum!’ diyordu [...]

Öyleyse Tolstoy, İsa’nın Allah olduğuna inanıyor mu? Hayır! O, İsa’yı yalnız Buda, Konfüçiyus, Sokrates, Eflâtun, Epiktetos, Pascal, Kant gibi insanlığa mutluluk yolunda önderlik edecek büyük hakîmler arasında saymaktadır. Eğer o, Hristiyanlığa daha büyük bir yakınlık göstermişse, bunun iki sebebi vardır: 1. Hristiyan olarak doğması ve Hristiyanlar içinde yaşaması 2. Türlü kiliseler yoluyla İsa’nın dinine sokulmuş boş inanışları atarak, bu güzel imânın özünü meydana çıkarmağa çalışmakta büyük bir haz duymuş olması.

Çünkü bu büyük din yaratıcılarıyla, yarı Tanrılara bağlandığı andan başlayarak; o; yalnız akla en büyük yeri vermektedir. Nitekim ‘Yaşama üzerine’ adlı 1887 de yazdığı kitabın başına Pascal’ın ünlü cümlesini almıştı: ‘İnsan, bir kamıştır, tabiatte en çelimsiz bir şeydir. Ama düşünen bir kamıştır.’

Kitabının içine ekliyordu: ‘Şu halde bütün şerefimiz düşünme kabiliyetindedir. Dolayısıyla iyi düşünmeğe çalışalım. İşte ahlâkın prensibi budur... Gerçek yaşama; ancak aklın ve düşüncenin görüldüğü vakit başlar. Akla dayanarak süren hayatın özü ise sevgidir.

‘Yaşama üzerine’ adlı kitabında bu konuda şu satırları okuyoruz: ‘Sevgi; insanın tek akıllıca davranışıdır. Sevgi; insan ruhunun en akıllıca ve en şerefli oluşudur. Sevgi; yaşamının bütün zıdıklarını çözer, yalnız ölüm korkusunu savan değil; ama, insanı başkaları için kendisini yok etmiye coşturan en gerçek mutluluk, en büyük nimettir.

Çünkü sevdikleri için kendini yok eden sevgiden başka, sevgi yoktur. Sevgi; bu ad'a, ancak kendini yok ettiği vakit lâyük olur. Böylece gerçek sevgi; ancak insan; kişisel mutluluk elde etmenin mümkün olmadığını anladığı vakit olur. İşte o zaman, varlığın bütünü kanı; gerçek sevgi fidanını sulamağa başlar [...]

Bu satırlar gösteriyor ki, Tolstoy imâna; yorgun olduğu için, teslim olmuş bir insan gibi gitmemiştir. Akılları şaşkırtıcı bir davranışla, akıl ile sevgiyi birleştiren bu adamın, ne kadar kuvvetli bir gerçek sevdalısı olduğunu, kendisini aforoz eden ve kiliseden kovan Saint Synode'a karşı yazdığı açık mektupta görülebilir: 'Benim için ruh, sevgi ve her şeyin başlangıcı olan Allah'a inanıyorum. Benim kendisinde olduğum gibi, onun da bende olduğuna inanıyorum [...]

Bu parlak cümleleri söyleyecek kadar kendine güvenen sanatçı; artık limana vardığını sanıyordu. Ama bu bir böbürlenmeydi. Olgunluğa erişmek için geçecek daha birçok istasyonlar vardı. Nitekim ailesiyle Moskova'da geçirdiği bir kış içinde, gördüğü; halktaki yoksunluk, dert onu deli etmeğe yetmişti. Hıçkırarak: 'Böyle yaşamak olamaz. Bu, olamaz. Bu, olmamalı!' diye bağıyordu. Böylece aylar süren bir ümitsizliğe düştü. Halini gören karısı, ona yazıyordu: 'Önceleri bana, imânım olmadığı için kendimi asmak istiyordun. Şimdi imâna kavuştun. O halde niye dertler içindesin?'

Karısı onu anlamıyordu. Anlamıyordu ki, onun imâni, softaların ismarlama imâni değildir. Anlamıyordu ki, o, yalnız kendisi mutlu olmakla mutlu olacak bir insan değildir. Çünkü seviyordu. Sonsuz seviyordu. 'Ne yapmalıyız?' adındaki kitabı birincisinden çok daha trajik olan krizin hikâyesiydi. Kendisinin dinî krizi, bu büyük halk yığınlarının korkunç sıkıntısı, yoksulluğu yanında neydi? Hiç. Bu görünüşten başını çeviremiyordu. Artık yalnızlıktan çıkıp, her türlü çıkarların çarpıştığı sosyetenin içine girmek ve tek başına döğüşmek gerekiyordu."

Burhan Toprak'a göre, sanatçının elinden çıkan her eser, toplumun beğenisine sunulduğunda, eseri algılayanların bilgi birikimine göre, yeniden yaratılır ve sanatçının, bu estetik objeyle ortaya koyduğu sorunun iletiliş tarzı (biçim, içerik...), başka sanatçıların farklı üslubu nedeniyle değişeceğinden, eserin tamamlanmış olması da söz konusu olmayacaktır. Dolayısıyla, bir eserin "oluş"umu; bilgi düzeyi, sanatçının bilgi düzeyiyle en azından eşit olan başka bir estetik süjenin, o objeyi estetik olarak anlamlandırmasına kadar sürüp gider; ancak bütün bunlar, eserin niteliğini değiştirmez:

"Bir kitap basılıp, satılindikten ve hitap ettiği halk tarafından okunduktan sonra var olmağa başlar. Ve onun tarafından muhakeme edilip, anlaşıldığı, duyulduğu ve münakaşa edildiği nisbette yaşamağa devam eder[...] Şürin şairden –tıpkı ağaçtan meyvanın düştüğü gibi– düşmesinden sonra becerikli bir adamın onu besliyenden daha iyi kullanıp istifade edebilmesi kadar muhakkak ve kat'î bir şey yoktur. Eğer böyle olmasaydı Eflâtun veyahut Horace ölü oldukça Phèdre'i ve Horace'ın şiirlerini asla anlıyamıyacağımızı kabul etmek lâzımdır. Şiir şairden sonra yaşar. Lâyıkça zaman içinde müellifinin tasavvur etmediği güzellikler ve manalar kazanır [...] Eser bir nevi mesele vaz'idir. Meseleyi vazedenin mutlaka en mükemmel sureti halli vereceği iddia edilemez. Bundan başka edebiyat namütenahi sureti haller kabul eden meseleler san'ati değil midir? Mesele bir 'muayyen=constante'i olan bir mesele ise neşredildikten sonra metin değişmese bile birçok 'mütehavvil variable'leri olur: kariler. Bunların içinde hassaten mühim bir mütehavvil vardır: müellif-kari."²²²

²²² Burhan Ümit [Toprak], (1933d): "Yunus Emre Hakkında Birkaç Makalenin Tenkidi ve Tenkit Hakkında Bazı Fikirler", *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 15, s. 1185, 1187

Bu açıklamasının ardından Toprak (a.g.m.: 1187-1188), *Yunus Emre Divanı*'nı (1933) yayımladıktan sonra, Abdülbaki Gölpınarlı'nın bu çalışmaya getirdiği eleştiriyi, aynı makalenin "hamiş" bölümünde yanıtlar:

"Valéry, Bremond, Vanderém, Lanson, Pierrefeu, Halevy, Pierre Quint, Cocteau Jaloux, Souday, Thibaudet, Fernandez, Mornet, Cohen, Fumet, Benda gibi san'at ve bedüyat meselelerini en iyi kavrayan zevattan naklettiğim mülâhazalardan sonra Abdülbaki Bey ile Yunus Emre divanının mukaddemesi hususunda aramızda hiçbir temas noktası kalmadığı kendiliğinden meydana çıkmış olacağını zannediyorum. Abdülbaki Beyin metin için yazacağını söylediği makaleye gelince bunun küçük bir nümunesini 'Geçit' mecmuasında okudum. Dava, hece noksanı, vezin ve kaftiye düşüklüğü ve nihayet muhtelif mısra variantelerini haşiyeye ilâve etmemek meselesidir. İkinci bir makaleye ihtiyaç kalmaması için derhal kendilerine haber vereyim ki Yunus Emre Divanı henüz oluş halindedir. Teferruat üzerinde retouche'ları aslı balçuktan temizledikten sonra yapmak istediğimden bu zâflara ehemmiyet vermiyerek kitabı meydana çıkardım. Kitap basıldıktan ve me hazlar [buldukları kütüphanelerde veya hususî ellerde mahiyetlerine ve kıymetlerine varıncaya kadar] verildikten sonra bir mektep çocuğunun bile kolayca düzelteceği yanlışları on, on beş el yazısı nüshanın notları arasında bunalarak ikinci tab'a bırakmak oluş halinde bulunan bir eser için bilmem çok büyük bir ilmî cinayet midir?"

Goethe'ye göre, bir insanın hayatı, daha önceki hayatlarının toplamıdır; onun hayatı, bütün hayatları kuşatacak kadar büyük bir oluş çemberi içinde, devingen, sürekli değişen bir döngüdür. O nedenle, tasavvuf ehlinin "devriyye" geleneğindeki düşünceleriyle aynı görüşe sahiptir; aradaki fark, hayatı, maddî evrenden ibaret saymasında, insanlık için değil de kendisi için yaşamasında ve tek gerçeğin bu olduğu düşüncesine sahip olmasındadır. Tasavvuf inancındaysa, dünyadaki hayat, hayal ve ölümün karşılığıdır.

Burhan Toprak (1962: 46-47), Bernard Grouthuisen'dan yaptığı bir çeviride, Goethe'nin insanın "oluş"u hakkındaki düşüncelerini gözler önüne serer:

"Goethe'nin hayatı, Goethe'nin lejandı, hayatın geçici lejandı var. Böylece genişliyen ve dünyayı saran hayattan daha şaşırtıcı ne olabilir? Gerçekten ondan çok önce, her hayatta durağan yıldızlarla bir göklerden meydana gelmiş bir kâinat olduğunu keşfeden ve bu kâinatın mukadderinin de bir hayata, bu hayatın da kâinata nasıl karşılıklı bağlı ve böylelikle ikisinin birleşip (bir) olduğunu açıklamaya çalışan Paracelse vardı. Ve gene her ferdin hayatı kâinatın hayatıdır, bütün tesadüfler bu hayatın kanunu olan kanunla olur diyen Leibniz vardı. Fakat bunları göstermek gerekirdi. Çünkü onları dinleyince bütün bu felsefelerin lâf olup olmadığını ve ya da işin sonunda günlük yönleriyle basit hayatın, feylesofların tasarladıkları hayat ile tıpkısı olup olmadığını sormamak elden gelmiyor.

Ama Goethe'yi okuyunca şüphe edemez oldular. Burada hayat, bütün hayat özrünü ve arıtlamasını bulmuştu. Bu, uzun zaman kaybolduktan sonra, yeniden bulunan hayat gibi daha güzel görünüyordu.

Ortada Goethe'nin hayatı vardı. Daha çok ne istenebilirdi? Bütün ötekilerini barındırdığı sanılan bu hayatın yanında her biri kendi hayatını görüyordu. Çünkü bu hayat sınır tanımıyor gibi idi. Bu hayat bütün hayatların hayatı idi, o kadar genişti.

Hepsi, uyandırdığı ölümler gibi rastgeldiği canlılar da orada idi. Orada herkesin yeri vardı ve herkes orada kendi hayatını bulmakta idi.

Sonra her şey siliniyordu. Yalnız kendi içine kıvrılmış bir hayat kalıyordu. Onda her şeyin nasıl birbirine bağlandığı ve nasıl biri olmayınca öbürünün de olamayacağı ve bütünüün düzgün bir sıra kurduğu görülmüyordu. Sonra gene bu hayat bütün hayat idi. Bu hayatın çocukluğu bütün çocukluk, bu hayatın aşkı bütün aşkı. Her biyografi bir genel tarihtir. Bu hayatın öğrettiği şey de bu değil mi idi? Âlem bir hayatın artığı ile karışmış görünüyor. Ama orada geçip gitmek üzere bulunmaktadır. Öyleyse hemen karşılamaya hazırlanalım. Aslında onu bu geçişten ve bir hayattan geçerken gösterdiği manzaralardan başka nerede kavrayabiliriz? Bırakın öyle ise yaşayan bize gördüğünden, kendi yaşayışından söz etsin.”

Aynı sayfada, Goethe'nin filozoflarla yaptığı bir konuşma vardır; burada, kendi hayatını, evrenin küçük ölçekteki örneği kabul edip bu hayat içinde ve sonsuz bir değişimle, oluştan oluşa geçtiğini anlatır; dolayısıyla, her hayat onda, o da bütün hayatların içindedir; bu bakış açısı, tasavvuf düşüncesi ve Doğu'daki diğer inanç öğretilerinde (Budizm, Taoizm...) olduğu gibidir:

“Şair İle Filozoflar

Filozof – Yolcu, nereye gidiyorsun?.. Dur!.. Çünkü bu yerde âlemi sorguya çekmek için duran ve sonra kendine dönmek isteyen benden daha çok ne bileceksin? Neyi aramaya gidiyorsun? Olduğundan başka ne olabilirsin. Ve her yerde aynı değil misin?

Goethe – Değişiyorum!

Filozof – Fakat asla aynı olmayınca nasıl kendini bulur ve ‘ben’ diyebilirsin?

Goethe – Ben değişenim!

Filozof – Daima değişerek sonunda ne bulacaksın?

Goethe – Hayatımı!

Filozof – Bu, sana yetecek mi?

Goethe – Dünyayı, bir hayatın dünyasını, tanıyabileceğimiz biricik şeyi tanımış olacağım. Her hayat onda olduğu gibi o da bir hayatın içindedir. Bundan çok ne öğrenebilirsin?”

Bu dünyayı, varlık âlemini, hayal; yokluk âleminiyse gerçek kabul eden Yunus Emre'yi, Saint Augustin'le bir tutan Burhan Toprak; *Din ve Sanat* adlı eserde, Saint Augustin ile konuşturulan Goethe'yi, bir başka çalışmasında, Yunus Emre'yle de konuşturur; aynı metinde, sadece, Augustin ile Yunus'un adları yer değiştirir:

“Saint Augustin [Yunus Emre] İle Goethe

Saint Augustin [Yunus Emre] – Anlaştık. Yaşasın! Yaşıyorum ve yaşamak istiyorum. Bundan daha gerçek olan ne vardır? Fakat her şey geçiyor; her şey ölüyor. Artık var olmayan şeylerin manzarasına kim dayanabilir? Zaman içinde kim yaşayabilir?

Goethe – Ama bütün hayatlar arasındaki hayat, bu hayat, benim değil mi idi? Ve her zamandan olan zaman içinde yaşamadım mı?

Saint Augustin [Yunus Emre] – Sana her şey verildi. Yalnız hiçbir şeyin durduramadığı insanlara kendisini veren Allah'tan yoksun kaldın!

Goethe – Şimdiye kadar beni durduran, bağlayan ne oldu? Senin dediğin gibi eşyaya demedim mi ki: ‘Aradığım siz değilsiniz? Beni durduramayacaksınız. Bırakın yoluma gideyim!..’

Saint Augustin [Yunus Emre] – Nereye gitmek için?.. Allah'a mı?

Goethe – Gözümünden saklanan ve görülmek için şuracıkta olduğunu bildiğim yeni ve eski bütün dünyalara doğru!

Saint Augustin [Yunus Emre] – Böylelikle hiç Allah'a rastlamıyacaksın! Kendini bırakman, kendini aşman lâzım. Kendi kendini aş!

Goethe – Daima kendimi bulacağım. Kim isem o kalacağım. Yalnız bu hayat, Goethe'nin hayatı var. Onun dışında bir şey yoktur. Her şey onun içinden. Nitekim sen de her yerde kendine rastlıyacaksın. Kendinden kaçıp kurtulmana imkân yok. Kendi hayatından kurtulamazsın.!

Saint Augustin [Yunus Emre] – Benim ölüm dediğime hayat diyorsun. Kendini yakalamak istiyorsun. İşte daha şimdiden yoksun. Ey her gün ölerek dünkü varlığını kaybeden neredesin? Elinde ise söyle bakayım; geçmişteki sen olan (sen) nerededir? Onu görmemekliğim için nerelere sakladın?

Goethe – Ben dünküyüm ve yarın olacak olan da benim. Arkama bakınca kendimi görüyorum ve önceki benliğimle konuşuyorum. İkimiz ve geçmişteki sayısız kişiliklerim, aynı hayatta birleşmiş değil mi idik? Bu hayat ihtiyarın olduğu kadar çocuğundur da. İkisi birbirlerine ellerini uzatıyorlar. İhtiyar, çocuğu öldürmedi. Bak, işte orada oynuyor!

Saint Augustin [Yunus Emre] – Ama hiçbir şey sürmüyorsa ve sen ki mutlu olmak istiyorsun, değişiyorsan, nasıl mutlu olabilirsin?

Goethe – Olduğum gibi kalırsam nasıl 'ben' olabilirim? Dışarıda ve bende hiçbir şey değişmezse yaşayabilir miyim? Değişmiyen hayat nedir?

Saint Augustin [Yunus Emre] – Ebedî hayat!..

Goethe – Ölüm!..”²²³

Goethe'nin sonsuz bir dönüş içinde, son derece devingen olan hayatı, eserleri olunca, yarattığı estetik objelerin bilgi düzeyi de yüksek olur. O nedenle, hayata, böylesine geniş bir açıdan bakan yazarın yarattığı her eserde, o eseri algılayan her estetik süje, kendi hayatından da kesitler bulacaktır. Dolayısıyla, tıpkı Goethe'nin sürekli değişen, devinim içindeki oluşu gibi, yarattığı eser de bir oluş çemberinin, devingen bir parçasına dönüşecek, her farklı süjenin okuma etkinliğiyle tekrar tekrar yaratılacaktır.

Burhan Toprak, Mehmet Toprak imzasıyla Türkçe'ye çevirdiği Jacques Chevalier'nin *Pascal* adlı eserinde, “insan”ın Chevalier (a.g.e.: 8, 9-10, 11) tarafından nasıl ele alınıp tanımlandığından bahseder:

“J. Chevalier Fransa'da uyanmakta olan ve aşırı rasyonalizme, materyalizme ve dinsiz ekzistansiyalizme karşı bir tepki olarak doğan yeni spiritüalizmin en büyük mümessillerinden birisidir. Bu spiritüalizmin gayesi gerçek bir hümanizmaya ulaşmaktır [...] O insanı bir bütün olarak şöyle târif ediyor: 'İnsan tabiatın bir hulâsası ve kâinat üzerine açılan hakikî bir perspektif merkezidir.' Filozof, bu tarifıyla, insanı önce tabiat üzerine yerleştiriyor, sonra insana tabiatüstü olan gayesini ve kaderini gösteriyor. Ona göre, insanın hakikî gayesine ve mânevî kaderine ulaşması için, kendi kendisiyle ve tabiatla daimî bir şekilde mücadele etmesi lâzımdır [...] Zira, insan yalnız tabîî bir varlık değildir; onun tabîî varlığını aşan, mânalandıran ve değerlendiren mânevî taraflar da vardır. Bunun için, filozof, insanı müşahhas ve gerçek bir bütün olarak ve gittikçe

²²³ Bernard Groethuysen, (1933): “Goethe'nin Hayat Âşkısı”, (Ter. Burhan Ümit [Toprak]), *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 4, s. 307-308; (Bkz. Toprak, 1962: 49)

yükselen bir nizama tâbi tutarak tamamiyle kavramağa çalışıyor ve onun hakkındaki tarifine şöyle devam ediyor: ‘İnsan büütin varlık (existence) şekillerini (yâni, tabîi, bedenî, ruhî, mânevî ve sosyal bütün hayat tarzlarını) kendisinde hulâsa eden tam bir varlıktır; onun bu varlık şekillerinden hiçbirisini feda etmemesi, fakat her birini kendi mertebesinde muhafaza etmesi icabeder. Gerçekten, insan esas itibariyle ancak kendi kendisini tanıyabilir. Fakat, insanın kendisini icabettiği şekilde tanınması lâzımdır. Bu, onun bütünü tanıması için kâfidir, zira, insan mükemmellik bakımından bütün yaratılmış kâinattan üstündür. Bu itibarla, kendi içimize dönmeliyiz, zira, Hakikati (ve Allahın ülkesini) ancak kendi içimizde bulacağız.’ Bu suretle, J. Chevalier, insanın asıl gayesi olan Hakikat istikametinde kendisini mütemadiyen aşarak nefsinde mükemmel İnsanı, başka bir tâbirle İnsanlığı gerçekleştirme icabettiğini ifade ediyor. Bu hususta o, üstadı Pascal’ın insan hakkındaki şu umumî tarifini tamamiyle benimsiyor: ‘İnsan sonsuzluk için yaratılmıştır. Bunun için, insanın terakki ederek fasılasız bir surette bilgi edinmesi icabeder. Birçok asırlar boyunca yaşayan bütün insan silsilesinin, daima mevcut olan ve devamlı bir şekilde (bir şeyler) öğrenen, (kendisini ve Hakikati tanımağa çalışan) bir tek ve aynı insan olarak telâkki edilmesi icabeder.’ Görülüyor ki, J. Chevalier felsefesine insanın kendisini tanıması prensibiyle başlıyor. Onun felsefesi bu bakımdan Antik felsefe ananesine tamamiyle sadıktır [...]

J. Chevalier, üstadı Pascal gibi, eşyanın ve hâdiselerin iç içe geçmiş silsileler (veya daireler) halinde birbirine tâbi olduğuna kanidir. Bu itibarla, o da her şeyin birbirine bağlı olduğuna ve dolayısıyla bir şeyi lâyikiyle anlamak için her şeyi bilmeğe ihtiyaç olduğuna inanıyor.”

Görüldüğü gibi, Chevalier ve Pascal’ın düşünceleri, Doğu mistisizmi ile Tasavvuf geleneğindeki “devriyye” anlayışına da uygun düşmektedir. İnsanın sürekli bir değişim içinde oluşu, evrendeki her yaratılmışla bir bağı olması ve her türlü zıtlığın bir bütünün iki parçası gibi benliğinde bulunduğunu bilmesi, bu düşünürlerin, Burhan Toprak tarafından seçilmesini sağlamıştır. Zira, sürekli devinim içinde olan insanın yarattığı her obje, süjenin duygu, düşünce ve sezgisinden bir şeyler taşıyacak; süje gibi, devinim içinde gelişen bir obje olacaktır. İşte, Burhan Toprak’ın gerek hayatta gerekse sanatta ve bilimde arayıp durduğu obje, böyle bir “eylem adamı” tarafından yaratılmış olmalıdır.

Toprak’ın ağzında adeta bir slogan hâline gelen “Hayat mı, eser mi?” sorusu, bütün hayatını eser(ler)ıyla özdeşleştiren sanatçılar gibi, Toprak’ın hayat mücadelesini, arayışlarını, ikilemelerini... eserlerine yansıtması olarak yanıtlanır. Sâmiha Ayverdi’nin evindeki bir dost meclisinde, Sâmiha Ayverdi (a.g.e.: 344) ile aralarında geçen konuşma, bu durumun bir özeti gibidir:

“S. Ayverdi– Şimdi ne işle meşgulsünüz Burhan Bey?

B. Toprak– Hiçbir şeyle... Gide’in bir eserini tercüme edeyim, diyorum. Başlayamıyorum. Yarım kalan bir eserimi tamamlamaya niyet ediyorum. Fakat bazan düşünüyorum: Niçin yazıyorum?

S. Ayverdi– Niçin yaşıyorsunuz beyefendi?

B. Toprak– Oh ne yerinde bir soru. Doğru. Evet niçin yaşıyorsak onun için de yazıyoruz. Fakat yazdıklarımız gün olup unutulacak.

*S. Ayverdi–Benden çok iyi tanıdığımız Mark Orel şöyle der: “Bu gün beni tanıyanlar var, yarın olmayacak ve sırasıyla herkes birbirini unutacak. Meselâ bir an şöyle bir arzuya kapılırsınız. Çamlıca’ya gitmek, tek ve تنها kırlarda dolaşmak. Ve gidiyorsunuz. Elinizde ne kalıyor? Ancak bir ihsas. Yazı da böyle. O fonksiyon size verilmiş. İçinizden sizi iten bir istek var. Ona itaat ediniz. Fakat bu keyfiyetin netice ve avâkıbı ile alâkadar olmayınız. Beğenilsin beğenilmesin, unutulsun unutulmasın...
B. Toprak–Korkunç şeyler söylüyorsunuz Hanumefendi... Beni mahvediyorsunuz.”*

Kendi hayatında olduğu gibi başka düşünür ve sanatçıların hayatında da “denge”yi, iki dünya arasındaki “insanlığın ilerlemesi için” gereken kuralları bulma umuduyla sorgulayıp araştırarak yaşamış ve öğrendiğini, diğer nesiller için eser(ler)e dönüştürmüştür Toprak.

II.4.2. Ruh ve Beden Bütünlüğü

Burhan Toprak (1933d: 1187), *Yunus Emre Divanı*’nın yayımladıktan sonra, eseri eleştiren Abdülbaki Gölpınarlı’ya verdiği yanıtta, sanatı, dolayısıyla estetik etkinlik sonucu ortaya koyulan eseri, ruhun nesneleşmesi (objektivation) olarak görür:

“Dua duadır; san’at te san’at. Dua ve sessiz istiğrak biter bitmez san’at başlar. İmdi san’at ruhun cismanileşmesidir. Ruh ise sanatkârın kendisile ve çok şüpheli haramlarla izdivacından sonra cismanileşir. A. Gide’in hakkı vardır. Bir san’atkâr veli olamaz. Yalnız günah-san’at vardır. Bossuet zındığı şöyle tarif ediyor: ‘Zındık ve kâfir kendisi hakkında bir kanaati olan ve şahsî his ve fikirlerini takip edendir.’ ”

Toprak’a göre, sanat eseri, hem beden hem de ruh birlikteliğinin göstergesi olan ontik bir yapıdır. İsmail Tunalı, doğadaki objenin oluşumuna “objektion” (nesnelleşme), sanat eserinkine de “objektivation” (nesneleşme) demişti. Dolayısıyla, Toprak için de ruh, bir göstergenin, kendisine bağımlı olduğu ön yapıda nesneleşmesi sonucu, bir görüntü olarak, sanat eserinde biçimlenir. Bu bağlamda sanat eseri, gerek onu ortaya koyan gerekse onu algılayan estetik süje için kendi kimliğinin bir göstergesi ya da aynası olur. Bu konuda, şu açıklamayı yapar Toprak (1930a: 33):

“Michel Ange, ‘resim el ile yapılmaz, kafa ile yapılır’ diyor. Layemutun sözünden anladığımız şudur: Sanat eseri yalnız el ve kafa ile değil aynı zamanda uzvu tenasülümüzle; hastalıklarımızla, hulâsa müspet ve menfî, bütün fezail ve fezayihimizle yapılır. Muvakkat bir eser ya olmak istediğimiz ya olduğumuz, ya olacağımız şahsiyetin remzidir, imzasıdır; hatta P. Valéry nin şakasını unutarak söyleyelim: ta kendisidir.”

Bu kimlik, her insanda “tek” olacağından, başarılı bir sanat eserinin de “tek” ya da “eşsiz” olması, nicelik ve nitelik açısından onu yaratan ve(ya) algılayan estetik süje(ler) kadar olması ve düşünceyle duygunun denge içinde bulunması kaçınılmazdır:

“Bir eserin ehemmiyetli bir tarafı varsa bu, onun muharririnden başka birisinin yazamayacak olduğu kısımdır [...] Şairlerin mısraları çocukların ökselerine benzer. Bunlar çok kere boş kalır. Lâkin bazan da güzel bir kuş bunlara gelir, konar ve canlı canlı ötmeye başlar!.. [...] Güzelliğe ulaşmak isteyen her cümle, hakikî bir sanat eserinin her cümlesi, fikrin vuzuhile musikinin iphamı arasında bir tevazün notu ve noktasıdır. Her cümlede bu iki unsurun dereceleri ilânihaye azalıp çoğalabilir. Ve cümlelerin kafilesini kâh bir, kâh öteki tarafa getirip götüreren meddücezirler vardır. Lâkin bu tevazünde her iki unsurdan da birer parça bulunması lâzım geliyor.”²²⁴

Yunus Emre'nin Âşık Paşa olup olmadığının tartışıldığı 1940 yılı Şubat'ında, Yunus Emre Divanı'nın “tek”liğini vurgular Toprak (1940b: 2):

“Daha devam edeyim mi? Hayır, artık bırakıyorum. Niyazî Mısrî'nin bir şiirini sekiz ayda şerheylediği ve Bursalı allâme İsmail Hakkı'nın: ‘Anın nazmettiği maarif lisanı Türkî üzere hiç kimseye makdur olmamıştır ve cümle andan sonra gelip nazmı maarif edenler anın sofrasında tufeyli olmuşlardır.’ dediği Yunus Emre hiç şüphesiz Türk dilinin söz ve mana sultanıdır. Ona bu yâveleri, herzeleri yüklemeye cür’et etmememiz lâzımdır.

‘Meselesi olan nesil’, ‘meselesi olan muharrir’ gibi lâfların konuşulduğu şu günlerde millî şairimizin rasgele bir eserini, onun ne kadar actual, ebedî ve ‘tek’ olduğunu; kelime simyasile şuna buna irca edilemeyeceğini göstermek, aynı zamanda bahsi geçen cacophonie ile mukayese etmek üzere naklediyorum: [...]”

Toprak'ın (1967e: 13) çevirisiyle, Oscar Wilde'ın bu konudaki görüşünü, şöyle aktarır André Gide:

“Wilde burada biraz duruyor ve hikâyenin içime sinmesini bekliyor, sonra arkasını getiriyor:

– Sizin dudaklarınızı sevmiyorum. Bu dudaklar aslâ yalan söylememiş insanların dudakları gibi doğru. Dudaklarınızın eski Yunandaki maske dudakları gibi güzel ve büyük olması için size yalan söylemeyi öğreteceğim.

‘Sanat eserini ve tabiat eserini meydana getiren nedir ve aralarındaki ayrılıklar nedir biliyor musunuz? Zira nergis çiçeği de nihayet bir sanat eseri kadar güzeldir. – Onları ayıran şey güzellik olamaz. Onları ayıran nedir biliyor musunuz? – Sanat eseri her zaman birtek'tir. Asla süren bir şey doğurmayan tabiat, yaptığı kaybolmasın diye yapısını tekrar eder, durur. Bir çok nergis çiçeği vardır. İşte bu yüzden herbiri ancak bir gün yaşayabilir. Tabiat bir şey yarattı mı biteviye onu yapar. Bir deniz aygırı bilir ki başka bir denizde, kendisinin benzeri başka bir deniz aygırı vardır. Allah bir Néron'u, bir Borgia'yi, bir Napoléon'u tarihte yarattığı zaman, başka birini bir köşeye kor. O bilinmez, önemi yoktur. Önemli olan Birinin başarılı olmasıdır. Çünkü Allah adamı yaratır ve adam da sanat eserini yaratır.”

²²⁴ Burhan Toprak, (1967c): “Burhan Toprak'tan Notlar”, *Büyük Doğu*, Sayı: 11, s. 13

II.4.3. Biçim, İçerik ve Gerçeğe Uygunluk

“Her zaman daha itinalı, daha nükteli ve daha hakikate sadık bir edebiyat arzusunun ve ihtiyacını duymamak mümkün değildir.” diyen Burhan Toprak (1967c: 13) bir estetik objenin sanat eseri olup güzel addedilebilmesi için hem gerçekçi hem de biçimle içeriğine özen gösterilmiş olması gerektiğini söyler. Mauriac (1936e: 8) da aynı şeyleri söylemiştir:

“Şu iki zaruret arasındaki ihtilâf: Bir taraftan mantıkî ve makul bir eser yazmak, –öbür taraftan şahıslara muayyeniyetsizliği ve hayatın sırrını bırakmak– işte halledeceğimiz tek dava budur. Bana kalırsa, bazı münekkitlerin, yeni romancıyı ezdiğini iddia ettikleri tezaların ehemmiyeti yoktur. Bunların arasında, meselâ, romanın konuşulan dili kullandığını ve Chateaubriand’dan beri, konuşulan dille yazılan dil arasında boşanmanın tam olması dolayısıyla, romanın bir sanat eseri olmayacağını söyleyenler var. Bu münekkitlere göre, artistlikten uzaklaşıldığı derecede, iyi bir romancı olmak kabildir. Bunun zıddına olarak, Roman Fernandez’le birlikte, inanmakta olduğumuz fikrin ‘muvaffak bir roman, bütün edebiyat cinslerinin en sanatkârane olanıdır. Çünkü estetik muvazenesi daha içtendir; sabit ve belli kaidelerden daha müstakildir’ sebeplerini delillerini burada uzun uzadıya anlatacak değiliz. Lâkin şunu da söyleyelim ki çok titiz artist kalmakla beraber Réel’i tasvir etmek, bugünün romancısının şerefidir. Hatta Duhamel, Morand, Carco, Maurois, Montherlant, Vaudoyer, Lacretelle, Giraudoux gibi, başka yönden birbirlerinden pek farklı olan yazıcılar arasında, bu titizlik birleşme çizgisi olarak kalmıştır. Onlarda ağabeylerinden ziyade, şekil endişesi vardır. Ve sanatın zaruretleriyle, en günlük realiteleri tasvir etmek mecburiyetini barıştırırlar. Hakikatte, ihtirasların tasvirinde, mümkün olduğu kadar ileriye gitmek istediklerindedir ki üslûp kaygısı onlarda hakimdir.”

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* adlı romanı, yayımlanmasının ardından, hem olumlu hem de olumsuz eleştiriler almıştır. Olumsuz eleştiride bulunanlardan bir de Burhan Toprak’tır. Toprak’a göre, eserdeki kahramanlar ile mekanın betimlenişi, gerçeklerden çok uzaktır. Karakterler ile mekan, sadece olumsuz değil, ama, olumlu yönleriyle de betimlenseydi ve içine biraz sevgi ile hoşgörü katılmış olsaydı, bu estetik obje, bir “şaheser “olabilirdi. Dolayısıyla, göstergenin bir yönünü ele alan bu yaklaşım, Toprak (1933b: 62) için “bütün”ü gösteremediğinden, eksik, yanlış ve gerçekten uzaktır; biçim, içerik ve gerçeğe uygunluk açısından bu durum, büyük bir eksikliktir:

“Köylüler yaptıkları veya sadece yapacakları rivayet edilen günahları için affedilebilirler. Zira ne yaptıklarını bilmezler. Fakat bilenler ve bile bile yapanlar... Allahın veya âtinin laneti onların üzerindedir.

Geçenlerde bir muallimle (X...) köyüne giden bir arkadaş acı bir hatırasını nakletti. Abdülhamit devrinde, meşrutiyette askerlik etmiş yaşlı bir köylü ile konuşuyorlarmış, köylü dayı bir aralık:

– İngilizler İstanbuldan çıktı mı? diye sormuş.

– O... demişler.. On sene oldu. Haberin yok mu?

Köylü bir müddet düşünmüş, düşünmüş sonra ilâve etmiş

– Peki ama... buralarda siz ne ararsınız?

Bu sual asırlardanberi terkedilmiş Anadolu köylüsünün bütün acularını, sitemlerini, isyanlarını ve münevverlere karşı hincını hulâsa etmektedir. Onlara hayrı olsun diye kitap yazan Yakup Kadri Bey ne yazık ki bilerek ve bilmiyerek, yahut sadece istisnayı umumileştirerek ihtiyar Anadolu'nun ahlâk ve vicdanını da itham etmiştir. Halbuki hâlâ daha ve herşeye rağmen varlığımızın en sağlam ve en saf tarafı orasıdır. Varlığımız onun üzerine dayanmaktadır. Yıldırımdan beter belâlarla çarpılmış bu insanîyet parçasının azıcık tanınabilecek bir tarafını kompozisyonun içine koysaydı Yakup Kadri Beyin bu eseri kim bilir 'sanat eseri' olarak daha ne kadar kuvvetli olacaktı. Fakat her nedense onun her kitabında mevcut olan rahmet ve sıcak şefkatten burada zerresi yoktur. Bununla beraber bizim nesil Yakup Kadri Beyin romanını ekşiten huşunetten de insan kalplerini fetetmek için 'sevgi'den, 'her şeye rağmen affeden sevgi'den başka bir silâh olmadığı dersini bir defa daha öğrenerek istifade edebilir."

Almanca'ya Max Schultz tarafından çevrilen ve erek kültüre, çevirmenin taraflı sunumuyla tanıtılan eserle ilgili olarak, Burhan Toprak'la aynı duygu ve düşünceleri paylaşan İsmail Habib Sevük, *Cumhuriyet* gazetesinin 3. sayfasında yer alan, 30 Mart 1940 tarihli yazısında, şu değerlendirmeyi yapar:

"Kitaba ne için ve ne bakımdan kıymet verildiğini görüyorsunuz. Fakat zeki mütercim naziktir de: Halkın bu noksanlığını hep, halka yabancı islâmî maya ile beslenen, saltanat rejimine atfediyor. Yeni rejim bu noksanı çoktan düzeltmiş. Hem bu ince nezaketine, hem edebî bir Türk eserini tercümedeki himmetine, hem de o kitabı bir bedia denecek kadar nefis bir şekilde bastırmasına ayrı ayrı teşekkürden sonra 'Yaban'daki 'o hayrete şayan realizm'i açıkça konuşabiliriz.

Eskiden Anadolu köyü ve Anadolu köylüsü deyince, romantik bir saffet içinde, göz önüne şu çeşid bir levha gelirdi: Yeşilliklere gömülü, seyrek seyrek beyaz evler; evlerin çitle çevrili geniş avlularında besili davarlar; gürül gürül akan çeşmeler önünde, omuzlarında testi, pembe yüzlü köy kızları; halis süt, hilesiz yağ, yağlı yoğurt, tabii kaymak; ve odaların kar gibi patika minderlerinde oturan melek gibi köylüler; ne hile, ne bud'a, hepsinin dini bütün.

Halbuki... bütün bunları tamamen tersine çeviriniz. Anadolu köyü mü? Çorak bir toprak, keleş tepeler; bulanık bir dere, izbe evler. Davarı cılız, sütü sulu, yağı karışık, peyniri imansız; halk hep sakat, kör topal, kel kambur; herkes kendi menfaatinde, ne vatan hissi, ne mukaddes duygu; pislik, gübre, çirkef. Ne 'istilâ'ya karşı nefret duyan var, ne 'istiklâl' hummasından haberdar olan [...] Evvelki 'tam müspet' ne kadar romantikse bu 'tam menfi' de o kadar romantik. Yakub Kadri'nin romanı işte bu 'tam menfi'yi anlatıyor. O 'Yaban'da realizmin sonuna gideyim derken, bilmiyerek, romantizmin sonuna gitti. Anadolu köyünün hakikati 'son'da değil ortadadır. Tam müspet ne kadar doğru değilse tam menfi de o kadar doğru değil: Anadolu köylerinin cennet gibi olanları da var, berbad olanları da. Köylülerin temizleri de var, madrabazları da. Yiğitler korkaklar, sağlamlar çürükler, müfsîd olan, mümin olan.. Hayır. Anadolu'nun köyü de köylüsü de tek değildir.

Her Schultz'un 'Yaban'ı 'son derece realist' telâkki etmesini mazur görürüz. Bir Türkün kendi milletini methetmesi bir ecnebiyi belki inandırmaz ama hicvetmesi derhal inandırır. Meziyeti meydana çıkarırsak romantik, fakat nakiseyi teşhir edersek realist. 'Yaban' realizmin kendini değil cazibesini avladı."

Aynı yazıda, bu içerik incelemesinden sonra, Sevük, mantıksal açıdan da ele alır eseri ve sonuçta, Schultz'un, vatan topraklarımızın bir kısmında karşılaşılan manzazayı, Türk toplumunun geneline mal etmesini eleştirir:

“Çok garib ve çok tuhafısın Ahmed Celâl: ‘Anadolu bir çöl, senin köy o çölde ıssız bir ada, ve sen o adada bir Robenson’ Ve soruyorsun: ‘Robenson’u kurtaracak gemi yok mu?’ Buna çatlak edebiyat derler. Seni orada bağlayan kim? Ne sen köyü sevdin, ne köylüler seni sevdi, paran pulun da var, hem kendini, hem köylüleri üzüp duracağına kalk istediğin yere git, e mi benim sahte Robenson’un!

Dava dava diye iki üç sene köyde bu defteri yazıyorsun da neye davaya hizmet etmiyorsun? Biliyoruz, kolun yok, fakat davaya hizmet yalnız silâhla mı olur? Yazdığın defterden belli, elinde Yakub Kadri’nin kalemi gibi bir kalem var, bak Yakub Kadri ‘İkdam’ sütunlarında nurlu kalemini davaya vakfederek ne hayırlı hizmetler etti; halbuki sen, bir köye kapanmış, pısırik pısırik bu defteri yazıp duruyorsun!

Defterinin bir yerinde, yazdığın şeyler için ‘Eğer günün birinde memleket kurtulur da tekrar kendi muhitime dönersem ilk yapacağım iş bunları yakmak olacaktır.’ diyorsun. Keşke yakaydın keşke.

Bizleri değil. Bizler Anadolu’yu da biliyoruz, davayı da; fakat bilmiyenleri aldatıyorsun; bak, almancaya yapılan tercüme ile meydana çıktı. Alman mütercimi ne diyor: ‘Vak’a bir köyde geçmekle beraber bütün bir milleti tasvir etmektedir.’

Ah muhterem Max Schultz eğer millet Ahmed Celâlin anlattığı köy olaydı İstiklâl ekinin mi olurdu? İşin asıl mühim tarafı burası. Mühim, sakat, sakar, ve feci tarafı.”

Estetik objeyi, taşıdığı değerler açısından ele alıp inceleyen Toprak, Yunus Emre’nin Âşık Paşa olup olmadığı hakkındaki iddialara, yine eserin biçimsel, içeriksel ve mantıksal özellikleri üzerinde yaptığı analiz(ler) sonucu yanıt verir. Bu analiz(ler)de ses, sözcük, sözcük öbeği, tümce, anlam, beyit düzeyinde örnekler verip karşılaştırmalar yapmadan önce, eserin, Batı’da, aynı dönemde, aynı mistik endişelerle yazılmış olan bir başka eserle içerik bakımından benzerliği üzerinde durur: Bu eseri ortaya koyanın da kimliği ve yaşamını geçirdiği yer, belirsizdir. Dolayısıyla, estetik obje üzerindeki analizini hem biçimsel hem içeriksel hem de mantıksal düzeyde yapmış, estetikbilimdeki bütüncül bakış açısından hareketle, estetik değerlendirmede hiçbir disiplini odağa almamış, ama gerektiği ölçüde bu alanların bilgisinden yararlanmıştı Toprak. *Cumhuriyet* gazetesinin 2. sayfasındaki, 10 Şubat 1940 tarihli ilk yazısında şunları söyler:

“Lamennais geçen sene dilimize çevrilen ve her ne sebepten ise Müddeiumumilik tarafından toplattırılan ‘Taklidi İsâ’nın fransızca bilmem kaç yüzüncü tercümesini yaparken, söze şöyle başlar:

‘Taklidi İsâ’nın muharriri meçhuldür. Şu şaheserin müellifi diye bazıları Thomas a Kempis’i, bazıları da rahib Gerson’u ileri sürmüşlerdir. Bu muhtelif iddialar bize göre oldukça faydasız uzun münakaşalara ve mücadelelere sebep olmuştur. Fakat ne yapalım ki insan tecessüsüne hafif görünecek hiç bir mevzu yoktur. On üçüncü asrın fakir bir münzevisinin adını öğrenebilmek için muazzam araştırmalar yapılmıştır. Bütün bu çalışmalardan ne çıktı? Münzevi gene meçhul kaldı ve hayatını içinde geçtiği mubarek karanlık, onun tevazuunu bizim boş ilmimize karşı muhafaza ve müdafaa etti.

Bununla beraber müellif hakkındaki fikirler mütebayın ise de eser hususunda herkes aynı kanaattedir. Bu kitab için Fontenelle ‘Âdem oğlunun elinden çıkan en güzel eser’ diyor. Zira mukaddes kitablar, onun mahsülü değildir.

Filhakika bu harikulâde kitabın sadeliğinde semavî bir şey vardır [...]

Yunus Emre Divanı da ‘Taklidi İsâ’ gibi Âdem oğlunun elinden çıkan eserlerin en güzellerinden biridir ve belki de ondan daha insanidir. Onun müellifi hakkında da yerli

ve ecnebi bir çok mütecessis âlimler tetkikler, tettebbüler, araştırmalar yaptılar, ihtimaller ileri sürdüler, münakaşalar oldu. Reyler dağıldı.

Daha dün bu harikulade sihîrbazın, bu emsalsiz yaratıcının Said Emre olduğu söylenmişti. Şimdi de Âşık Paşa olduğu iddia ediliyor [...]

Elimizde yalnız onun ebedî ruhunun iştiyaklarını tercüme eden şiirleri vardır. Ve heyhat onlar da karanlıklar içindedir. Bunun en son parlak misali dostum Raif Yelkencinin iddiasıdır. Çünkü Yunus Emreyi Âşık Paşaya irca için delil ve sened olarak kullanmış olduğu şiir, kat'î ve muhakkak olarak Yunusun değildir. Ve belki Yunus Emreye aid bildiğimiz tek ilmi hareket de budur [...]

Raif Yelkencinin iddiasını istinad ettirdiği parça evvelâ dil itibarile Yunusun olamaz. Bir az bu divanı karıştırmış olanlar bilirler ki Yunus, nısyân, [...], mahzun, in ve ân, derbân, sarhoş, men gibi kelimeleri kullanmaz. Nısyân yerine unutmak, derbân yerine kapıcı, sarhoş yerine esrük, men yerine ben, di, dimek yerine de eyit, eyitmek veyahud söylemek gibi kelimeler kullanır [...]

Yunus'un Âşık Paşaya irca edilmesine vesika diye kullanılan bu nazımdan azamî hüsnüniyetle şu manalar çıkarılabilir: Vahdeti vücud, tenasüh yahud daha hususî manasile mızacdaki televvün, yani Allahla şeytanın aynı zamanda müzavi kuvvetle cazibesine tutulmuş, şaşkın bir varlığın birbirini takib eden ruh halleri. Aynı oluşları, aynı mefhumları, aynı kelimelerle gösteriş, zanaat, halis şiir dilinden bakın nasıl çalmaya yelteniyor [...]

Şu karşılaştırma mukallidin hilekârlığını ne kadar beceriksizce yaptığını göstermeğe kâfidir sanırım. Artık bu boş kalıpların içine gizlenmiş herhangi bir mana var mıdır onu araştıralım. Size bütün beytlerin manasını ayrı ayrı arz ederek, saçmalarla vakitlerinizi alacak değilim. Yalnız tipik bir kaç beytin [...] altında gizli hüviyetini işaret etmem istiyorum.”

Aynı gazetenin 11 Şubat 1940 tarihli 2. sayfasında, eser üzerinde yapmış olduğu biçimsel analizden sonra, içerik açısından da irdeleyip mantıksal sonuçlara ulaşır. Dolayısıyla, yaptığı inceleme ve analiz, ne sadece metafizik, psikolojik, sosyolojik, dilbilimsel, fenomenolojik yaklaşımlara ne de tarihsel değerlendirmeye göredir; yaklaşımı, göstergenin ön ve arka yapısından hareketle bütünü kavrayıp kavratmaya yönelik olan felsefeye dayalı, ontolojik bir nitelik taşır. Bu bağlamda, Yunus'un bu eseri, bir “şaheser”dir; yani ki, sahip olduğu bilgi düzeyi göz önüne alındığında “tek”tir ve müellifi de Yunus Emre'dir, Âşık Paşa değil:

“Daha devam edeyim mi? Hayır, artık bırakıyorum. Nıyazî Mısrî'nin bir şiirini sekiz ayda şerheylediği ve Bursalı allâme İsmail Hakkı'nın: 'Anın nazmettiği maarif lisanı Türkî üzere hiç kimseye makdur olmamıştır ve cümle andan sonra gelip nazmı maarif edenler anın sofrasında tufeyli olmuşlardır.' dediği Yunus Emre hiç şüphesiz Türk dilinin söz ve mana sultanıdır. Ona bu yâveleri, herzeleri yüklemeye cür'et etmememiz lâzımdır.

'Meselesi olan nesil', 'meselesi olan muharrir' gibi lâfların konuşulduğu şu günlerde millî şairimizin rasgele bir eserini, onun ne kadar actual, ebedî ve 'tek' olduğunu; kelime simyasile şuna buna irca edilemeyeceğini göstermek, aynı zamanda bahsi geçen cacophonie ile mukayese etmek üzere naklediyorum: [...]

Türk diline seyyal ve dinamik ifadeyi, ruhanî musikiyi, iç âlemin bir teviye değişen peyzajlarının kemal halindeki aksini veren Yunus Emre, hiç bir şahsiyete irca edilemez. O, bizim edebiyat tarihimizin zirvesidir. Her şey, ondan başlar. Dış âleme üstün bir kâinatın mevcut bulunduğunu ondan öğrendik. İnziva içinde inziva aşkı, kendi kendini tenkid, nefis muhasebesi, satıhtan ibaret riyaya, yalana karşı kin ve nefret, ölümün mevcut olduğunu düşünerek ona göre yeni bir hayat nizamı kurma ihtirası hep bize ondan miras kaldı. Keza gene vücudla ademin, tabî sevk ile baka hasretinin

çarpışmasından doğan trajik hayat tasavvuru, insanın cemiyet içindeki mukadderi ve insan neye muktedirdir gibi ana meselelerle bizim edebiyatımız ve bilhassa bizim neslimiz ilk defa onun divanile temasa geçmiştir. Réel'in üstünde hiç bir şey mevcut olmadığına taraftar geçinenlerden değiliz. Metafiziğe inanmıyoruz. Ondan sonrası için de bize ışık tutacak (intégral) tek san'atkâr Yunus Emredir. Halka beklediğini, âlimlere aradıklarını ve âriflere yani üst münevverlere hakikî ruhunu gösteren ve bunun için herkes tarafından sevilen Yunus Emre, ne Âşık Paşa, ne de Said Emredir. O, sadece kendisidir [...]

Netice: Hiç. Gene her şey onun yedi asır evvel istediği gibi olacak. Bu mucizeler şairinin, hepimiz nasıl yaşadığını ve bu şiirleri yazarken nasıl bir ıstırapla kıvrandığını 'Bencileyin gülmedik baş cihana gelmiş var mıdır' dediği vakit yahud 'Zehirle pişen aşu yemeğe kim gelür' diye haykırırken hangi ihtiraslarla çarpıştığını, hangi iklimin manzaralarında bulamayacağını aradığını, hangi aile içinde yaşadığını, nasıl, nerede, ne vakit öldüğünü öğrenmek istiyoruz.

Lâkin bütün araştırmalara rağmen ne doğduğu, ne yaşadığı yeri biliyoruz, ne de tarikatını veya mezarını keşfedebiliyoruz. Böylece, devam edene bağlanmış, akıp giden, yıkılıp toza, çamura kalb olandan isteyerek sıyrılmış olan bu büyük adam bize ebediyen meçhul kalıyor. Kendisinin dilediği gibi.

İlmin Yunus Emrenin harici hayatına dair bildiği tek şey Hicrî 707 tarihidir. Fakat bu 707 tarihi de bir ihtida, bir teslimiyet, bir iman başlangıcı mıdır? Yoksa manası kendisince malûm sembolik bir tarih midir? O dahi kat'î olarak tayin edilemez."

Anlaşılan odur ki, Burhan Toprak, bir sanat eserini incelerken Tunalı yöntemine dayanarak oluşturduğumuz Tablo 3'te (Bkz. s. 161-162) yer alan bütün özellikleri göz önüne almışçasına, bir gösterge olan estetik objenin ön ve arka yapılarındaki katmanları, bütüncül bir bakış açısıyla ele aldığı, ontolojik bir yaklaşım içine girer. Bunun yanı sıra, bir sanat eserine, estetik yargı özelliklerinin yer aldığı Tablo 5'e göre ve Marksist yaklaşımın gerektirdiği "biçimsel" ve "içeriksel" analizlerle de yaklaşan Burhan Toprak, Akademi yangını olduğunda "komünist" olmakla suçlanınca çok şaşırılmıştır. Toprak'ın bu ithamlar karşısındaki duygu ve düşüncelerini şöyle aktarır Bedri Rahmi Eyuboğlu, Sabahattin Eyuboğlu'na yazdığı mektupta:

"Dün garip bir dedikodu çıktı: Ankara'da Emniyet Genel Müdürlüğü'ne bir sürü mektup gelmiş: 'Akademi Müdürü komünisttir. Bu binayı muhakkak o yakmıştır,' diyorlarmış. Mektuplar!

*Yangından daha önce de Burhan'a böyle sözler atmış olacaklar: 'Yahu nasıl olur, ben din dersleri kitabı hazırlıyorum. Bana nasıl böyle bir şey yakıştırabilirler' diye hayret ediyordu."*²²⁵

Bununla birlikte, Mehmet Toprak imzası altında *İnsanın Dünyadaki Rolü, Amerikan Dinamizmi ve Proletarya Felsefesi* adlarıyla André Arthus, André Siegfried ve Gustave André Wetter'den yaptığı çeviriler de bu ithamların nedeni olabilir. Eğer öyle ise itham edenlerin içine düştüğü yanlış; Marksist yaklaşımda, ekonomik değerlerin bütün değerlerden üstün olduğu, ancak, Toprak'ın böyle bir ideolojide

²²⁵ Bedri Rahmi -Sabahattin Eyuboğlu, (2003): *Kardeş Mektupları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: s. 263

olmadığının görülememesi ve Burhan Toprak'ın, Marksist yaklaşımın aksine, dünyaya bakışını sadece toplumdan değil, ama, hem bireyden hem de toplumdan hareketle ortaya koymuş olduğunun anlaşılabilmesi olabilir.

II.5. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Değer”

Estetik değerler içinde özellikle “güzel” üzerinde duran Toprak, bu estetik değeri çeşitli estetik türleri içinde belirler ve onun estetik etkinlikteki yerini saptamaya çalışır.

II.5.1. Değerler Hakkında

Burhan Toprak’a (1930a: 31) göre, eserin taşıdığı değerden ziyade, süjenin o esere değer atfetmesi veya değer biçmesi sonucu yapılan değerlendirme esas alınagelmıştır estetikbilimde; çünkü hür olan sanat, bilgi düzeyi ve hayata bakışı farklı süjelerin yelpaze gibi genişleyen değerlendirmesiyle karşı karşıyadır; bununla birlikte, bu değişken değer yargılarına rağmen, sanat eseri sahip olduğu değeri yitirmez; ancak, her dönemde farklı değerlendirilir; dolayısıyla, doğaya değer yükleyen, süjedir; yani ki, değerler, tek başlarına doğada bulunmaz:

“Sanat hakikatte hürdür. Şu ve bu şekilleri intihap ederken intiba’lar arasında en hoş olanını diğerlerine tercih etmez; ne en mükemmel tenazur, yani iki şeklin tamamile yekdiğerinin aynı olması, ne de en doğru tezatlar, yani birbirini tekül eden renkler, kırmızı ve yeşil gibi, hiç bir sanatkâr için ideal olmamıştır. Bundan başka şuurumuz uzviyetin münfeil mutalarına layenkati tesir etmektedir. Şuur için asıl şe’niyet kendisinin tefsirindedir. İhsaslar arasında münasebetleri o kurar. Her haleti ruhiye bütün şuurdaki haleti ruhiyelerin tesiri altındadır ve onların tesiriyledirki en son şeklini alır. Böylece şuurumuzun muhtevasına göre ihsasların kıymeti değişir ve ihsaslar karşısında muhtelif insanların intibaları başka başka olur. Meselâ gayri muntazam veya mütenazır bir müstatil veya münhani bize bizatihi lâmise veya ru’yetimizin ihsaslarile hoşumuza gitmez, belki kullandığı mürekkep şeklindeki vaziyete nazaran bizi alâkadar eder, şahsî itiyatlarımız, muvakkat teselsülü efkârımız, burada faal rol oynarlar, aksi takdirde bir çizginin veya bir şeklin hiç kıymeti yoktur.”

Burhan Toprak; Roma Doğu Enstitüsü felsefe profesörlerinden Gustave André Wetter’in “komünizm” ve onun dayandığı “maddeci felsefe”nin içyüzünü incelerken ekonomik değerlerin, mânevî değerlere dayatılması karşısındaki görüşlerini odağa alır ve Wetter’in belirttiği gibi, bu durumun, komünizmin çöküş nedeni olacağını düşünür; çünkü, akıp giden zamanla birlikte, değerler ve yargılar da değişir:

“Yazar [Wetter], maddeci felsefenin, hakikatte birbirini nakzeden madde ile diyalektiği sun’î bir tarzda uzlaştırmağa çalıştığını, bu itibarla, birbirine asla irca edilemeyen iş tezatlarını ihtiva ettiğini, bu felsefenin tatbikatı mâhiyetinde olan komünizmin de, aynı şekilde, gerçeği zorlayan, tahrif eden ihtilâlcî, iki yüzlü ve ahlâksızca bir mücadele metodu kullandığını, delillere ve vesikalara dayanarak, ilmî bir katiyet ve sarahatle izah ediyor. Değerli profesör, maddeci felsefenin ve komünizmin, Allahı mutlak surette inkâr ettiklerini ve dinin ‘amansız düşmanı’ olduklarını, bundan dolayı, gerçeğin karşısında tamamıyla menfî ve yıkıcı bir tavır takınarak, hakikatte neticeden ve vasıttan başka bir şey olmıyan maddî, iktisadî değerleri esaslı ve aslî

değerler seviyesine yükseltmek ve bilâkis, hakikî, yaratıcı ve tâyin edici bir vasıf taşıyan (aile, din vesaire gibi) mânevî değerleri de bu iktisat ve istihsal münasebetlerine tâbi bir duruma sokmak ve bu münasebetlerin ‘hayalî akisleri’ telâkki etmek suretiyle, gerçeğin nizamını altüst ettiklerini belirtiyor. Yazar, aynı zamanda, Rusya’da komünist partisinin, maddeci felsefenin prensiplerini birer nass hâlinde benimsediğini, bunları aynen gerçekleştirmeyi gaye edindiğini, bu itibarla, prensip ile tatbikatın birbirine tıpatıp uymasına (yâni, Marx’ın tâbiriyle praxis’e) –Rus halkının bedbahtlığı ve mahvı pahasına da olsa– başlıca ehemmiyeti verdiğini, fakat pratikte böyle bir uygunluğun katiyen görülmediğini, neticede şiddet tedbirlerinin zarurî olarak toptan imha ve ilga şekli aldığını anlatıyor. Netice olarak, yazar, maddeci felsefenin ve komünizmin, bu tenakuzlar yüzünden, ‘kendi idam kararlarını daha önceden vermiş olduklarını’, bunun için, gelecekte kat’î olarak kurulacağı söylenen ve gafilleri uyuşturmaktan başka bir şeye yaramayan komünist cemiyetinin, yâni o ‘dünya cennetinin’ bir ütopya (ham hayal) olduğunu söylüyor.

Gerçekten, maddeci felsefe ve komünizm, zamanımızda milliyet safhasından insanlık safhasına geçmeğe temayül eden, –fakat, milliyeti reddetmiyen, bilâkis milliyette insanlığı, başka bir tâbirle, parçada bütünü gerçekleştiren–, evrensel mânevî tekâmülün, aynı zamanda, varlık plânından birlik (vahdet) plânına geçmek için muazzam bir hamle yapmakta olan modern ilmin karşısında mutlak surette mahvolmağa mahkûmdur.”²²⁶

André Siegfried ise idealist ve materyalist ideolojiler arasında gidip gelen Amerikan toplumundaki değerler düzgesinin karmaşıklığına değinir:

“Bu memlekette değerler mertebesinin ne olduğunu tâyin etmek oldukça güçtür, çünkü, değerler maddî olmakla beraber idealist bir ilham ile tasnif ediliyorlar. Amerikalı bir havaridir, fakat, ruh meselelerinden doların dili ile bahseden bir havaridir, Amerikalı dindardır, fakat, ruh ta dahil olmak üzere her şeyin teşkilatlandığına inanan bir dindardır; Amerikalı, insanın meziyetini samimi olarak anlamakla beraber, bu meziyetin, insanın hayat seviyesinden ayrılmasına imkân olmadığını düşünür. Bu memlekette, Pascal’dan uzakta bulunuyoruz, çünkü, Pascal’a göre, insanın meziyeti, düşüncesinde idi! Bu itibarla, Amerikan İncili sosyaldir. Çünkü, bu İncil, insanın hayatını düzeltmek için bir gayret sarfetmeden anlaşılabilir, Amerikalı, kendi vazifesinin, bu İncili dünyanın her yerine götürmek olduğunu düşünür: Yâni, Amerikalı, İncili, buz dolabını ve Batı demokrasisi tarzındaki bir demokrasiyi dünyanın her yerine götürmeyi bir vazife sayar! Onun iyi niyeti samimîdir, itimadî mutlakdır. Amerikalının idealist veya materyalist olduğunu iddia etmek te yanlış bir şey olur: Amerikalı, bize birbirini makzeder görünen, fakat, ona göre, böyle olmıyan şartlar içinde, hem idealist, hem de materyalisttir.”²²⁷

²²⁶ Gustave André Wetter, (1959a): “Proletarya Felsefesi”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 55-4, s. 11-12

²²⁷ André Siegfried, (1957c): “Amerikan Dinamizmi III”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 6-39, s. 41

II.5.2. Güzel Değeri

Estetik değerler içinde odakta yer alan “güzel”in tanımındaki farklar, aslında bu değere çok sayıda “görelilik” eklendiğini kanıtlar. Toprak bu terimleri kullanmasa da bahsettiği görelilik, değerlerin atfedilmesi ve değer biçme bağlamında çıkar karşımıza. Şöyle açıklar konuyu Toprak (1930a: 29):

“Goncourt kardaşlar (Güzel)in muhtelif tariflerini toplamışlar, doksana baliğ olmuş. Bu adedi ufacak bir gayretle 900e çıkarmak mümkündür. Bediiyatın ilim mi, felsefe mi, metafizik mi olduğunu halletmezden evvel bunların miktarına hudut çizilemez. Zira bunların en mükemmelini alır ve tahlil edersek ilim noktasından kör, topal ve şayanı hayret derecede akim olduklarını kolaylıkla anlarız. Meselâ en latiflerinden birini seçelim. İngiltere'nin hassas şairi Keats diyorki

A Thing of beauty is a Joy forever.

(Güzel şey ebedî bir neşedir.) Haddi zatında nadir bir elmasa benzeyen bu tariften ilim için ne çıktığını düşünmek beyhude gayrettir ve bu mısra ilim noktasından (Güzel) kadar faideden halidir. Meşhur bediiyatçı Ruskin'in san'at hakkında söylediği “Sanat ibadettir.” sözü için de aynı hükmü vermekte muhtardır. Sanat ibadet olunca bediiyatın ne olacağını Allah bilir.”

Güzel değerinin tanımı ve sınırları hakkında verilen bilgilerin çokluğuna dikkat çeken Toprak (1930b: 86), güzelliği “sempati” olgusuna göre açıklamanın yetersizliğine de değinir:

“Bundan başka Lipps, ‘güzel senpatik olandır.’ diyordu. Acaba senpati bedîi hazza izah edebilir mi? Hayır. Senpati de nihayet senpatik bir hulûldur. Yine halledilecek veyahut halledilmeden daima müracaat edilecek mefhum, ‘einfühlung’ olarak kalıyor. Lipps, ‘senpati, müsbet ‘einfühlung’u; izah edebilir diyor. Fakat menfi ‘einfühlung’u; çirkinlik hissini izah edemez.’ Menfi hüküm müsbet hükmün inkârı olduğu gibi, menfi ‘einfühlung’ da müsbet ‘einfühlung’un neşesi ve inkârıdır. Çirkinlik hissi benliğimin inkârı hissini âfakileşmesidir, yahut yaşayan bir adamın hayatının red ve inkârını âfakileştirmesidir [...]

Hulâsa güzellik hissi hayatiyet hissidir. Derunî ahengimizin dolgunluğundan ve zenginliğinden, hürriyetimizin namütenahiliğinden ve önümüze açtığı imkânların kesretinden gelen bir hazdır. Keza maniasız hayatiyetimizi etrafımıza yaymanın zevkidir. Hayatın bu yayılıp genişlemesi her ferdin gayelerinin tamam olması, tetevvüç etmesidir. Bu, bizim kendi kendimizde duyduğumuz cavidanî hazdır.”

Burhan Toprak’a (a.g.m.: 91) göre, “güzel”in algılanıp estetik hazzın ortaya çıkması, estetik süjenin, estetik ilgi içine girdiği objeye her türlü “ilgi ve çıkardan bağımsız” olarak kendini vermesiyle mümkündür:

“Bizce güzel, en kıskanç sevgiliden daha kıskançtır. O yalnız bizim hislerimizi, kalbimizi değil aynı zamanda zekâmızı, bilgilerimizi, hulâsa tam ve mükemmel manasile bütün vücudumuzu ve ruhumuzu ister. Mutasavvıflar Allaha nasıl ‘herşey’lerini birden veriyorlarsa biz de mürakabe ettiğimiz güzele kendimizi öylece verirsek o zaman ve ancak o zaman bedîi hadise denilen mucize vukua gelir.”

II.5.3. Güzellik Yasası

Güzele ait yasaların sayıca çokluğuna dikkat çeken ve bu yasaların –Tunalı’ya göre ‘ortak estetik duygu’– henüz bulunmasalar bile, güzeli konu edinen “estetibilim”i ayrı bir disiplin hâline getirmede önemli bir öngörü olduğunu söyleyen Toprak (a.g.m.: 29-30) için tarihsel süreçte güzelin ne şekilde ele alındığı önemlidir:

“Güzelin esaslı prensipleri bir, üç, beş değil yüzlercedir. Bediyyat sahası bütün ilim caddelerinin müntehi olduğu bir meydan iken (Güzel) vehbî ve ya keyfî bir prensiple nasıl izah edilebilir? Riyazî bediyyat yapmak isteyen Riemmann ve Euler bu hataya düşmüşlerdir. Bu zevat musikinin en mücerret şeriatini tetkik edip savt ve Rythme arasındaki münasebetleri, tasavut derecelerini ve bütün Harmonie şekillerini riyazî düsturlara rapt ettiler. Bu suretle kanunları, düsturları olan amelî bir bediyyat meydana gelmiş olduğunu zanettiler. Bazılarına nazaran ‘Musiki, gayri meşur bir riyaziye’ oldu. Aynı yolda Zesing, Fechner de güzel görünen şekillerin adedî münasebetlerini buldular. Fakat bu adetler, düsturlar, nispetler bir şey izah etmiyordu. Bunlar nihayet estetik hadiselerinin temsili bir ifadesi olup tefsiri değildir. Bunun içindirki her tecrübî bediyyat taraftarı ifadatu riyaziyenin şekli namütenahi değişebileceğinden muayyen bir güzel için başka başka nispetler, düsturlar buluyorlardı.”

Türkçe’ye yine Burhan Toprak tarafından çevrilen bir çalışmasında Mauriac (1936a: 8-9); değişen değerlerle birlikte, silinmeye başlayan “ikilem” ya da “çatışmalar”ın, estetik objenin varlığını tehdit edip yaratıcılığı ortadan kaldırdığını vurgular endişeyle:

“Bu buhran nedir? Romancı, canlı kadın ve erkekler yaratıyor ve onları bize ihtilâf halinde gösteriyor. Dinde, Allah ile adamın ihtilâfı, aşkta, kadın ile erkek ihtilâfı, nihayet Adamın, kendi kendisiyle ihtilâfı. Şu halde harp sonunu bir romancı gibi tarif etmek lâzımgelirse, ‘bu güne kadar romanı besleyen, ihtilâf çetinliklerinin, gittikçe azaldığı bir devirdir’ diyebiliriz. Elbette basit ve sözgelışı kullandığımız bir formül. Nitekim bu günün sosyetesile harpten önceki âlem arasında, bir uçurum tasarlamak istemiyoruz. Göz önüne koymak istediğimiz bu günkü dünyanın hususiyetlerini, 1914den ve hatta daha önceden görmek ve bir asır yukarısına kadar çıkmak mümkündür.

Fakat, devrimize has olan şey, bir çok delikanlıları, inanmadıkları kıymetlere, hayatlarında yer vermekten uzaklaştıran, o korkunç samimiyettir. Bu nesilden 1880 çocuklarının yaşadıkları gibi, kırılmış bir vazunun kokuları ile yaşamasını istemeyiniz. Bu gün bir genç, ne benimsemediği dinle, ne bu dinden çıkan ahlâkla, ne de bu ahlâktan çıkan dünyevî şerefle ihtilâfa girişmek istemiyor. Eğer bir gün, dine dönerse, o zaman bütün hayatı değişecek ve bütün ruh ve gövdesile yeni imanına göre yön alacaktır. Fakat, ona yabancı kaldığı müddetçe –bu yabancılık tamdır ve yapmacıksızdır– onda ihtiras hiç bir sed tanınmaz. Çünkü ihtilâf yoktur. Geçenlerde, yüzüncü yılını kutluladığımız ve ilk gençliğimizde imrenerek okuduğumuz, Fromentin’in Dominique’i gibi bir romanın, 1927 yılı genci için, bütün bütün anlaşılmasız bir hale gelmesi, çok dikkate değer. Bir gün, Léon Daudet, bu kitap için ‘Kalp şaheser’ diye bağırmıştır. Elbette kalp şaheser değil; fakat şimdiki neslin anahtarını kaybettiği şaheser. Robert de Traz, onu böyle tarif ediyordu: ‘Dominique yahut Burjuva namusu’. Burjuva namusu, bu güzel tabiri bu günün çocuğu için ne demektir?

Aralarında en incesine sorunuz! Dominique ile Madeleine de Nievres, birbirlerini istedikleri halde, bu arzularına niye teslim olmuyorlar? Karşılık olarak size, Dominique’i okumadıklarını söyleyeceklerdir.

Bu cins ihtilâflar, şimdi anlaşılmasız olmuştur. Hatta daha göze çarpan dramlar bile anlaşılmıyor [...]

Gövde ve tene ait şeylerin, ehemmiyetini kaybettiği devir, romancı için nasıl verimli bir devir olabilirdi? Roman buhranını işte burada aramalıdır. Bundan başka geçmişte bir çok romanların beslendiği, türlü ihtilâflar da kuvvetlerinden düştüler. Meselâ Kozmopolitizma, müsavatçılık, sınıfların ve ırkların birbirine karışması, artık Georges Ohnet'nin 'Demirhane Müdürü'nü ve Grande Marnière'ini yazmasına engeldir. Bu gün hangi büyük asilzâde kızını Demirhane Müdürüne vermekte tereddüt eder?

Bununla beraber, Allahsız dünyamızı, aşkı da herhangi bir hareket gibi bir hareket saymaya zorlayan, bu korkunç mantık asıl roman için en büyük tehlikedir."

O hâlde Toprak'a göre, bir toplumda atfedilen ve biçilen değerlerin değişkenliği nedeniyle güzellik anlayışı da değişir; bu durum, ortak estetik duygu prensibi ortaya koyulana dek sürüp gidecektir.

II.5. Burhan Toprak’a Göre “Estetik Yargı”

Toplum içinde değişen güç dinamikleri nedeniyle farklılaşan estetik değerler gibi bu kez de estetik yargıların durumunu inceler Toprak. Bu incelemenin değer atfetme, değer biçme ve taşınan değerler bağlamında yapıldığı, ancak söz konusu terminolojinin kullanılmadığı görülür.

II.5.1. Estetik Objenin Odağa Alınması

İnkılap Abidesi’nin İstanbul’daki olası yeri hakkında dönemin önde gelenleriyle yapılan röportajda Toprak, söz konusu yerin, yapıtın “taşındığı değer”le doğru orantılı bir alan olup amaca hizmet etmesi gerektiğini söyler:

“ –İstanbul’da bir abide yapılacak ve bu nereye kurulacak? Fakat evvelâ abidenin mahiyetini anlamak lâzım değil mi?.. İnkılâb abidesi bence bir (hatıra abide) değildir. Çünkü inkılâb durmuş, tahaccür etmiş birşey değil, yürüyen, dinamik birşeydir. İşte yapılacak bu abide, bütün bir Türk gençliğinin, bütün bir Türk milletinin heyecanlarını ateşliyecek, bayramlarımızda ve matemlerimizde etrafında bizi toplayacak o muazzam eserse, bu, mutlaka şehrin göbeğinde olmalıdır. Bence burası Üniversitenin karşısındaki meydandır. Vakıa orası bugünkü halile böyle bir abidenin dikilmesine müsaid değildir. Yıkmalı, silmeli, sığdırmalı, açmalı, ne yapmak lâzımsa yapmalı...”²²⁸

II.5.2. Bireysel ve(ya) Toplumsal Gücün Odağa Alınması

Bir sanat eserini ya da sanatçıyı yargılamak, yapılacak olan değerlendirmenin “biçilen” değere göre olması hâlinde, sanatçının, gücü elinde tutan toplumsal sınıf ya da bireyin eğilimini esas alması söz konusu olur ve sanat yapıtı, onu yapan tarafından değil, onu yaptıranların beğenisine ya da dünya görüşüne göre yargılanır. Kendisiyle yapılan bir başka röportajda, onaylamasa da böyle bir yargı sürecinin bulunduğu söyler Toprak:

“ – Muhsinin aktörlüğünü beynelmilel bir miyarla ölçmek öyle mi?.. Artık bu ölçüyü, birçok millî meselelerimize tatbik etmek endişesini ebediyen boşadım. Beynelmilel... Yani Avrupayı kastediyorsunuz? Artık bu sanat pazarında şöhret için ne oyunlar oynadığımı iyice anlıyabileceğim bir yaşa geldim. Bugün bir muharrir veya ressam hesabına tabii veya tablo tüccarının sanat borsasında oynadığı rol, istediği anda eshamı indirip çıkararak en mahir borsa kurdularının rolü kadar mühimdir. Avrupada –hele Amerikayı ağıza almıyalım– mütemadiyen bir muharrir, bir mimar, bir ressam münekkitlerinden, hattâ bazan en büyüklerinden şukadar para mukabilinde sizin için ‘şukadar sayfalık bir kitap yazacağına’ dair teklifler alır. Bu tekliflere bazıları, kendi arzuları ile, bazıları da tabilerinin, patronlarının veya tablo tüccarlarının tazyığı ile razı olurlar. Böylelikle müdhiş sanat enflasyonları ile karşılaşırız.” (Münir, 1940: 6)

²²⁸ Kandemir, (1936): “İnkılâb Abidesi Nereye Dikilmeli?: Münevverler Cevab Veriyor”, *Cumhuriyet Gazetesi*, (30 Temmuz): s. 6

Bir başka yazısında da aynı durumu farklı bir söylemle dillendirir Toprak (1967d: 15):

“Bir şair, bir edip isen, içtimaî mevkiini yükseltmeye, âmir mevkilerine geçmeye ehemmiyet ver! Senden istifadeleri olanlar seni beğenmeye hazır bir kütle teşkil ederler [...] Her yerde bir gazeteyi kendi zevklerine göre çıkararlarsa, başkalarının zevksizliklerine göre çıkararlarsa muvaffak olur. Eğer edebî dediğin bir mecmua neşretmek istiyorsan, ismi ‘Dans, spor ve sinema’ olsun. Zamanın ‘Ekanim-i Selâse’si bunlardır.”

Mauriac’ın (1936c: 8), toplumda azalan “ikilem”lerle birlikte, bu olguyu Balzac gibi sanatına temel alan birçok Balzac’ın gelip geçtiğini, o nedenle, sanatta farklı arayışlara girilmiş olduğunu söylemesi, topluma bağlı olarak değişen değerlemelerle birlikte, estetik yargının da bu duruma uyum sağladığını gösterir:

“ ‘Elli yıldanberi, iyi bir roman her şeyden önce Balzac’ın bir romanına benziyendir.’ Şimdi aksine olarak, bir roman, Balzac tipinden uzaklaştığı nisbette, bizi sarıyor diyeceğimiz geliyor. Çünkü dev Balzac’ın, bol bol istifade ettiği ormana, başkaları da girdiler ve geriye ne kaldıysa hepsini silip süpürdüler. Artık bize Verlainne ile birlikte şunu söylemek düşüyor: ‘Ah, her şey içilmiş, her şey yenmiş! Söyliyecek hiç bir şey yok!’

Balzac’ın ardından gelenler, hususile oğullarının en ünlüsü, ustamız Paul Bourget, insanı âile ve cemiyetle münasebetlerinde inceledi. Bu yazıcıların sanatları hakkında çok yüksek kanaatleri vardı. Cemiyete ve Cité’ye hizmet etmek istediler. Sanatlarının bütün iktidarı ferde karşı kullanıldı. Balzac, her şeyden önce, nüfus kaydı ile yarış ediyordu. Hiç bir şey ispat etmeden, bir âlem yaratmaya çalıştı [...] Mirasçuları ise, ters yoldan hareket ettiler. Eskiye bağlı hikmetin ebedî kanunlarını, romanesque misallerle tasvir ettiler.”

Eski adıyla Sanayii Nefise Mektebi Âlisi ve günümüzde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen Güzel Sanatlar Akademisi’nden bahseden Burhan Toprak (1943: 38), bu okulda yetişen kuşağın estetik olarak değerlendirilip yargılanması sürecinde, dönemin toplumsal dinamiklerinin dikkate alınmış olduğunun altını çizer; böyle bir durumda verilen estetik yargılar, zamana göre değişen toplumsal kurallara bağlı olacağından “biçilen” ya da “atfedilen” değerler üzerinden yapılacaktır :

“Hamdi Bey ve arkadaşları burada kendilerini istihlâf eden ve meşrutiyet devri ressamları diyebileceğimiz nesli yetiştirecektir. Bu, mühim bir dönüm noktasıdır. Zira sanat hayatı bu nesil ile memlekette taazzuv etmeğe başlayacaktır. Bazıları Nazmi Ziya gibi bir sergide 300 eser teşhir edecek kadar velud ve müstaid olan bu neslin umumiyetle âzası tahsillerini Pariste yapmışlar ve sanat nazariyesi olarak ‘Bize tabiat, klasisizm ve academiçe’ mefhumlarını getirmişlerdir. Bu üç mefhum onlar için istidat ve dehadan sonra gelen ‘Amentü’ idi. Bütün hayatlarında bu prensiplerden ayrılmadılar. Ve millî mevzulara temas ettikleri vakit bile daima bu tasavvurlarına sadık kaldılar. ‘Amentü’lerini bir az sonra münakaşa edeceğimiz, aralarında büyük keyfiyet, seviye farkları olmakla beraber bıraktıkları eserlerin devam etme kabiliyeti hakkındaki hükmü tarih gösterecektir. Zira tarihî şartları içinde mütalâa edilmeden verilen hükme dayanabilecek sanatkâr pek azdır. Bu itibarla Türk sanatının dünkü üstadlarından bahsederken her şeyden evvel onların yetiştikleri devri hem de memlekette yaptıkları işi ele almalıdır. Bugün Çallı İbrahim bizim için sadece renklerle serbestçe oynamasını bilen lirik, sıcak bir ressam, Feyhaman realist bir portreci, Şevket Dağ sadece eski cami

içlerini tekrar inşaaya çalışan bir sanatkâr sayılamıyacakları gibi Hikmet Onat ile Nazmi Ziya da yalnız huzur içindeki sahillerimizi veyahut kırları, ağaçlıklı yolları ihyaya gayret eden manzara ressamı sayılamazlar. Onlar Türkiyede plâstik sanatın müessesidirler. 'Müstakiller'in, D grubunun hemen bütün âzası bu hocaların talebeleridir [...] Onların Avrupada buldukları sıralarda bugünkü sanat cereyanlarının büyük mümessilleri, tilmizleri ve muhitleri vardır. Fakat memleketten devlet marifetile Avrupaya gönderilen ve bir resmî vesayetten diğerine emanet edilen bu gençliğin en yeni sanat ocaklarını kendiliklerinden bulmaları çok zordur. O zamanlar bütün Avrupa Akademilerinin aldandığı 'préjuge'e onlar da inanıverdiler. Moderne resmi, resmî mektepler, müesseseler aforoz etmişlerdi. Muhafazkârlardan ressam Gérôme bir resim sergisini gezdirdiği ecnebi matbuatı münekkitlerine empresyonist ressamların eserleri karşısında 'Bu salondan çabuk geçiniz Efendiler, bunlar Fransız sanatının ayıbı ve lekesidir' diye bağırıyordu. Bu zatın talebesi olan merhum Halil Paşanın ve yine aynı Akademik muhitte feyiz alan meşrutiyet neslinin, modern sanatı Avrupa sanatkârlarıyla atbaşı götürmeleri mukadder değildi. Lâkin her şeyden evvel modern sanata intibak edememek bir kusur mudur? Yahut daha doğrusu bazı kimselerin 'Modern resimden veya heykelden hiç bir şey anlamıyorum. Bunların nesine kıymet veriyorsunuz. Çarpuk çurpuk şekiller, cıyak cıyak bağırın renkler, tabiatla böyle şeyler var mı? Varsa bile güzel diye önümüze konacak bunları mı buluyorlar. Şu portrede sahibine benzer hangi tarafta buluyorsunuz. Bana bütün bunlar, dikkat, teenni, bilgi, uzun çalışma, bilhassa istidat veyahut deha istiyen hakikî sanat yolunda yürümesini beceremiyenlerin çocukça icadı gibi geliyor. Eğer bugün moda olan resmin mutlak kıymeti olsaydı, hâlâ deha üzerinde münakaşalar yapılmazdı.' Biraz amiyane olan bu sözlere sade kültürsüz olanların ağzında rastgelmez. Çünkü burada 'Tabiat, benzerlik tabî güzel' kelimeleri bütün bir sanat dâvasıdır."

Toprak tarafından *Proletarya Felsefesi* adıyla Türkçe'ye çevrilen çalışmasında Wetter (1959a: 14), diyalektik materyalizmde, doğal ve bireysel değerlerin hiçbir hükmünün olmadığını söylerken, estetik değerler konusunda bilgi vermez. Bununla birlikte, diğer değerler gibi (dinsel, ahlakî, bilimsel...) ekonomik değerlerin tahakkümü altına giren estetik değerlerin de toplumda gücü elinde tutan kurum ya da sınıfların beğenisine göre belirlenmesi söz konusudur:

"Bu diyalektik materyalizmin, kelimenin hakikî mânasıyla, ananevî felsefenin disiplinlerinden ancak ikisini, yâni: Bilgi nazariyesini ve antoji veya umumî metafizik adını verebileceğimiz şeyi iktiva ediyor. Hakikî manâsiyle bir tabiat felsefesi, müstakil bir felsefî disiplin olarak, diyalektik materyalizm sisteminde mevcut değildir. Engels, tabiat felsefesini diyalektik materyalizm sisteminden ihraç ediyor, fakat bu hal, bu sistemde her an tabiat felsefesine ait ifadelere rastlanmasına mâni olamıyor. Bu sistem, felsefî bir antropolojiden de mahrumdur, bu hal, Sovyet felsefesinin takındığı esaslı vaziyetle izah olunur. Sovyet felsefesine göre, yalnız tabiat ve cemiyet mevcuttur, insan, tek başına, fert olarak, veya mânevî bir şahsiyet olarak, hiçbir ehemmiyet taşımaz. Bu itibarla, Sovyet felsefesinde ilâhî cevher bahsinin hiçbir veri yoktur."

André Siegfried'in saptamasına göre, maddeci, dolayısıyla dış dünyaya bağımlı olan ve bireyin, herkes gibi olmanın yanlışlığına değil de ayrıcalığına inandırıldığı Amerikan toplumunda da değer yargısının belirlenmesi aşamasında odağa alınan, toplumsal kabullerdir; sosyal bağlılıktan ziyade, kendi içine yönelen bireyin, toplum karşısında hiçbir geçerli hükmü olamaz:

*“Maddî eserlerin gerçekleştirilmesinin ifade ettiği sosyal bağlılık, Amerikan protestanlığının tipik bir vasfıdır. Bu sosyal bağlılığın meydana getirdiği eserler gayet mükemmeldir, fakat, daha ziyade iç mürakebesinden zevk alan birisi için (yâni, contemplatif için), bu cemiyette hiçbir yer ayrılmamıştır.”*²²⁹

²²⁹ André Siegfried, (1957d): “Amerikan Dinamizmi IV”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 7-40, s. 43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. BURHAN TOPRAK VE SANATININ TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ

Burhan Toprak'a ait sanatın Türk edebiyatındaki yerini belirleyebilmek için öncelikle ahlak, edeb, sanat ve bilim sözcüklerinin anlamı üzerinde durmamız gerekir.

Çoğulu “ahlâk” olarak karşımıza çıkan Arapça *fu'l* veznindeki “hulk” sözcüğü “sıfatları içeren şey” ya da “nefsin sıfatları” olarak açıklanır; bu bilgiye göre bu sıfatlar “iyi iseler nefis de iyi ahlaka sahip, kötü iseler, nefis de kötü ahlaka sahiptir.”²³⁰ *Fa'l* veznindeki “halk” ise “yaratmak, yaratılmak; zaman ve mekân içinde yaratılmış olan maddî âlem; toplum”²³¹ anlamlarına sahiptir. Bu bağlamda, bütün varlık evren(ler)ini yani ki “mahlûk”ları yaratan “Hâlik”; kişiöglunu, evren(ler)deki bütün yaratılmışların “en şerefli”si (eşref-i mahlukât) olarak nitelendirip bütün evren(ler)i onda var ve yok etmiştir. “Âdem'in yapısının, yani görünür suretinin hikmetini öğrendin; Âdem'in ruhunun yapısını, yani görünmez suretinin hikmetini de öğrendin. Âdem, Hak ve halktır.”²³² diyen İbnü'l-Arabî böylece, yaratılmış olan her şeyi kuşatan ve bütün yaratılmışlara şah damarlarından da yakın olan Tanrı'nın, mahlukâtın içinde ve dışında oluşunu betimlemiş olur. Seyyid Mustafa Râsim Efendi de (2008: 488) “Halk Hakk'ın perdesidir. Ehl-i zâhir perde altındadır. Perdeye bakarlar. Âşık-ı sâdıklar ve gözü açıklar, perdeyi kaldırıp yârin cemâline bakarlar.” derken aynı olgunun altını çizer. Kişi, varlık âlemine indiği andan itibaren yaratılışa aykırı olan yönleri ortadan kaldırmak ve bilgide en “yetkin” düzeye ulaşip tekrar yükselişe geçebilmek amacıyla her şeyden önce “edeb”i öğrenmek zorundadır. Çünkü, edeb; yaratılışa aykırı olan “hatanın her çeşidinden sakınma”yı²³³ gerektirir ve ancak, bu amaca erişildiğinde “araz” olan mahlukâtan kurtulup “Cevher” olan Hâlik'e ulaşmak mümkün olabilir. İşte, bu yoldaki sâlikler içinde en edeplisi, “el-edîb” yani ki “ârif-i rabbanî” niteliğine sahip olarak

²³⁰ Abdürrezzak Kâşânî, (2004): *Tasavvuf Sözlüğü: Letâifu'l-A'lâm fî İşarâtu Ehli'l-İlhâm*, (Çev. Dr. Ekrem Demirli), İz Yayıncılık, İstanbul: s. 235

²³¹ Süleyman Uludağ, (1997): *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul: s. 220

²³² Suad el-Hakîm, (2005): *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, (Çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yayınevi, İstanbul: s. 256

²³³ Ethem Cebecioğlu, (2004): *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Anka Yayınları, İstanbul: s. 180

nefsini en iyi şekilde “terbiye” edendir. Böylece “Hakkın mertebesinin ehli olan gerçek ârif”lik (Kâşânî, a.g.e.: 48) düzeyine ulaşır. Bu amaçla yola (tarikât) giren (sâlik) “dinin zahirine, şeklî unsurlarına tam anlamıyla riayet etmek; hizmette ileri gitmekle birlikte yaptıklarını görmemek; Allah’a ve kendine ait olanı bilmek” (Cebecioğlu, a.g.e.: a.y.) zorundadır. Cevher’e ulaşmak için yola girenlerin konakladığı menziller de “sabır, rıza, şükür, haya, sıdk, isâr, hulk, tevazu, fütüvvet, inbisat” (Kâşânî, a.g.e.: 44) olarak bilinir ve bunlara “*ahlak* denilmesinin sebebi, Hakka yakınlık makamlarına dâhil olup, onlara ulaşmak isteyenlerin *huy* edinmeleri gereken nitelikler olmalarıdır.” (a.y.)

Kuşeyrî’ye göre “Tasavvuf kötü huylardan arınmak, iyi huylarla bezenmektir. Tasavvuf ahlâktır, ahlâkca önde olan, tasavvufca da önde olur.” (Uludağ, a.g.e.: 33) “Edebi edebisizlerden öğrendim.” diyen Lokman, “Edeb gözeten (edib) bisât ehlidir.” diyen Arabî ve diğer bütün erenler “Edeb yâ Hû” diyerek, yaratılmışların tümünü “ilm-i edeb”e yani ki “edebiyat”a davet etmiştir asırlar boyu. Bu kuşak içinde en büyük ahlaka sahip olup yaratılmışları “Öz”gürlüğe çağıran en yetkin edipse Hz. Muhammed olmuş Tanrı da “Kuşkusuz ki sen büyük bir ahlak üzeresin.” (Kâşânî, a.g.e.: 237) buyurmuştur. Bu nedendir ki Osmanlı toplumundan günümüze kadarki yüzlerce yıllık süreçte, din, tasavvuf, Hâlik, halk, ahlak, mahluk, hulk, Rab, terbiye, âdâb, edeb, edib ve de edebiyat sözcükleri; algılanan ve algılan(a)mayan bilginin öğretimi söz konusu olduğunda, iç içe olagelmıştır...

Gücünü, ağırlıklı olarak inanç dinamiklerinden almış olan Divan, Tasavvuf ve Tekke edebiyatından, Batı kültürüne ait değerlerin işlerlik kazandığı Tanzimat dönemi edebiyatına geçişte de “ahlak” ve “edeb” kavramları, bazı Türk aydınlarının önem verip topluma kazandırmaya veya unutturmamaya çalıştığı değerlerin başında gelir. “İnsana normal gösteren (ilim), orijinali yaratan (dehâ) olduğu gibi, ideali (mefkûreyi) tanıtan da (ahlâk)dır...”²³⁴ diyen Ziya Gökalp şöyle devam eder sözlerine: “Dehâ, kıymetçe, ilmin fevkindedir. Dâhiler daima bütün âlimlerden kıymetli görülmüşlerdir. Zira, ilim, usul vasıtasile yapılır. Herkes çalışarak az çok ilim sahibi olabilir. Fakat, dehâ, fitratın bir mevhibesidir. Herkes çalışmakla dâhi olamaz. Dâhi, usulden de istifade ederse de, asıl ibda’ vasıtası, ilhamdır. Dâhilerin ruhlara verdiği bedîi vecd’ler de ilim adamlarının

²³⁴ Ziya Gökalp, (1950): *Ziya Gökalp Diyor Ki...*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul: s. 13

temin ettikleri menfaatlardan daha yüksektir. Büyük bir şâir, büyük bir musikişinas bir millete coşkun bir neş'e, taze bir hayat verebilirler. İlimin faydaları ise tedricî ve ekseriya maddîdir. Bundan başka, ilim, beynelmilel olduğu halde, dehâ millîdir. Bir milletin fertleri arasındaki mânevî çimento, ilmî fikirlerdeki iştirâkten ziyade bedîî vecd'lerdeki ortaklıktır. Dehâ, şerefçe, ilmin fevkinde olduğu gibi, ahlâk da kıymetçe dehâdan üstündür. Ahlâkın kıymeti, diğer içtimaî kıymetlerle ölçülebilmekten münezzehtir..." Dolayısıyla, Tanzimat döneminde yaşanan sancılı süreçlerde, Osmanlı toplumunun en çok gereksinim duyduğu bireyler; güzel ahlaka sahip olanlardır. Zira, ancak bu bireylerden oluşan bir toplum, kurtuluş yolunda başarıya ulaştıran bir nesli müjdeleyebilir. Gökalp'e (a.g.e.: 14) göre "Vicdanî sada, bazı fertlerde müstesna bir kuvvet iktisap eder. Bunlara 'ahlâkî kahramanlar' adını veririz. Bu kahramanlar, vicdanlarından gelen sadaya, hiç bir menfaat düşünmeksizin, hiç bir tehlikeye bakmaksızın, derhal itaat eden fedakârlardır, fedaîlerdir... bu kahramanlar, kıymetçe san'at dâhilerinin fevkindedir. Çünkü, ahlâk kahramanları, milletlere hür, müstakil, müteâli bir hayat temin ederler, san'at dâhileri ise ancak bu hayat temin olunduktan sonra, ona zinet verirler." O hâlde, toplumun kurtuluşu ve yeniden doğuşu için halka, dâhilere ve güzel ahlaka yönelmek; gençlerin en önemli görevlerinden olmalıydı. Sonuçta, bu amaca ulaşabilmek için bilime, eğitim ve öğretime, çağdaş ve ileri uygarlık(lar) düzeyindeki yeni uygulamalar ışığında ağırlık verilmesi kaçınılmaz oldu.

Güzel ahlaka yani ki yaradılışımızdaki güzelliğe, gerçeğe ulaşabilmek için edebîn içinden geçmenin gereğini bilen Cemil Meriç de "edeb" sözcüğünden hareketle "edebiyat"ın içeriğini tarihsel bir süreçte inceler. Ama, bu kökenbilimsel incelemeden önce, sözcüğün, Osmanlı toplumundaki durumundan bahseder:

*"Cevdet Paşa, Belâgat-i Osmaniye'yi yazar; Recâizâde, Talim-i Edebiyat'ı. 'Edebiyat', kelime hazinemize Tanzimat'ın yâdigârı. Fransızca littérature'ü karşılamak için uydurulmuş. Lâfız bizim, muhtevâ frengin. 'Edebiyat' kelimesi ne farsçada mevcut, ne de arapçada. Evet, kelimenin kökü, arapça 'edeb'. Ama 'edeb', yüzde yüz islâmî bir mefhum. Şair: 'edib olur kişi, sermâye-yi hayâsı kadar' derken ahlâk dışı bir edebî tasavvur bile edilemeyeceğini ifade ediyordu. 'Edeb'le 'Edebiyat', Doğu ile Batı'dır; 'irfan'la 'kültür' gibi. Edeb, insanın bütün davranışlarını kucaklayan bir kelime. Sülâsisi: Edb. Tasavvufta, eline, beline, diline sahip olmak."*²³⁵

²³⁵ Cemil Meriç, (1980): " 'Edeb' den 'Edebiyat' a", *Hisar*, Sayı: 249, s. 11

Sonrasındaysa “edeb” sözcüğünün karşılığını, çağlara göre verir. Sözcüğün anlam(lar)ında oluşan değişimler, özet olarak aşağıdaki gibidir:

Cahiliye dönemi > şölene davet
İslamiyet’le birlikte > ahlak-ı fazılanın bütününe, erdeme davet

2. y.y. > ilim ve irfandaki en üst düzey
4. y.y. > şairlik ve katiplik bilgisi
6. y.y. > filoloji, şiir, matematik, sihir, kehanet, kimya
14. y.y. > şiir ve düzyazıda Arap üslubunu benimsemek

Tanzimat > Ahlakla olan ilgisi tartışılır.
Servet-i Fünun > Ahlakla ilgisi yoktur.
Fecr-i Âti > Ahlakla ilgisi yoktur.

Tanzimat’ta Batı kültürüne yönelişle birlikte, “edeb” kavramı, “ahlak” kavramından uzaklaşır. Edebiyat göstereni, “literature” kavramına kayar. Günümüzde, edebiyat yerine seçilen gösteren, “yazın” olsa da gösterilen, tartışmalıdır.

Sözcüğün (edeb) bir zamanlar sahip olduğu anlam yelpazesi oldukça geniştir. Buna göre, 6. yüz yılda “irfan” 10 “edeb”den ibarettir:

şahracaniye
ud çalmak
satranç bilmek
cirit ve çevgan bilmek
haşırvaniye
tıp bilgisi
riyaziyat bilgisi
ata binmek
arabiyye
şiir bilgisi
ensab bilgisi
(bilginlerle ravilerin kimliği)
tarih bilgisi
menakıb bilgisi
toplantılarda ve gece sohbetlerinde söylenen hikâye ve fıkra

19. yüz yıla geldiğimizde, Mısır’da “ulum-ı edebiyye”ye dahil olan “ilim”ler şöyle sıralanır:

sarf ve nahiv
(dil bilgisi ve tümce bilgisi)
lugat
şiir

bediiyyat
beyan
mantık

Ayıntaplı Mütercim Asım'a (1755-1819) göre "ulum-ı edebiyeye"ye dahil olan "fen"ler şunlardır:

lugat
sarf
nahiv
iştikak
(etimoloji)
meani
(semantik)
beyan
(açık ve anlaşılır söz söyleme)
aruz
kafiye
inşa
şiiir
muhaazarat
(fıkra ve öykü anlatma)
imla

Şimdi de pek çok "sanat, zenaat, fen, teknik" sözcüklerinin tanımı arasından birkaç tanesini seçip irdeleyelim:

"Sanat kelimesi Arapça'da; amel, iş yapma anlamlarını veren 'san'a' kökünden gelmektedir ve yapılan bu iş, alet yardımıyla, belirli bir el becerisiyle sürdürülen marangozluk, duvarcılık gibi meslek dallarını kapsamaktadır. Görüldüğü gibi, bu kelime, daha çok insanın akıl ve zekâsıyla yaptığı işleri, yani bugün bizim 'zenaat' dediğimiz işleri kapsar. Sanat'ın Osmanlıcaya girip teknik işleri değil de, güzel sanatları ifade eder hale gelmesi daha geç tarihlerdeki bir gelişmedir. Bu aşamadan önce, yine Arapça kökenli 'fen' kelimesi kullanılıyordu [...] Arapça'da kullanılan 'fen', yaratıcılık isteyen faaliyet alanlarının adıdır. Araplar, 'sanat' sözünden, kunduracılık, marangozluk gibi daha çok el işlerine yönelik meslek dallarını anlamaktadırlar [...] Osmanlı Türkçesinde sanatkârlık işleri için önceleri 'fen' (bunun çoğulu fînûn) kullanılırken daha sonra astronomi, kimya vb. için de yaygın hale getirilmiştir. Zamanla fen kavramının ifade ettiği şeyler 'sanat' kelimesiyle karşılanmaya başlamış, buna uygun olarak da 'güzel sanatlar' deyimi yerine önce 'fînûn-ı nefîse' kullanılmaya başlanmıştır."²³⁶

"Gerçi 'sanat' kelimesinin kökünde, aslında sun'ilik var. Sanat da sun'ilik de 'sunğ' yaratma, yapma, bazan da yapmacık, kökünden geliyor; sanatkâr da 'sun'ilik ile uğraşan demektir." (Bingöl, 1977: 10)

²³⁶ Selçuk Mülayim, (1994b): *Sanat Tarihi Metodu*, Bilim Teknik Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul: s. 55

Görüldüğü gibi, zamanında pozitif ve sosyal bilimlerde en üst düzeydeki bilgi birikiminin karşılığı olan “edebiyat”, bütün alanları kucaklamış, zaman içinde gerçek anlamını kaybetmiştir. Oysa ki edebiyat düzeyinin yüksekliği, bireydeki sanatsal yetinin de yükselmesi demektir. En azından, tarihsel veriler bunu göstermektedir.

O hâlde, güzel bir yaratılışa ulaşabilmek için bireyin her şeyden önce “edeb” denen yüksek bilgi düzeyinin kademelerini, ister kısmen isterse tamamen aşması gerekir.

İşte, Burhan Toprak da gerek çevirmen gerek yazar gerek düşünür gerek öğretmen gerek sanat tarihçisi gerekse estetikçi olarak, hem Doğu hem de Batı’nın bilgi düzeneğini, alanının köşe taşı olan düşünürlerden çevirdiği eserler ve yazdığı kuramsal yazılarla birleştirmeye çalışmış; ömrü boyunca, yaşamaya değer, erdemli bir hayatın ve yüksek düzeydeki bilginin, Tanrısal olanın peşinde koşmuştur. Zira, kendine meslek olarak seçtiği “felsefe” yani ki “philosophia” kavramı da sözcük anlamıyla “bilmeyi sevmek” demektir; tersi de mümkün: “sevmeyi bilmek”..

Bu noktada, görülen odur ki, Burhan Toprak, Türk kültürüne kazandırmış olduğu her eserde, geleceği kurmakla görevli bir neslin ilk temsilcilerinden olmanın zorlu ve yüce mücadelesini verirken, metafizik, fenomenolojik, ontolojik, psikolojik, sosyolojik... her türlü “sanat”ın hem yaratıcılık (telif çalışmaları) hem de yapaylık (çevirileri) anlamında hakkını verip bireyin yükselişine hizmet edecek olan estetik çalışmaları, Türk ulusuna kazandırmıştır. Bu noktada, hem yaşadıkları hem de sonraki dönemlerde, en bilgili, en yetkin kabul edilen ve de kabul ettiği düşünür ve sanatçıların eserlerini seçen Toprak’ın sanatı da, adı ister roman ister öykü ister resim isterse müzik olsun en üst düzeyde olmuş, içeriği geniş olup yüksek düzeyde bilgi içeren edebiyat anlayışı içinde, sanat tarihi, sosyoloji, felsefe, estetik, güzel yazı ve çeviriyle ilgilenip eserler veren, yazdıkları ve söyledikleriyle, yani ki sanatıyla, Türk edebiyatına yön verip onu dengeleyen, yüksek bir sanat görüşüne sahip olmuştur.

Hayatı boyunca, pek çok acı yaşayıp her seferinde, Yunus ve Epiktetos gibi sabreden Burhan Toprak, ruhunu acıların mabedi olan sanatla temizlemiş, böylece, sadece tertemiz, saflaşmış kalplere giren Tanrı’yı, yani ki evreni kendi kalbinde bulmuş, karakterini, kalbinde kuranlardan olmuştur.

SONUÇ

Estetikbilimdeki dört unsurdan (süje, obje, değer, yargı) hareketle ve Tunalı yöntemini kullanarak incelediğimiz Burhan Toprak'ın çalışmalarından elde edilen bulgular şunlardır:

Toprak; Türk edebiyat, sanat ve felsefe dizgesinin yeniden temellendirilmesi sürecinde, ele aldığı konulardaki sorunları apaçık görebilen bir düşünür, sanat tarihçisi, çevirmen ve de bir estetikçi olarak, Doğu ve Batı kültüründen seçtiği, yüksek bilgi düzeyi ve yeteneğe sahip yazar ve düşünürlerle, kuram ve uygulama alanında var olan boşlukları doldurmayı başarmıştır.

Onlarcası içinden seçerek çevirdiği her düşünür, Toprak zamanında ve ondan sonraki kuşaklarca takip edilen, yönlendirip biçimlendiren edebî oluşumların nedeni olmuştur.

Estetikbilimin bütünselliğini görüp çalışmalarını bu doğrultuda yapan Toprak, tek taraflı yaklaşımların karşısında olmuş; bütüncül bir bakış açısıyla geleceği kurması gereken Türk gençliği için gerekli olan kuramsal yönelişleri sağlayacak ve inanç düzeyindeki buhranları çözebilecek eserlere imza atmıştır.

Hiçbir çalışması bir duygu ya da düşüncenin tekrarı olmamış, her zaman yaratmaya, düşünmeye ve harekete çağırın bakış açılarının ortaya konmasına hizmet etmiştir.

Kuram ve uygulama alanında ortaya koyduğu çalışmalar, son derece yetkin bir duygu, düşünce ve sezgi gücüne yani ki estetik yetkinliğe sahiptir.

Burhan Toprak; özellikle Yunus Emre'yi, Türk ve dünya edebiyatına kazandırmanın yanı sıra, yeni nesle, yıllar geçse de taptaze ve sapasağlam duracak, umut, samimiyet, dürüstlük timsali bir insan, yaşam, erdem ve edip örneği armağan etmiştir.

Toprak'ın çevirdiği ve telif ettiği eserlerde, inanç bunalımı yaşayan ya da kendi içinde ve dışında olanı sorgulayan kahramanlar anlatılır: Bu kahramanlar ya hayata yenilir ya hayatı yener ya da ikisini birden dengeler. Gerek kaynak metinlerin gerekse erek metinlerin yazarları –kendisi de dahil– bu inanç buhranını yaşamış ya da kendi benliği ile dış dünya arasındaki dengeyi kurma çabasında olmuştur. Dengeyi kuramayanlarsa bir tercih yapmış ve nihayetinde, o tercihin neden olduğu sonuçlara katlanmıştır. Burhan Toprak da dilindeki –her iki anlamda da– “Hayat mı, eser mi?” sorgulamasıyla yıllar yılı, benzer aşamalardan geçer.

Burhan Toprak; eserini çevirdiği her sanatçı ya da düşünürü, döneminin en önde gelen veya çağın felsefe, edebiyat ve sanat dizgesini değiştirip yıllarca öteye seslenenler arasından seçmiştir: Arthus, Epiktetos, Gide, Goethe, Greethuysen, Hourticq, Hugo, Lalo, Massignon, Mauriac, Maurois, Migeon, Moeller, Montherlant, Pascal, Siegfried, Soares, Tolstoy, Valéry, Voltaire, Wetter, Wilde, Yunus Emre... Bu adların hepsi, yaşadıkları zaman ve/veya mekan farklı olsa da göstergenin ön ve arka yapısını büyük bir yetkinlikle algılayıp eserlerini de, bit bütünlük içinde yansıtma gücüne sahiptir.

Estetikbilim, güzelin ilmi ve felsefesidir Burhan Toprak'a göre. Bu güzel değeri, doğada bulunmaz; doğaya bu değeri veren insandır, estetik süjedir. Bütün bilim dallarını kapsamakla birlikte, o dönemde, gelişme aşamasındadır.

Toprak'ın eserleri üzerinden yaptığımız “estetik süje” incelemesinde, psikolojik yaklaşımın odağa alınmakla birlikte, sadece süje üzerinde durulmadığı, süjenin içinde bulunduğu estetik etkinliğin de “estetik tavır” bağlamında, hem kuramsal hem de uygulamalı olarak ele alındığını görüyoruz. Bunun yanı sıra, estetik süjenin, toplum içindeki durumunun göz önüne alınarak sosyolojik yaklaşıma yer verildiği, Toprak'ın gerek kuramsal gerekse uygulamalı çalışmaları incelendiğinde ortaya çıkmıştır.

Toprak'ın kuramsal ve uygulamalı çalışmalarına dayanarak yaptığımız bu inceleme; estetik obje, estetik değer ve estetik yargı unsurlarının, estetik süje etrafında şekillendiğini göstermektedir. Toprak, olgunlaşma sürecinde kimliğini ve sanatının konusunu oluşturan estetik süjeyi (yazar, düşünür, sanatçı, izleyici, dinleyici, okur...) daha ziyade “toplumsal-tarihsel değerler”i sorgulayanlar arasından seçmiştir. Kendi

kimliklerini oluştururken hem benliklerini hem toplumu hem de evren(ler)i sorgulayan bu kişiler, Burhan Toprak'ın da kendine sorduğu sorulara yanıt arayanlardır. Kimi yaşam karşısında yenilmiş, kimiye galip gelmiştir. Bu bağlamda, kendi varlıklarına ait değerler dizgesini sorgulayıp yargılarken, aynı zamanda, toplumun değerlerini de yargılamış, hem estetik, sanat, felsefe ve edebiyat hem de yaşama dair sonuçlara ulaşmışlardır. Dolayısıyla, kendilerini ve toplumu sorgulayarak kimliklerini arayıp bulma yolunda kaleme aldıkları eserlerin de, birer estetik obje olarak, kendi yaşamlarına göre şekillendiğini anlıyoruz.

Buna göre, Burhan Toprak için “estetik obje”, bir dehanın elinden çıkmışsa; benlik ile toplum arasında kalan bireyin ikilemlerini yansıtabiliyorsa; yerli kültürden beslenerek evrenselliğe ulaşabiliyorsa; topluma verilmek isteneni, ahlakî değerlere ya da toplum tarafından belirlenen değerlere uygun olmak endişesi taşımayan sanatçılarca aktarabiliyorsa; estetik süjeye, varlık ve yokluk sorgulamasını yaptırabiliyorsa; samimî olmanın ve acı çekmenin anlamını bilen bir estetik süjenin elinden çıkmışsa; cesur ve yenilikçi bir sanatçı tarafından üretilmişse; baskı (bireysel, toplumsal, ruhsal, fiziksel...) altında bulunsa da ruhu bağımsız bir sanatçı tarafından oluşturulmuşsa; onu üreten, bir eylem insanıysa ve yine, eylem içindeki karakterlerin durumunu seriyorsa gözler önüne; hem kendi çağına hem de sonraki çağlara seslenebilen ölümsüz karakterler kazandırabiliyorsa insanlığa; sanatçısı, görünmez olsa da sanatını konuşturabiliyorsa içinde; insan ruhunun en gizli sırlarına ulaşmış büyük bir açıklıkla serebiliyorsa birer birer ortaya; estetik tavır alan bir süjenin, özdeşleyim içine girmesini sağlayarak göstergenin ön ve arka yapısını bir bütünlük içinde verebiliyorsa “değerli”dir. Estetik objedeki bu unsurların artıp azalmasına göre “taşıdığı estetik değer” artacak ya da azalacaktır.

Bunların yanı sıra, bir estetik obje, kendini yaratan sanatçının varlık ve yokluk arasındaki sürekli devinimi gibi her yeni algılamada değişen, değer kazanıp kaybeden ontik bir bütündür; beden ve ruh bütünlüğünü imler; biçim, içerik ve gerçeğe uygunluk noktasında denge kurulmasını ister.

O hâlde, Burhan Toprak, estetik yargıda bulunabilmek için estetik objeyi değerlendirme aşamasında, onu algılayan bir estetik süje olarak kendi yaklaşımını, onu

üreten sanatçıyı, hem kendinin hem de sanatçının içinde yaşadığı kültürü göz önünde tutmaya çalışmış, yani ki “taşınan, atfedilen, biçilen” değerleri ortaya çıkarma gayretinde olmuştur.

Burhan Toprak; kuramsal çalışmaları ile makale ve demeçlerinde, betimleyici olmanın yanı sıra, karşılaştırmalı ve sorgulayıcı bir yaklaşım benimsemiş, telif ettiği ve çevirdiği kitaplardaysa –Yunus Emre Divanı hariç– sadece betimleyici olmuş ve gerektiğinde konu hakkında açıklama yapmıştır.

Estetikbilim henüz çok genç bir araştırma alanı olmasına rağmen, İkinci bölümde hazırladığımız tablolar incelendiğinde, Burhan Toprak’ın, estetikbilimdeki bütün unsurlara (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) yönelik çalışmalar yaptığı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, Toprak’ın benimsediği estetikbilim, ontolojik ve de felsefî estetik olmuştur.

Cumhuriyet döneminin aydın kuşağı içinde estetikbilimle ilgilenen aydınlar kuram üretemese bile, o dönemde, Batı’da hızla gelişmekte olan estetikbilimin bütün unsurları üzerinde tartışmışlar, ancak, sonuca ulaşamamışlardır. Burhan Toprak, bütün bilim dallarını kuşatan estetikbilimin, diğer bilim dallarıyla olan ilgisinin çok büyük olduğunu, İsmail Tunalı’dan çok daha önce görebilmiştir.

KAYNAKÇA

- Acar, Zekâi. (1941): "Oscar Wilde ve Eserleri", *İzlerimiz*, Sayı: 1, (Mart): 30-31.
- Adorno, T. W. (1996): "Sanat, Toplum, Estetik", (çev. Taylan Altuğ), *Cogito*, Sayı: 20, 39-58.
- Akatlı, Fusun. (1989): *Felsefe Kıyılarında*, İstanbul: Afa Yayınları.
- _____. (2001): "Yüzyılımızın Felsefesinde Birkaç Metafizik Anlayışı", *Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 119-125.
- Akarsu, Bedia. (1984): *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Savaş Yayınları, 3. Baskı.
- Aksan, Doğan. (2003): *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Aktaşlı, H. Ufuk. (2001): "Estetiğin İdeolojisi Üzerine", *Virgül*, Sayı: 46, (Aralık): 47-48.
- Albrecht, Erhard. (1986): "Dil, Düşünme ve Gerçeklik Birliğinin Yapısalcılık Tarafından Bozulması", (Çev. Oğuz Özügül), *Felsefe Dergisi*, Sayı: 17, (Kasım): 149-165.
- Ali, Sabahattin. (1935): "De Profundis: Burhan Toprak'ın Tercümesi Münasebetile", *Varlık*, Cilt: 3, Sayı: 56, (1 Senteşrin): 123-124.
- Altan, Ahmet. "Dar Kapı", www.antoloji.com, (t.y.), s.y.
- Arseven, Celal Esad. (1950): *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Arthus, André. (1955): "İnsanın Dünyadaki Rolü", (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 4, Sayı: 24, (1 Kasım): 363-375.
- Atayman, Veysel, Der. (2005): *Etik*, İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Ayaşlı, Münevver. (2006): *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- [Aykaç], Fazıl Ahmet. (1933): "Bediî Terbiye", *Ülkü: Halkevleri Mecmuası*, Sayı: 2, (Mart): 128-135.
- Ayvazoğlu, Beşir. (1989): *İslâm Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ Yayınları.
- Ayverdi, Sâmiha. (2005): *Mülâkatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- [Baltacıoğlu], İsmail Hakkı. (1934): *Sanat*, İstanbul: Semih Lûtfi Sühulet Kütüphanesi.

- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (1937a): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 1: Estetik Niçin Lâzımdır?”, *Yeni Adam*, Sayı: 170, (1 Nisan): 14.
- _____. (1937b): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 2: Estetik Nedir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 171, (8 Nisan): 14.
- _____. (1937c): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 3: Sanat Eseri Nedir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 172, (15 Nisan): 14.
- _____. (1937d): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 4: Artist Kimdir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 173, (22 Nisan): 13.
- _____. (1937e): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 5: Artistik İdrâk Nedir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 175, (6 Mayıs): 14-15.
- _____. (1937f): “Halk Üniversitesi Estetik Dersleri 6: Artistik Durum Nedir?”, *Yeni Adam*, Sayı: 180, (10 Haziran): 14-15.
- _____. (1940): “Estetik Bakımından Sinan”, *Yeni Adam*, Sayı: 276, (11 Nisan): 10-11.
- _____. (1964): “Dilin Estetik Varlığı”, *Türk Dili*, Cilt: 13, Sayı:149, (1 Şubat): 283-288.
- _____. (1991): “Yunus Emre Estetik Sırları”, *Yunus Emre İle İlgili Makalelerden Seçmeler*, (Haz. Hüseyin Özbay, Mustafa Tatçı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 49-61.
- Batu, Selâhattin. (1970): “Estetikten Metafizığe”, *Varlık*, Sayı: 755, (Ağustos): 7-8, 34.
- Batuhan, Hüseyin. (2001): “Bilgi Teorisi I”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinler*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 174-178.
- Belgion, Montgomery. (1935): “André Gide’e Göre Hayat Felsefesi: Mücrim”, *Fikir Hareketleri*, Sayı: 72, (7 Mart): 307-308.
- Bingöl, Necdet. (1977): “Sanat Zevk İçindir”, *Hisar*, Sayı: 167, (Kasım): 10-11.
- Birsel, Salâh. (1948): “André Gide’den Seçme Yazılar”, *Tercüme*, Cilt: 8, Sayı: 47, (Eylül-Ekim): 73-74.
- Bolay, S. Hayri. (1981): *Felsefî Doktrinler Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2. Baskı.
- Bostancı, Kahraman. (2001): *Suut Kemal Yetkin’in Estetik ve Sanat Anlayışı*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), Edirne, 33-67.

- Bozkurt, Nejat. (2000): *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Kitabevi.
- [Bölükbaşı], Rıza Tevfik. (2005): “Evvel Benem Ahır Benem: Tasavvuf Edebiyatında Devriyye Geleneği”, www.osmanli.org.tr, s.y.
- Bukharin, N. (1968): “Tarihsel Maddecilik Kuramı Açısından Sanat”, (Çev. Özgül Evrener), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, (Mayıs): 341-344.
- Bumin, Tülin. (2002): *Felsefe*, İstanbul: TÜSİAD Yayınları.
- Burhan Ümit. (1932): “Yunus Emre: Ölümünden Hayat Doğar”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 2, (Teşrinisani): 120-128.
- _____. (1933c): “Su Sinekleri Münasebetile Mahmut Yesari Beyle Mülâkat”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 1, (Teşrinievvel): 25-27.
- Butor, Michel. (1966): “Eleştiri ve Yaratma”, (Çev. Tahsin Saraç), *Tercüme*, Cilt: 18, Sayı: 85, (Ocak-Mart): 61-69.
- Bürün, Vecdi Hayri. (1939): “‘Double’ Meselesi ve Doryan Gray’in Portresi”, *Yücel*, Cilt: 10, Sayı: 57, (Son Teşrin): 125-129.
- Cebecioğlu, Ethem. (2004): *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anka Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2000): *Paradigma: Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 4. Baskı.
- Chaix-Ruy, Jules. (2000): *Nietzsche: Yaşamı ve Felsefesi*, (Çev. Lerna Çınlemez, N. Berna Serveryan), İstanbul: Çiviyazıları.
- Chevalier, Jacques. (1961): *Pascal*, (Çev. Mehmet Toprak), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı.
- Chomsky, Noam. (2001): *Dil ve Zihin*, (Çev. Ahmet Kocaman), Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Cömert, Bedrettin. (1978): “Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu”, *Türk Dili*, Sayı: 322, 3-21.
- Cunbur, Müjgân. (1974): “Ziya Gökalp’e Göre Edebiyat”, *Hisar*, Sayı: 131, (Kasım): 14-17.
- [Çankı], Mustafa Namık. (1931): *Bediiyat*, İstanbul: Tecelli Matbaası.
- Çankı, Mustafa Namık. (1954): *Büyük Felsefe Lûgatı*, Cilt: 1, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- _____. (1955): *Büyük Felsefe Lûgatı*, Cilt: 2, İstanbul: Aşıkoglu Matbaası.

- Çernişevski. (1968): “Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler”, (Çev. Vedat Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, (Mayıs): 318-324.
- Çotuksöken, Betül. (1986): “Felsefenin En Önemli Konusu: İnsan”, *Türkiye I. Felsefe Mantık Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, (Haz. Kenan Gürsoy, Alparslan Açıkgenç), Ankara: Ülke Yayın Haber Tic. Ltd. Şti., 144-151.
- _____. (2001): “Felsefe-Metafizik İlişkileri: Yeni Bakış Açılıarı”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 226-232.
- Çüçen, Kadir. (2001): *Felsefeye Giriş*, İstanbul: Asa Kitabevi, 2. Baskı.
- David, Catherine. (2008): “Umberto ve Gwenaël Aubry’ye Göre Estetikte Güzellik ve Çirkinlik”, (Çev. Cemal Aydın), *Türk Edebiyatı*, Sayı: 413, (Mart): 54-57.
- Demirci, Kürşat. (1998): “Hulûl”, *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 18, 340-341.
- Dedeoğlu, Refhan. (1951): “Terbiye Estetiğinin Rolü ve Ehemmiyeti”, *Bilgi*, Sayı: 45-46, (1 Ocak): 25-27.
- Dizdaroğlu, Hikmet. (1963): *Sanatçılar*, Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Duymaz, Recep. (2003): “Genç Kalemler Dergisi’nin Estetik Anlayışı II: Estetik Değer, Estetik Yargı”, *III. Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (9-10 Mayıs): 192-210.
- _____. (2003): “Sezai Karakoç’un Estetiği: Sanatçı/Estetik Süje, Sanat Eseri/Estetik Obje”, *I. Kırşehir Kültür Araştırmaları Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*, (8-10 Ekim): 449-465.
- _____. (2005): “Estetiğe Yaklaşımımızdaki Kuramsal Kopukluk”, *Dergah*, Sayı: 205, (Mart): 10-11, 14-16.
- _____. (2007): “Ömer Seyfettin’in Estetiği: Estetik Süje/Sanatkâr”, *I. Düünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (9-11 Mart): 39-51.
- Eco, Umberto. (1991): *Alımlama Göstergibilimi*, (Çev. Sema Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Epiktetos. (1942): *Düşünceler ve Sohbetler*, (Ter. Burhan Toprak), İstanbul: Maarif Matbaası.
- Ergiydiren, Sevinç. (2003): “Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 322-363.
- Eyuboğlu, Bedri Rahmi-Sabahattin [Eyuboğlu]. (2003): *Kardeş Mektupları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Eyuboğlu, İsmet Zeki. (1982): *Geçmişin Yaşama Gücü*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Eyuboğlu, Sabahattin. (1974): *Sanat Üzerine Denemeler*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- _____ . (2000a): *Mavi I*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Frolov, İvan. (1991): *Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Aziz Çalışlar), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gedik, Fuat. (1954): “Oscar Wilde’ e Dair”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 2, Sayı: 7, (1 Haziran): 38-42.
- Gide, André. (1935): “Arsı Ulusal Yazmanlar Kongresi: André Gide’in Söylevi”, (ç.y.), *Yeni Adam*, Sayı: 82, (25 Temmuz): 4.
- _____ . (1954): “Sanat ve Büyük Sanatçı Hakkında André Gide’in Düşünceleri”, (Çev. Suut Kemal Yetkin), *İstanbul*, Sayı: 3, (Ocak): 13.
- _____ . (1964): “Edebiyat, Yazar ve Eleştirmeci Üstüne”, (Çev. E. C.), *Yelken*, Sayı: 88, (Haziran): 13.
- _____ . (1965): *Dar Kapı*, (Çev. Burhan Toprak), İstanbul: Varlık Yayınları, 6. Baskı.
- Gökalp, Ziya. (1950): *Ziya Gökalp Diyor Ki...*, İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Göktepe, Salâhattin: (1976): *Felsefe Okulları Sistemleri: Ülke, Konularıyla Ünlü Kişiler*, İzmir: Yeniyol Matbaası.
- Göktürk, Akşit. (1979): *Okuma Uğraşı*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- _____ . (2002): *Sözün Ötesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı.
- Gören, Macit. (1937): “Güzellik Nerede?”, *Boğaziçi*, Sayı: 10, (Temmuz): 22-24.
- [Gövsa], İbrahim Alaaddin. (2004): “Bedi’î Terbiye”, *Açıklamalı Felsefe Eserleri Bibliyografyası: Arap Harfli Türkçe Basmalar*, (Haz. Ömer Mahir Alper), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s.y.
- Gövsa, İbrahim Alâettin. (1945): “Toprak, Burhan”, *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, Cilt: 4, [İstanbul]: Yedigün Neşriyatı, 384.
- Greisch, Jean. (1986): “Yorumbilim (Hermeneutique)”, (ç.y.), *Felsefe Dergisi*, Sayı: 17, (Kasım): 86-89.
- Groethuysen, Bernard. (1933): “Goethe’nin Hayat Âşkı”, (Ter. Burhan Ümit [Toprak]), *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 4, (Kânunusani): 305-308.
- Gülendam, Ramazan. (2003): “Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 252-259.
- Günay, Mustafa. (1998): “Dünya, Anlam ve Değer”, *Felsefe Tartışmaları: 23. Kitap*, İstanbul: Panorama Yayınları.

- _____ . (2005): *Cumhuriyet Döneminde Felsefe Tarihçiliği*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1976): *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____ . (1977): *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 2, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____ . (1978): *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 5, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____ . (1979): *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: 6, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____ . (1988): *Ruhbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [Hisar], Abdülhak Şinasi. (1935): “Victor Hugo’nun Edebî Tesiri”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: 1, Sayı: 35, (Temmuz): 2226-2229.
- Huhn, Tom. (2003): “Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği”, (Çev. E. Efe Çakmak), *Cogito*, Sayı: 36, (Yaz): 256-275.
- İleri, Selim. (2009): “Unuttuğumuz Mahmut Yesarî”, *Zaman*, (11 Nisan): s. y.
- [İpşiroğlu], Mazhar Şevket. (1940): “Fenomenolojik Estetik”, *Güzel Sanatlar*, Sayı: 2, 103-106.
- İz, Fahir - Günay Kut. (1985-1986): “Devriyye”, *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri: Tarih-Antoloji-Ansiklopedi*, Cilt: 2, 16-17.
- İz, Mahir. (1969): *Tasavvuf*, İstanbul: Rahle Yayınları.
- İzer, Zeki Faik. (1964): “Haşim Üstüne”, *Yeni İnsan*, Cilt: 2, Sayı: 6, (Haziran): 8, 19.
- İzutsu, Toshihiko. (2002): *İslâm Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler*, (Çev. Ramazan Ertürk), İstanbul: Anka Yayınları, 2. Baskı.
- _____ . (2005): *İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar*, (Çev. Ahmed Yüksel Özemre), İstanbul: Kaknüs Yayınları, 4. Baskı.
- Kandemir. (1936): “İnkılâb Abidesi Nereye Dikilmeli?: Münevverler Cevab Veriyor”, *Cumhuriyet Gazetesi*, (30 Temmuz): 6-7.
- Kaplan, Mehmet. (1979): “Bakan ve Bakılan”, *Hisar*, Sayı: 265, (Aralık): 20-21.
- Karadağ, Raif. (1947): “Mekteplerde Allah ve Ahlâk Bilgisinin Okutulmasına Taraftar Mısınız?”, *Millet*, Sayı: 53, (6 Şubat): 10-11.
- [Karaosmanoğlu], Yakup Kadri. (1932): “Bediî Heyecan”, *Kadro*, Sayı: 6, (Haziran): 19-20.
- Kâşânî, Abdürrezzak. (2004): *Tasavvuf Sözlüğü: Letâifu'l-A'lâm fî İşârâtu Ehli'l-İlhâm*, (Çev. Dr. Ekrem Demirli), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kaufmann, Walter. (1966): “Sanat, Gelenek ve Gerçek”, (Çev. Yurdanur Salman), *Yeni Dergi*, Sayı: 27, (Aralık): 453-457.

- Kayaoğlu, Taceddin. (1998): *Türkiye’de Tercüme Müesseseleri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.
- Kemikli, Bilal. (2004): “Yunus Emre’nin Dünya Tasavvuru”, *Dergâh*, Cilt: 15, Sayı: 175, (Eylül): 18-21.
- Kısakürek, Necip Fazıl. (1998): *O ve Ben*. İstanbul: b.d. yayınları.
- Komasyon. (2001): *Alternatif Düşünceler Sözlüğü*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kuçuradi, İoanna. (1971): *İnsan ve Değerleri: Değer Problemi*, İstanbul: Yankı Yayınları.
- [Kurbanoglu], Şerif Hulûsî. (1937): “André Gide Hakkında”, *Varlık*, Sayı: 94, (1 Haziran): 340-341.
- _____. (1979): *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları.
- Lacretelle, Jacque. (1944): “Edebiyatta Samimiyet”, *İstanbul*, Cilt: 2, Sayı: 18, s. 7
- Lafille, Pierre, Der. (1978): “André Gide’in Kendi Eserleri Hakkındaki Düşünceleri”, (Çev. İlhan Sezen), *Hisar*, Sayı: 255, (Aralık): 17-18.
- Lifşits, Mihail. (1968): “Marx’la Engels’in Tarihsel Estetiği”, (Çev. Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, (Mayıs): 389-396.
- Lunaçarski, Anatoli. (1978): “Marx’cı Eleştiri Sorunları Üzerine Tezler”, (Çev. Yurdanur Salman), *Felsefe Dergisi*, Sayı: 2, (Ocak-Şubat-Mart): 3-18.
- Massignon, L. (1935a): “İslâm Sanatlarının Felsefesi”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 38, (1 Şubat): 216-217.
- _____. (1935b): “İslâm Sanatlarının Felsefesi”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 39, (15 Şubat): 226-228.
- _____. (1935c): “İslâm Sanatlarının Felsefesi III”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 40, (1 Mart): 245-246.
- Mauriac, François. (1936a): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 1, (14 Mart): 8-9.
- _____. (1936b): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 2, (21 Mart): 8-9.
- _____. (1936c): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 3, (28 Mart): 8-9.
- _____. (1936d): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 4, (4 Nisan): 8-9.
- _____. (1936e): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 5, (11 Nisan):

8-9.

_____ . (1936f): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 6, (18 Nisan):

8-10.

Meriç, Cemil. (1980): “ ‘Edeb’den ‘Edebiyat’a”, *Hisar*, Sayı: 249, (Nisan): 11-12.

Meriç, Rıfkı Melûl. (1951): *Rubâiyyât-ı Melûl*, (Şe. Hilmi Ziya Ülken), İstanbul: Millî Mecmua Basımevi.

Mevlana Celaleddin-i Rumî. (1959): *Fîhi Mâ-Fîh*, (Haz. A. Gölpınarlı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Migeon, Gaston - Burhan Toprak. (1943): *İslâm San’atları*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

Moeller, Charles. (1957a): “İman Muamması”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 8-41, (15 Temmuz): 6-12.

Montherlant, Henry de. (1937): “Romana Dair: Bugünkü Garp Edebiyatının İzahına Doğru”, (ç.y.), *Kültür*, Sayı: 64, (15 Haziran): 4-5.

Moran, Berna. (1965): “Estetik Yargılar”, *Yeni Dergi*, Sayı: 15, (Aralık): 475-486.

Mülayim, Selçuk. (1994a): *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 2. Baskı.

_____ . (1994b): *Sanat Tarihi Metodu*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 2. Baskı.

Münir, Hilket. (1940): “Ertuğrul Muhsin Hakkında Ne Diyorlar?: Burhan Toprak”, *Yedigün*, Cilt: 16, Sayı: 408, (30 Kânunevvel): 5-6.

[Müridoğlu], Heykeltraş Zühtü. (1936): “San’atta ve Tabiatıta Güzel”, *Kültür Haftası*, Sayı: 8, (4 Mart): 149.

Naci, Elif. (1967): “Prof. Burhan Toprak’ı Kaybettik”, *Cumhuriyet*, (18 Eylül): 1, 7.

Nutku, Uluğ. (2001): “Ontoloji ve Teleoloji”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 416-421.

Okurer, Cahid. (1954): “Yenilik”, *İstanbul*, Sayı: 3, (Ocak): 12-13.

Ongun, Cemil Sena. (1935): “Sanat Felsefesi: Estetik Doçenti Suud Kemaleddinin Bir Eseri Münasebetile”, *Varlık*, Sayı: 40, (1 Mart): 251-253.

_____ . (1936): “Eflâtunda Aşk ve Haz”, *Varlık*, Sayı: 77, (15 Eylül): 68-69.

_____ . (1942): “Bediî Kıymetlerde Anarşi”, *Varlık*, Sayı: 214, 512-515.

[Örik], Nahid Sırrı. (1935): “Victor Hugo’ya Dair”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: 1, Sayı:

- 33, (Mayıs): 2105-2114.
- Özdemir, Emin. (1973): “Bilimsel Yaklaşım”, *Varlık*, Sayı: 793, (Ekim): 18.
- Özlük, Nuran. (2007): *Türk Basınında (19 Haziran 1936-13 Mayıs 1937) Mehmet Akif Ersoy Üzerine Polemikler*, İstanbul: Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat. (1962): *Türkçe-Yabancı Kelimeler Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitâbevi, 2. Baskı.
- Plehanov, Aleksandr Vassiliyeviç. (1968): “Sanat ve Toplum”, (Çev. Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, Sayı: 44, (Mayıs): 325-330.
- Rifat, Mehmet. (1997): *Gösterge Avcıları: Şiiri Okuyan Şairler 1*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Safa, Peyami. (1936): “Bizden Evvelkilerin Edebiyatı”, *Kültür Haftası*, Sayı: 9, (11 Mart): 129, 132.
- _____. (1976): *Objektif 8: 20. Asır Avrupa ve Biz*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- _____. (1990): *Objektif 2: Sanat, Edebiyat, Tenkit*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 5. Baskı.
- _____. (2003): *Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Schiller, [Friedrich]. (1943): *İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar*, (Ter. Melâhat Özgü), Ankara: Maarif Matbaası.
- Seyyid Mustafa Râsim Efendi. (2008): *Tasavvuf Sözlüğü: Istılâhât-ı İnsân-ı Kâmil*, (Çev. İhsan Kara), İstanbul: İnsan Yayınları.
- [Sevük], İsmail Habib. (1940): ‘Yaban Romanı: Almancaya Tercümesi Vesilesile’, *Cumhuriyet*, (30 Mart): 3.
- Siegfried, André. (1957c): “Amerikan Dinamizmi III”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 6-39, (1 Mayıs): 38-41.
- _____. (1957d): “Amerikan Dinamizmi IV”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 7-40, (1 Haziran): 43-47.
- Soykan, Ömer Naci. (1995): *Felsefe ve Dil: Wittgenstein Üstüne Bir Araştırma*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____. (2001): “Ontoloji ve Türk Düşüncesindeki Yeri”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 478-484.

- Sözer, Önay. (2001): “Nesne ve Nesnellik Kavramlarının Tarihçesi”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 485489.
- Suad el-Hakîm. (2005): *İbnü’l-Arabî Sözlüğü*, (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Suares, André. (1936): “Başka Dilden Bizim Dile: Don Juan”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 7, (16 Mayıs): 8-10.
- Süares, [André]. (1967): “(Don Juan) ve Dünya İhtirası”, (Çev. Burhan Toprak), *Büyük Doğu*, Sayı: 13, (11 Ekim): 12.
- Şardağ, Rüştü. (1938): “Edebiyatımızda Hayatsızlık”, *Varlık*, Cilt: 6, Sayı: 126, (1 B. Teşrin): 82-83.
- Şehzâde İbrahim. (1927): “Eflâtun ve Bediiyat”, *Hayat*, Cilt: 4, Sayı: 56, (22 Kanun-i Evvel): 4-5.
- Tepebaşı, Fatih. (2003): “Metne Bağlı Eleştiri ve Wolfgang Kayser”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 306-309.
- Timuçin, Afşar. (1986a): “Estetikte Yöntem Sorunu ve Estetiğin Bütünlüğü”, *Bilim ve Sanat*, Sayı: 65, (Mayıs): 49.
- _____. (1986b): “Estetik Nesne Nedir?”, *Bilim ve Sanat*, Sayı: 67, (Temmuz): 54.
- [Toprak], Burhan Ümit. (1933b): “Köylüler ve Münevverler: Yakup Kadri’nin Yaban’ı Münasebetiyle”, *Varlık*, Sayı: 4, (1 Eylül): 58-62.
- _____. (1933c): “Su Sinekleri Münasebetile Mahmut Yesari Beyle Mülâkat”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 1, (Teşrinievvel): 25-27.
- _____. (1933d): “Yunus Emre Hakkında Birkaç Makalenin Tenkidi ve Tenkit Hakkında Bazı Fikirler”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 15, (Teşrinisani): 1183-1188.
- [Toprak], Şeyhzade Burhan. (1930a): “(Güzel)in İlmine ve Felsefesine Dair: Bediiyat Nedir?”, *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 1, (Temmuz): 28-35.
- _____. (1930b): “Güzelin İlmine ve Felsefesine Dair: Bedîî Hulûl”, *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 1, (Eylül): 79-91.
- Toprak, Bürhan. (1940a): “Yunus Emre, Âşık Paşa Değil Yunus Emredir!-1”, *Cumhuriyet*, (10 Şubat): 2.
- _____. (1940b): “Yunus Emre, Âşık Paşa Değil Yunus Emredir!-2”,

- Cumhuriyet*, (11 Şubat): 2.
- Toprak, Burhan. (1943a): “D Grupu Resim Sergisi ve Türk Resim Tarihine Bir Bakış”, *Arkitekt*, Sayı: 1-2, 36-40.
- _____. (1943b): “Yaşanmaya Değer Hayata Dair...”, *Büyük Doğu*, Sayı: 1, s. 6
- _____. (1948): *Ballar Balını Buldum Kovanım Yağma Olsun*, İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- _____. (1964b): “Yunus Emre’nin Kişiliği ve Eseri”, *Yelken*, Sayı: 91, (Eylül): 6-10.
- _____, Der. (1962): *Din ve Sanat*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____, Der. (1967): *Oscar Wilde: Hayatı - Eşsiz Hikâyeleri ve Cezaevi Anıları*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 3. Baskı.
- _____. (1967a): “Goethe’den Ayrılırken”, *Büyük Doğu*, Sayı: 8, (6 Eylül): 13, 16.
- _____. (1967b): “Goethe’den Ayrılırken”, *Büyük Doğu*, Sayı: 9, (13 Eylül): 13, 16.
- _____. (1967c): “Burhan Toprak’tan Notlar”, *Büyük Doğu*, Sayı: 11, (27 Eylül): 13.
- _____. (1967d): “Burhan Toprak’tan Notlar”, *Büyük Doğu*, Sayı: 12, (4 Ekim): 15.
- Toprak, Mehmet. (1959a): “Proletarya Felsefesi”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 55-4, (1 Nisan): 11-12.
- Tokatlı, Atilla. (1973): *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Tunalı, İsmail. (1963): *Greks Estetik’i*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- _____. (1965): *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- _____. (1973): *B. Croce Estetik’ine Giriş*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- _____. (1980): *Denemeler*, İstanbul: İktisadî Yayınlar.
- _____. (2001): *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 6. Baskı.
- _____. (2003): *Marksist Estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 3. Baskı.
- Turani, Adnan. (1993): *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 5. Baskı.
- Uçan, Hilmi. (2003a): “Dil, Yazar, Metin, Eleştirisi Bağlamında Yapısalcılık”, *Hece*,

- Sayı: 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 209-219.
- _____. (2003b): “Eleştiri Yöntemleri ve Göstergibilimsel Eleştiri”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 220-227.
- Uçman, Abdullah. (2000): “Rıza Tevfik’in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları - II”, *Dergâh*, Sayı: 122, (Nisan): 14-15.
- Ulaş, Sarp Erk. (2002): *Felsefe Sözlüğü*, (Haz. A. Bâki Güçlü v.d.), İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Uludağ, Prof. Dr. Süleyman. (1997): *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya. (1949): “Her Yaradış Bir Aşının Çiçeğidir”, *Şadırvan*, Sayı: 34, (18 Kasım): 2.
- _____. (1956): “Bedî Değerin İçtimaî Rolü”, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 1, 29-36.
- _____. (1968): “Bir Yıldönümü: Burhan Toprak Ve I. Ölüm Yıldönümü”, *İş ve Düşünce*, Cilt: 33, Sayı: 263, (Eylül): 6-9.
- _____. (1968a): “Estetik Değer”, *Hisar*, Sayı: 56, (Ağustos): 4-7.
- _____. (1968b): “Estetik Değer”, *Hisar*, Sayı: 60, (Aralık): 6-9.
- _____. (1997): *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul: Ülken Yayınları.
- _____. (2001): “Felsefî Düşüncenin Çeşitleri: Yeni Bakış Açılırları”, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Öğretim ve Araştırma Alanı Olarak Felsefe: Seçilmiş Metinlerle*, (Haz. Betül Çotuksöken), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 544-552.
- Voloşinov, V. N. (2001): *Marksizm ve Dil Felsefesi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wetter, Gustave André. (1959a): “Proletarya Felsefesi”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 55-4, (1 Nisan): 12-16.
- _____. (1959b): “Proletarya Felsefesi II”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 57-6, (Haziran-Temmuz): 53-60.
- Wilde, Oscar. (1936a): “Sanatkâr”, *Yücel*, (ç.y.), Cilt: 3, Sayı: 13, (Mart): 16.
- _____. (1936b): “İyinin Yapıcısı”, *Yücel*, (ç.y.), Cilt: 3, Sayı: 13, (Mart): 16-17.
- _____. (1943): *Bahtiyar Prens*, (Ter. Salih Zeki Aktay), İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.
- _____. (1989): *De Profundis: André Gide’in Önsözüyle*, (Trk. Roza Hakmen),

- İstanbul: Can Yayınları.
- Yavuz, Yusuf Şevki. (1998): “İslâm Düşüncesinde Hulûl”, *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 18, 341-344.
- Yenişehirlioğlu, Şahin. (1992): “Estetik ve Sanat Felsefesi”, *Milli Kültür*, Sayı: 91, (Nisan): 46-50.
- Yetişken, Hülya. (1991): *Estetiğin ABC’si*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Yetkin, Suut Kemal. (1936): “Sanat Zevki”, *Kültür Haftası*, Sayı: 16, (29 Nisan): 312.
- _____. (1947): *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____. (1948): *Seçme Yazılar*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- _____. (1979): *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Yıldız, Alpay Doğan. (2003): “Estetik ve Eleştiri”, *Hece*, Sayı: 77-78-79, (Mayıs-Haziran-Temmuz): 245-251.
- Zeytinoğlu, Emre. (2003): “Theodor Adorno’nun Sanat Tanımı ve Protesto”, *Cogito*, Sayı: 36, (Yaz): 244-255.
- Zogheb, Henry de. (1935): “Bugünün Sahipleri: André Gide”, *Fikir Hareketleri*, Sayı: 84, (30 Mayıs): 87-89.
- (1936a): “Sanatkâr”, *Yücel*, Cilt: 3, Sayı: 13, (Mart): 16.
- (1936b): “İyinin Yapıcısı”, *Yücel*, Cilt: 3, Sayı: 13, (Mart): 16-17.
- (1937): “Oscar Wilde’a Göre Sanat”, *Gündüz*, Cilt: 3, Sayı: 17, (Ağustos): 140.
- (1937): “Şair Mehmet Akif İçin Memleketin Fikir ve Edebiyat Adamları Ne Diyorlar?”, *Yeni Adam*, Sayı: 168, (18 Mart): 10-11.
- (1947): “Güzel’in Zamana Mukavemeti”, *Millet*, Sayı: 68, (22 Mayıs): 12.
- (1968): “Estetik”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 15, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- (1969): “Estetik”, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, Fasikül: 60, İstanbul: Arkın Kitabevi.
- (1982): “Toprak, Burhan”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 31, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 327.
- (1986): “Toprak (Burhan Ümit)”, *Büyük Larousse*, Cilt: 19, İstanbul: Gelişim Yayınları, s.y.
- (1988): “Estetik”, *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt: 8, İstanbul: Ana Yayıncılık.
- (1989): “Ontoloji”, *AnaBritannica: Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt: 17, İstanbul: Ana

Yayıncılık.

(1998): *Türkçe Sözlük*, Cilt: 1, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

EK 1: BURHAN TOPRAK KAYNAKÇASI

I. BURHAN TOPRAK'IN ESERLERİ

I.1. KİTAPLAR

I.1.1. Telif Ettikleri

Toprak, Burhan. (1948): *Ballar Balını Buldum Kovanım Yağma Olsun*, İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.

_____ . (1958): *Sanat Tarihi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

_____ . (1963): *Sanat Tarihi*, Cilt: 3, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.

I.1.2. Yazar Olarak Uyarladıkları

Hourticq, Louis - Burhan Toprak. (1940): *Sanat Şaheserleri: İlkçağlardan Rönesansa Kadar*, İstanbul : Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

_____ . (1958): *Sanat Şaheserleri: Rönesanstan Bugüne Kadar*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 3. Baskı.

Migeon, Gaston - Burhan Toprak. (1943): *İslâm San'atları*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

I.1.3. Yazar Olarak Çevirip Derledikleri

Toprak, Burhan, Der. (1962): *Din ve Sanat*, İstanbul: Varlık Yayınları.

_____, Der. (1967e): *Oscar Wilde: Hayatı - Eşsiz Hikâyeleri ve Cezaevi Anıları*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 3. Baskı.

I.1. 4. Çevirdikleri

Chevalier, Jacques. (1961): *Pascal*, (Çev. Mehmet Toprak), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı.

Epiktetos. (1942): *Düşünceler ve Sohbetler*, (Ter. Burhan Toprak), İstanbul: Maarif Matbaası.

Gide, André. (1965): *Dar Kapı*, (Çev. Burhan Toprak), İstanbul: Varlık Yayınları, 6. Baskı.

Hugo, Victor. (1994): *Doksanüç İhtilâli*, (Çev. Burhan Toprak), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Lalo, Charles. (2004): *Estetik*, (Trk. Burhan Toprak), Ankara: Hece Yayınları.
- Massignon, Louis. (1962): *İslâm Sanatlarının Felsefesi*, (Çev. Burhan Toprak), İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Wilde, Oscar. (1948): *De Profundis*, [Çev. Burhan Toprak], İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yunus Emre. (1933): *Yunus Emre Divanı*, [Haz. Burhan Ümit], İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- _____. (1934): *Yunus Emre Divanı III*, [Haz. Burhan Ümit], İstanbul: Akşam Matbaası.
- _____. (1966): *Yunus Emre Divanı*, [Haz. Burhan Toprak], İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- _____. (1972): *Yunus Emre Divanı*, [Haz. Burhan Toprak], İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 5. Baskı.

I. 2. DERGİ ve GAZETE YAZILARI

I. 2. 1. Telif Ettikleri

Ağaç

- Toprak, Burhan. (1936a): "Romanımızın Hali", *Ağaç*, Sayı: 1, (14 Mart): 7-8.
- _____. (1936b): "Goethe'den Ayrılırken", *Ağaç*, Sayı: 2, (21 Mart): 3-6.
- _____. (1936c): "Don Juan", *Ağaç*, Sayı: 7, (16 Mayıs): 7.

Arkitekt

- Toprak, Burhan. (1941-1942): "Resim Sergisi: Güzel Sanatlar Birliğinin 25ci Sergisi Münasebetile", *Arkitekt*, Sayı: 1-2, 74-77.
- _____. (1943a): "D Grubu Resim Sergisi ve Türk Resim Tarihine Bir Bakış", *Arkitekt*, Sayı: 1-2, 36-40.

Büyük Doğu

- Toprak, Burhan. (1943b): "Yaşanmaya Değer Hayata Dair...", *Büyük Doğu*, Sayı: 1, (1 Eylül): 6.
- _____. (1943c): "Yaşanmaya Değer Hayata Dair...", *Büyük Doğu*, Sayı: 2, (24 Eylül): 6.
- _____. (1949): "Yaşanmaya Değer Hayata Dair: Burhan Toprak'ın Bir Tetkikinden Bir Parça", *Büyük Doğu*, Sayı: 8, (2 Aralık): 6-7.

- _____ . (1950): “20 Yıl Sonra”, *Büyük Doğu*, Sayı: 22, (18 Ağustos): 10-11.
- _____ . (1967a): “Goethe’den Ayrılırken”, *Büyük Doğu*, Sayı: 8, (6 Eylül): 13, 16.
- _____ . (1967b): “Goethe’den Ayrılırken”, *Büyük Doğu*, Sayı: 9, (13 Eylül): 13, 16.
- _____ . (1967c): “Burhan Toprak’tan Notlar”, *Büyük Doğu*, Sayı: 11, (27 Eylül): 13.
- _____ . (1967d): “Burhan Toprak’tan Notlar”, *Büyük Doğu*, Sayı: 12, (4 Ekim): 15.

Cumhuriyet

- Toprak, Bürhan. (1940a): “Yunus Emre, Âşık Paşa Değil Yunus Emredir!-1”, *Cumhuriyet*, (10 Şubat): 2.
- _____ . (1940b): “Yunus Emre, Âşık Paşa Değil Yunus Emredir!-2”, *Cumhuriyet*, (11 Şubat): 2.

Görüş

- [Toprak], Şeyhzade Burhan. (1930a): “(Güzel)in İlmine ve Felsefesine Dair: Bediiyat Nedir?”, *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 1, (Temmuz): 28-35.
- _____ . (1930b): “Güzelin İlmine ve Felsefesine Dair: Bedî Hülûl”, *Görüş*, Cilt: 1, Sayı: 1, (Eylül): 79-91.

Güzel Sanatlar

- Toprak, Burhan - Refik Dinç. (1942): “İsmail Hakkı Altınbezer”, *Güzel Sanatlar*, Sayı: 4, (Haziran): 87-91.

Her Ay

- Toprak, Burhan. (1937): “Edebiyat Tarihi: Yunus Emre Gecesi ve Niyazii Mısırî’nin Yunusün Bir Şiirini Tenkidi”, *Her Ay*, Sayı: 2, 130-143.

Tan

- Toprak, Burhan. (1938): “Yunanistan’da ve Bizde Güzel Sanatlar”, *Tan*, (14 Aralık): 5, 8.

Türk Düşüncesi

Toprak, Mehmet. (1955): “Espri Buhranı: Önsöz”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 25, (1 Aralık): 47-55.

_____. (1956): “Espri Buhranı II”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 26, (1 Ocak): 101-104.

_____. (1959a): “Proletarya Felsefesi”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 55-4, (1 Nisan): 11-12.

_____. (1959b): “Moderen Batı Düşüncesi ve Ruh Terbiyesi”, *Türk Düşüncesi*, Cilt: 11, Sayı: 8, (1 Ağustos): 3-8.

Varlık

[Toprak], Burhan Ümit. (1933b): “Köylüler ve Münevverler: Yakup Kadri'nin Yaban'ı Münasebetiyle”, *Varlık*, Sayı: 4, (1 Eylül): 58-62.

Yelken

Toprak, Burhan. (1964b): “Yunus Emre'nin Kişiliği ve Eseri”, *Yelken*, Sayı: 91, (Eylül): 6-10.

Yeni İnsan

Toprak, Burhan. (1964a): “10-Sergisi Üstüne: ‘D’ Grubu”, *Yeni İnsan*, Cilt: 2, Sayı: 7, (Temmuz): 20-21, 38.

Yeni Türk Mecmuası

[Toprak], Burhan Ümit. (1932): “Yunus Emre: Ölümünden Hayat Doğar”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 2, (Teşrinisani): 120-128.

_____. (1933a): “Türklerin En Büyük Şairi”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 7, (Nisan): 554-580.

_____. (1933d): “Yunus Emre Hakkında Birkaç Makalenin Tenkidi ve Tenkit Hakkında Bazı Fikirler”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 15, (Teşrinisani): 1183-1188.

I. 2. 2. Çevirdikleri

Ağaç

Mauriac, François. (1936a): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 1, (14 Mart): 8-9.

_____. (1936b): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 2, (21 Mart): 8-9.

_____. (1936c): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 3, (28 Mart): 8-9.

_____. (1936d): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 4, (4 Nisan): 8-9.

_____. (1936e): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 5, (11 Nisan): 8-9.

_____. (1936f): “Roman”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 6, (18 Nisan): 8-10.

Suares, André. (1936): “Başka Dilden Bizim Dile: Don Juan”, (Çev. Burhan Toprak), *Ağaç*, Sayı: 7, (16 Mayıs): 8-10.

Büyük Doğu

Süares, [André]. (1967): “(Don Juan) ve Dünya İhtirası”, (Çev. Burhan Toprak), *Büyük Doğu*, Sayı: 13, (11 Ekim): 12.

Türk Düşüncesi

Arthus, André. (1955): “İnsanın Dünyadaki Rolü”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 4, Sayı: 24, (1 Kasım): 363-375.

Maurois, André. (1955): “Paul Valery”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 4, Sayı: 23, (1 Ekim): 293-303.

Moeller, Charles. (1957a): “İman Muamması”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 8-41, (15 Temmuz): 6-12.

_____. (1957b): “İman Muamması II”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 9-42, (15 Ağustos): 21-25.

Siegfried, André. (1957a): “Amerikan Dinamizmi”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 4-37, (1 Mart): 29-36.

_____. (1957b): “Amerikan Dinamizmi II”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk*

Düşüncesi, Cilt: 7, Sayı: 5-38, (1 Nisan): 54-57.

_____. (1957c): “Amerikan Dinamizmi III”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 6-39, (1 Mayıs): 38-41.

_____. (1957d): “Amerikan Dinamizmi IV”, (Çev. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 7, Sayı: 7-40, (1 Haziran): 43-47.

Valéry, Paul. (1956a): “Espri Buhranı II”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 26, (1 Ocak): 104-109.

_____. (1956b): “Espri Buhranı III”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 27, (1 Şubat): 178-185.

_____. (1956c): “Espri Buhranı IV”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 28, (15 Mart): 244-250.

_____. (1956d): “Goethe Hakkında Nutuk”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 5, Sayı: 30, (15 Mayıs): 356-371.

Wetter, Gustave André. (1959a): “Proletarya Felsefesi”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 55-4, (1 Nisan): 12-16.

_____. (1959b): “Proletarya Felsefesi II”, (Ter. Mehmet Toprak), *Türk Düşüncesi*, Cilt: 10, Sayı: 57-6, (Haziran-Temmuz): 53-60.

Varlık

Gide, André. (1935a): “Oscar Wilde’ a Dair Hatıralar I”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 46, (1 Haziran): 338-340.

_____. (1935b): “Oscar Wilde’ a Dair Hatıralar II”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 47, (15 Haziran): 358-359.

_____. (1935c): “Oscar Wilde’ a Dair Hatıralar III”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 48, (1 Temmuz): 374-376.

_____. (1935d): “Oscar Wilde’ a Dair Hatıralar IV”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 3, Sayı: 49, (15 Temmuz): 11-12.

Massignon, L. (1935a): “İslâm Sanatlarının Felsefesi”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 38, (1 Şubat): 216-217.

_____. (1935b): “İslâm Sanatlarının Felsefesi”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 39, (15 Şubat): 226-228.

_____. (1935c): “İslâm Sanatlarının Felsefesi III”, (Çev. Burhan Ümit Toprak), *Varlık*, Cilt: 2, Sayı: 40, (1 Mart): 245-246.

Yeni Türk Mecmuası

Groethuysen, Bernard. (1933): “Goethe’nin Hayat Âşkı”, (Ter. Burhan Ümit [Toprak]),

Yeni Türk Mecmuası, Cilt: I, Sayı: 4, (Kânunusani): 305-308.

Montherlant, Henry de. (1933): “Arzu Çeşmeleri”, (Ter. Burhan Ümit), *Yeni Türk*

Mecmuası, Cilt: I, Sayı: 5, (Şubat): 403-409.

II. BURHAN TOPRAK HAKKINDA YAZILANLAR

II.1. ESERLERİ HAKKINDA

Ahmet Muhip. (1933): “Yunus Emre Divanı Hakkında”, *Varlık*, Sayı: 5, (15 Eylül): 75-76.

Ali, Sabahattin. (1935): “De Profundis”, *Varlık*, Cilt: 3, Sayı: 56, (1 Sontesrin): 123-124.

Altan, Ahmet. (t.y.): “Dar Kapı”, www.antoloji.com, s.y.

[Çamlıbel], Faruk Nafiz. (1941): “Kitaplar Arasında: Sanat Şaheserleri”, *Yedigün*, Cilt: 18, Sayı: 456, (1 Birincikânun): 7.

Eroğan, Nuri. (1944): “Okuduklarımız: Yunus Emre Divanı”, *Yurt ve Dünya*, Cilt: 5, Sayı: 38, (15 Sonkânun): 80-81.

[Gölpınarlı], Abdülbaki. (1933): “Yunus Emre Divanı Münasebetile”, *Yeni Türk*, Sayı: 10, (Temmuz): 817-833.

Güveli, Kadir. (1955): “Bir Mektup: Yunus Emre Hakkında”, *Türk Dili*, Cilt: 4, Sayı: 40, (1 Ocak): 237-238.

Kitabeseven. (1959): “Sanat Şaheserleri Çıktı”, *San’at Dünyası*, Sayı: 69, (1 Ocak): 1.

Öztelli, Cahit. (1954a): “Yunus Emre Divanı, Burhan Toprak”, *Türk Dili*, Cilt: 4, Sayı: 37, (1 Ekim): 45-49.

_____. (1954b): “Yunus Emre’nin Mezarı İle İlgili Yeni Belgeler”, *Türk Dili*, Cilt: 4, Sayı: 38, (1 Kasım): 100-103.

_____. (1955): “Yunus Dolayısıyla Bir Cevap”, *Türk Dili*, Cilt: 4, Sayı: 42, (1 Mart): 100-103.

Sayman, Şerif Hulûsi. (1936): “Düşünceler: André Gide ve *Dar Kapı*”, *Gündüz*, Cilt: 1, Sayı: 6, (15 Eylül): 165-169.

(1941-1942): “Bibliyografi: Sanat Şaheserleri”, *Arkitekt*, Sayı: 1-2, 42.

(1941-1942): “Bibliyografi: San’at Şaheserleri”, *Arkitekt*, Sayı: 1-2, 144.

II.2. HAYATI HAKKINDA

- Gövsa, İbrahim Alâettin. (1945): "Toprak, Burhan", *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, Cilt: 4, [İstanbul]: Yedigün Neşriyatı, 384.
- (1982): "Toprak, Burhan", *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 31, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 327.
- (1986): "Toprak (Burhan Ümit)", *Büyük Larousse*, Cilt: 19, İstanbul: Gelişim Yayınları, s.y.

II.3. GÖREVİ HAKKINDA

- (1936): "Güzel San'atlar Akademisi Islahatı: Yeni Müdür Bürhan Tetkikat Yapıyor", *Cumhuriyet*, (12 Nisan): 2.
- (1936): "Aktüalite: Burhan Toprak", *Ağaç*, Sayı: 5, (11 Nisan): 16.

II.4. ÖLÜMÜ HAKKINDA

- Naci, Elif. (1967): "Prof. Burhan Toprak'ı Kaybettik", *Cumhuriyet*, (18 Eylül): 1, 7.
- Ülken, Hilmi Ziya. (1967a): "Olaylar ve Görüşler: Burhan Toprak", *Cumhuriyet*, (20 Eylül): 2.
- _____. (1967b): "Kaybettiğimiz Değerler: Burhan Toprak", *Bilgi*, Cilt: 21, Sayı: 245-246, (Ekim-Kasım): 34-35.
- _____. (1968): "Bir Yıldönümü: Burhan Toprak Ve I. Ölüm Yıldönümü", *İş ve Düşünce*, Cilt: 33, Sayı: 263, (Eylül): 6-9.

III. ANKETLER, RÖPORTAJLAR

III.1. KENDİSİYLE YAPILANLAR

- Coşkun, Nusret Safa. (1938): "Burhan Toprak", *Millî Bir Edebiyat Yaratabilirmiyiz?*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 104-107.
- Kandemir. (1936): "İnkılâb Abidesi Nereye Dikilmeli?: Münevverler Cevab Veriyor", *Cumhuriyet Gazetesi*, (30 Temmuz): 6-7.
- Karadağ, Raif. (1947): "Mekteplerde Allah ve Ahlâk Bilgisinin Okutulmasına Taraftar Mısınız?", *Millet*, Sayı: 53, (6 Şubat): 10-11.
- Münir, Hilkmî. (1940): "Ertuğrul Muhsin Hakkında Ne Diyorlar?: Burhan Toprak", *Yedigün*, Cilt: 16, Sayı: 408, (30 Kânunevvel): 5-6.
- (1937): "Şair Mehmet Akif İçin Memleketin Fikir ve Edebiyat Adamları Ne Diyorlar?", *Yeni Adam*, Sayı: 168, (18 Mart): 10-11.

III.2. KENDİ YAPTIKLARI

[Toprak], Burhan Ümit. (1933c): “Su Sinekleri Münasebetile Mahmut Yesari Beyle Mülâkat”, *Yeni Türk Mecmuası*, Cilt: I, Sayı: 1, (Teşrinievvel): 25-27.

IV. BURHAN TOPRAK ADININ GEÇTİĞİ ÇALIŞMALAR

IV.1. KİTAPLAR

Akay, Ali. (1999): *Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar: Sanatın Sosyolojik Gözü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akozan, Sıtkı. (1936): *Küllüknâme*, İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.

Ayaşlı, Münevver. (2006): *İşittiklerim Gördüklerim Bildiklerim*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2. Baskı.

Ayverdi, Sâmiha. (2005): *Mülâkatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Basler, Adolpe - Charles Kunstler. (1938a): *Fransa'da Müstakil Resim I: Monet'den Bonnard'a*, (Çev. Ahmed Muhip-Cahid Sıdkı), İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

_____. (1938b): *Fransa'da Müstakil Resim II: Matisse'den Segonzac'a*, (Çev. Ahmed Muhip-Cahid Sıdkı), İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

Eyüpoğlu, Cansever. (2003): *Unutulmayan Altın Sözler Antolojisi*, İstanbul: Simge Yayınevi.

Eyuboğlu, Bedri Rahmi - Sabahattin Eyuboğlu. (2003): *Kardeş Mektupları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Eyuboğlu, Sabahattin. (1966): *Yunus Emre'ye Selâm*, İstanbul: Çan Yayınları.

_____. (1985): *Yunus Emre*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Gide, André. (1948): *Seçme Yazılar*, (Çev. Suut Kemal Yetkin), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Gölpınarlı, Abdülbâki. (1965): *Yunus Emre Risâlat al-Nushiyya ve Dîvân*, İstanbul: Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yayını.

Güneş, Burhan. (1996): *Halk Şiiri Antolojisi: Yunus Emre*, İstanbul: İlke Kitabevi Yayınları.

Kaynardağ, Arslan. (2002): *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Felsefe: Düşünceler-Etkinlikler-Filozoflar-Söyleşiler*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kısakürek, Necip Fazıl. (1938): *Bir Adam Yaratmak*, İstanbul: Semih Lûtfî Erciyes

Sühulet Kitabevi.

- _____ . (1997): *Bâbiâli*, İstanbul: b.d. Yayınları, 7. Baskı.
- Küçük, Yalçın. (1997): *Aydın Üzerine Tezler-5 (1830-1980)*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 2. Baskı.
- _____ . (1998): *Aydın Üzerine Tezler-3 (1830-1980)*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 3. Baskı.
- Noyan Dedebaba, Bedri. (1998): *Bütün Yönleriyle Bektâşîlik ve Alevîlik*, Cilt: 1, Ankara: Ardıç Yayınları.
- Okay, Orhan. (1994): “Necip Fazıl ve Ağaç Mecmuası”, *Ağaç (Tıpkıbasım)*, İstanbul: Yedi İklim Dergisi.
- Özcoşar, İbrahim. (2007): *Makalelerle Mardin IV: Önemli Simalar Dini Topluluklar*, İstanbul: Mardin Tarihi İhtisas Kütüphanesi Yayını.
- Özlük, Nuran. (2007): *Türk Basınında (19 Haziran 1936-13 Mayıs 1937) Mehmet Akif Ersoy Üzerine Polemikler*, İstanbul: Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Özsezgin, Kaya - Mustafa Aşier. (1982): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt:3, Ankara: Tıglat Basımevi.
- Safa, Peyami. (1990a): *Objektif 2: Sanat Edebiyat Tenkit*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 5. Baskı.
- _____ . (1990b): *Objektif 6: Yazarlar Sanatçılar Meşhurlar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 3. Baskı.
- Yücel Eronat, Canan. (1996): *Yakup Kadri'den Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

IV.2. SÜRELİ YAYINLAR

- Akyunak, Nihat. (1982): “Otobiyografi: Nihat Akyunak”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 39, (Ocak): 4-17.
- Alkan, Erdoğan. (2002): “Âşık Veysel'in Şiir Dünyası”, *Türk Dili*, Sayı: 89, (Mart-Nisan): s.y.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2000): “Herkesin Yunus'u Kendine Göre”, *Aksiyon*, Sayı: 278, (1 Nisan): s.y.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. (1991): “Yunus Emre: Estetik Sırları”, *Yunus Emre İle İlgili*

- Makalelerden Seçmeler*, (Haz. Hüseyin Özbay, Mustafa Tatçı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 49-61.
- Birsel, Salâh. (1948): “Andre Gide’den Seçme Yazılar”, *Tercüme*, Cilt: 8, Sayı: 47, (Eylül-Ekim): 73-74.
- Çetintaş, Sedad. (1948): “Günün Mevzuları: Akademi Yangını Gibi Daha Bir Çok Yangınlar Göreceğiz”, *Cumhuriyet*, (4 Nisan): 3.
- Çongur, Rıdvan. (2005): “Türk Gençliği ve Milliyetçiliğimiz”, *Karınca*, Sayı: 821, (Mayıs): 39-49.
- Erzi, H. Adnan. (1940): “Yunus ve Tapduk Emre Hakkında”, *Ülkü*, Cilt: 14, Sayı: 83, (İkincikânun): 455-457.
- Eşitgin, Dinçer. (2005): “Ağaç ve Büyük Doğu Etrafında Necip Fazıl Kısakürek’in Dergiciliği”, *Eğitim*, Sayı: 63, (Mayıs): s.y.
- Eyice, Semavi. (2003): “Sanat Tarihi Eğitimi”, *Sanat ve Bilgi*, Sayı: 1, (Nisan): s.y.
- [Eyuboğlu], Bedri Rahmi. (1940): “Türkiyede San’atın Yeni Cebhesi”, *Yeni Türk*, Sayı: 95, (II. Teşrin): 403-406.
- Felek, B. (1948): “Hâdiseler Arasında Felek: Akademi Yangını”, *Cumhuriyet*, (7 Nisan): 3.
- Flemming, Barbara. (1995): “Yunus Emre’nin Eserlerinin Metinsel Tarihinin Bazı Yönleri”, *Uluslararası Yûnus Emre Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 355-362.
- Giray, Kıymet. (2006): “Osmanlı İmparatorluğu’nda Heykel Sanatının Ortaya Çıkışı ve İlk Heykel Sanatçıları”, *EJOS*, Cilt: 9, Sayı: 7, 1-25.
- İlaydın, Hikmet. (1983): “Yunus Emre”, *Türk Dili*, Cilt: 47, Sayı: 384, (Aralık): 514-522.
- İyem, Nuri. (1963): “Sanatçının Çilesi”, *Yeditepe*, Sayı: 89, (Eylül): 4.
- _____. (1967): “Léopold-Lévy”, *Yeditepe*, Sayı: 129, (Ocak): 16.
- Katrancı, Başak. (2006): “Yurt Gezilerinin Kültür ve Sanat Ortamına Yansıması (1938-1943)”, *EJOS*, Sayı: 4, (Eylül): 1-169.
- Kazancıgil, Aykut-Sadi Öziş. (1987): “İlhan Koman’ın Ardından”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 100, (Şubat): s.y.
- Kemikli, Bilal. (2004): “Yunus Emre’nin Dünya Tasavvuru”, *Dergâh*, Cilt: 15, Sayı: 175, (Eylül): 18-21.
- Naci, Elif. (1938): “1923’den 1928’e Kadar Türkiye’de Plâstik Sanat”, *Ülkü*, Cilt: 12,

- Sayı: 69, (İkinciteşrin): 245-248.
- [Nayır], Yaşar Nabi. (1934): “Yakup Kadri’yle Mülâkat”, *Varlık*, Sayı: 12, (1 İkinci Kânun): 184-186.
- Ressam. (1937a): “Yeni Akademi Neler Yapıyor?”, *Tan*, (29 Aralık): 5, 10.
- _____. (1937b): “Güzel Sanatlar Yurdunda: Akademide İhtiyaçlar”, *Tan*, (30 Aralık): 5.
- Safa, Peyami. (1936): “Bizden Evvelkilerin Edebiyatı”, *Kültür Haftası*, Sayı: 9, (11 Mart): 129, 132.
- _____. (1940a): “Hâdiseler Arasında: Akademinin Talebe Sergisi”, *Cumhuriyet*, (17 İkincikânun): 3.
- Taşdelen, Vefa. (2005): “Bir Adam Yaratmak’ın Güçlükleri”, *Eğitim*, Sayı: 63, (Mayıs): s.y.
- Tollu, Cemal. (1940): “San’at: Akademide Açılan Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, (16 İkincikânun): 5.
- Tuncel, Bedrettin. (1939): “Bazı Tercüme Hakkında III”, *Oluş*, Cilt: 1, Sayı: 9, (27 Şubat): 134-135.
- Tunç, Gökhan. (2007): “Fakelore Kavramı Merkezinde Yunus Emre”, *Millî Folklor*, Sayı: 75, 17-23.
- Tunç, Şekib. (1940): “İntibalar: Akademi Resim Sergisinde”, *Cumhuriyet*, (24 İkincikânun): 2
- (1938): “Kitap Dünyamız: Fransada Müstakil Resim”, *Yücel*, Cilt: 7, Sayı: 41, (Temmuz): 203.
- (1938): “Profesör Taut’un Eserleri: Akademide Dün Bir Mimarî Sergisi Açıldı”, *Tan*, (5 Haziran): 1, 10.
- (1940): “Dün Akademide Açılan Talebe Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, (17 İkincikânun): 6.
- (1940): “Yunus Emre Aşıkpaşa İmiş!”, *Son Dakika*, (1 Şubat): 1-2.
- (1948a): “Akademi Yangını”, *Cumhuriyet*, (4 Nisan): 1, 3.
- (1948b): “Akademi Yangını”, *Ulus*, (3 Nisan): 1, 2.
- (1948c): “Akademi Yangını Tahkikatı”, *Ulus*, (4 Nisan): 1, 4.
- (1948d): “Dün Gece Güzel Sanatlar Akademisi Yandı”, *Cumhuriyet*, (2 Nisan): 1-2.
- (1948e): “Dün Gece İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yandı”, *Ulus*, (2 Nisan): 1, 4.
- (1948f): “Güzel Sanatlar Akademisi Yangınında Kasıd Var!”, *Cumhuriyet*, (4 Nisan): 1,

4.

(1948g): “Hem Nalına Hem Mihına: Bir Tarihî Bina Daha Yandı”, *Cumhuriyet*, (4 Nisan): 2.

IV.3. SANALAG (GENELAG)

Akkuşak, Osman. (2009): “Küllük Müdavimleri”, www.yenisafak.com.tr, (19 Ocak): s.y.

_____. (2007): “Türkçe’ye Hakkını Verenler”, www.yenisafak.com.tr, (12 Ağustos): s.y.

_____. (2003): “Küllük”, www.yenisafak.com.tr, (3 Şubat): s.y.

Aksu, Hatice. (t.y.), “Türk Tezhib Sanatında Süsleme Unsurları”, www.osmanli.org.tr, s.y.

Alkan, Ahmet Turan. (2007): “Ölümünün 20. Yılında Yeni Bir Cemil Meriç Portresi”, www.zaman.com.tr, (13 Haziran): s.y.

Atilla, Nedim. (2006): “Şehir, Pastanesinden Bellidir”, www.aksam.com.tr, (16 Eylül): s.y.

Aygün, Ülker. (1990): “Gönen Manastır Mevkiinde Bulunan Yunus Emre Mezarına Ait Deliller”, www.gonen.bel.tr, s.y.

Ayvazoğlu, Beşir. “Eyüboğlu, Ataç ve Tanpınar”, www.zaman.com.tr, (22.12.2002), s.y.

Behramoğlu, Ludmilla. (t.y.): “Soyut Resmimizin Bir Ustası: Ferruh Başağa”, www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=14&ic=30&pg=0, s.y.

Berivan, Nazlı. (2007): “Burhan Toprak’ın Epiktetos Çevirisi Üzerine Notlar”, <http://josephusberivan.blogspot.com>, (30 Aralık): s.y.

Berk, Süleyman. (t.y.): “Hat Sanatının Osmanlı’dan Cumhuriyet’e İntikal Eden Emsâlsiz Sanatkârı: Hattat Halim Özyazıcı’nın Bilinen Tek Hilyesi:”, www.osmanli.org.tr, s.y.

Cebeci, Sırrı Yüksel. (2004): “Med-Cezirler!”, www.tercuman.com, (8 Temmuz): s.y.

Çınar, Elif - Habibe Tunga. (2005): “Yunus Emre”, <http://stu.inonu.edu.tr>, (19 Aralık): s.y.

Çolak, Ali. (2005): “Gözden Kaçan Kitaplar”, www.zaman.com.tr, (21 Mayıs): s.y.

Danişmend, Melis. (2004): “Kadının Çağdaş Köyü: Ve Baylan”, www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=4096, (11 Aralık): s.y.

Doğan, Muzaffer. (2009): “Necip Fazıl’ın Hayatı: Bir Asra Yakın Bir Ömrün

- Kronolojisi”, www.n-f-k.com/index.php?ind=reviews&op=section_view&idev=3&order=0&st=70, (14 Şubat): s.y.
- Dorsay, Atilla. (2005): “Türk Mimarları İstanbul’u Kurtarın”, www.sabah.com.tr, (03 Temmuz): s.y.
- Duman, Nurettin. (2008): “Ben Dost İle Dost Olmuşam”, www.milligazete.com.tr, (8 Kasım): s.y.
- Dumlupınar, Cengiz. (t.y.): “Prof. Erdoğan Aksel”, www.pinarhobi.com, s.y.
- Durbaş, Refik. (2004): “Misyonerliğin Dünü, Bugünü”, <http://arsiv.sabah.com.tr>, (19 Temmuz): s.y.
- Ergüvenç, Yılmaz. (2006): “D Grubu ve Elif Naci”, www.kenthaber.com, (7 Şubat): s.y.
- Elönü, Ümit. (2007): “*Tilki Günlüğü*’nde Abdülhakîm Arvasî Hazretleri: Manzur-u Nazar-ı Piran-ı Kiram”, http://furkandergisi.blogcu.com/tilki-gunlugu-nde-abdulhak-m-arvas-hazretleri_4895411.html, (29 Aralık): s.y.
- Günaydın, Yusuf Turan. (t.y.): “Yunus Emre Mütercimleri 1928-2005: Biyo-Bibliyografik Bir Deneme”, www.opkultur.com, s.y.
- İsen, Mustafa. (2005): “Yunus’un Çağdaş Yorumcuları”, www.akmb.gov.tr/turkce/books/yunus%20emre/mustafa%20isen.htm, (06 Haziran): s.y.
- Kakıncı, Halit. (2005a): “Yasak Kitaptan Seçmeler”, www.kardelendergisi.com, (26 Temmuz): s.y.
- _____ . (2005b): “Dumlupınar Sonrasında Şehitlerin Ruhuna Fatih (2)”, www.stargazete.com, (27 Temmuz): s.y.
- Kalyoncu, Cemal. (2004): “Haber Dergiciliği *Akis* İle Başlıyor”, www.aksiyon.com.tr, (05 Temmuz): s.y.
- Kamil, Ahmet. (t.y.): “Primitives and Artists from Darussafaka”, <http://sanat.bilkent.edu.tr/interactive.m2.org/Painting/primitif.html>, s.y.
- Kaplan Öz, Hale. (2005): “Ayverdi’nin Ev Sohbetleri”, www.yenisafak.com.tr, (26 Nisan): s.y.
- Kaya, Şennur. (2006): “Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar: Resim, Heykel, Mimari”, <http://poetikhars.com>, (14 Ocak): s.y.
- Kuşin, H. Işıl. (2004): “Baylan’ın Varisi Yok”, www.tumgazeteler.com, (24 Nisan): s.y.
- Okur, Hülya. (2007): “İbrahim Balaban: Çok Şükür Komünistim”, www.haberX.com, (10 Ağustos): s.y.

- Öz, Baki. (t.y.): “Hacı Bektaş Veli’nin Yaşadığı Tarihsel Ortam”,
www.uzumbaba.com/alevi/haci_bektas_baki_oz.htm, s.y.
- Öz, Hale Kaptan. (2008): “Yunus Emre Türkçe’ye Mana Elbisesi Giydirdi”,
www.yenisafak.com.tr, (7 Mayıs): s.y.
- Özel Akgündüz, Ülkü. (2002): “Kişisel Tarihin Sultanı: Münevver Ayaşlı”,
<http://arsiv.zaman.com.tr>, (20 Ağustos): s.y.
- Özparlak, Fahri. (2004): “Atatürk ve Geleneksel Türk Sanatları: Atatürk’ün Mevlana Hakkındaki Düşünceleri”, www.kto.org.tr, (01 Kasım): s.y.
- Pelvanoğlu, Burcu. (2005): “Demlenmeler: Sınır Deneyimleri Sergi Metni”,
www.demlenmeler.blogspot.com, (29 Kasım): s.y.
- Soyak, Murat. (2006): “Dergiler Arasında”, www.milligazete.com.tr, (15 Mayıs): s.y.
- Sönmez, Ayşegül. (2005): “Türk Ressamı ve Türk Moderni Nuri İyem’in Ardından: Resmi Halka Götürdü”, www.milliyet.com.tr/2005/06/23/guncel/gun01.html, (23 Haziran): s.y.
- Tanyeli, Uğur. (1997): “Söyleşi 3: Utarit İzgi”, www.arkitera.com, (Ocak): s.y.
- Tufan, Mesut - Sena Özfiliz. (2006): “İnanmadığım, Samimiyetsiz Hiçbir İşe Girmedim”, www.yapi.com.tr, (23 Mart): s.y.
- Vefa, Emrullah. (t.y.): “Necip Fazıl Kısakürek”, <http://kocav.org.tr>, s.y.
- Yalçın, Soner. (t.y.): “Efendi”, www.listweb.bilkent.edu.tr, s.y.
- _____. (t.y.): “Yahudi Garihlerin Nakşibendi Şeyhleri”, www.beyazrenkler.com, s.y.
- Yalsızuçanlar, Sadık. (2007): “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, www.hukuki.net, (26 Mart): s.y.
- Yardım, Mehmet Nuri. (2008): “Yaman Arıkan: Yunus Emre İhtişamıyla Gün Işığına Çıktı.”, <http://sanatalemi.net>, (24 Temmuz): s.y.
- y.y. (2005): “Türkeş Arusiler’le Gizlice Görüşürdü”, www.yenisafak.com, (14 Temmuz): s.y.
- y.y. (2007): “Dünyada İz Bırakanlar: Bedri Rahmi Eyüboğlu”,
<http://paylasimlarim.azbuz.com/readArticle.jsp?objectID=5000000003227889>, (18 Temmuz): s.y.
- y.y. (2007): “Ünlü Türk Ressamları Serisi 6: Nuri İyem”, www.2yuz.com/ünlü-türk-ressamları-serisi-6-Nuri-İyem.forum.10524.1.htm, (27 Ağustos): 1.
- y.y. (2008): “Çikolatanın Kalitesini En İyi O Anlar”, www.sabah.com.tr, (5 Kasım):

s.y.

y.y. (2008): “Nazım’ın Köylü Ressamı Balaban’la Birkaç Saat”,

www.dersimovacik.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=735,

(27 Nisan): s.y.

y.y. (t.y.): “Ahmed Adnan Saygun”, www.beethovenlives.net/ahmed_adnan_saygun.htm, s.y.

y.y. (t.y.): “Başlangıcından Bugüne Mimar Sinan Üniversitesi”, www.msu.edu.tr, s.y.

y.y. (t.y.): “1933 D Grubu”, www.turkresmi.com/klasorler/dgurubu/index.htm, s.y.

y.y. (t.y.): “Bu Notlar Saygıdeğer Öğretmenim Dokuz Eylül Üniv Eğitim Fak. Doç. Dr. Turan Enginoğlu’nun ve Değerli Öğrencileri Tarafından Derlenmiştir: Cemal Tollu”, www.atasanat.com, s.y.

y.y. (t.y.): “D Grubu Üyesi Abidin Dino”, www.blogger.com, s.y.

y.y. (t.y.): “Ercümen Behzad Lav”,

www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Ercumend_Behzad_lav, s.y.

y.y. (t.y.): “Güzel Sanatlar Akademisi”, www.mimarlikmuzesi.org, s.y.

y.y. (t.y.): “İsmet Binark”, www.biyografi.net, s.y.

y.y. (t.y.): “Koleksiyon: Güzel Sanatlar Akademisi”, www.mimarlikmuzesi.org, s.y.

y.y. (t.y.): “Müsteşarlık Müşavirleri: Burhan Ü. Toprak”, www.foreigntrade.gov.tr, s.y.

y.y. (t.y.): “Resim ve Heykel Müzesi Tarihesi”, www.msgsu.edu.tr/msu/pages/130.aspx,

s.y.

y.y. (t.y.): “Sevgi ve Barışa Çağrı: Yunus Emre Tanıtma Projesi”, www.odunpazari.bel.tr,

s.y.

y.y. (t.y.): “Yunus Emre”, www.bilgilik.com, s.y.

y.y. (t.y.): “Edebiyat Tarihi: Yunus Emre”, www.textara.com, s.y.

IV.4. ANKETLER

[Nayır], Yaşar Nabi. (1934): “Yakup Kadri’yle Mülâkat”, *Varlık*, Sayı: 12, (12 Kânun): 184-187.

EK 2: BURHAN TOPRAK HAKKINDAKİ BELGELER**b. 1****5509**

C: 1-2

159

5: 32

H _____

İzmir – 1. Karantina Mahallesi

Kaymakam Ali Rıza Oğlu Mehmet

Bürhanettin Toprak

Anası
Ayşe Huriye1318 Rumî
1320 Hicrî
DemirciM. Hali
Bekâr

Kayda uygun olup 1318 Rumi 1320 Hicri doğumlu bulunduğuna göre Doğum Tarihi 1318 dir. Mahkeme kararı ile yaşı tashih edilmemiştir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne sunulur.

30.11.1963
Ali Tunalı
İzmir Nüfus Md.

b. 2

Sayı : 221 - 3350

İstanbul, 22. XI. 1963

Nüfus Müdürlüğüne
İzmir

Akademi öğretmenlerinden Burhan Ümit Toprak 1322 Hicri tarihinde Demirci'de doğduğunu ve ilk defa nüfus hüviyet cüzdanını Demirci (Manisa) nüfus dairesinden aldığını, sonra memuriyete intisap ederken her nasılsa; verdiği beyannameye 1318 yazılmış olduğunu beyan etmektedir. Dairenizden vaki sorumuza karşı gönderdiğiniz 16.4.1963 tarih ve 5509 sayılı yazıda sicilinizde doğum tarihinin 1318 olarak görüldüğü bildirilmektedir. Halbuki nakli hane ettiği Ankara'da ve İstanbul'da Taksim nüfus dairelerinden aldığı hüviyet cüzdanlarında doğum tarihi 1322 olarak yazılı bulunmaktadır. 5434 sayılı kanun karşısında bir neticeye varmak için dairenizdeki sicilde doğum tarihi olarak gösterilen 1318 Hicri kaydının hangi esasa müsteniden vaki olduğunu, mahkemece yapılmış bir yaş tashihi bulunup bulunmadığını ve esas kaydın bulunduğu Demirci nüfus idaresi kaydına ait malûmat bulunup bulunmadığının, hususiyle dairenizde sicille hangi tarihte tescil edilmiş olduğunun bildirilmesini ve bu hususta aydınlatıcı bilgilerin verilmesini rica ederim.

Saygılarımla.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

b. 3

T.C.
MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI
GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ

İstanbul, 17 / 10 / 1963

Sayı : 221 - 2823

**Milli Eğitim Bakanlığı
Özlük İşleri Genel Müdürlüğü
Ankara**

2 Eylül 1963 tarihli 221.0(35)46214 sayılı emirleri karşılığıdır.

Akademimiz öğretmenlerinden Burhan Ümit Toprakın doğum tarihinin tesbiti konusunda İstanbul İli Beyoğlu Kazası Galata Nüfus Memurluğundan alınan 12 / 10 / 1963 tarihli 2598 sayılı yazının ve eki nüfus kayıt sureti birer örnekleri alıkonularak asılları eklice sunulmuştur. Burhan Toprak'ın doğum tarihi bu kayıtlara göre 1322 Demirci olarak belirmektedir.

Keyfiyeti saygılarla arz ve adı geçen doğum tarihinin düzeltilmesine müsaadelerinizi rica ederim.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu.

Eki : İki parçadır.

b. 4

T.C.
İSTANBUL
Beyoğlu Kazası
Galata Nufus memurluğu

Galata, 12.10.1963

Sayı : 2589

Konu : Burhan Ümit Toprak Hk.

**T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar
Akademi Müdürlüğüne
İstanbul**

27.9.1963 gün ve 221 / 2605 sayılı yazınıza C.

1. İlişik yazınızda adı geçen Burhan Ümit Toprak'a ait Taksim Nufus memurluğunca nüfus kayıt örneği ilişiktedir.
2. Sözü edilen Burhan Ümit Toprak dairemizin 931/298 nakil vukuatında kayıtlı olup Burhan Ümit Toprak (İzmir ili Donanma mahallesi Hane 92 cilt 133 sahife 105) üzerine kayıtlı iken evlenerek eşi evine gelmiştir. Ve halen Taksim Cihangir mahallesi Cihangir yokuşu hane 70 cilt 8 sahife 97 üzerine kayıtlı olduğu görülmüştür. Saygı ile arz olunur.

Eki : 2

Galata Nufus Memuru
İmza ve Mühür

Aslının aynıdır.
17.X.1963

b. 5

3072

Nüfus Memurluğuna
Galata

Dairenizdeki 931 senesi nakil vukuatı 294 sayıda hitam bulmaktadır:
Bir kerrede sizdeki 931/298 Nakil vukuatının tetkikile mahalline cevaplandırılması rica olunur.

9.10.963
imza ve damga
M. ZEKİ KORKMAZ
Nüfus Memuru

b. 6

T.C.
BEYOĞLU KAYMAKAMLIĞI
Taksim Nahiyesi Nufus
Memurluğu

Sayı

Taksim Cihangir ve yokuğu

70

8 / 97

Ha

Rıza oğlu Burhan Ümit Toprak

T.

onarı

1322

evli

Huriye / Timürcü

Künye kaydı göredir.
3.10.1963
Mühür ve İmza

Aslının aynıdır.
17.X.1963

b. 7

T.C.
BEYOĞLU KAYMAKAMLIğI
Taksim Nahiyesi Nüfus
Memurluğu

Sayı : 3886

**Nufus Memurluğuna
Beyoğlu**

İlgiliye ait kayıt sureti ekli olup 931 / 298 nakilden geldiği yerin tesbitile mahalline yollanması rica olunur.

3.10.963
imza ve damga

b. 8

T.C.
MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI
GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ

İstanbul, 27.IX.1963

Sayı : 221 / 2605
Konu :

Beyoğlu Nufus Memurluğuna

Öğretmenlerimizden Burhan Toprak'ın Ankara nufus idaresinden tebdilen almış olduğu 24.7.1963 günlü B.565922 sayılı nufus hüviyet cüzdanında "Nufus kütüğünde kayıtlı olduğu yeri" başlıklı sahifede

Vilayeti : İstanbul
Kazası : Beyoğlu
Nahiyesi : Galata
Mahallesi : Cihangir
Sokağı : Cihangir yokuşu
Hane no : (Tam okunamamıştır.) (110, 10 veya 70dir.)
Cilt no : 8
Sahife no : 97 kaydı bulunmaktadır.

Kayıtlarımızın tedkiki ile bu kaydın nereden geldiğinin tesbitini ve bir kayıt suretinin Bakanlığımıza gönderilmek üzere yollanmasını önemle ve saygı ile rica ederim.

K.S / K.C

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

b. 9

221.02 / 2477

17.IX.1963

**Sayın Burhan Toprak
Akademi Öğretmeni**

Özlüklerindeki dosyanızda bulunan nüfus örneği ile nüfus cüzdanındaki tarihlerin tutmadığı hakkında İstanbul Millî Eğitim Müdürlüğünden alınan özlük işleri Genel Müdürlüğünün yazısı örneği ile nüfus cüzdanı örneği ve nüfus cüzdanınızın aslı ekli olarak gönderilmiştir.

İstenilen malûmatın Bakanlığa arzı için, idaremize verilmesini rica eder, saygılarımı sunarım.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü

Eki : 1 yazı örneği
1 nüfus cüzdanı örneği
1 nüfus cüzdanının aslı

HA / HA.

b. 10

T.C.
İSTANBUL
Millî Eğitim Müdürlüğü

İstanbul, 10 / 9 / 1963

Bölümü : Orta Öğretim
Sayı : 221 / 39029
Konu : Burhan Ümit Toprak'ın
nüfus künye kaydı HK.

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne

İlgi : 8.VII.1963 Gün ve 221.1865 sayılı yazınız:

Akademizin Sanat Tarihi öğretmeni Burhan Ümit Toprak hakkında Bakanlık Özlükîşleri Genel Müdürlüğünden alınan 2.Eylül.1963 Gün ve 221.0.35-46214 sayılı emrin örneği ile nüfus cüzdanı örneği ve aslı ilişik olarak gönderilmiştir.
Gereğinin yapılmasını rica ederim.

ENVER ÖZTÜRK
İst. Millî Eğitim Md. a.

Eki : 1 nüfus cüzdanı aslı
1 " " örneği

T.Ç.9.IX.1963

b. 11

T.C.
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI
Özlükişleri Genel Müdürlüğü
6. Şube Sicil

2 / Eylül / 1963

Sayı : 221.0(35)/46214
Konu : Burhan Ümit Toprak'ın
Nüfus Künye kaydı Hk.

İstanbul Valiliğine

İlgi : Milli Eğitim Müdürlüğü ifadeli 18.7.963 tarih ve 221.36443 sayılı yazınıza:

İliniz Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Tarihi öğretmeni Burhan Ümit Toprak'ın sicilinin incelenmesinde:

Adıgeçenin örneği ilişik, İzmir nüfus idaresinden 23.1.1935 tarihinde zayiinden aldığı nüfus hüviyet cüzdanı örneğinde doğum tarihinin Demirci 1318 olduğu ve Ankara nüfus idaresinden aldığı aslı ilişik 24.7.934 tarihli nüfus cüzdanında da Demirci-1322 olduğu görülmektedir.

İlgilinin nüfus cüzdanında Beyoğlu-Galata Cihangir mahallesi Cihangir yokuşu Hane 10, cilt 8, sahife 97 de kayıtlı olduğu anlaşılmıştır.

Burhan Ümit Toprak'ın neye istinaden bu kaydın yapıldığını ve buna dair nüfus künye kaydı ile nüfus cüzdanı aslının gönderilmesini saygı ile rica ederim.

Eki : 1 nüfus cüzdanı aslı
1 nüfus cüzdanı örneği

Hüseyin Metin
Özlükişleri Genel Müdürü Y.
Milli Eğitim Bakanı adına

Aslı gibidir
ENVER ÖZTÜRK
imza

b. 12

20.VIII.1963
221. 2236
Burhan Toprak'ın nufus
hüviyet cüzdanının gönderildiği hak.

Millî Eğitim Bakanlığı
Özlükişleri Genel Müdürlüğüne
Ankara

İlgi : 15 Ağustos 1963 tarih ve 221.0(35)40593 sayılı yazı.

Akademimiz Sanat Tarihi Öğretmeni Burhan Toprak'a ait nufus hüviyet cüzdanının aslı ekli olarak sunulmuştur. Tetkiki ile nufus cüzdanının iadesine müsaadelerinizi saygılarımla rica ederim.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

Nufus hüviyet cüzdanı

b. 13

T.C.
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI
Özlükişleri Genel Müdürlüğü
Sicil Şubesi

15 Ağustos 1963

Sayı : 221.0(35)
Konu : Burhan Toprak HK.

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne
İstanbul

Akademimiz Sanat Tarihi öğretmeni Burhan Toprak, 11.3.963 tarihli dilekçesi ile Doğum tarihine itirazın göndermiş olduğu belgeler ve sonradan tevsik ettiği Nüfus Hıviyet cüzdanı örneğine göre, bütün kayıtların düzeltilmesini istemiş isede, yapılan inceleme ve İzmir Nüfus Müdürlüğünden gelen Nüfus künye kaydında da ilk memuriyete girdiği sırada vermiş olduğu Nüfus Hıviyet cüzdanının aynı geldiğinden yapılan iddianın aydınlanabilmesi için kendi yedinde bulunan Nüfus Hıviyet cüzdanının aslının iade edilmek üzere gönderilmesini saygı ile rica ederim.

imza
Hüseyin Metin
Özlükişleri Genel Müdürü Y.

NY.B.2.8.963

b. 14

221 / 1865

8. VII. 3

İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğüne

1.7.1963 tarihli 221 / 35827 sayılı yazınızla tekid olunan 4.4.1963 tarihli 221 / 30144 sayılı yazınız üzerine İzmir Valiliğine yazılan yazıya alınan 16.4.1963 günlü 5509 sayılı yazının bir örneği ile Beyoğlu Kaymakamlığından alınan 1190 sayılı yazının bir örneği eklice takdim edilmiştir.

İzmir Nüfus Müdürlüğü'nün yazısında anlaşıldığına göre en eski kaydı 1318 Rumi'dir. Doğum tarihinde bir düzeltme kaydı zuhur etmemiştir.

Keyfiyet saygılarla bildirilir.

Eki : 2 örnek

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu
imza

K.S / K.C

b. 15**NÜFUS HÜVİYET CÜZDANI ÖRNEĞİ**

Aile ismi, yani lâkap ve şöhreti :

.....
 Adı : Mehmet Burhanettin B.
 Babasının adı : Ali Rıza B.
 Anasının adı : Ayşe Huriye
 Doğum yeri : Demirci
 Doğum tarihi : 1318 (Üçyüz Onsekizdir.)
 Mezhebi :

Meslek ve içtimai vaziyeti :

.....
 Medeni hali : Bekar
 Vücutça sakatlığı ve noksanlığı :

NÜFUS KÜTÜĞÜNE KAYITLI OLDUĞU YER

İli : İzmir
 İlçesi : ”
 Nahiyesi :

.....
 Mahalle veya köyü : 1. Karantina M.
 Sokağı :

.....
 Hane No. : 159
 Cilt No. : 55
 Sahife No. : 1
 Ne suretle verildiği : Zayiinden

Bu nüfus cüzdanında adı ve hüviyeti yazılı **M. Burhanettin B.**..... Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak nüfus kütüğüne kayıtlıdır. Bu cüzdan **İzmir** nüfus idaresinden verilmiştir. 23 / 1 / 1935

27 / 3 / 1963
 Suretinin ayıdır.

Hüseyin Metin
 Şube Müdürü
 Özlükîşleri Genel Müdürü Y.

b. 16

221 - 2753

19 / X / 1962

Millî Eğitim Bakanlığı
Zatîşleri Genel Müdürlüğüne
Ankara

Sicil şubesi ifadeli 221.0(35)33638 sayılı 6.10.1962 günlü emirleri Öğretmenlerimizden Burhan Toprak'a tebliğ edilmiş ve ibraz eylediği yeni vesikaların birer örneği eklince takdim edilmiştir.

Eklince takdim edilen belge örneklerinde İzmir Lisesinden aldığı 28.8.1340 tarihli 2 sayılı diplomada doğum tarihi 1322 olarak.

Paris Üniversitesinden aldığı 29.6.1929 tarihli İngilizce Sertifikasında doğum tarihi 4.10.1906 olarak.

Paristen aldığı Licencié diplomasında da doğum tarihi 4.10.1906 olarak görülmektedir.

Bu vesikaların tedkiklerinde de anlaşılacağı veçhile memuriyete intisaptan sonra bir yaş tashihi mevzuubahis olduğu ve mübrez belgeler doğum tarihini 4.10.1906 olarak tevsih eylemektedir.

Buna göre gerekli tashihatın yapılmasına müsaade buyurulmasını saygı ile rica ederim.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

Eki : 3 örnek

K.S / N.P

b. 17

T.C.
Maliye Vekaleti Bakanlığı
İstanbul Liseler Muhasebeciliği
Umumi 18 - 4659
Hususi sayı 1978

Suret

26 / Haziran / 1947

Öz : Çocuk zammı Ha.**Yüksek Okullar Muhasebeciliğine**

7 / 6 / 946 Gün ve 780 sayılı yazıları karşılığıdır.

Güzel san'atlar akademisi müdürü Burhan Toprak'ın çocuğu için 4598 sayılı kanun ve izahnamesinin 6 ncı maddesinin 5 inci bendinde (memur tarafından iaşe edilmekte olan üvey çocuklar bu kanunun tatbikında öz çocuk sayılacaklarını) amir bulunmasına ve bu kaydı kanuniye istinaden İstanbul Erkek Lisesi öğretmenlerinden Ağah Balkır nezdinde ve kendisi tarafından infak ve iaşe edilen üvey çocuğu Melek Toprak için 1 / 11 / 1944 tarihinden beri her ay muntazaman çocuk zammı verilmektedir.

Bilgi edinmesi ve muhasebenizce öz baba nezdinde bulunmayan çocuk için verilmiş olan zammın tahsili lazım gelmektedir.

Gereginin yapılması saygılarla rica olunur.

Aslının aynıdır.
4 / 7 / 1947

İst. Liseler Muhasebecisi
imza

S.D.

b. 18

8 VII 1946

1192

Yüksek Okullar Saymanlığına

3 / 7 / 1946 Tarih ve 930 sayılı yazınıza karşılıktır:

Müdür Burhan Toprak'ın, 1 / 11 / 1944 tarihinden Temmuz 1946 dahil çocuk zammından mehuzu olan (105) yüz beş lira toptan gönderilmiştir. Alınarak makbuzunun irsalini saygılarımla rica ederim.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
İmza

İÇ. HA.

b. 19

T.C.
MALİYE BAKANLIĞI
İSTANBUL
YÜKSEK OKULLAR SAYMANLIĞI

3 / 7 / 946

Sayı : 930

**Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürlüğüne**

Müdür Burhan Toprak hakkında liseler saymanlığından alınan yazının bir sureti ilişik olarak sunuldu.

Üvey baba nezdinde bulunan Melek Toprak için 5 lira çocuk zammının 1 / 11 / 944 tarihinden beri tediye edildiği görülmüş olduğundan bu para fuzuli olarak verilmiş olması hasebiyle istirdat lazım gelmektedir.

İlk çıkacak maaşından tevkif edileceğinden bordronun bunu nazarı itibare alarak tanzimini rica ederim.

Sayman
Memduh Çetingöz

S.D.

b. 20

**Devlet Memurları ve Memur Statüsüne Dahil
Ücretlilere Hastanelerce Verilecek
Sağlık Kurulu Raporudur.**

Rapor No : 66 / 2528
Rapor Tarihi : 6 / 12 / 1966

Ad ve Soyadı : Burhan Toprak
Doğum yeri ve Tarihi : İzmir 1902
Memuriyeti : Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Üyesi
Aylık veya ücreti : 150 lira aslı
**Hastalık dolayısıyla
vazifesinden ayrıldığı tarih** : 30.XI.1966
**Muayeneye sevk eden
daire veya resmi tabib** : İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Md. 30.XI.1966
gün ve 3405 sayılı yazısı ile
**Muayene ve tedavisini yapan
hastahane veya müessesenin
adı** : İstanbul Çocuk Hastanesi
Müracaat tarihi : 1.12.1966
Harici hastalıklar : 2.XII.60 Sağ fupza claviculonre bölgede sterno olaricula
1170 mastödeus altında colinopathio
K.B.B. Hastalıkları : K.B.B. Phagphayxgo epiglotih plaha üzerinde
27297 conperitionve
habil ulver
Netice : Yapılan muayeneleri sonunda: Larenks tümörü ve rejioner
gangliyon tümöründen Radioterapi yapıldığı halen sağ supra
klavikuler ve mastoid bölgede adenopati ile sağ farengo-
epiglot üzerinde hafif ülserasyon tespit edilmiştir. 1.12.1966
tarihinden itibaren üç ay müddetle istirahate muhtaç
olduğunu bildirir Sağlık Kurulu raporu oy birliği ile verildi.

Dahiliye Müt.
Dr. I. H. Arda
2322
İmza

Hariciye Müt.
Opr. Dr. H. Apaydın
4035
İmza

K.B.B. Hast. Müt.
Op. Dr. Y. U. Atay
8924
İmza

Sinir ve Akıl Hast. Müt.
Doç. Dr. M. Özek
10293

Göz Hast. Müt.
Op. Dr. İ. Oktürk
3830

Baş Tabip Tastiki
6.12.1966

Aslının ayındır.
13 / XII / 1966

İstanbul Çocuk Hastanesi
Sağlık Kurulu Başkanı
6. Aralık. 1966 Dr. 2322 İsmail
Hakkı Arda İmza

b. 21

26.05.1966

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mdrlgne

Rahatsızlığım sebebiyle tedavi için acele Londra'ya gitmek ihtiyacında bulunduğumdan bir ay müddetle izinli sayılmam için gereken muamelenin icrasına emir ve msadelerinizi saygılarımla arz ve rica ederim.

Burhan Toprak
Akademi Sanat Tarihi ğretmeni

mza

Aslının Aynıdır.
26 Mayıs 1966.
G.Y

b. 22

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne

Doktorların gösterdiği lüzum üzerine hemen Londra'ya gitmek mecburiyetindeyim. Bir ay izin verilmesi için Vekalet nezdinde teşebbüste bulunulmasını saygılarımla rica ederim.

22.7.1965

Güzel Sanatlar Akademisi
Sanat Tarihi Öğretmeni
Burhan Toprak

b. 23

221 / 1474
29.V.1964

**Millî Eğitim Bakanlığı
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü
Ankara**

12 Aralık 1963 den beri hasta olan ve evvelce takdim kılınan sağlık kurulu raporlarında tedavi ve istirahat lüzumu belirtilmiş bulunan Akademimiz öğretmenlerinden Burhan Toprak'ın halen çalışabileceğine dair sağlık kurulu raporu gereği yapılmak üzere saygı ile sunulur.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

Eki : 1 Rapor

b. 24

221 - 1112

7 / IV / 1964

İstanbul Belediye Konservatuvarı Müdürlüğüne

Konservatuvarınızda da dersi bulunan Akademimiz Öğretmenlerinden Burhan Toprak, evvelce aldığımız bildirdiğimiz raporlarına ilâveten 12 Mayıs'a kadar tedavi ve istirahati gerektiren üç aylık bir sıhî heyet raporu daha almıştır.

Saygı ile bilgilerinize sunulur.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

M.C / S.T

b. 25

Sayı : 221 / 892

13 / III / 1964

**Şişli Çocuk Hastanesi
Baştabibliğine**

Akademimiz Sanat Tarihi hocası Burhan Toprak iki aydan beri zatülcenpten yatmakta olduğu evinde tedavi görmekte ve bu arada kendisini tedavi eden doktorlar tarafından hastalık vaziyeti raporlarla tespit edilmiş bulunmaktadır. Lâkin adı geçen hocamızın hastalığı bir doktorun rapor verme selahiyetini aşacak şekilde uzadığından bir heyeti sıhhiye raporuna kat'î ihtiyaç doğmuş bulunmaktadır. Bu bakımdan kendisinin muayenesi ile sıhhî heyet raporunun tanzimi için gereğini müsaadelerinizi saygılarımla rica ederim.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

M.C. / K.C

b. 26

221 / 867

9 / 3 / 1964

**İstanbul Belediye Konservatuarı
Müdürlüğüne**

Konservatuvarınızda da dersi bulunan Akademimiz Sanat Tarihi öğretmeni Burhan Toprak'ın 9.Mart.1964 tarihinden başlamak üzere 20 günlük daha rapor almış olduğu saygı ile bilginize sunulur.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

M.C / F.K

b. 27

221 / 5

2 / 1 / 1964

**Milli Eğitim Bakanlığı
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne
Ankara**

Akademimiz Sanat Tarihi Öğretmeni Burhan Toprak'ın zatülcenpe yakalandığına ve 13.XII.1963 tarihinden itibaren 20 gün tedavi ve istirahata ihtiyacı bulunduğu dair rapor gereği yapılmak üzere ilişikte saygı ile sunulur.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

Eki : 1 rapor

M.C / N.P

b. 28

Dr. Şakir Ugan
Dahiliye Mütchassısı
Dipl. No: 724 / 4192

Ayaspaşa Saray arkası sok. No: 20 de oturan Güzel Sanatlar Akademisi Profesörlerinden Bay Burhan Toprak'ın 13.12.63 tarihinde yapılan muayenesinde solda sulu plöresi tespit edilmiştir. Hastalığın ateşli seyri dolayısıyla hitamında tekrar muayene edilmek üzere şimdilik 20 gün istirahat ve tedaviye ihtiyacını bildirir rapor talebi üzerine verildi.

Aslının aynıdır.
2.1.1964

b. 29

T.C.
Millî Eğitim Bakanlığı
Güzel Sanatlar Akademisi

Sayı : 221 / 316
Konu :

İSTANBUL, 1 / 11 / 1966

Sayın Burhan Toprak
Akademi Öğretmeni

Türk Sanat Tarihi Enstitüsü Müdürlüğü görevinden sıhhi sebeblere dayanan istifanız 31.1.1966 günü toplanan Enstitü Yönetim Kurulunca kabul edilmiş bulunmaktadır.

Size acil şifalar diler, Enstitü Müdürlüğü göreviniz süresince görülen iyi niyetli çalışmalarınız sebebi ile en samimi teşekkürlerimi saygılarımla sunarım.

Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü
Asım Mutlu

K.S / S.T

b. 30

T.C.
MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI
DEVLET GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ

İstanbul, 18 / IX / 1967

Sayı : 221 / 2634
Konu :

Basın İlan Kurumu

Akademimiz öğretmenlerinden merhum Burhan Toprak'a ait olan ilânın yarınki Hürriyet gazetesinde neşredilmesine tavassutunuzu rica ederim.
Saygılarımla.

y
Hüseyin Gezer
İmza
Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürü