

CEVAD MEMDUH ALTAR • SANAT FELSEFESİ ÜZERİNE

CEVAD MEMDUH ALTAR

Sanat Felsefesi Üzerine



YAPI KREDİ YAYINLARI

SANAT FELSEFESİ ÜZERİNE

Cevad Memduh Altar (1902-1995), Atatürk'ün yurt dışına devlet bursuyla gönderdiği ilk öğrenciler arasında yer alarak 1922-1927 yıllarında Leipzig Eyalet Konservatuarı'nda keman ve viyola öğrenimi gördü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü'nü bitirdi. 1927 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde teori öğretmenliğine başladı, 1932'de Gazi Eğitim Enstitüsü'nde sanat ve müzik tarihi öğretmenliği ve 1960 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nda sanat tarihi, opera tarihi ve estetik hocası yaptı. 1988'de Mimar Sinan Üniversitesi'nden fahri profesörlük ünvanı aldı.

Cevat Memduh Altar, hocalığının yanında 1935'te Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde Şube Müdürlüğü, 1943'te Başbakanlık Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü, 1945'te Başbakanlık Basın ve Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, 1951'de Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü, 1954'te Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü gibi görevlerde bulundu. Son olarak 1964 yılında TRT Genel Müdürlüğü'ne getirildi ve bu görevden 1967 yılında emekli oldu.

Cevad Memduh Altar, uluslararası kongrelerde müziğin tarihi, estetiği ve felsefesi üzerine çok sayıda konferanslar verdi. 1930-1994 yılları arasında kültür ağırlıklı konularda gazete ve dergilerde yine çok sayıda makaleler yazdı. Bunların yanı sıra yurt dışında bildiri ve konferansları yayınladı. Uluslararası ve ulusal müzik kurultayında, sempozyum ve seminerlerde görev aldı. 1983-1992 arasında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda sanat felsefesi ve müzik estetiği dersleri verdi. Sanat tarihçisi ve müzikolog kimliğinin yanında önemli bir araştırmacı ve eğitimci olan Cevad Memduh Altar'ın çok sayıda incelemeleri ve çevirileri dışındaki Türkçe kitaplarından bazıları:

Goethe, Musiki Hayatı (1932, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul); *Georges Bizet ve Carmen Operası* (1948, Kültür Basın ve Yayın Kooperatifi Güney Matbaacılık ve Gazetecilik, T.D.A., Ankara); *Ludwig Van Beethoven* (1953, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul); *Sanat Yolculukları* (1953, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul); *Opera Tarihi* (4 cilt, 1970-1975, 1. ve 2. ciltler: Milli Eğitim Basımevi, İstanbul; 4 cilt birden: 1981-1982, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara); *On Beşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstünde Bir İnceleme* (1981, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara); *Paul Hindemith ile Karşılaşmam* (1984, Alman Kültür Merkezi Yayını, Ankara).

Cevad Memduh Altar'ın Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkacak olan diğer kitapları: *Sanat Yolculukları*, *Barok Sanat ve Johann Sebastian Bach*, *Opera Tarihi*.

CEVAD MEMDUH ALTAR

SANAT FELSEFESİ ÜZERİNE

I. Genel Estetik

II. Müzik Estetiği

Sanat - 32
ISBN 975-363-528-1

Sanat Felsefesi Üzerine / Cevad Memduh Altar

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Kasım 1996

Yayına Hazırlayan: Özlem Solok
Kapak Tasarım: Pınar Kazma Çınar
Ofset Hazırlık: Akgül Yıldız
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1996
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İçindekiler

Önsöz • 9

I. GENEL ESTETİK

Güzel ve Güzellik Üzerine • 13

İstek, Saf-İstek; yaratıda özgürlüğün rolü;

"a priori" ve "a posteriori" yargılar • 15

Güzeli ve Güzelliği yorumlama üzerine • 18

Friedrich Schiller'in Güzele ve Güzelliğe yaklaşım önerisi • 20

Sezi yoluyla algılayış ve Estetik-Duyarlılık • 21

Antik Dönemden bu yana estetik evrimin kronolojik özeti • 23

Sanat Yaratıcılığında Altı Temel Öge • 27

Poetik (Şiirsel)-Öge • 27

Poetik-Kapsamın önemi ve sanata dönüşen İdeal • 29

Poetik-Öge'nin ve Akıl-Duygu Evrimi'nin gerçek

sanata dönüşüm çabası • 30

Lirik-Öge • 32

Epik (Anlatan)-Öge • 39

Dramatik-Öge • 43

Mistik-Öge • 49

Rüstik- ya da Pastoral-Öge • 52

Güzel Sanatları, Estetik Yorum ve Yargı Açısından
Bölümleme Denemeleri • 55

Felsefeye ve Estetiğe göre zaman ve mekân nedir? • 58

Sanatın üç ayrı kolunun Çağdaş Estetik açısından yorumu • 59

Güzel Sanatların Friedrich Theodor Vischer'e göre
bölümlenmesi • 60

Komedi ve Trajedi Sanatı • 70

Sanatta Romantizm ve Klasisizm • 75

Müzik Sanatında Romantizm Nedir? • 77

"Klasik" teriminin çokyönlülüğü;

sanat ve kültüre yönelik biçimlendirici gücü • 80

Görsel sanatlarda Klasisizm • 81

Edebiyatta Klasik stil • 83

Müzik sanatında Klasisizm ve öncüleri • 84

II. MÜZİK ESTETİĞİ

Güzel Sanatların Oluşturduğu Estetik Yargı ve Anlamı;
Özel Estetikler ve Müzik Estetiği • 87

Estetik-Düşünce, -Yorum ve -Yargı'yı, Bağımsız Bir
Felsefe Kolu Olarak Yönlendiren Büyük Düşünürler: • 91

Sokrates • 91

Platon • 93

Aristo • 97

Alexander Gottlieb Baumgarten • 100

Immanuel Kant • 101

Friedrich Schiller • 105

Sesin Yapısal (Bedensel) Özellikleri • 109
Müzik sanatına özgü simgesel dilin, tek-seslilik ve çok-seslilik doğrultusunda oluşum ve gelişimi • 112
Melodi • 117
Bir konuya bağlı olan ya da olmayan Alet Müziği türleri • 120

Akılsal Dinamizm'in Üçlü Temel İlkesi:

Neden, Amaç ve Hedef'in

Sanat Yaratıcılığındaki Önemi • 127

Müzikte sonsuz ideal ve esprinin, Şiirsel-Öge'nin etkisiyle simgesel dile dönüşmesi • 128

Müzik sanatının "anlam" ve "anlatım" gücü üzerine • 131

III. ÖNEMLİ KAVRAMLAR VE İKİ MEKTUP

Yedi Kavram Üzerine • 143

Doğa (Tabiat) • 143

Akıl • 144

Ruh • 145

Kültür • 147

Biyoloji (Hayat Bilimi) • 149

Çağımızda Metafizik • 151

Neo-pozitivizm (Yeni-olguculuk) • 152

İki Mektup • 155

Bettine Brentano'nun Goethe'ye yazdığı mektup • 155

Goethe'nin Bettine Brentano'ya cevabı • 162

AD DİZİNİ • 165

Önsöz

Babam Cevad Memduh Altar, doksan üç yıllık hayatının altmış beş yılını, ülkesinin çağdaş ve evrensel sanat yolunda ilerlemesine fiilen adanmış, Türkiye'mizin ender yetiştirdiği bir kültür adamıydı. Yurt dışında öğrenimden döndüğü 1927 yılında, Ankara'da, Atatürk'ün girişim ve emirleri altında coşkuyla başlayan bu özverili çaba, ölümünden bir yıl öncesine kadar aynı coşkuyla kesintisiz sürüp giderek, ardında önemli eserler ve bu yolda yetiştirdiği kuşaklar bıraktı.

Ülkemizin çağdaş sanat ve kültür hayatında çeşitli üst düzey görevlerde çalışıp emekli olduktan sonra da, Bakanlar Kurulu kararıyla Devlet Konservatuvarlarında lisans ve yüksek lisans öğrencileri yetiştirmeyi çok ileri yaşına kadar kıvançla sürdürmüş, artık sağlığının elvermediği son yıl üniversiteye kadar gidemeyince, az sayıdaki yüksek lisans öğrencilerinin eve gelmelerine razı olmuştu. Haftada bir gün verdiği bu dersler için, çağdaş sanata adanmış uzun kültür hayatının bilgi birikimiyle yetinmez, belki de ders vermeye başladığı o ilk günkü idealist coşku, heyecan ve disiplinle, bütün bir hafta araştırma ve hazırlık yapardı.

İşte onlara uyguladığı programlardan biri de Sanat Felsefesi'ydi. Bu konuda araştırmalar yaparak hazırladığı notlarının günün birinde bir kitap halinde basılmasını düşünmüştü hep. O notları toparlayıp basıma hazırlamak ve gerçekleşme aşamasına getirmek bana nasip olduğu için çok mutluyum, gururluyum.

Bu kitabın, aynı yolda yetişen yeni kuşaklara ve meraklılarına ışık tutacağı umudu ve inancıyla, onu bir kez daha saygıyla, sevgiyle, özlemle anıyorum.

İnci Kut
İstanbul, 1996

I. GENEL ESTETİK

Güzel ve Güzellik Üzerine

Güzel ve Güzellik anlayışının getirdiği yargılar, algılama gücünün çirkine tümüyle karşıt, soyut ancak yerine göre somut da olabilen (yani sübjektif = öznel, ya da objektif = nesnel de olabilen) bir "beğeni" gücüyle etkilenişin ürünleridir.

Güzelin ve Güzelliğin en üst aşamada algılanabilmeleri, her iki "beğeni" türünün de gereğince yorumlanabilmelerini mümkün kılabilen yargı gücünün, zamanla elde edebileceği dinamik gelişim aşamalarına bağlıdır.

Filozof Immanuel Kant'a (1724-1804) göre, Güzele ve Güzelliğe yönelik etkilenişlerin, bireysel yarar (*intéré*) ile ilişkisi olmaması gerekir.

Estetiğe göre Güzel ve Güzellik yargıları, herhangi bir bütünün, ayrıntılarıyla oluşturduğu "uyum"dur ki, böylesine bir görünüm, amaca uyarlık olarak da yorumlanmaktadır.

Güzelin ve Güzelliğin antik-düşün açısından yorumu ve bu yolun idealistleri Platon (M.Ö. 427-347) ile Aristo'nun (M.Ö. 384-322) estetiğe katkılarına gelince:

İnsanoğlunun düşünsel-evrim sürecinden güç alan estetik düşüncenin, yorum ve yargıların nedenini araştıran düşünürlerden ilki Platon, ikincisi de Aristo'dur; hattâ Platon'un "iyi" ve "doğru" yargıları arasına "güzel" yargısını da katması, tarihte bu konuda yapılan araştırma ve incelemelere başlangıç olmuştur. Platon'a göre Güzel, ulaşılması olanaksız bir idealdir. Nitekim

günümüzde de Güzel ve Güzellik, kesin ve sınırlı bir gerçek değil, sonu olmayan dinamik yargının ürünüdür. Ve onun içindir ki, Güzel ve Güzellik yargıları, tarihin akışı içinde dinamik bir anlamın oluşumuna yön vermiştir.

Platon'a göre, güzel olan şey, insana özgü en yüce idealdir ve insandaki içe dönük duyarlı yaşamın dinamik gelişimiyle ilişkilidir.

Aristo ise güzel sanatlara büyük bir ilgi ile yönelmiş ve "*Poetik*" başlıklı yazısında sanata ve özellikle trajediye önemle yer vermiştir.

Batıda ilk olarak 17.-19. yüzyıllar boyunca Fransız, İngiliz ve Alman filozofları, Güzelin ve Güzelliğin yorumuna dikkatle eğilmişlerdir. Fransa'da Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) (*L'Art Poétique*, 1674) ve Abbé Charles Batteux (1713-1780) yazılarında ilk olarak estetik konusuna da yer vermişlerdir.

Fransızların 17. yüzyılda estetiği metodlaştıran bilimselleştirme çabaları karşısında, İngiliz ve İskoç filozoflarının da Güzeli ve Güzelliği yorumlamaları, özel bir estetik anlayışının oluşumuna olanak sağlamıştır. Edmund Burke, (1729-1797); Henry Home, (1696-1782); Dugald Stewart, (1753-1828); Jouffroy, (1796-1842) gibi isimler bunların arasında sayılabilir.

İngiliz filozofları, insanda Güzelliği arayan isteğin dayandığı moral ilkeler üstünde durmuşlar ve böylesine bir isteği "saf-istek" olarak nitelemişlerdir. Aynı zamanda "estetik-istek" diye de nitelendirilmiş olan "saf-istek", insanın özel bir davranışı olarak yorumlanmıştır.

Estetiğin, bilim dalları arasında bağımsız bir konu olarak yer alması Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) sayesinde gerçekleşmiştir. Grekçede "duygu" anlamına gelen *aisthanesthai* (duyarlı-algılama) sözcüğünden alınan "estetik" terimi, 18. yüzyılda ilk olarak filozof Baumgarten tarafından, Güzellik Bilimi anlamına gelmek üzere kullanılmıştır. Baumgarten bu konuda *Aesthetica acroamatica* başlıklı 2 ciltlik bir eser yayınlamak istemiş, ama eser yarım kalmıştır (1750-58). Filozofun bu kitaba ad olarak kullandığı Latince *acroamatica* sözcüğü, "hitabete uygun bir türde ve şiirsel okuyuş" anlamına gelmektedir. Yani filozof, eserinin, hitabete uygun bir güzellikte okunmasını istemiştir.

Baumgarten'in, Estetiği, bilimin dokuz kola böldüğü çeşitli kolları arasında bağımsız bir bilim dalı olarak ele alması, çok önemli bir görüş ve anlayıştır ve filozofun bilim sıralaması şöyledir: Mantık, Marifet Teorisi, Ruh, Ahlak, Doğa, Hukuk, Kültür, Din ve Estetik.

*İstek, Saf-İstek; yaratıda özgürlüğün rolü;
'a priori' ve 'a posteriori' yargılar*

İnsanda, güzeli ve güzelliği arama yolunda belirttiği filozoflarca benimsenen Saf-İstek (*volonté pure*), yani Estetik-İstek, sürekli bir gelişim çabası içindedir; heves ya da tutku türünden gelip geçici davranışlarda görüldüğü gibi, araştırmacı gücünü yitirmemiştir.

Saf-İstek, aklın ve ruhun evrimsel çabası içinde hür ve korkusuz bir oyun ve bir dinleniş olmanın önemini taşır.

17. yüzyılın büyük düşünürü Spinoza (1632-1677) isteği, genel olarak, normal bir insanın "daha az olgunluktan, daha çok olgunluğa" erişme yolunda harcadığı çaba olarak nitelemekte ve böyle bir isteğin sonucunu "iyi" olarak yorumlamaktadır.

18. yüzyıl Estetik anlayışına göre, güzel sanatların doğuş ve oluşları bakımından dayandıkları temel ilke, insanın güzele yönelik davranışlarının gelişimini sonsuzluğa doğru sürdüren Saf-İstek'ten beslenmektedir.

Filozof Lessing'in (1729-1781) ve ondan sonraki bazı filozofların da benimsemiş oldukları gibi, sanatın temeli Saf-İstek'e dayanmaktadır. Böylesine bir istekten beslenen sanat, ön planda bir eğitim aracı da değildir. Saf-İstek, insanı yalnız heyecandırır, hazzı ulaştırır, hayran bırakır ve yüceltir; böylece bir bakıma eğitmiş de olur. O halde Güzellik, duyabilme gücüne sahip olan bir "düşün"ün idealidir, çünkü sanatta bu derece üstün bir olgunluğa temel olan nedenler, daha çok duygudan beslenmektedir.

İstek-İdeali bakımından Güzellik, aynı doğrultuya yönelik sanatsız isteklerle kıyaslanamayacağı gibi, kesin bir sınır ile de çevrili değildir. Saf-İstek, herhangi bir pişmanlığa, olumsuz bir

davranışa neden olmamaktadır. Böyle bir istek, insanı sanatın yüceltici zenginliğine yöneltmektedir. Onun için 19. yüzyılın herşeyi karanlık gören filozofu Arthur Schopenhauer (1788-1860), sadece sanata ve güzele yönelen Saf-İsteği, karamsar bir düşünür olmasına rağmen, "tükenmez ve dikensiz istek" olarak nitelemiştir.

19. yüzyılın filozofları, Spinoza'nın ve Lessing'in görüşünü, daha çok "içe yönelik hazların ölçüsü" olarak değerlendirmişlerdir.

Platon gibi Kant ve öteki bazı düşünürler de, kökü derin bir düşünüşe dayanan her ilginin, saf bir istekten ve dolayısıyla saf bir güzellikten besleneceği, güzelliğin, kesin olarak yorumlanamayan kapalı ilkeler ve ilişkiler içinde aranması gerekeceği prensibini savunmuşlardır.

Güzeli ve Güzelliği arama isteğine bağlanan özgür düşünce- nin etkilediği, güzel sanatlara yönelik düşünceler, oldukça değişik yorumların meydana gelmesine yol açmaktadır. Örneğin Platon, tam anlamıyla çözümlenemeyen ve daha çok "mecaz"a, "simge"ye dayandığı için bir bakıma yanıltıcı niteliği ağır basan güzel sanatlara ihtiyatla yönelmektedir. Kant ise, öz sanatın yalnız güzellikten beslendiği idealini savunmaktadır. Böylece 19. yüzyıl filozoflarından bazıları güzelliğin, aklın önderliğinde oluşan tüm idealler ile ilişkili olduğu fikrini savunmuşlar ve sanatın gerçekliğini, sonu olmayan bir gerçeğin anlamı olarak benimsemişler, sanatın en etkin gücünün, "ıstırapı bile isteğe çevirebilmesinde" olduğu ilkesini savunmuşlardır. Görülüyor ki, Saf-İstek'in ürünü olan Sanat-Müziği, 19. yüzyıl sanat anlayışının yar-dımıyla gelişmiştir.

İdealist estetiğe tüm gücüyle yön veren şair Friedrich Schiller'e (1759-1796) gelince:

Schiller, aklın kendi özgürlüğünü gereğince algılayabildiği anı, "varlığına, duyarlılığına eksiksiz inandığı an" olarak nitelemektedir; ve aklın böylesine huzura ve özgürlüğe kavuşmasından doğan ruh halini, "gerçek bir sanat eserinin, insanın benliğinden kopup kaçtığı bir an" olarak tanımlamaktadır.

Güzelin ve Güzelliğin oluşumunu sağlayan iki değişik koşul daha vardır ki, bunların ilki "sübjektif", yani kişiye-özgü, di-

ğeri de "objektif", yani doğaya-dönük koşuldur. Estetik yorum ve yargılara temel olan sübjektif koşulun, yaratıda kişinin gene de akıl gücü ile orantılı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Objektif koşul ise, ancak kişinin akıl gücüne dayanan bir idealin benimsenmesinden sonra, yalnızca doğadan yararlanılarak, yani doğadan örnek alabildikçe değerlendirebileceği bir koşuldur. Ne var ki genellikle daha çok görsel sanatlar (plastik sanatlar) ile ilişkili olması gereken bu son koşulun geçerliliği, müzik sanatı açısından oldukça önemli bir farklılığın da gözönüne alınmasını gerektirmektedir; ve bu farklılık, müzik sanatına örnek olacak konunun doğadan olduğu kadar, salt zihinsel, filozofik, hattâ teorik esinlenişlerden de elde edilebileceği gerçeğidir. Böylesine bir gerçek ise, müzik sanatına özgü simgesel dilin, zihinsel spekülasyonların her türü ile olan yakın ilişkisini açık kanıtlar niteliktedir.

Güzeli beğeniş, estetik bir yargı ile açıklanmaktadır; ve böylesine bir yargıya ön planda neden olan "düşün", isteğe, haza ve beğeniye yönelik duyarlılığı yaratmaktadır ve bu önemli gerçek, kendine özgü değişik bir değer yargısının meydana gelmesine olanak sağlamaktadır. Sırf estetik beğeniye açıklama yolunda, hiçbir hazırlığa dayanmadan ansızın beliren bu tür bir yargı, Kant'a göre *a priori* yargıdır ve bu yargı, akla dayalı öylesine doğru bir anlayışın ürünüdür ki, kendiliğinden oluşan böylesine zihinsel bir hareketin doğruluğunu, ya da yanlışlığını, hiçbir deneyim ya da ilke ne reddedebilir, ne de kanıtlayabilir; ve onun için bu tür bir yargı objektiftir, yani genellikle benimsenen bir yargıdır.

Kant'a göre, aklın *a priori* hareketleri, zaman içinde olup gelişen zihinsel deneyimlerin ürünleri olmadan da, yani evrimsel niteliklerini dinamik bir düzen içinde sürdürmeye devam eden çabalara bağlanmadan da geçerliliklerini korumaktadırlar. Öte yandan Kant, *a priori* yargıların, gene de düşünme, anlama, yorumlama ve yargılama türünden zihinsel özelliklere yön veren akılsal koşullardan kaynaklanmış olduklarını kabul etmektedir.

Kant'a göre, *a priori* yorumların karşısı olan *a posteriori* yorum ve yargılar ise, aklın zamanla sürekli bir evrim düzeni için-

de oluşturduğu "algılama" biçimlerinin ürünleridir, çünkü *a posteriori* teriminin kökenini oluşturan Latince *posterior* sözcüğü "arkadan", "sonradan", ya da "en son oluşan" türünden anlamları karşılamaktadır ve esasen devamlı bir gelişim süreci içinde "sonradan", yani zaman geçtikçe oluşan düşünsel ürünleri niteleme kastiyle, filozofik bir terim olarak kullanılmıştır. Nitekim bilimlerin zamanla oluşturdukları veriler de *a posteriori* sonuçlardır.

Güzeli ve Güzelliği yorumlama üzerine

Herhangi bir eserin güzel olup olmadığını yorumlayabilmede başarı, izleyici ya da eleştiricinin estetik doğrultudaki yargı yeteneğinden güç almaktadır. İşabetli bir yorumun, ancak büyük sanatçıların eserlerinde saklı espriden beslendiği kanısı ağır basmaktadır; ve böylesine bir anlayış da, sanat eserlerini yorumlayabilmeye yönelik kanıları kesinlikle oluşturabilecek bir bilimin var olması düşüncesine yol açmaktadır. O halde sanat eserlerinin güzellik açısından aynı koşul ve kurallardan yararlanarak oluşması gerekmez mi? İşte sanatın yorumuna yaklaşabilme yolunda karşılaşılan en büyük anlaşmazlık bu noktada kendini göstermektedir (!); çünkü eleştiricilerin herhangi bir sanat eseri üstündeki yargıları çoğunlukla birbirinden farklıdır; ve ortada böylesine bir fark var olacağına göre, değişik görüş ve anlayış ölçülerine hedef olan sanata yönelik yorum ve yargıların, bilim dallarında olduğu gibi, kesin yasa ve kurallara bağlı olarak yön-temleştirilmesi olanaksızdır.

Tarih bizlere, sanat eserleri üstünde oluşan düşünce ve yargıların, zamanla değişmekte olduğunu da açıkça göstermektedir. Hele sanata yönelik yorumların, sürekli bir gel-git sorunu oluşturması, vakit vakit sert tartışmalara da neden olmaktadır; ve bu durum, yeni ve taze yaratışların, estetik düşünceler karşısındaki niteliklerini açıklamada, önlenmesi güç kararsızlıkların meydana gelmesine yol açmaktadır.

Yukarıda açıklanan durum karşısında, bir eserin sanat niteliğinin, izleyici ya da eleştiricinin sadece kendine özgü kişisel

yargısına bağı olabileceğini sanmak da yanlış olur. Kaldı ki, büyük bir sanat eserini, bu derece değişik ve karmaşık bir eleştiri sorununun etkileyemeyeceği de şüphe götürmez bir gerçektir; çünkü dünya çapında üne ulaşmış sanat büyüklerinin, bugün artık şu veya bu şekildeki eleştirilere konu olamayacaklarında kesinlik vardır; ve olağanüstü değerdeki bir eserde esasen var olan güzellik, gerçek eleştiriye yön vermede geçerli olan ölçünün ta kendisidir.

Görülüyor ki, eleştirici ya da izleyicide zamanla sağlam bir yorum gücünün oluşamaması, yüce bir eserin sahip olduğu güzelliğin gerçek yönleriyle belirtilememesine neden olmaktadır.

Sanatın yorumunda gerçeğe geniş oranda yaklaşabilmenin yargısı, Güzeli ve Güzelliği belirleme yolundaki gelişimin kesintisiz sürdürülebilmesiyle elde edilebilir. Bu böyle olunca da çok ilginç bir sorunla karşılaşılacaktır ki, bu sorun da şudur: "Bir sanat eserinin güzel olup olmadığını açıklayabilme yolunda oluşturulacak yargının başarı oranı nedir?" Bu önemli sorun ancak şöylesine bir formülün gerçeğe dönüştürülebilmesiyle çözülebilir: "Sanata yönelik yorum ve yargıda isabet, izleyici ya da eleştiricinin düşünme ve duyma güçlerini ortak ve dinamik bir bileşimde bütünleştirmesi ile mümkündür."

Yukarıdan beri görülüyor ki, estetik çabadan beklenen de, Güzele ve Güzelliğe yönelik ölçülerin, gerçeğe ileri derecede yaklaşık bir yorum ve yargıya gereğince elverişli bir ortamı hazırlayabilmesidir.

Buraya kadar açıklanan yorumlar da gösteriyor ki, estetikten beklenenin ne olduğu, Güzelin ve Güzelliğin ne gibi yaratışlara ölçü olmaları ve bu konuda ne tür bilgi, örnek ve ilkelere sahip olunması gerekeceği yolundaki düşüncelere verilebilecek tek cevap, hiç de beklenmeyen şu cevap olacaktır: "Sen, bütün bu sayılıp dökülenleri, yalnız kendinde arayacaksın ve onları, başka yerde değil, gene kendinde bulacaksın! Çünkü ötedenberi kesinlikle belirlenmesini beklediğin güzel yargısı, gene de sana göre bir yargı olacaktır."

İşte bu gerçek görüş şöylesine bir soruna daha yol açmaktadır: "Güzel yargısının, dünya çapında üne ulaşmış yaratıcılara özgü eserlerin oluşturacağı estetik beğenide saklı olduğuna ina-

nanların düşündüğü gibi, bu tür eserlerin, hiçbir değeri olmayan eserlerden ayırt edilebilmelerini sağlayacak yasa ya da kural olarak niteleyebileceğimiz kesin ve geçerli ölçülere sahip olmaları gerekmez mi?" Bu yoldan hareket edilince, üstün içerikli sanat eserleri yaratmada olduğu gibi, bu tür eserlere değer tanımada da oluşması gereken ana kaynak, akılsal etkileniştten de önce, duygusal planda yaşanması gerekli Olağanüstü-Kritik-Anlar'ın psikolojisidir ki, büyük eserlere gene bu yoldan yöneltilmesi gereken değer yargıları bile, ancak böylesine zengin yaşantıların neden olacağı yorum ve yargıdan güç alacak ölçülerdir; ve gene bu ölçüler, daha çok duygusal etkilenişlerin, yani Olağanüstü-Kritik-Anlar'ın oluşturmaları yorumların odak noktaları olmanın niteliğini taşıyacaklardır. Onun için sanatı incelerken yaratışa tanınan değer, eninde sonunda geçerli bir Güzellik Ölçüsü'ne de dönüşebilir; çünkü bu tür çabalar, zamanla bazı güvenilir kıyaslama ölçülerinin meydana gelebilmelerine de olanak sağlayabilmektedir.

Friedrich Schiller'in Güzele ve Güzelliğe yaklaşım önerisi

Ünlü şair ve düşünür Schiller, insanoğlunun vakit vakit çapraşık davranışlara de neden olan ahlak durumunu olumlu bir denge içinde tutabilmenin tek çaresinin, her aydının, Güzelin ve Güzelliğin ana-kaynağı olan güzel sanatlara yönelebilmesi ile elde edilebileceği gerçeğini ileri sürmüş ve mektuplar halinde yazdığı estetik kitabının bir yerinde şöyle demiştir: "... Ahlaktan güç alan davranışlarımızın, bazan ne türlü sonuçlara varabileceğini bilemeyeceğimiz için, değişik anlarda neden olabileceğimiz dengesizlikleri önleyebilmenin tedbirini önceden almak zorundayız. Şöyle ki, "paroksizm" ânının yaklaşmakta olduğunu sezen bir delinin bile bıçaktan kaçması, kendini sımsıkı bağlatması, hasta beyninin meydana getirebileceği kötülüklerin, normal ânında kendini üzüntüye sevk etmemesi için tedbire başvurusu gibi, bizler de tutkularımızın güçlü anlarında, fiziksel dengeyi bozmamak için, din ve estetik yasalarından yararlanarak, önceden tedbire başvurmak zorundayız..."

Güzel ya da Güzellik sözcükleriyle belirtilen yargılar, içimizdeki Uyum-Duyarlılığı'nı oluşturan beğeni (zevk) çeşitliliğinden güç alan izlenimlerimizdeki değişikliklerin yargılarıdır; çünkü Güzele ve Güzelliğe, nesnel acıdan olduğu kadar, düşünsel açıdan da konu olabilen şeyler, değişik zamanlarda bizlere değişik hallerde de görünebilir; onun içindir ki, insanın Uyum-Duyarlılığı, değişik, hattâ yerine göre karşıt içerikli izlenimlere de dönüşebilir. Ve güzel olarak benimsenmiş olan şeyler de bu tür değişiklik ve çeşitliliklerin oluşturduğu izlenimlerden başka bir şey değildir.

İnsandaki Uyum-Duyarlılığı'nın, tam ve eksiksiz Güzeli ya da Güzelliği -olduğu gibi- yakalayabildiği anlar çok azdır; çünkü konunun çeşitliliği, çoğunlukla Uyum-Duyarlılığı'na karşıt öğeleri de kapsamakta, ya da öğelerin kendileri, yorumcuda uyuma karşıt izlenimlerin meydana gelmesine neden olmaktadır.

Şair ve filozof Goethe'nin (1749-1832) bu konudaki yorumunun, güncel değerini bugün bile korumakta olduğu bir gerçektir: Goethe'ye göre, en üst düzeye ulaşabilmiş olan Güzellik, sadece doğanın tüm öğeleri arasındaki ilişki ve bağılıkların yarattığı bütünlüktür (!). Nitekim Goethe şöyle demektedir: "... Doğa, her şeyi ile güzeldir, ama bu güzelliği tümüyle sergileyebilecek nitelikteki koşulların çoğunlukla elde edilemediği bir gerçektir; şöyle ki, doğa, güzelliğini alelâde bir bakıştan gizlemektedir; ve doğanın her halini, ancak sanat, gereği gibi dile getirebilmektedir...".

Yukarıdaki açıklamaları daha iyi kavrayabilmek için, Almancada "seziş" ve "duygulanış" anlamına gelen *Einfühlung* sözcüğünün, estetik açısından araştırılıp incelenmesi gerekmektedir; şöyle ki:

Einfühlung sözcüğü, estetikte teknik bir terim olarak kullanıldıktan başka, uluslararası nitelikteki estetik araştırmalarında da Almanca aslıyla benimsenmiştir.

İnsanoğlunun, doğaya ve sanata kendiliğinden mal etmeye çalıştığı, yani doğa ve sanat ile özdeşleşerek oluşturduğu düşün, duygu ve istek türünden etkenleri, doğanın ve sanatın yaşan-

tısında da aynen varmış gibi gördüğü, psikolojik bir gerçektir; ve böylece ortak-düşün, ortak-duygu ve ortak-isteğin, doğa ile sanatın, kendilerine özgü yaşamlarında yer almakta oldukları kanısına dayanan bir anlayışı, düşünce evriminde yaşatan da gene sanatçının kendisidir. Sanatçının, doğa ve sanatın ortak katkılarıyla oluşan böylesine bir özdeşleşmenin oluşturduğu estetik yaşantı, Almandada "sezi yoluyla algılayış ve estetik-duyarlılık" anlamına gelen *Einfühlung* terimiyle karşılanmaktadır.

Estetiğin *Einfühlung*-Teorisi, filozof Herder'in (1744-1803) ve özellikle filozof Vischer'in (1807-1887) estetik anlayışını geniş ölçüde etkilemiştir. Bu teorinin filozof Th. Lipps'e (1851-1919) göre açıklanması ise şöyledir:

Sezi yoluyla Estetik-Algılayış ve Duyarlılığın, sanat dışında, sırf fiziksel görüntüyle biçimlendirdiği bir başka olay daha vardır ki, bu da kendimizden başka insanlarda gördüğümüz jest, mimik ve hareket türünden olguların, yani başkalarının içe-dönük yaşantılarından gelen etkilenişlerin, çoğu kez kendimizdeki benzerleriyle özdeşlik oluşturduğu kanısına varmamızdır. Hattâ başkalarıyla olan bu tür karşılaşmalarda, onlardaki içe-dönük yaşantıların ne yolda gelişmekte olduklarını tasarlariken, böylesine yaşantıları sanki birlikte yaşar ve onlar gibi etkilenmiş oluruz ve böylelikle aramızda, karşılıklı Sempatik-Sezi yoluyla duygulanıp algılanma, yani "karşılıklı özdeşleşme" (*Einfühlung*) hali meydana gelmiş olur.

Yukarıdaki bölümlerde geçen açıklamaların kesinlikle kanıtlamış olduğu gibi, Estetik, her şeyden önce Güzelin ve Güzelliğin neden olabileceği akılsal, hattâ akılsal-ruhsal etkilenişleri de aşarak, sadece Güzelin ve Güzelliğin etkisiyle oluşan Psikolojik-Heyecan ve -Yaşantı'nın niçinini, nedenini araştırır. Estetiğe göre Güzel ve Güzellik kavramları, insanda heyecanı besleyen kaynağın niteliğini açıklayan bir sıfat da değildir; sadece izleyici ya da eleştiricide, Güzel ve Güzellik kavramlarını oluşturan bir değer'dir; ve böylesine bir değerlendirmenin yargısıdır. Onun için bu çaba, estetik yargının önemini, gerçeğe ilişkisi oranını, kaba ve maddesel bir görünüş olarak değil de, estetiğe özgü aydınlık bir görünüm içinde belirtir; estetiğe temel olan yasa ve kuralları, canlı biçimlere dönüştürür; duygusal içe-

riğin yoğun bir görüntüye çevrilebilmesini sağlar; en azından soylu bir varlığa sahip olması gereken duygusal yaşantıyı, uyumlu bölümler halinde yorumlamaya özen gösterir; kendi alanında ve çeşitli estetik sorunlar arasında, Güzelin yanında yüceyi, zarafeti, ıstırabı, mizahı, karakter gücünü ve gönülden beslenen çekiciliği inceler. Doğa ve sanat ile olan ilişkisinde, özellikle sanat yaratıcılığını ve sanatı gerçek anlamda sindirme konularında alabildiğine duyarlıdır.

Antik Dönemden bu yana estetik evrimin kronolojik özeti

Yukarıdaki bölümlerde de değinilmiş olduğu gibi Platon, tarihte ilk olarak, güzelliği, iyiliği, ruhsal-doymuşluğu ve estetik sevgiyi, "değer" ölçüsü olarak niteleme ilkesi üstünde durmuş, Aristo ise, dram sanatı ile bu sanatın, heyecanı soylulaştıran etkisini ele almıştır. Ve var ki, antik dönemin bu iki büyük düşünüründen de önce, ünlü Grek filozofu Pythagoras (M.Ö. 570-480) ve onu izleyenler, estetiğe başlangıç olarak, sayıların armonisi üstünde durmuşlar ve ancak sayıların dilinde gerçek anlamını bulabildiğine inandıkları armoniyi, güzelliğin temel yasası olarak benimsemişlerdir.

Pythagoras ve onu izleyenlerden sonra sadece Yeni-Platoncular¹ ve bunlardan özellikle filozof Plotinos (M.S. 205-270), Pythagorasçılara özgü estetik anlayışı üstün tutmuş, ama böyle-sine bir anlayışın ileri dönemlerde daha da geliştirilebilmesi mümkün olamamıştır.

Plotinos'a göre, yalnız mistik bir seziden beslenen Güzellik, kendini hemen her şeyde belli eden Tanrısal-Ruhsal armoniden başka bir şey değildir.

Estetik anlayışla ilgili düşünce ve araştırmalar, Ortaçağda hemen hemen tamamen ortadan kalkmıştır. Ne var ki, Rönesans ile birlikte düşünsel özgürlüğe giden yolda süratle ilerlemeler olmuş ve erişilen aşamalar, uygarlık tarihinde Yeniden-Doğuş (*renaissance*) diye nitelendirilmiştir; nitekim Ortaçağın

¹ Yeni-Platoncular, M.S. 3. yüzyılın ortalarından 6. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiş olan sürecin düşünsel gelişimine egemen olmuşlardır.

düşünsel evrimde düşürdüğü kapkara gölgeye tam anlamıyla karşıt bir davranış olmanın niteliğini taşıyan Rönesans ve onu izleyen Hümanizma hareketleri ve bu arada Fransız klasikleri (Boileau, Batteux), 17. ve 18. yüzyıllar boyunca, Antik Dönemlere özgü estetik anlayışın yepyeni bir görüşle tazelenmesine olanak sağlamışlardır; ve bu yeni görüş, estetiğin daha çok psikolojik yönleri üstünde gelişip olgunlaşmıştır.

18. yüzyıl boyunca İngiliz ve İskoç filozofları da (Burke, Home, Stewart, Jouffroy), yukarıda değinilmiş olduğu gibi, estetiğin dayandığı moral ilkeler üstünde durmuşlardır; ve Güzeli arama yolunda beliren isteği Saf-İstek olarak nitelemişlerdir.

Estetik, ilk olarak 18. yüzyılda Almanya'da ve önce filozof Baumgarten'in bilinçli çabası sonunda kesin anlamını elde etmiş ve Baumgarten, estetiği adeta düşünceyi güzelleştiren bir sanat olarak nitelemiştir.

Görülüyor ki Almanya'da Baumgarten ile başlayan değişik bir görüşe, filozof Johann Georg Sulzer (1720-1799) Form-Güzelliğini katmış, Immanuel Kant (1724-1804) ise, estetik değerlendirişin özünü, duygu ile dolup taşan gel-gitlerin oluşturduğu yaşantı türlerinde aramıştır; ve gene 18. yüzyılın düşünsel evrimde yön veren ilginç çabaları arasında konuya büyük bir istekle eğilmiş olan Winckelmann (1717-1768), Klopstock (1724-1803), Lessing (1729-1781), Hamann (1730-1788), Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832) ve Schiller (1759-1805) gibi ünlü şair, düşünür ve edipler de, meydana getirmiş oldukları büyük çaptaki eserlerde, estetik yorum ve yargılara geniş ölçüde yer vermişlerdir.

Yukarıda adları geçen filozof, şair ve ediplerin yürekten oluşturdukları 18. yüzyıl estetiği, 19. yüzyılın başında düşünsel evrimde olağanüstü aşamalara ulaşmış bulunan Schelling (1775-1854) ile Hegel'in (1770-1831) ve romantik filozoflardan Schopenhauer'in (1788-1860) ve daha sonraları F. Th. Vischer'in (1807-1887) elinde, Orta Avrupa sanat idealinin en olgun ürünü olan Metafizik-Estetiğin meydana gelmesine yol açmıştır.

Güzele ve Güzelliğe yönelik anlayışın gelişim çabası içinde -yukarıda adları geçen düşünürlerden sonra- karşılaşılan filozoflar arasında Fechner (1801-1887) ile R. Zimmermann (1824-

1898), estetiği daha çok Biçim(Form)-Bilimi, Th. Lipps (1851-1914) Deneyssel-Psikoloji'nin bir bölümü olarak, J. Volkelt (1848-1930) ise estetik-zevki, insan ile sanat arasında karşılıklı ilişkiyi düzenleyen bir faktör olarak nitelemiş, bu konudaki yorumlarını böylesine bir anlayış üstünde değerlendirmişlerdir.

Günümüzün estetik anlayışına gelince:

Günümüzün sanata yönelik zevk anlayışına göre Estetik-Yaşantı, bir Değer-Yaşantısı olarak benimsenmekte ve estetiğe dönük düşünceler, Değer-Felsefesi içinde biçimlendirilmektedir.

Değer-Felsefesi nedir? Değer-Teorisi ya da Değer-Öğretisi olarak da nitelenen bu tür bir anlayış, ilk olarak filozof Rudolf Lotze (1817-1881) tarafından açıklanmış ve "değer" sözcüğü böylece kendine özgü bir felsefe terimi olmuştur. Lotze, insanı insan yapan yaşama gücünün (*vitalismus*) kökenini araştırırken, birbirinden farklı egemen gerçekler yanında bir de Egemen-Değerler olarak nitelediği üstün bir gücün varlığını kabul etmiştir. Lotze'nin bu anlayışını en iyi bir şekilde dile getirmiş olan düşünür ise Paul Menzer'dir (1873-1960) ve bu bilgin de değer'i şöyle tanımlamaktadır: "Değer, insanların duygularıyla, her şeyin üstünde tuttukları bir tür tanıma gerçeğidir ki, böylesine bir sonucu, ancak görerek, benimseyerek, üstün tutarak ve amaç bilerek elde etmek mümkündür." Menzer'in bu yorumundan da anlaşılıyor ki, "değer", yukarıda da açıklandığı gibi, herhangi görünür gerçeği niteleyen bir "sıfat" değil, aksine, değer'in kendiliğinden sahip olduğu kavramın görünmeyen özüdür. Ve onun içindir ki "değer", aynı zamanda yargıyı gerektiren konu ya da nesnenin değerini açığa vuran bir koşul olmanın da niteliğini taşımaktadır.

19. yüzyıl başlarında oldukça önem kazanmış olan Değer-Felsefesi, zamanın bazı düşünürleri arasında, özellikle Hegel-Estetiği'ni yorumlama yolunda uzun boylu tartışmalara yol açmıştır ve bu durum Hegel-Estetiği'nin, karşıt doktrinler arasında bile paylaşılamamasına neden olmuştur. Nitekim bu tartışmalar özellikle yayında etkisini sürdürmüş ve o dönemlerin tanınmış yazarlarından bazıları bu konudaki görüşlerini açıklayan eserler vermişlerdir. 19. yüzyılın bu tür eserleri arasında

W. Benjamin'in (1892-1940) *Alman Trajedisinin Kökeni* (1923) ve Th. W. Adorno'nun (1903-1969) *Yeni Müziğin Felsefesi* (1958) adlı kitapları önemle yer almaktadır.

19. yüzyılın estetik eğilimleri içinde göze çarpan *Biçim Açısından Estetik* araştırmalarına gösterilebilecek örnekler arasında, özellikle Fransa'da kendilerini Yeniden Kurucular (*Structuralistes*) olarak niteleyen düşünürlerin eserleri gelmektedir ki, bunların da en başında R. Barthes (1915-1980) gibi bir edebiyat eleştirmeni bulunmaktadır.

Günümüzde ayrıca Bilgisayar-Tekniği üstünde kurulmasına çalışılan ve Enformasyon-Estetiği olarak nitelenen başka bir eğilim daha vardır ki, bu yolda yapılan araştırmalar da gittikçe önem kazanmaktadır; bilgisayar ile estetik öğretimde, bazan gene psikolojiye dönülmekte, bazan da psikoloji ve "değer" ölçülerinden uzak olan İstatistik-Veriler ile Resim-Teorisi'nden yararlanılmaktadır.

Sanat Yaratıcılığında Altı Temel Öge

Poetik (Şiirsel)-Öge

Edebi eser vermede duyarlı davranışı harekete geçiren Poetik-Öge, yani Şiir ya da Edebi Eser yaratıcılığına yön veren Şiirsel-Öge', öteki sanatlar için de geçerli olmakla birlikte, özellikle "şiir" sanatı için olağanüstü önem taşımaktadır.

Poetik terimi, eski Grek dilindeki *poietike* terimi ile aynı kökenden gelmektedir ve "şiir yazma bilimi" anlamını karşılamaktadır.

Poietike sözcüğü, ilk olarak büyük filozof Aristoteles (M.Ö. 384-322/1) tarafından, "şiir" sanatını ve bu sanatın nasıl yapılacağını, şiirin türlerini, karakter, biçimsel ve kuramsal yönleri açısından sahip olması gereken farklılıkları öğreten bir bilim dalını karşılamak üzere kullanılmıştır. Aristoteles'e göre, *poietike*, ne geometri gibi teorik yönü olan, ne de politika gibi pratik yönü bulunan bir bilim dalıdır. Bu bilim sadece duygusal tasarımı, şiir sanatının özelliklerine göre şekillendirebilmenin yöntemidir ve bir bakıma şiirin felsefesidir.

Ünlü estetikçi Prof. Dr. Max Diez ise Poetik-Öge'yi, yani Şiirsel-Öge'yi şöylesine bir yorumla nitelemektedir: "Poetik-Öge, duyarlı etkilenişe özgü sonsuz ideal ve esprinin, hayal edebilme gücünün yardımıyla biçimlenmesidir." Ve gene Max Diez, bu yorumu, şöylesine bir açıklamaya bağlamaktadır: "Poetik-

Öge, hiçbir zaman kendiliğinden gelişemez; aksine kişilikle birlikte, ama gene de kişilikten ayrı bir tutum içinde gelişmesini sürdürür ve böylesine bir çabayı, eylem ve harekete yönelik bir kavrama dönüştürme eğiliminde olsa bile, bu kavram, ön planda gözle de izlenebilircesine hayal edilebilen görüntüye elverişli değildir. Ne var ki Poetik-Öge, fiziksel görünüm ve harekete yönelik kavramı, yani duygusal espri ve ideali, ancak bazı koşullar altında, görünürmüşçesine izlenebilir bir hale de dönüştürebilmektedir."

Prof. Dr. Max Diez'in yukarıdaki yorumundan da anlaşılmaktadır ki, Poetik-Öge, özellikle duygusal yaşantıda üstlenilen Sonsuz-İdeal ve -Espri niteliğine sahip olmasına rağmen, kişilik ile birlikte gelişmekte, ama özgürlüğünü gene de kişiliğe tutsak düşürmemektedir.

Poetik-Öge'nin, -yukarıda da değinildiği gibi- vakit vakit eylem ve harekete ilgi duyan eğilimini görünürmüşçesine hayal edebilmek, zihinlerde oluşturduğu kavramı, örneğin tarihsel, ya da öyküsel veya herhangi başka bir konuya (motife) dönüştürebilmesi ile mümkündür; ve böyle olunca da durumu açıklayıp yorumlayabilecek ilişki ve amaç türünden öğelerin duygusal yoruma yardımcı olması gerekmektedir. Bu gerçeğe örnek olarak, gene de Poetik-Öge'nin verimi olan çeşitli eğilimler, yani ön planda Lirik, sonra da Dramatik, Trajik, Epik ya da Mitolojik, Mistik ve Rüstik (Pastoral) eğilimli eserler gösterilebilir ki, bu konulara da bu bölümü izleyen bölümlerde gereğince değinilecektir.

Burada özellikle şunu gözönünde tutmak gerekir ki, sanat yaratıcılığına yönelik uğraşlarda, güzel sanatların tümü için ilk itici güç olmanın önemini taşıyan Poetik-Öge, edebi sanatlar ve özellikle bu türün en eskisi olan Lirik-Şiir ile ilişkisi bakımından olağanüstü önem taşımaktadır.

Yukarıdaki düşünceye uygun bir tablonun meydana gelebilmesini sağlayacak tek araç, yalnız ve yalnız konuşulan dildir. "Çünkü konuşulan söze, hareketten çok belirlilik ve anlam kazandıran şey, sadece duygu ülkesine tek açık kapı olan ağızdır; ve eseri tüm gücüyle etkileyen, hattâ insanın kendi bedeninden bile önemli olan şey, gene kendi ağızıdır." "İş ve uygulayış, çok

yönlü ve düzeysel olmasına karşın, ağızdan çıkan sözcük, sadece ve sadece duygunun kendisidir." (Jean Paul, 1763-1825: "Estetiğe Giriş" [*Vorschule der Ästhetik*], Cilt II, S.489).

Araştırmalarımızın bu bölümünde, üzerinde önemle durulması gereken temel prensip, Poetik-Öge'nin hemen hemen sadece şiir sanatında aranması gerçeğidir. Poetik-Öge'nin, plastik sanatların amaçladığı ideal ve espri ile ilişkisi ise, sanatçının bu tür yaratışlara verebildiği sadelikteki başarı oranında yer almaktadır. Örneğin ünlü filozof Lessing, plastik sanatlara özgü şiirsel ideal ve esprinin, yani Poetik-Öge'nin, en çok insan vücudundan yansıyan ifade türünde saklı olduğuna özellikle işaret etmektedir. Onun içindir ki bir resimde ya da bir heykelde, yaratıcısının amaçladığı ideal ruh ve esprinin, sırf esere egemen olan ifade formundaki sadelikte aranması gerekeceği doğaldır; çünkü plastik sanatlarda olduğu gibi gözle izlenebilen eserlerin çok azında, konu ya da eylem türünden ögeler, hayal edebilme gücünün üstün düzeyde ürünü olabilecek, yani bilinci zahmetsiz etkileyerek hayranlık uyandıracak bir kavrama dönüştürülebilmiştir.

Plastik sanatların Poetik-Öge, yani ideal ve espri zenginliği bakımından en kritik yönü, görüntünün çoğu kez ilgiyi zedeleme tehlikesidir ki, bu da en çok 19. yüzyıl Tarih Ressamlığında kendini göstermektedir; daha doğrusu genellikle Öykü Ressamlığında karşılaşılan bir zaaf olmanın niteliğini taşımaktadır.

Poetik-Kapsam'ın önemi ve sanata dönüşen İdeal

Bundan önceki bölümlerde açıklanan yorumlardan anlaşılacağı gibi, eleştiride yaratıştan güç alan düşünsel beceri, sanatta üstlenilen anlam ve ideali bireysel yoruma bağlayabilmenin ürünü olan "estetik yargı"dır. Bu duruma göre, bir sanat eseri yaratmada en azından sağlıklı bir aklın başarısı söz konusu olmaktadır ki, ancak böylesine bir akıl, özgürce amaçlanan bir hedefle bilinçli bir yaşamdan güç almaktadır. Sanat eserinden yansıyan görüntüde ise, yaratıcının hayal edebilme yeteneği, gereken üstünlüğü verebilmektedir.

Olağanüstü niteliğe sahip olan sanat eserlerinin oluşumuna olanak sağlayan estetik etkinliğin, özenti türünden gelişigüzel uğraşlar tarafından meydana getirilmesi mümkün değildir. İşte onun için, sanatın olağanüstü etkinliğe ulaşabilmesini sağlayan yol, hep bu yoldur. Nitekim sanatta, vicdanları ürperten sarsıntılarla umutlu bekleyişler, aldanışlar, korku, telaş, kin, nefret ya da merhamet türünden olumlu ve olumsuz davranışlar, iğrendirici, dehşet verici etkinlikler kolayca yer almaktadır; ve kötü etkileyişler, gene sanatta yer alan idealist esprideki yenilmez güç tarafından önlenmektedir. Örneğin özellikle tiyatro ya da opera sanatında karşılaşılan kötü ve olumsuz etkileyişler, sanata özgü simgesel esprinin yerine göre ılımlaştırıcı etkisi altında, tahammülle izlenebilir bir anlatım türüne dönüşebilmektedir. İşte bu gibi olayların sanat eserlerinde yer almasıyla gerçek hayatta yer almasının etkileyiş güçleri arasındaki karşıt tutum, üzerinde önemle durulması gereken psikolojik bir ayrım olmanın önemini taşımaktadır (!).

Poetik-Öge'nin ve Akıl-Duygu Evrimi'nin gerçek sanata dönüşüm çabası

Estetik araştırma ve incelemelerle ilgili olarak buraya kadar değinilen konuların oluşturduğu izlenim, bu tür çabalara ön planda ışık tutan aklın sanata yönelik gelişimini, aşağıda belirtilen iki ayrı etapta sürdürmüş olduğunu açıkça göstermekte ve bu iki etap şöylece özetlenebilmektedir:

I – Aklın ve dolayısıyla duygunun evrimsel çabasını normal ortamda sürdürmesi;

II – Aklın ve duygunun çeşitli etkilenişlerle ideal uğraşlara dönüşme çabasının, genel beceriden özel beceriye geçişi.

Yukarıda belirtilen birinci etapa göre, özgür aklın ön planda üstlenebileceği uğraşlar, her şeyden önce özgür amaçlara, yani genelde sadece özgür yaşama yönelik işleri yükümlenmeye olanak sağlayacak nitelikteki uğraşlardır. Ne var ki, böylesine özgür bir akıl ile duygunun, yaşamla ilgili eylemleri, hayal edebilme gücünün etkisiyle, estetik anlamda da biçimlendirebilmede

başarılı olacağı şüphe götürmez bir gerçektir. Ama burada üzerinde önemle durulması gereken sorun şudur:

Herhangi bir işi gerçekleştirmede başarılı olan kişinin geliştireceği uğraş ile, sanata özgü niteliklerden güç alan organik bir bütünü, yani büyük bir sanat eserini, hattâ böylesine güçlü bir bütünün gerektirdiği basit bir hareketi gerçekleştirme yolunda başvurulacak uğraş arasındaki eşsiz farkın üstünde önemle durulması gerekeceği doğaldır; ve bu sonuç, aşağıda açıklanan ikinci etapın gerçekleştirilebilmesiyle ilgili inisiyatiflere başvurmayı gerektirmektedir. O halde ikinci etap, akılsal ve duygusal evrimde, sanata yönelik çok daha üstün düzeylere erişebilme yolunda ideal bir yaratıcılığın elde edilmesine olanak sağlayan gelişim aşamalarına sahne olmaktadır; ve burada akılsal ve duygusal gel-git'lerin oluşturduğu umut, keder, üzüntü, acı, korku, kin, nefret, dehşet türünden anlatım kontrastları, aşırı oranda sarsıntılara neden olan esinlenişlere de yol açmaktadır ki, yaratıcı espriyi kolayca harekete geçirebilen bu tür sarsıntılar, gelişimi ancak sonsuz ideal ve espri doğrultusunda güçlendirebilen akıl ile duygunun daha çok ortak etkinliğinden yansıyan güçle, büyük çaptaki sanat eserlerine dönüşebilmektedir.

Yukarıdaki birinci etapla ilgili açıklamalardan da anlaşılmaktadır ki, aklın ve duygunun evrim çabasını normal ortamda sürdürebilmesinin sağlayacağı verim, her normal çabanın rahatlıkla sahip olabileceği genel-beceri kategorisine, yani genellikle geçerli olan beceriler kategorisine giren uğraşların ürünüdür.

Yukarıdaki ikinci etapyı oluşturan uğraşlar ise, yaşamın ürettiği psikolojik gel-git'lerin sanata dönüşebilmelerine olanak sağlayan apayrı bir yeteneği gerektirdiği içindir ki, bu tür uygulamalar da özel-beceri kategorisine giren uğraşlardır ve bu tür uğraşların ürünleri olmanın önemini taşımaktadırlar. O halde sanatçı, en kısa yorumla, genel-beceri'den özel-beceri'ye doğal yeteneğiyle geçebilen ve başarısını, kişiliğine özgü üslûpla oluşturduğu eserlerde değerlendiren yaratıcıdır.

Yukarıda açıklanan ve yaratıcı ideali etkileyerek sanatsal anlatıma dönüştükleri için estetik beğenin (hazzın) doğmasında başlıca etken olan acı, ıstırap, keder, nefret, dehşet ve daha

başka türlerden dramatik motiflerin gerçek yaşamdaki etkinlik niteliklerine gelince:

Gerçek yaşamın (yani *reel* yaşamın), sanatsal yaşantıya özgü estetik etkileyiş gücünden oldukça yoksun bir psikolojiye sahip olması, sorunun değişik koşullar açısından değerlendirilmesini gerektirmektedir; şöyle ki:

Normal yaşamda, sanat eserinin oluşturduğu çeşitli etkilenişlerden yansıyan yorum ve yargıya tümüyle karşıt bir moral-içgüdü'nün oluşturduğu psikoloji, estetik beğeniden kesinlikle yoksun, hattâ olumsuz bir yorum ve yargıya dönüşmektedir ki, bu tür yorum ve yargılar arasında bazan da estetik beğeniye az çok yakın denebilecek acıma ve sevecenlik türünden psikolojiler de yer alabilmektedir (!).

Lirik-Öge

İçeride dönük yaşantımızda üstlenilen Poetik-Öge'nin ilkel belirtisi duygudur; yani Poetik-Öge, duygunun hareketi olmanın önemi taşıır. Konuşmayı gerçekleştiren dil ise, böylesine bir hareketin, anlam kazanma yolunda biçimleniş halidir; ve bunun böyle olması, ancak duygusal idealin dil aşamasına geçmesiyle mümkündür.

Duygunun, konuşmaya hattâ düşünceye dönüşmesi, ruhsal hayatın yükseliş çabasıyla arınan duygunun, salt duygu aşamasından, söyleyen, konuşan, anlatan ve daha başka türlerden aşamalara erişmesi demektir. Onun içindir ki, duygu, kendi başına değil, ancak yukarıda açıklanan türlerden yükseliş aşamalarına erişmekle, poetik bir doruğa varmış olur.

Duygunun, dilin yardımıyla ideal düzeyde konuşabilmesi, herşeyden önce, kişinin edebi bir yeteneğe sahip olabilmelerini gerektirmektedir. Örneğin büyük acı ve ıstırapla sarsılan sanatçıların, duygusal yaşantılarını gereği gibi duyurabilmeleri, sanatta ve edebiyatta büyük çapta eserlerin meydana gelmesine olanak sağlamıştır. Onun için şiir (*poésie*), konuşulan dil, duygusal bir anlatıma yardımcı olduğu sürece, insanoğlunun anadili olmanın niteliğini kazanmıştır. Burada aklın da yaratıcı yolda katkı-

sıyla daha da güçlenen duygunun, bilinçle hayal edebilme gücüne dönüşmesi, Poetik-Öge'nin gelişiminde iki ayrı seçeneğin oluşumuna yol açmıştır ki, bunlardan:

Birinci seçeneğe göre duygu, özgür aklın da yardımıyla hayal edebilme gücünden etkilenmekte ve böylece özgür akıl ile özgür düşünce yeteneğinin sahip olduğu düzeye erişmektedir. Onun içindir ki, böylesine bir duygunun ürünü, çoğunluk için geçerli genellikten, kişiliğe dönük ayrıcalıkları içeren özelliğe dönüşmektedir.

İkinci seçeneğe göre de hayal gücü, sadece duygudan etkilenmektedir ki, böylelikle duygu, özellikten uzak bir genelliğe, yani çoğunluğu etkileyen bir geçerliliğe dönüşmektedir.

Sanatta "genellik" ve "özellik" kavramlarının, Poetik-Öge'nin gelişim türleri açısından yorumlarına gelince:

Yaratıda "genellik", çoğunluk için geçerli olan ve çoğunluğu rastgele etkilenişlere de ortak etmeyen nitelikte eser verme anlamına gelmektedir.

Yaratıda "özellik" ise, genelliği değil de özelliği içeren, yani kendinceliğe, bir kezliğe dayanan, üstün nitelikli esinlenişleri değerlendirme anlamına gelmektedir.

Yukarıda açıklanan iki ayrı seçeneğe göre, Poetik-Öge'nin gelişiminde duygunun, hayal gücünü, özgür akıl ve düşüncenin katkısıyla etkilemesi halinde meydana gelen bir eser, bu arada örneğin edebi bir yaratış, çoğunlukla ve herşeyden önce, özgür akıl, düşünce ve hayalden güç alan, hazin, acıklı ve çoğunlukla *élégique* (ağıtsal) türde yazılmış bir eser olmanın özelliğini elde etmektedir.

Yukarıdaki seçeneğin aksine, düşünceyi sadece duygunun etkilemesiyle meydana gelecek eserler ise, özellikle edebiyatta, daha çok *Lied* (şarkı) türündeki eserlere metin olabilecek nitelikteki duygulu şiirlerin elde edilmesine olanak sağlamaktadır.

Buraya kadar açıklanmış olan estetik yorumlara, âdeta kesinleşmiş kurallar olmanın niteliğini kazandıran gerçekler, büyük sanat adamlarının hayatları, kişilikleri ve eserleri üstünde, yüzyıllar boyu derinliğine yapılmış araştırma ve incelemelerden elde edilen sonuçlardır.

Sanatta hayal edebilme gücünün sonuçları demek olan "ge-

nellik" ve "özellik" karakterleri, aslında duyguyu "şiiirsel" (*poétique*) içeriğe dönüştüren iki ayrı yön olmanın önemini taşımaktadır. Bu iki ayrı yönden, yukarıda açıklanan birinci seçeneğe göre, yaratışa, Akılsal- ve Düşünsel-İdeal egemen olmakta, ama bu egemenlik, duygunun etkisinden büsbütün yoksun da kalmamaktadır. İkinci seçeneğe göre ise, yaratışı sadece duygu aydınlatmakta ve eserin tümüne böylece egemen olmaktadır. Özellikle edebiyatta, duygusal egemenliğin, düşünsel planda "genellik" stadına ayak basması, bu yolda elde edilecek gerçek anlatımın, doğal olarak şiirde ve yerine göre nesirde de oluşumuna yol açmaktadır.

Duygunun şiire dönüşmesi, ancak gerçekten lirik bir hayalin, yani bireysel nitelikte duygulanışın, düşüncede genelliğe yönelen bir düzeye erişmesi halinde, doğal bir hareketin ürünü olabilmenin niteliğini kazanır.

O halde Lirik-Öge, ya da Lirizm nedir? Batı edebiyatında kullanılan Fransızca *lyrique* (lirik) terimi, Yunanistan'da Antik Dönemde kullanılmış olan, telli ve üçgen biçimli bir müzik aletine verilen *lyra* adından oluşturulmuştur; ve özellikle *Lied* (şarkı) türünde yazılmış şiir anlamına gelmektedir. Bu sözcük günümüzde daha çok kişisel yaşantıya anlam kazandıran edebi bir terim olarak değerlendirilmektedir. Ne var ki, Lirik edebiyatta, çok kere hayale sığmayacak kadar özgür davranışlarla da karşılaşılmalıdır. Bazan son derece aşırı bir duygusallıktan beslenen hayalin, hiçbir sınır tanımadığı açıkça görülmektedir. Fransızcadaki edebi bir terim olan *lyrisme* (lirizm) sözcüğü, lirik türde eser verme eğilimi anlamına gelmektedir.

Batı edebiyatında olduğu gibi çağdaş Türk edebiyatında da zengin içerikli lirik örneklerle karşılaşılmalıdır. Ahmet Kutsi Tecer gibi lirizm alanında ince, duygulu şiirler yazmış olan bir edibimiz, *Nerdesin?* başlıklı eseriyle Lirik-Öge'yi şöylece dile getirmektedir:

*Geceleyin bir ses böler uykumu,
İçim ürpermeyle dolar: -Nerdesin?
Arıyorum yıllar var ki ben onu,
Aşıktıym beni çağıran bu sesin.*

*Gün olur sürüyüp beni derbeder,
Bu ses rüzgârlara karışır gider.
Gün olur peşimden yürür beraber,
Ansızın haykırır bana: -Nerdesin?*

*Bütün sevgileri atıp içimden,
Varlığımı yalnız ona verdim ben.
Elverir ki, bir gün bana derinden,
Tâ derinden bir gün bana "Gel!" desin.*

Türk Halk Edebiyatı da lirizmin özlü örnekleriyle dolup taşmaktadır ve Sümmanî'nin şu dizesinden saf ve içtenlikli bir yakınış yansımaktadır:

*Âşıklar beyhude gurbeti gezer,
Er oğlu arıfdir ne olsa sezer.
Güzellerde vefa bizde sim-üzer
Ne kışın bulunur, ne yaz bulunur.*

Lirik-Şiir'de duygu ile dolup taşan bir düşünce, çoğu kez normal anlatım sınırını oldukça geride bırakan bir aşırılığa da kapılabilmektedir. Hattâ edebiyatta bu tür aşırılıklara daha çok elverişli olan konu, olağanüstü nitelikte anlam taşıyan bir düşüncenin, sadece birkaç sözcük ile de sezinlenebilmesini mümkün kılan bir *épigramme* (epigram)² halinde de açıklanabilmesine olanak vermektedir.

Zengin ve anlamlı bir düşünceyi, çok kısa ve yerine göre iç-neli bir yoruma dönüştürebilmenin önemini taşıyan "epigramlara" dikkat çekici bir örnek olarak, Prof. Dr. Max Diez'in ele aldığı Almanca bir dizeyi incelemek yerinde olur. Bu dizenin Türkçeye serbestçe çevrilişi şöyledir:

² Antik Grekçeden alınan Fransızca *épigramme* terimi, Yunanistan'ın milâttan önceki dönemlerinde, sanat eserleri, kurban hediyeleri ve mezar taşları üzerine, amacı belirtmek için kısaca konulan yazıyı nitelleyen bir sözcüktür. Bu terim, Batı edebiyatında, düşünceyi alabildiğine dar, kısıtlı bir anlatım esp-risi içinde dile getiren cümleleri karakterize eden edebi bir terim olarak kullanılmaktadır.

*Güz yağmuru,
gökyüzünden
yere inen öpücük!
öpücükle bu toprak,
önce gelin,
sonra anne olacak!*

Aklın da katkısıyla daha da güçlenen hayal edebilme espri-si, âdeta müzikleşen, yani heyecan ile dolup taşan, kendinden geçen, coşan, haykıran, bağırıp çağıran duygulara ön planda egemen oldukları anlarda, anlatım ölçülerini kat kat aşmaktadır. Ama şu da kesinlikle söylenebilir ki, bu tür aşırılıklar, herşeyden önce kişiselliğe ve amaçlanan lirik ideale dönük bir anlatım isteğinden güç almaktadırlar; ve sadece dilin oluşturduğu edebi biçimler (formlar) ile ilgilidirler.

Yukarıda sayılıp dökülen özelliklerin tümü, yalnız edebiyatta, Lirik-Düşünce, Lirik-Hayal ve Lirik-Duygulanış'ın verimi olduklarına göre, konu, Prof. Dr. Max Diez'in kıyaslama şemasına dayalı olarak, aşağıda gösterilen iki ayrı eğilime yönlennemektedir; ve özellikle şiirde,

ya: Duygunun akli etkilemesi sonucu,
aklın iki önemli ürünü olan
düşünme ve hayal edebilme güçleri
duyguya boyun eğer ve böylece
Acı (*Elégie*), epigramatik bir
aşırılığa dönüşür;

ya da: Aklın duyguyu etkilemesi sonucu,
duygusal güç akla boyun eğer ve böylece,
âdeta müzikten etkilenirmişçesine
güçlenen duygu, ateşli, canlı
bir heyecanın aşırılığa kapılmasına
yol açar!

Ve bu iki eğilim şöyle de yorumlanabilir:

Dilin, yukarıdaki birinci eğilime göre, sanki renkli bir görü-

nüme, ya da ikinci eğilime göre, müziğe eşdeğerdeki heyecandan güç almışçasına etkili bir anlatıma dönüştürme yolunda değerlendirdiği her iki türü de dikkatle inceleyecek olursak:

Epigramatik-Davranış'ta (1. eğilim), âdeta rengârenk bir tablo görünümünün; ateşli ve canlı bir ruhla dolup taşan Lirik-Anlatım'da ise (2. eğilim), sanki heyecanlı gel-git'lerle müzikleşen bir anlatım unsurunun ağır bastığı açıkça görülür. Kaldı ki, bu her iki tür, önce acıklı bir görünümde (*élégique*) olan, sonra da müzikleşen bir heyecana özgü eğilimleri, vakit vakit aralarında değişebilme esprisine de sahiptirler. Yani duygunun akli etkilemesi, bazan olağanüstü aşırılığa yönelik bir şiirin meydana gelmesine de neden olabilmekte, aklın duyguyu etkilediği anlardan birinde de hüzünlü bir karaktere yönelik (*élégique*) bir şiirin meydana gelmesi mümkün olmaktadır.

Yukarıda alt alta yer alan Poetik-Yaratış türlerinde, şairin duygu ve sezgi gücü, dil yoluyla biçimlenmekte, bir bakıma âdeta görünürmüşçesine resimleşen ve bir başka değişik bakıma göre de tüm heyecanı ile âdeta müzikleşen, coşkun yükseliş ve alçalışlarla zenginleşen şiirler meydana gelmektedir. Ve gene kolayca anlaşılmaktadır ki, az sözcükle çok şey söyleyebilmenin sanatı olan Epigramatik Yaratış'ta, sanki bir tablo görünümü üstlenilmiş bulunmaktadır.

Aklın da katkısıyla, düşünme ve hayal etme güçlerini, ateşli ve heyecanlı gel-git'lerle hareketlendirebilmenin verimi demek olan Ditirambik (*dithyrambique*)³ Yaratış ise, sanki müzikleşen bir duygusallıkla dolup taşmaktadır. Batı edebiyatında bu tür bir şiire örnek olabilecek nitelikteki eserler arasında Alman şairi Friedrich Schiller'in (1759-1796) "Neş'eye Şarkı" (*Lied en die Freude*) başlıklı eseri önemle yer almaktadır. Büyük besteci Beethoven'in, en son eseri olan 9. Senfoninin sonunda, solist ile koroya metin olarak kullandığı şu şiirden "ditirambik" haykırış şöylece yansımaktadır:

³ Eski Yunanistan'da Tanrı Dionysos'a ya da öteki Tanrılara övgü olarak okunan, ateşli ve heyecanlı şiirler, Ditirambos (*Dithyrambos*) sözcüğü ile nitelenirdi. Batı edebiyatında ve ilk olarak Goethe ve çağdaşlarında göze çarpan ateşli, heyecanlı şiirler. Almanya'da *dithyrambe* türünde, Fransa'da da *dithyrambique* türde yazılmış şiirler olarak nitelendirilmişlerdir.

Neş'e!...

Sen ey Tanrısal ateş!...

Sen ey Elysium'un⁴ kızı olan ilâhî varlık!...

Senin mabedine biz

mest olarak gireriz.

Ve bir kez daha vurgulanır orada,

O sihirli dilinle,

örflerle, âdetlerin

kanıtladığı yüce giz.

Neş'e... ey ilâhî varlık!...

Senin güçlü kanatlarının altında

tüm insanlar kardeş olacak artık.

Kime nasip olmuşsa bir dostun dostu olmak,

Kim soylu bir kadının eş olmuşsa gönlüne,

Şu yalancı dünyada kendi ruhuna bakıp

her kim bilebilmişse gerçeği bulduğunu;

Bu büyük zarı atan mutlu olup sevin.

Ve bunu yapamayan çıkarsa aramızdan,

Kaderine ağlayıp yolumuzdan çekilsin.

Yaşayan her ne varsa dünyamızın üstünde,

Neş'e emip beslenir tabiatın göğsünde.

Ard arda iyilikler,

ard arda kötülükler,

O'nun güller açılmış ayak izinden gider.

Bazan bir öpücükte, bir üzüm salkımında...

Bazan yaprak kurdunun şehvet olur kanında.

Bazan bir an denetler

gerçekten dostluğumuzu,

Sonunda ölüm olan bir yolun kenarında.

Bazan da meleklerle gökyüzüne yükselip

⁴ *Elysium* (Elisiyum), Grek mitolojisinde, Tanrı oğullarının, ölümsüzlükle müjdelenmiş olarak yaşamlarını sürdürdükleri cennettir. Bu cennet, daha eski dönemlerde, sadece mutluların cenneti olarak da nitelenmiştir.

*Güneş misali durur Yaradan'ın katında.
Bu görkemli semada siz de güneşler gibi
Neş'e ile yürüyün, sevgiyle kucaklaşın.
Milyonlarca insanın kardeşlik zaferini,
Tüm dünyayı kapsayan bir puseyle paylaşın.*

*Kardeşlerim, yıldızlı göklerin de üstünde
Bir baba olmalıdır, tüm insanlar için şefkatli.
Bir baba olmalıdır olmalıdır kardeşlerim,
Ulu Yaradanı her şeyin.
Bir baba ki gözümüz O'nu göklerde arar,
Ama O, yıldızların de ötesinde...
O'na secde eden milyonların sezgisinde
Ve gönüllerde yaşar.*

(Çeviren: Can Arpaç)

Yukarıdaki her iki ayrı yaratış türü de sadece "hazin" (*élégique*) karakterde, ya da "şarkı" (*Lied*) türünde oluşan şiirlerde karşılıklı olarak dengeyi korumakta ve bu iki türden biri bazan biraz daha ağır basmaktadır. Bundan da anlaşılıyor ki, Lirik-Şiir'de, hazin ve duygusal yaratışlarla, Lied türündeki eserler, yaratıcısını hemen hemen aynı oranda etkilemekte ve bu iki türden bazan biri, bazan da öteki, verimlilikte ön planı almaktadır. Buraya kadar incelenen her iki Lirik tür de, gelişim çabalarını zamanla Poetik-Lirik şiirden düzyazı türüne yöneltmişler ve bunun doğal sonucu olarak, Epigramatik Yaratış'ın yerini düzyazı türü almıştır. Ve böylece Lirik-Şiire özgü bireysel duygu ve sezgi, ancak ve ancak olağanüstü nitelikte yenilikler ve sürprizler arama yolunda varlığını az çok koruyabilmiştir.

Epik (Anlatan)-Öge

Fransızca *épique* (epik) sözcüğü, eski Grekçede daha çok kahramanlarla ilgili mitolojik öyküleri, serüvenleri anlatan destan türündeki uzunca şiirleri niteleyen "epos" sözcüğünden alınmış edebi bir terimdir. Kaldı ki eski Grekler, mitolojik öyküleri tüm

ayrıntılılarıyla anlatan, kendine özgü edebi bir türü "epos" sözcüğünden başka *epoböe* sözcüğü ile de nitelemiştir.

Yukarıda bu bölümden önce incelenen Lirik-Öge, -bilindiği gibi- sanatçıyı, Poetik-Öge'den gelen güçle, daha çok kendine özgü kişisel dert, acı ve keder türünden ruhsal gel-git'lerin oluşturduğu elejik (hüzünlü) bir ortama itmekte, yani böylesine bir duyarlılığın edebi diktası ile başbaşa bırakmaktadır; ve Şiirsel-Hayal, sanatların tümünde gene bu yoldan, sanatçının kişiliğine özgü lirik bir sembolizmaya dönüşmektedir.

Epik-, yani Anlatan-Öge'de ise durum bambaşkadır, şöyle ki:

Burada Poetik-Öge, uyarıcı gücünü, bambaşka bir doğrultuda değerlendirmektedir: Sanatçıyı, Lirik-Öge'de olduğu gibi, önce, düşünceye biçim veren sözcüklere değil de, aksine destanımı öykülere konu olan kahramanca davranışların oluşturduğu işe, fiile, eyleme, yani söyleyen, anlatan bir yaşantıya yön verme yolunda etkilemektedir; ve bu hal sanatçıda, önceden bilinen, ya da yeniden doğacak olan bir öykü ya da destanın biçimlenerek açıklanmasına olanak sağlamaktadır. Böylesine bir yaratış, öncelikle edebi sanatlar için geçerli olduğu kadar, güzel sanatların her türü için de geçerli olmanın önemini taşımaktadır.

Sanatta böylesine bir oluşumun koşullarını dikkatle inceleyen ünlü estetik uzmanı Max Diez ise, bu konudaki görüş ve anlayışını oldukça detaylı bir yoruma bağlamıştır:

"Aslına bakılırsa, bir şey yapabilmenin, bir işi başarabilmenin tutkusuna kapılan insanoğlunun, amacının ne olduğunu anlatabilme yolunda başvurduğu önlem olarak, sadece sözcüklere el atmak değil de ön planda eylem (fiil) türünden aksiyonlara yönelmesi gerekeceği apaçık ortadadır. Onun içindir ki sadece eylem, insanla görünür dünya arasındaki ilişkiyi oluşturmakta, insan ise, daha çok Lirik-Öge'de olduğu gibi, ancak ve ancak kendine özgü duygu ve sezgi ile başbaşa kalmaktadır. Bu arada duygusal yaşamda üstlenilen ideal, yani sonu olmayan espri, öyküye konu olan dünya ile ilişkisini, destanın oluşum ve gelişimi gereği, çeşitli yönlerden belirtme yolunda, dilin katkısıyla biçimlendirmektedir. Bundan da anlaşılıyor ki, dış dünyanın payı-

na, doğal olarak gözle görülen, ama akıl yoluyla algılanabilmele-ri çoğunlukla olanaksız olan şeyler düşmekte, buna karşın insan, evrenselliğin ve duygusal yaşamda üstlenilen idealin, yani sonu olmayan esprinin tek temsilcisi olmanın özelliklerine sahip bulunmaktadır.

İnsanoğlu ile ilişkili olaylar ve bunların neden oldukları sıkıntılar, zorluklar ve tarih boyunca vakit vakit akıl ve idrakten yoksun bir halde oluşan eylemler, her zaman uyarıcı sonuçlar meydana getirmektedir. Öte yandan gene aynı olay ve eylemlerin, insanoğlunun bizzat kendi içinde, kişiliğine özgü aksiyonlara yönelmesine neden olan ön etkenler olduklarını da gözden uzak tutmamak gerekir. Ve insan, kendisine doğadan gelen bu yeteneği, birbirini izleyen insan kuşaklarından, halklardan, çeşitli sınıf ve seviyelerin oluşturduğu insan tiplerinden, kısacası tarihin oluşturduğu birikimlerden kaynaklanan sayısız sorunun yardımıyla geliştirmektedir.

Yukarıdan beri değinilen konulardan da anlaşılmaktadır ki, insanoğlu, gözle görülebilen şeyleri, yani gerçek dünyanın sorunlarını rahatlıkla izleyebilmekte ve bütün bu izlenimleri, yani gerçek dünyanın sorunlarını, estetik açıdan -kelimenin en kesin anlamıyla- değerlendirmeye özen göstermektedir.

Sanatta, Epik (Anlatan) içerikli konulardan güç alan izlenimler üstünde önemle durmak gerekir. Ve onun için Epos türünde yazılmış olan edebi eserlerde, özellikle dilin tüm anlamıyla anlatma gücündeki akıcılığın büyük önemi vardır.

Yukarıda açıklanan sorunlara göre oluşan bir eserin, "poetik" (şiirsel) bir görünümü yansıtabilmesi için sanatçının sahip olduğu özgürlükle ve aynı zamanda, akılsal yorum ve yargının temsilcisi olarak, görünür dünya ile ilişki kurması zorunludur. Ne var ki, böylesine bir ilişki, genellikle iki ayrı doğrultuda gelişmektedir: bunlardan birincisine göre sanatçı, yaratıda ya görünen dünyaya egemen olmakta, ya da görünen dünyanın, kendisini egemenliği altına almış olmasını benimseyip, bu egemenliğe uysallıkla boyun eğmektedir. Bunun sonucu olarak da ilk seçeneğe göre meydana gelen eserlerden Eroik (*héroïque*), yani "kahramanca" bir karakter, ikinci seçeneğe göre meydana gelen eserlerden ise İdilik (*idyllique*), yani saf ve arınmış sevgiye özgü

bir karakter yansıtmaktadır; ve bu iki seçenek, sanatta Epik (Anlatan) karakterin temel-formları olmanın niteliğini taşımaktadır.

Yukarıdaki iki ayrı seçeneğin eser üstündeki yorumlarına gelince:

Yukarıdaki birinci seçeneğe göre oluşan bir eserde, düşmanını yenen kahraman, karakterinin özelliği bakımından ya olağanüstü güçlü bir kahramandır, ya da başarıyı sırf zekâsıyla elde eden bir insandır. Yani kahraman, gerçeği ya gücüyle savunmaktadır, ya da kahramanın gücü, gerçekten sadece yararlanmada başarılı olmaktadır. O halde bunlardan ilki, esere göre bir Eros, yani tam bir kahramandır, ya da yarı-Tanrı gibidir. Öteki seçeneğe göre de insan ancak lâtife, mizah ve nükte ile dolup taşan zekâsından yararlanarak başarıya ulaşmaktadır. İşte böylesine bir kahraman, daha çok aklını, zekâsını yerinde kullanmasını bilen kişidir ki, bu tip bir kahraman, her zaman çok akıllı ve aşırı derecede zeki bir insan olarak değerlendirilmese bile (Don Quijote - Don Kişot), onu ideal bir tip olarak benimser, ona sempati duyabiliriz. Ama böyle bir tip, kişiliğinden değer kaybına uğradıkça, kahramanlığın sağladığı ilgi de gevşeyip dağılır ki, böylesine bir tip, zaferi, ancak göçüp gitme pahasına elde edebilmiş olan bir kişidir (Kriemhild)⁵.

Sanatta kahramanın dünyası ya doğadır, ya da toplumdur (Odysseus, Robinson, v.b.) ve şairin eserini işleyiş şekli, Epik-Sanat'ın, doğadan ya da toplumdan güç alan iki önemli türünün meydana gelmesine yol açmaktadır. Sanatçının, akılsal yargıyla algılanabilmesi mümkün olmayan *irrationn  l*, yani "akıl dışı" olayların üstünde durması halinde, insanoğlunun kesinleşmemiş, hattâ belirsiz yönlerini önemle ele alması gerekeceği doğaldır. Kaldı ki, insanın bizzat kendisinin Epik, yani "söyleyen", "anlatan" bir kişiliğe sahip olduğu bir gerçektir; şöyle ki, insan,

⁵ Kriemhild, Batıda kuzeyin Ortaçağ mitolojisinde yer alan, olağanüstü kişiliğe sahip bir kadın tipidir. Gençliğinde ince, duygulu ve mahcup bir bakire olan bu kadın, Hagen tarafından öldürülen kocası Siegfried'in   t  n   alma yolunda korkunç bir kin ve intikam duygusuyla güçlenmiş, uzun ser  venlerden sonra katili, kocasının mızrağı ile vurup öldürmeyi başarmış, ama zafer onu gene de   l  me götürmüştür;        kocasının katili olan Hagen'i öldürdükten sonra, ne gariptir ki, gene Hagen tarafından yaralandığı i  in olağanüstü hiddete kapılan Hildebrand da Kriemhild'i öldürmüştür. Hildebrand, Alman kahramanlık mitolojisinin sevilen kahramanlarından. Kriemhild, intikam kaygısı, kin ve nefretle zaafa uğradığı i  in, kişiliği değer kaybına uğramış ve bu yüzden göçüp gitmiştir.

çevresi ile genelde uyumsal davranıştan güç alan bir anlayışla ilişki kurmayı yeğler ve kendinden hiç şüphesi olmayan bir tip olmanın niteliğini taşır. Bütün bunlar topluca göz önüne alınınca da, doğadan ve çevreden esinlenerek "anlatan", "söyleyen" bir yaratık olan insanın, aşağıda sırayla açıklanan kategoriler içinde incelenip yorumlanması gerekir; şöyle ki:

(1) İnsanı Epik (Anlatan) karaktere, kendi gücü ve zekâsı ulaştırır. (2) İnsanın Epik çabası, kişisel amaçlara yönelik olabileceği gibi (Achilles'in hiddeti, Odysseus'un yurda dönüşü, Kriemhild'in intikamı), ideal bir inanca da bağlı olabilir (namus ve sadakat anlayışı gibi). Dünyayı düzene sokma inancıyla en çetin savaşımı göze alan ve genelde geçerli olması gereken amaçlara yönelen kahramanlar, Epik, yani "anlatan" ve "söyleyen" bir kahraman olmaktan çok daha fazla, dramatik karaktere sahip olan kahramanlardır. (3) Eserlerin Epik karakter yönünden dikkat çekici olabilmeleri için, kahramanların, akla aykırı (*irrationn  l*) olan, ansızın patlak veren, iyiliği engelleyen, güçlükler yaratan, serüvene yol açan, esrarlı yönü ağır basan ve kadeere bağlı görünen eylemlere özellikle el atmaları gerekmektedir. Kahramanları en çok ilgilendiren konular,   l  s  z bir irade gücünü, ya da dayanılması olanaksız sabrı, eşsiz kahramanlığı ve bütün bunların yanında aşırı bir alçakgönüllülüğü gerektiren konulardır.

"Yukarıda açıklanan bütün bu iniş çıkışlarda, duygusal yaşamda üstlenilen sonsuz ideal ve esprinin, ayrıca akılsal ve düşünsel gücün, gerçeğe ulaşma yolunda göze alınan savaşımın, ya da sadece iyimserlik ve alçakgönüllülükle elde edilebilecek olan yorum, yargı ve felsefenin, gereğince duyulabilir düzeyde olması, epik karaktere sahip bulunan eserlerin temel koşulları olmanın önemini taşımaktadırlar."

Dramatik-  ge

Dramatik sanatta yaratı  ı ön planda etkileyen tip,     hesiz sadece kahraman tipidir; çünkü yukarıda da kısaca değinilmiş olduğu gibi, dünyayı ıslah etme bilinciyle çarpışan ve geçerli

amaçlara yönelen tipler, Epik değil, Dramatik karaktere sahip olan kahramanlardır. Onun içindir ki, Dramatik-Öge'nin yer aldığı yaratışlarda, herhangi bir işi başarabilmenin kaygısına, akıyla, hattâ daha çok duygusu ile kapılan kahraman, dramatik aksiyonun odak noktası olmanın önemini taşımaktadır.

Yukarıda açıklanan türdeki eserlerde dikkatle göz önüne alınması gereken husus şudur:

Dramatik aksiyonda, eseri oluşturan olay, ancak duygusal yönün katkısı oranında, duygusal yön ise, işlenecek olayın duyguyu etkileme oranı ile bağlantılı olarak gelişebilmektedir. Burada en karakteristik nokta, ulaşılması amaçlanan ideal ruhun, tümüyle insana yönelik olmasından çok, akla aykırı (*irrationnel*) aksiyonların daha çok dünyayı hedef almış olmasıdır. Görülüyor ki, dramatik aksiyon, epik aksiyona göre tam bu noktada farklılaşmaktadır. Epik eserin daha çok insanı, yani kişiyi hedef almasına karşılık, dramatik yaratış, etki alanını geliştirmiş, yani etki alanını genişleterek bireyden çok dünyasal bir espriyi işlemeyi amaç bilmiştir.

Aslına bakılırsa akıl, çoğunlukla akla uymayan (*irrationnel*) şeyleri kendine mal etmekte ve böylece ideal espri, ancak bazı formlara bağlı olarak, olumlu yolda gelişime yardımcı olmaktadır; örneğin akıl, ahlaktan güç alan bir düzeni yerine göre benimsememektedir de. Bununla birlikte, gerçekten dramatik olarak nitelenebilecek aksiyon, insanın, gerek bireysel, gerek toplumsal amaca yönelik savaşı, bizzat kendi içinde üstlendirmesini zorunlu gören, kendine özgü bir davranış türüdür. Ve burada karşılaşacağımız insan, Epik eserlerde de karşılaştığımız insan olmasına karşın, çok daha önemli bir göreve yönelmiş olan insandır; ve bundan dolayıdır ki, dramatik alanın insanı, savaşı durduran değil, aksine kesin sonuca varıncaya kadar sürdüren bir kahramandır. Bu tür dramatik yaratışlarda din ve felsefe gibi ruhsal ve düşünsel içerikli temalar, estetik alanı geniş boyutlarla etkileri altına almaktadırlar.

Lirik bir eserde, insanın sadece kişiliğini değerlendirmesi, Epik eserde, dünyaya kişiliği ile yönelmesi karşısında, Dramatik eserin insanı, sadece kendini kendi egemenliği altına almış, yani kişiliğine tutsak düşmüş ve ahlak düzenini kendi içinde

egemen kılmış bir kahraman olarak görünmektedir.

Yukarıda açıklanan üç ayrı karakter içinde, sadece Lirik türün insanı, sırf kişiliğine özgü duygusallığı dile getiren, hattâ oyuna dönüştüren kişidir.

Bu konuda genel anlamda oluşturulacak bir inceleme, Max Diez'e göre, şöylesine bir yorum ile sonuçlanmaktadır:

"Örneğin dinsel inançtan güç alan gerçek anlayışı, sanatta gene de şiirsel bir görünüme bürünür ve böylece dramatik karakter öylesine bir atmosfer oluşturur ki, bu ortamda estetik içerik bile, karakteri gereği, aynı atmosfere dönüşür. Ve bunun sonucu olarak da, dramatik eserlerde, her görünüşünde, olağanüstü bir ideali yansıtır nitelikte iki büyük kutup ile karşılaşmaktadır; bunlardan biri Trajik-Kutup, öteki de Mizahi (Gülmece)-Kutup'tur.

Sanatta Trajik-Kutup'un ne olduğunu düşününce, doğal olarak, kaderin acımasızlığı ve insanoğlunun hayat mücadelesindeki aczini ve güçsüzlüğünü, karşıt durumlarla savaşını tüm şiddetiyle sergileyen sahneler hayalimizde canlanıverir. Örneğin, tiyatro ve opera sahnelerinde Dramatik-Öge ile sık sık karşılaşırız; ve insanoğlunun acı kaderini, bireyin ve toplumun, insan hak, hürriyet ve moraline ve ahlaka aykırı entrikalarla göze almak zorunda kaldığı kıyasıya savaşın acımasız sonuçlarını ilgiyle izleriz.

Dramatik aksiyonda vakit vakit yer alan Mizahi-Kutup'a gelince:

Buradaki mizahın, yani şaka ile karışık bir espriden güç alan eleştirinin, genelleşme eğiliminden tamamen yoksun olarak, sadece bireysel sezginin ürünü olma niteliğini sıkıca koruması çok dikkat çekicidir; ve bu tür mizah (gülmece), her şeye rağmen dünya olaylarına meydan okuyan, alabildiğine ince ve zarif bir duygunun verimi olmanın niteliğini taşımaktadır.

Dramatik kutuplaşmada doğru, en üst dorukta parlar ve burada yolların en dolaşık ve karmaşığının estetik bir oyuna dönüştüğü görülür. Mizahi kutuplaşmada ise, insanoğlunun en güçlü yanı ve yolların en kısası estetik oyuna dönüşür.

Yeryüzünde mizahın (şakanın) gözünden kaçmayan her şey şiirseldir; ve "gülünç" anlamına gelen *comique* (komik) sözcüğü

ile karşılanır. *Tragique* (trajik), yani acıklı olan bir şeyin seyircide uyandırdığı "coşku" ve "heyecan" ise, *pathétique* (patetik) terimiyle nitelenmektedir.

Gerek komik, gerek patetik etkilenişlerin, kişisel algılama gücüne göre oluşturduğu özgür yorumlar açısından, tüm acılar, kederler ve ıstıraplar şiirseldir (poetiktir); ve bu tür duygulanışlar, sanattan gelen heyecan, acı, keder ve ıstırap türünden ruhsal faktörleri, özgür bir estetik anlayışıyla sindirebilmemize, akılsızca, ahmakça, delicesine olup bitenler ile, gerçeğe aykırı düşen şeyler ve tüm kötülükler, gene özgürce gülümseyip boşanmamıza olanak sağlamaktadır."

Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda Max Diez'in estetik yorumuna dayalı olarak açıklanan hususlardan başka, aşağıda sırayla değinilen ilgi çekici noktalar da konuya daha görünür bir açıklık getirmektedir; şöyle ki:

Acı, ıstırap ve keder türünden duygulanışları, izleyenlerin özgür bir istekle sindirebilmelerine olanak sağladığı hususlar şunlardır:

1- Korkunç ve acımasız bir haydutun, gerçekçi ya da ideal anlayışımıza ters düşmeyen idamı; 2- ıstırap çeken kişinin, akılsal ve ruhsal yaşamında da benimsediği pişmanlık; 3- Herhangi bir olayın, kesin bir kanı ve eğilimin değişmez yargı ve yorumuyla kanıtlanması halinde, bir kişinin, toplum yararına feda edilebileceği.

Yukarıda sıralanan ve trajik yorum ve yargıya neden olan üç ayrı etkileniş seçeneğine göre, estetik yönün oluşumu, ruhsal olduğu kadar, bir bakıma dinsel olarak da nitelenmesi mümkün olan bir kaynaktan beslenmektedir: 1. seçeneğe göre dünyasal düzene saygı; 2. seçeneğe göre ideal bir insan olabilmenin gerektirdiği moral yükümlülük duygusu; 3. seçeneğe göre de, insanlığı yüceltme idealinin temel koşullarından biri olan birlik ve bütünlük sözkonusu olmaktadır.

Sanatta kötülüklerden güç alarak gelişen olaylar, yukarıda da değinildiği gibi, estetik yorum ve yargılarımızın özgürce oluşumuna olanak sağlar. Yani sanatta yer alan olumsuz ve karşıt davranışlar, gerçek hayattaki benzeri davranışların aksine, -bazı koşullara bağlı olarak- estetik özgürlüğün yarattığı, kendine gö-

re bir atmosfer içinde serbestçe izlenebilmektedir. Örneğin, 1- Eğer olumsuz bir etken, başkalarından çok daha fazla, sebep olana zarar veriyorsa (Falstaff); 2- Eğer olumsuzluk, akıl ve idraktan uzak ve yukarıdan alay edercesine bakan bir tavır içinde, bizzat sahibine dönük, tersine bir alayı oluşturuyorsa (Mephistofeles); 3- Eğer önlenmeleri olanaksız engelleri ortadan kaldırmaya yönelik olağanüstü gücü yaratabilmedeki akla hayale sığmayan başarı, bizleri hayretten hayrete düşürüyorsa (Richard III).

Trajik literatürdeki bazı tiplerde görülen ahmakça, budalaca, akılsızca davranışların izleyiciyi estetik yönden de etkileyebilmesi, bu figürlere özgü doğal yapının, kültürel alışverişten yoksun, safça, ya da çocuksu olması ve amaç yoksunluğunun bunları güçsüz ve geçersiz duruma düşürmüş bulunması gibi -ilgi çekici- nedenlere dayanmaktadır.

Yukarıdan beri değinilen değişik türlerdeki olup bitenler, her seferinde de akla aykırı olan her şeyin yok edilmesi, özellikle izleyicide oluşan bu tür açık bir anlayışla yok edilmesi düşüncesine yol açmakta, ve bu hal, her şeye rağmen gene de aklın zaferini taçlamaktadır.

Edebi sanatlarda olduğu gibi, sahne sanatlarıyla da ilgili eserlerin tümü için geçerli olan Poetik-, Lirik-, Epik- ve Dramatik-Aksiyon'un, müzik ile edebi bir metnin ortak bileşimi olan opera sanatı için de geçerli olması gerekeceği doğaldır. Onun içindir ki yukarıda sahne sanatları bakımından verilen örnekler arasında, dünya çapında ünlü opera bestecisi Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) *Falstaff* operasına da değinilmiş ve bu eserin, parantez içinde sadece adı verilmekle yetinilmiştir.

Opera sanatı bakımından da olağanüstü önem taşıyan, çeşitli yönlerden aksiyon konusunun biraz daha açıklığa kavuşturulabilmesi için, aşağıda gereği gibi yorumlanmasında yarar görülmektedir. Konuyu biraz daha açacak olursak: Opera alanında yazılmış olan eserlerin bazılarını bestecileri, Müziksel-Dram ya da Müziksel-Trajedi olarak nitelemişlerdir. Opera sanatında da bu her iki tür arasındaki fark, -tiyatro eserlerinde olduğu gibi- olayın sonuçlanış şekline bağlı bulunmaktadır. Bu duruma göre, Müziksel-Dram olarak bestelenen bir operada, eserin yükünü

tek başına üstlenen kişi, kaderle, toplum düzeniyle ya da karşıt karakterlerle sürdürdüğü savaşta yorgun düşerek, herhangi bir sonuca ulaşmaktadır.

Trajik bir hedefi amaçlayan operalarda ise, eserin yükünü tüm gücüyle üstlenen kahraman, kader veya karşıt güçler türünden faktörlerle sürdürdüğü savaşta kendini gerçek uğruna bile feda etmekten çekinmeyen ve başardığı büyük işin mutluluğu içinde göçüp giden kişidir.

Yukarıda açıklanan her iki tür bakımından, metin ile müziğin bir arada işlenişinde değişik teknikler kullanılmış olmakla birlikte, özellikle Richard Wagner (1813-1883), Giuseppe Verdi, Hector Berlioz (1803-1869) ve Richard Strauss (1864-1949) gibi büyük çaptaki opera bestecilerinin uyguladıkları şekle göre, edebi-güç ile müziksel-güç'ün tek bileşim halinde oluşturdukları kompozisyonlar, amaçlanmış olan hedef açısından Müziksel-Dram (yani olayı müziğe dönüştürerek sunan dram), ya da Müziksel-Trajedi (yani olayı müziğe dönüştürerek sunan trajedi) olarak nitelenmektedir.

Görülüyor ki genellikle bir yaşam serüveni olan Müziksel-Dram'da, eserin tüm yükünü üstlenen kişinin, savaşın zorluğu altında her şeye rağmen mukadder bir hedefe ulaştığı, Müziksel-Trajedi'de ise kahramanın, savaşla elde ettiği başarının hazzına çoğu kez erişmeden hayata göz yumduğu açıkça sergilenmektedir. O halde Müziksel-Dram'da, mutlaka ölümle kapanması gerekmeyen bir serüvenin sözkonusu olmasına karşılık, Müziksel-Trajedi'de kahraman, başarıya ancak kendini feda ederek erişebilmektedir.

Yukarıda yapılan açıklamalara göre, dramatik ya da trajik sahne literatüründe yer alan ana karakterler şöylece özetlenebilir:

1 – Olayların, kötüyü büsbütün çileden çıkarıp deliye döndürmesi ve kötünün, kişiliğini büsbütün kaybederek yok olması (akıl ve iz'andan yoksun sefil tipi).

2 – Olayların, kötüyü eninde sonunda açıkça yok olmaya mahkûm etmesi (ipe sapa gelmez bir küstahın yenilgisi).

3 – İyinin, kişisel yetersizliği, tutkusu, akılsal ve ruhsal güçten yoksunluğu yüzünden mahvolması (yüksek mevkiye sahip günahkâr tipi).

4 – İyinin, kötü güçlerin tüm oyununa rağmen, zaferle sonuçlanan savaşı (moral üstünlüğe sahip kahraman tipi).

5 – Akılsız, ahmak, budala ve deli bir tipin, zararsız, safça, hattâ iyi niyetli davranışıyla yenilgiyi önlemesi (güldürüsel tip).

6 – Akılsızın, amaçtan yoksunluk yüzünden mahvolması (kaba şaka ve güldürüye kaçan uluorta davranışların tipi).

7 – Zeki ve akıllı bir tipin, katı, acımasız ve hoşgöründen yoksun ahlak anlayışı yüzünden mahvolup gitmesi (trajik tip).

8 – Zekânın, dolap, hile ve entrika yoluyla, ahmakları ve akılsızları alt etmesi (entrikacı tip).

Yukarıdaki maddelerde karakterize edilen tipleri karşılayan eserler ve kişiler:

- 1 – Der zerbrochene Krug, Der Geizige
- 2 – Franz von Moor
- 3 – Kabale und Liebe, Schiller (1784)
- 4 – Wilhelm Tell, Schiller (1804); Rossini (1829) (opera)
- 5 – Die Bürger im Sommernachtstraum
- 6 – Malvolio
- 7 – Wallenstein, Schiller (1798) (2 perdelik trajedi)
- 8 – Bolingbroke (İngiliz devlet adamı ve yazarı, 1678-1751. Yaşamını sürgünde tüketmiş.)

Mistik (Mystique)-Öge

Eski Grekçede *mystikos*, yani "gizlilik" anlamına gelen sözcükten oluşturulan Fransızca *mystique* terimi, insanlığın en eski geçmişinden bu yana kapalı ya da açık uygulanmakta olan, Tanrı'ya, Tanrı'sal güçlere yöneltildiği ileri sürülen çeşitli inanışları ve bu tür inanışların gerektirdiği törenlerle bu törenleri uygulayan gizli örgütleri niteleme amacıyla kullanılmıştır. Söz konusu inançları benimsemeye elverişli görülenler, deneyim sınavından geçirildikten sonra örgüte kabul edilirlermiş.

"Mistik" terimi, zamanla daha da değişik anlamlarda kullanılmıştır; şöyle ki:

Sadece duyularla algılanabilen nesnel dünyadan kopup, yalnızca duygusal yaşantıların derinliklerine doğru kademe kademe inebilme isteğiyle erişilebileceği sanılan kendinden-geçiş (vecd) halini, yani Tanrı'ya erişebilme yolunda yok olma, Tanrı ile bir-olma inancını anlamlaştıran bir terim olarak kullanılmıştır.

Mistik-Kültürün, dolayısıyla Mistik-Sanat'ın oluşumunda Poetik-Öge, ön planda Lirik-Öge'yi, yani kişiye özgü Lirik-Duyarlılığı harekete geçirmektedir; ve ötedenberi çoğunlukla aynı doğrultuda meydana gelmiş bulunan ilkel (primitif) eserler de, binlerce yıldır dilde, müzikte, güzel sanatların tümünde, dans (raks) ve sahne sanatlarında, büyük form ve çapta mistik eserlerin meydana gelmesine olanak sağlamıştır.

Mistik-Kültür bakımından önemli olan, dünyanın bellibaşlı bölgeleri ile, bu konudaki çeşitli eğilim türlerine, konunun başta gelen öncülerine, dünya çapında ün yapmış edipleri ve büyük sanatçılarına gelince:

Eski Yunanistan'daki Mistik-Kültür, Platon'a göre Yedi-Bilgeler olarak nitelenen bazı ünlü düşünürlerin yaşadıkları dönemlerden (M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllardan) başlamak üzere, gelişimini Yeni-Platoncuların yaşadıkları dönemlere kadar (M.S. 3. yüzyılın ortalarından 6. yüzyılın ortalarına kadar) sürdürmüştür.

Antik çağlardaki Mistik-Kültürlerin özellikle felsefe bakımından olan önemi, Orfeizm (*Orphéisme*), Elösizm (*Eleusisme*), Isis (*Isis*) ve Mitra (*Mithra*) kültlerinin oluşum ve gelişimiyle başlamış, hattâ değişik felsefelerin çoğu, bu kültlerden herhangi birine bağlanarak varlığını koruyabilmiştir.

Roma Uygarlığında oluşan Gnosizm (*Gnosisme*) ve eski İran'da Perslerin oluşturduğu Manikeizm (*Manichéisme*) felsefeleri de aslında mistik birer kült olmanın niteliğini taşır.

Mistik-İnanç, ötedenberi mistik kültürlerin hemen hepsinde değişik biçimlerde görülür. Örneğin Çin'de Taoizm (*Taoisme*) (M.Ö. 370-286) ve Hindistan'da doğaya yönelik en eski kültürlerle ilgili olarak mistik inancın birçok türü ile karşılaşılır. Ve özellikle Hindistan'da bu eski inançlar, zamanla Budizm'in (*Budisme*) (M.Ö. 560-480), daha sonraki dönemlerde ise Brahmanizm'in (*Brahmanisme*) özünü oluşturan çok daha karmaşık ve batıl

inançlara dönüşmüştür ki, Hindistan'da sayısız inanç bölünmelerine neden olan bu durum, içinden çıkılmaz bir hal almıştır.

İslam dininde ise, özellikle İran'daki Sufizm (*Soufisme*) felsefesi, kendine özgü mistik bir inancın ruhsal yaşantısı olmanın niteliğini taşımaktadır (M.S. 10. yüzyıl). Sufist felsefenin en başta gelen kurucusu Hallac-ı Mansur'dur (858-922) ve Sufizm felsefesini savunmadaki ısrarı yüzünden feci bir şekilde öldürülmüştür. Ve aynı yolun büyük mürsitlerinden Ömer Hayyam (1047-1122) ve Mevlâna Celâleddin-i Rumî (1207-1273) gibi bir Türk düşünürü, İslam mistisizminin en başta gelen şahsiyetlerindendirler.

Batıda Ortaçağa özgü Hristiyan mistisizmi ise, her yerden önce 12. yüzyıl başlarında Fransa'da ünlü din adamı Bernhard de Clairvaux ile Hüge de St. Victor tarafından yazılan kitaplarıdaki düşünce ve yorumlarla başlamıştır.

Almanya'da Ortaçağ Hristiyan mistisizminin en başta gelen öncüsü Meister Johannes Eckhart'tır (1260?-1327?); 16. yüzyılda başlayan dinde yenilenme (*Réformation*) hareketinden sonra Alman mistisizminin öncülüğünü Sebastian Franch, Paracelsus (1493?-1541) ve Hamann (1730-1788) gibi düşünürler yapmış ve bu yenilik zamanla düşüncede idealizmin ve özellikle Alman Romantizminin tüm gücüyle ağır bastığı döneme kadar sürüp gitmiştir.

Fransa'da modern mistisizm olarak nitelenen bir eğilimin tek kadın kurucusu Simone Weil'dir (1909-1943). Eserleriyle büyük üne ulaşmış bulunan Simon Weil'in yazmış olduğu *Attente de Dieu* ("Tanrının Beklediği") adlı eser, zamanını büyük ölçüde etkilemiş ve geniş yankı uyandırmıştır.

13. yüzyıldan bu yana Türkiye'de ve Batıda Edebiyat, Müzik ve Plastik Sanatlara mistik alanda da katkıda bulunmuş olan öncüler ve ünlü yaratıcılar, aşağıda kronolojik sıraya göre şöyle yer almıştır:

Doğu'da edebiyat:

Mevlâna Celâleddin-i Rumî (1207-1273), Yunus Emre (1238-1320), Süleyman Çelebi (1351-1422),

Doğu'da müzik:

İtrî (1640-1712), III. Selim (1761-1808), Kutb-ı Nayî Osman Dede (1652?-1730), İsmail Dede Efendi (1778-1846), Zekâi Dede (1825-1897).

Batıda müzik:

Johannes Okeghem (1410?-1497), Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Josquin des Prés (1440?-1521), Heinrich Schütz (1585-1672).

Batı'da Barok müzik:

Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759).

Batı'da Viyana Klasikleri:

Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Batı'da Rönesans:

Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Raffaello Santi (1483-1520).

Türkiye'de çok-sesli müzik:

Ahmet Adnan Saygun (1907-1991).

Sanatçıda Poetik-Öge'nin etkisiyle oluşan değişik anlatım eğilimlerinin, Mistik-Öge ile de ortak bileşime dönüşmesi, Mistik-Lirik, Mistik-Dramatik, Mistik-Trajik, Mistik-Epik, hattâ Mistik-Pastoral (Rüstik) eserlerin elde edilmelerine olanak sağlamaktadır.

Rüstik (rustique) ya da Pastoral (pastoral)-Öge

Latince "kırsal", "köylüce", "köylü" anlamlarına gelen *rusticus* (rustikus) sözcüğünden oluşan Fransızca *rustique* (rüstik) terimi, "kır", "toprak", "yer", "tarla" anlamlarını içermektedir.

Latince "çoban" anlamına gelen *pastor* sözcüğü ise, Latince kökenli dillerde, sürüyü yöneten çobandan esinlenişle, halkına, ümmetine yol gösteren İsa peygamberin de kutsal bir çoban olarak anılmasına yol açmış ve bu açıdan oluşan Fransızca *pasteur* (pastör) sözcüğü "rahip", "papaz" anlamlarına gelmek üzere de kullanılmıştır. Ve gene aynı sözcükten türeyen Fransızca *pastoral* (pastoral) sözcüğü de edebiyatta, sanatta ve özellikle müzik sanatında, dağların, kırların, ovaların, vadilerin, ormanların, kısacası kırsal yaşantıların oluşturacağı aşırı neşe, sevinç, haz ve heyecanı niteleyen dinamizm ögesi olarak değerlendirilmiştir.

Görülüyor ki, Fransızcadaki *rustique* ve *pastoral* terimleri, sanatta ve özellikle müzikte, doğa güzelliklerinden gelen aşırı haz ve heyecanı sembolleştirircesine dile getirme yolunda harcanacak yaratıcı espriyi niteleyen dinamizm terimleri olarak kullanılmaktadır.

Sanat yaratıcılığında böylesine uğraşlara, özellikle müzik ve resim sanatlarında önemli örnekler göstermek mümkündür. Müzik sanatında bu konuda incelenmesi gerekli en üstün örnek, Ludwig van Beethoven'ın 6. Pastoral Senfonisinin kendine özgü anlatım programıdır. Bu eserinde de kişiliğine özgü senfonik dokuya büyük özen göstererek lüzumsuz abartmalardan kaçınmış olan büyük sanatçı, eserin en başına şu uyarıyı yazmaktan kendini alamamıştır: "Doğayı resimleştirmekten çok, duyarlılığın anlamı! (*Mehr Ausdruck als Malerei!*).

Konunun tarihsel gelişimine gelince:

İlk olarak 16. yüzyıl başlarında İtalya'da başlayan ve opera sanatına başlangıç olan müzikli sahne oyunlarına Intermezzo adı verilmiş ve antik trajedilerin perde aralarında yer alan bu tür oyunlara konu aranarak Çoban Dramı diye de nitelenen Pastoral karakterli eserler oluşturulmuştur. Operaya başlangıç olan bu hareket, antik trajedilerdeki sıkıcı ve yorucu havayı gidermeye yönelik bir uğraş olmanın önemini taşımakta idi. Böyle bir yola başvurduktan sonra, mitolojik konularla dinsel konulara yavaş yavaş perdelerini kapayan oyun sahnelerinde, dünyasal konulara el atan oyun türleri sergilenmeye başlanmıştır ki, iki ayrı eğilimi sergileyen bu türlerden birincisi Pastoral ya da Çoban Dra-

mı, ikincisi ise Yeni Trajedi olmuştur.

Ne var ki, daha çok antik mitolojiden güç alan Yeni Trajedi türü, varlığını -Pastoral türe karşıt oyun olarak- daha bir süre Intermezzo'larda da sürdürmüştür. Trajik türün temeli, Sophokles, Euripides ve Aiskhylos gibi büyük Grek trajedi yazarlarına dayanmaktadır. Rönesans'la birlikte Pastoral ve Trajedi türlerinin yan yana gelişip olgunlaşmaları mümkün olmuştur. Nitekim bu iki ayrı yolu da iki ayrı tür halinde açmada başarılı olan sanat büyüklerinden biri şair Turquato Tasso (1544-1595), öteki de Angelo A. Poliziano'dur (1454-1494). Tasso, *Aminta* adlı eseriyle Pastoral sanatın, Poliziano ise *Orfeo* adlı eseriyle Yeni Trajedinin kurucusu olmuştur.

Güzel Sanatları, Estetik Yorum ve Yargı Açısından Bölümleme Denemeleri

Bu sorun bugün bile kesin bir sonuca henüz bağlanamamıştır. Yani güzel sanatların, nesnel ya da fiziksel yapıları açısından mı, yoksa sanata dönük yaşantının zihinsel, düşünsel ürünleri olarak mı bölümlenmeleri gerekeceği sorununu tartışma esprisi, günümüzde de sürüp gitmektedir.

Sanatların yukarıda açıklanan iki ayrı doğrultuda da bölümlenebilecekleri düşüncesi doğaldır. Ne var ki, üzerinde tereddütte durulan tek bir sorun vardır, o da "raks" (dans) sanatıdır; çünkü dans sanatının yukarıdaki birinci seçeneğe göre temel aracı, -öteki sanatların tümünden farklı olarak- sadece insandır; ikinci seçeneğe göre ise dans sanatı, "bale" olarak nitelenen kendine özgü bir sanat türü meydana gelip ileri aşamalara ulaşınca kadar, düşünsel içerikten yoksun bir eğlence türü olarak benimsenmiştir. İnsan kadar eski olması gereken raksın, başlangıçta her şeyi ile ilkel bir ortamda yaşayan insanla birlikte doğmuş olması, araştırmacıların estetik açıdan gene de geçerli sayılabilecek bir yorum ve yargı elde edebilmelerine olanak sağlamıştır; böylece raks, kendine özgü canlılığı ile, estetik yönden ileri sürülen noksanı karşılayabilecek bir dengenin meydana gelmesinde başarılı olmuştur. Onun içindir ki, raks sanatının görsel (plastik) sanatlar arasında da yerini alabileceği düşüncesi bir süre benimsenmemiştir; hattâ bu sorunla ilgili tartışmalar günümüzde de sürüp gitmektedir.

Sanatların bölümlenebilmeleri açısından öteden beri yapılmakta olan araştırmaların, incelemelerin çeşitliliği yanında en dikkat çekici nitelikte olanı, G. Ephraim Lessing'e (1729-1781) göre olan yorumdur. Lessing, böylesine bir yorumu, halen Roma'da Vatikan Müzesinde bulunan *Laokoon* adlı, üç kişi ve iki boa yılanı arasında geçen ve alabildiğine ürpertici ölüm savaşını dile getiren yekpare mermer heykel üzerinde yapmıştır. Milâdın 1. yüzyılında Rodos Adasında, Agesandros, Polydoros ve Athenodoros adlarını taşıyan baba ile iki oğlu heykel ustaları tarafından yapılan bu büyük eser, mitolojiye göre, Truva'daki (Çanakkale) Apollo tapınağının başrahibi olan Laokoon ile iki oğlunun, iki korkunç boa yılanı tarafından uzun bir mücadele sonucu boğulup öldürülmeleriyle ilgili bir sahneyi canlandırmaktadır. Bu mitolojik öykünün özeti ise aynen şöyledir: Rahip Laokoon, Truva halkını, uzun süre savaştıkları Greklerin birlikte getirmiş oldukları Tahta Atın, içinde Grek savaşçılarının gizlenmiş olmalarından ötürü, kentin içine sokulmaması açısından ısrarla uyarır ve geleneğe göre deniz kıyısında uygulanacak kurban törenini yönetmeye başladığı anda, ansızın meydana çıkıp üzerine atılan iki korkunç boa yılanı tarafından, iki oğluyla birlikte boğularak öldürülür.

Lessing'in bu antik eser üzerindeki yorumu, günümüzün estetik anlayışına bir bakıma ışık tutar niteliktedir; şöyle ki:

Filozof, bu eserin, Almanca terimiyle *Malerei* (maleray) yoluyla, yani resim yaparcasına oluşturulmuş bulunan anlatım içeriğini, bir mekân içinde işlenerek elde edilmiş bulunan mermer grubun dışa dönük nesnel dokusunda görmüş, eserin şiirsel yönünü ise, mitolojinin, zamanın akışı içinde zincirleme oluşturduğu akılsal ve ruhsal algılayışın düşünsel evriminde bulmuştur. Böylece Lessing, sanatların iki önemli kolu olan "resim" ve "şiir" in anlatım özelliklerini, Laokoon Grubu gibi, çok önemli bir antik heykel grubu üzerinde inceleyerek, günümüz estetiğinin sanatları bölümleme çabasına, o tarihlerde bile katkıda bulunmuştur. O halde Lessing, güzel sanatların tümüyle az çok ilişkisi bulunan şu iki bölümleme türlerinin meydana gelmesine olanak sağlamıştır:

I) Zaman açısından bölümlleme

II) Mekân açısından bölümlleme

Lessing'e göre, *Laokoon* Grubu, sadece yukarıda açıklanan iki ayrı bölümlleme türü ile yakından ilişkilidir: Laokoon'un görsel yönü, eserin açıkça görülebildiği bir 'mekân' içinde yer almaktadır; şiirsel yönü ise, mitolojinin sadece düşünsel yönden biçimlenen zaman içindeki oluşum, akışım ve gelişimidir.

Filozof Lessing'in yukarıda açıklanan yorumu karşısında, örneğin "müzik" eserlerinin, yerine göre salt ve soyut doğrultularda gelişen anlatım karakterleri açısından, sanatları bölümlleyebilme çabasının sadece "zaman" ilkesiyle ilişkili yaratı gücünün verimi olmaları gerekeceği doğaldır.

Buraya kadar yapılan araştırma ve incelemelerin, Lessing gibi büyük bir filozofun estetik yorumlara katkısı bakımından önemli buluşlar olmalarına karşın, çağdaş estetik doğrultusunda pek de yeterli olmadıkları görüşü, zamanla büyük ölçüde taraf-tar kazanmıştır; çünkü Lessing'in oluşturduğu bölümlleme türünün, gerçekten estetik bir "öz" (*element*) olarak nitelenebilecek Ana-Cevher ile herhangi bir ilişkisi olmadığı gibi, nesnenin dışa dönük görünümü ve biçim özelliği (formel yönü) ile yetinmekten de ileri gidememiş olduğu açıkça görülmektedir. Onun içindir ki, sanatın, her şeyden önce kesinlikle düşünsel amaca yönelik bir uğraşın ürünü olması, bölümlleme girişiminin, sadece böylesine bir amaca dönük doğal kaynaktan beslenmesini zorunlu kılmaktadır. Ama ne de olsa, bu tür bir amacın oluştura-cağı temel elementlerden bazıları, kuşkusuz gene de Mekân, Zaman ve Hareket'ten başka bir şey değildir; ve bu üç element, sanat yaratışlarının tümüyle ilgili Temel-Elementler olmanın önemini taşımaktadır.

Bu arada dikkatle gözönüne alınması gereken bir başka gerçek daha vardır ki, o da müzik sanatının oluşumuyla ilgili gerçektir; müziğin güzel olan yönü ise, ön planda zaman faktörünü sanatlaştırarak değerlendirmesidir. Yani müzik sanatı, zamanı en küçük parçalara bölerek güzelleştirmenin sanatıdır ve bir bakıma Zaman-Güzelliği'dir (*Rhythmus*). Müzik sanatı dışındaki sanatlar ise, çoğunlukla bir mekânı güzelleştiren sanatlardır; ve bir Mekân-Güzelliği oluşturmaktadırlar. Ama gene de iyi düşün-

lecek olursa, sanatları bölümlemede bugüne kadar değişmez bir sonuca varılamamış olması, pek o kadar yadırganacak bir şey değildir ve sanatları bölümlemenin, kesinlikle güvenilir bir çaba olmadığı düşüncesi de az çok benimsenmektedir. Bu konuda beliren başka bir kanı da, sanatların oluşturdukları nesnel ya da fiziksel yönden görünümünün, estetik etkinliğin daima gerisinde kalmaya mahkûm görünüşlerden başka bir şey olamayacakları kanısıdır; ve bu kanının da küçümsenmemesi gerekir.

Öte yandan, güzel sanatların, sanatçıda yaratı gücünü oluşturan ve böylesine bir güce konu veren "istek", "heves", "şevk" ve "esin" (ilham) türünden psikolojik faktörler açısından bölümlemelerinin daha doğru olacağı düşüncesi de günümüzde ağır basmaktadır.

Felsefeye ve Estetiğe göre zaman ve mekân nedir?

Zaman, "bilinç" (şuur) gücünün, dış dünyada olup biten değişikliklerin içimizde oluşturduğu düşünsel biçimlenişleri (yorumları) gereği gibi algılayabilmesiyle meydana gelen, kendine özgü bir yaşantı türü olmanın niteliğini taşır. Zamanı oluşturan bu tür düşünsel yaşantılara estetik açıdan örnek olarak, herhangi bir şeyin meydana gelip ortaya çıkışı (görsel sanat eserleri), ya da akıp giderek kayboluşu (müzik eserleri) gösterilebilir.

Bilinç gücü, gerek iç, gerek dış dünyaya dönük oluşum ve değişimleri sürekli olarak algıladığı için, "zaman" anlamı, daima var olan bir kavramdır.

Beş duyu organımızın dış dünyaya dönük algılama güçleriyle oluşturdukları yaşantılar, felsefe ve dolayısıyla estetikte "mekân" yaşantısı olarak nitelendirilmektedir; ve algılama konusu ne türden olursa olsun, yaşantıların oluşumunda hiçbir ayrılık yoktur. Ne var ki, 17. yüzyıldan bu yana Fizik bilimindeki ilerleyiş, "mekân" anlayışının çok daha değişik yorumlarla açıklanmasına yol açmıştır (Leibniz, Kant, v.b.).

Gerek Lessing'e, gerek aynı konuya değinen öteki filozoflara göre, görsel sanatları ve görsel yönü olmayan müzik sanatını, bünyelerinin gerektirdiği özellikler açısından sınıflara ayır-

mada, "zaman" ve "mekân" faktörlerine özgü yorum tekniğinden yararlanılması gerekeceği doğaldır. Bu duruma göre, görsel sanatların hem "zaman", hem "mekân" faktörleri açısından sınıflandırılmaları gerekirken, müzik sanatının, aynı prensibe uyularak sınıflandırılması mümkün olmakla birlikte, daha çok "zaman" faktörü açısından değerlendirilip sınıflandırılması gerekeceği kanısı ağır basmaktadır.

Sanatın üç ayrı kolunun Çağdaş Estetik açısından yorumu

18. yüzyıla özgü estetik araştırmalarda, sanatları oluşum özellikleri doğrultusunda bölümlere ayırma denemelerinden kesin sonuçlar elde edilememiştir. Ve bu tür araştırmalar arasında en önemlisi, güzel sanatların "zaman" ve "mekân" faktörleri bakımından yapılan incelemeler sonunda elde edilen nitelikleriydi ki, bunların içinde en dikkat çekici olanı filozof Lessing'in yorumu idi. Batıdaki Aydınlanma Dönemi'nin en başta gelen düşünürlerinden biri olan Lessing'in, Antik Dönemin büyük önem taşıyan heykellerinden biri olan *Laokoon* Grubu ile ilgili yorumuna yukarıda yeterince değinilmiştir.

Filozof G. Ephraim Lessing, örneğin resim sanatının oluşumunda, eserde yer alan nesnelerin, mekânın içinde ve mekânla birlikte aynı zamanda işlenip meydana getirildiğine, buna karşılık şiirde ise, esere egemen olan salt zihinsel düşünce ya da düşünsel olayların zaman içinde birbirini izleyerek biçimlendirildiklerine değinmektedir. Lessing'in bu yorumu, sözkonusu iki sanat türü için az çok kesin bir niteliğe sahip olmakla birlikte gene de yetersizdir; çünkü yorumun gerçek anlamda estetik bir buluştan farklı olduğu düşüncesi üstünde bazı tanınmış estetikler dikkatle durmaktadırlar. Yani burada yapılan araştırmanın bu kadar yüzeysel bir görünüşü değil de, doğrudan doğruya sanatın asıl amaca yönelik estetik içeriğinden beslenen bir yorum ve yargıyı gerçekleştirmesinin daha doğru olacağı kanısı üstünde önemle durulmaktadır; sanatları, yapısal ve zihinsel özellikleri açısından bölümlere ayırmada, her şeyden önce yaratıyı etkileyen amacın doğal niteliğini araştırmanın en doğru hareket olaca-

ğı ilkesi üzerinde estetikler kesinlikle birleşmektedirler.

Bu böyle olmakla birlikte, açıkça bilinmesi gereken en sade gerçek, sanat eserinin her şeyden önce bir amaçla bağlantılı olmasıdır; böylesine bir gerçekte yer alması gereken temel öğeler ise gene de "zaman", "mekân" ve "hareket" faktörleridir. Yalnız "müzik", bundan önceki bölümde de değinilmiş olduğu gibi, kendine özgü yapısal özelliği bakımından yalnızca zamanla ilgili olmayıp, zamanı da küçük parçacıklar halinde güzelleştiren bir sanat türü olma durumundadır; ve bu özel durumu "Zaman Güzelliği" olarak nitelemek de yerinde olur (Ritim).

Görsel sanat türlerine ve resim sanatına gelince: Bu sanatların da bir "Mekân Güzelliği" meydana getirmekte oldukları açık seçik ortadadır; hele dekoratif, yani süsleyici sanatların bu konuda oynadıkları rol büyüktür. Ama her şeye rağmen, güzel sanatları sırf yukarıda açıklanan, eski araştırmacılara özgü yorumlara bağlamakla yetinmek, yani sanatları yalnızca zamanın altında ikinci derecede rolü olan yaratışlar olarak nitelemek, kesinlikle doğru olmayan bir ölçü ve anlayışın zamanla benimsenmesine yol açmaktadır; onun içindir ki, burada yeni estetiğin konuşması gerekmektedir.

Güzel sanatların, Friedrich Theodor Vischer'e göre bölümlenmesi

Bu bölümde estetikçi ve şair F.T.Vischer'in, (1807-1887) güzel sanatları niteliklerine göre bölümleme doğrultusundaki araştırma, görüş ve düşüncelerini açıklamadan önce, bu ünlü yazarın, düşünsel ve ruhsal evrime yönelik inisiyatiflerini kısaca gözden geçirmede yarar vardır.

Vischer, güzel sanatlar doğrultusundaki çalışmalarıyla Çağdaş Estetiğe giden yolu açan ünlü düşünürlerden biri olmanın niteliğini taşımaktadır. Bu ünlü estetikçi, dünya görüşünde filozof Wilhelm Friedrich Hegel'den (1770-1831) geniş ölçüde etkilenmiş olmasına karşın, düşüncelerinde kendine özgü karşıt tezler oluşturmada olduğu kadar, değişik felsefelerin kendince önemli olanlarını değerlendirmede de (*éclectisme* = seçmecilik)

olağanüstü başarı elde etmiştir ve böylesine bir anlayış, daha çok sanata yönelik araştırmalara geniş ölçüde yardımcı olmuştur.

Vischer'in gene de Hegel felsefesine dayalı olarak yazdığı "Estetik ya da Güzellik Bilimi"⁶ ve "Sanatta Biçim ve Kapsam İlişkileri Üzerine"⁷ başlıklarını taşıyan iki eseri, güncelliğini bugüne kadar korumuştur ve korumaya devam edecektir de.

Vischer'e özgü estetik anlayışın kapsadığı düşünceler, Max Diez'in bu konuda oluşturduğu yorumun aşağıda biraz daha genişletilerek açıklanmış şekliyle daha kolay anlaşılmaktadır; şöyle ki:

Güzel sanatların, "hayal etme" yani *fantaisie* = "fantezi" yoluyla değişik türlere bölünebilmelerine olanak sağlama amacıyla yapılacak araştırmaların en doğrusu, F.T. Vischer'in yaptığını yapmak olur; böyle olunca da, yaratıyı anlamlaştırmada oldukça zengin bir niteliğe sahip bulunan "hayal" gücü ile "akıl" ve "ruh" zenginliğinden beslenen "kavramsal" ya da "simgesel" güçler arasında gerekli bağlantı da elde edilmiş olur ve böylece "hayal edebilme" yani "fantezi" oluşturma gücü ile akılsal ve duygusal birikimlerin ortaklaşa oluşturdukları üç ayrı sanat türü elde edilmiş olur ki, bunların ilki gözü, ikincisi kulağı etkileme doğrultusunda, üçüncüsü de yalnızca simgesel güç oluşturma yolunda organize edilmiş olurlar. Bunların ilkinden "Görsel Sanatlar", ikincisinden "Müzik Sanatı", üçüncüsünden de -daha çok simge yoluyla- "Şiir" (*poésie*) sanatı elde edilmiş olur.

Bununla birlikte, güzel sanatların bu yolda bölümlenmelerinin, sırf "hayal" (fantezi) doğrultusunda elde edilebildiğini sanmak, yani hayali ve fanteziyi, kendi kendilerini hiç yoktan var edebilecek nitelikte, apayrı zihinsel güce sahip, tek başına yaratıcı bir "organ" olarak kabul etmek demektir ki, bu da yanlış bir düşüncedir; çünkü insanoğlunun sahip olduğu "akıl" ve "ruh" gibi iki olağanüstü yaratıcı güç yanında, hayal etmeyi, yani fanteziyi aynı kapasitede yaratıcı güç olarak tanımak, hiç şüphesiz büyük bir hata olur; ve böylesine bir gücün varlığı benimsense bile, bu gücün yararlanabileceği şeylerden ilki, sadece doğrudan

⁶ *Ästhetik Oder Wissenschaft des Schönen* (6 cilt. 1874-1848).

⁷ *Über das Verhältnis von Form und Inhalt* (1858).

doğruya, yani aracısız algılanması mümkün olan "ses" (gürültü dahil), ikincisi aracıyla, yani görerek ve el yordamıyla da varlığı algılanan ve doğanın parçaları olan nesnel şeyler, üçüncüsü de insanoğlunun zamanla oluşturduğu dillerdir. Şurasını kesinlikle bilmek gerekir ki, sanat adamını eser oluşturmada en ön planda etkileyen faktörler, ne hayaldir, ne de fantezidir: bu çok önemli iki faktörün, ancak ve ancak akılsal ve ruhsal birikimlerden beslenerek elde edebildikleri "ortak-sentez" faktörleridir; yani kupkuru "ses", "nesne" ve "dil" faktörleri değildir.

Yukarıda açıklanan gerçekler karşısında, güzel sanatlardan her birinin, kendi türüne bağlı "tanım" yoluyla belirlenmesi sistemi üstünde durmak, daha başka bir bölümlenme türünün de gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır ki, bu tür bölümleyişler, güzel sanatların her birinden yansıyan duygusal, yerine göre akılsal, ya da akılsal-duygusal bileşimlere uygun inisiyatiflere ve bu arada sanat türlerinin her birinde üstlenilen değişik estetik elementlere, yani sevgi, saygı, şefkat, merhamet türünden insana özgü üstün duyarlılıkların her şekline yer veren psikolojik dinamizm sürecine de uygun düşmektedir.

Vischer ile Max Diez'in, güzel sanatları Çağdaş Estetik doğrultusunda bölümlenme yolunda oluşturdukları düşünce, yorum ve yargılar, olağanüstü önem taşıyan buluşların elde edilebilmelerine olanak sağlamaktadır. Diez'e göre:

"Sanatların duygusal içerikli kademelere göre bölünmeleri, üç ayrı sanat türünün elde edilmelerini gerektirmektedir; ve buna göre sanatta sadece zayıf ve gelip geçici ruh hallerinden beslenen espri, bireysel yaratı gücünden oldukça yoksun bir espridir. Buna karşılık sanat, akılsal ve ruhsal yaşantıları gereğince yansıtabildiği, yani hayatın oluşturduğu değişik düzenler ve biçimlenişler yoluyla olduğu kadar, insan davranışlarının neden oldukları olayları, açık ya da simgesel anlatımla ortaya koyabildiği sürece, bireysel bir güce sahip olabilmektedir; yani sanatçının yaratı kapasitesini dile getirmektedir. Bundan da anlaşılmaktadır ki, sanatta gelişigüzel, orta halli esinlenişler de yer alabilmektedir. Ne var ki, büyük çaptaki sanat eserlerinde gereğince yer alabilmeleri gereken özellikleri, akılsal ve ruhsal birikimlerin oluşturacakları filozofik etkinlikler yaratmaktadır. Yani

lirik, dramatik, trajik, epik, mistik ve daha başka birikimlerin oluşturacakları olağanüstü nitelikli esinlenişlerle sanat eseri yapısal varlığa kavuşmaktadır; ve sanat ile izleyici arasındaki etki-leşim de sadece bu yoldan meydana gelmektedir."

Sanatların düşünsel içeriklerine göre üçe bölümlenmelerine gelince:

Birinci bölümleme türüne göre Mimarlık ve Müzik: Bu tür bölümlemede Düşünsel-Espri, doğal olarak sanatçının kendinde, yani Süje'de (*sujet* = özne, kişi) üstlenilmiş durumdadır ve sanatçı, kendindeki bu yaratıcı gücün, eser verme yolunda, -akıl ile ruhdan yoksun olan- taşın ve sedanın, hattâ daha başka nesnelerin, yapısal varlıklarında da üstlenilmesine olanak sağlamak, yani Düşünsel-Espri'nin bu tür nesnelerle âdeta karşılıklı bir özdeşleşme oluşturmasını mümkün kılmak zorundadır.

Böylesine bir bölümlemede sadece Mimarlık ve Müzik sanatları yer almaktadır. Hattâ burada daha çok filozofik, yani "dünya görüşü" ile ilişkili düşünsel biçimlenişler sözkonusu olmaktadır; Düşünsel Espriyi anlamlaştıran etkenler ise, Mimarlık sanatına özgü ışık, renk, yapısal-görünümle, Müzik sanatına özgü ışık ve renk faktörleridir.

İkinci bölümleme türüne göre Görsel Sanatlar ve özellikle Resim Sanatı: Bu tür bölümlemede daha çok "duygu" yoluyla algılanabilen "görünüm", yalnızca kendiliğinden görünüme dönüşen Düşünsel-Espri'nin aracılığıyla varlığını sürdürmektedir. Gene burada düşünsel gücün bedenleşmesine olanak sağlayan etkinlikler, amaca en uygun biçimde oluşan Organik-Yapı, yani böylesine bir yapıya en başta gelen örnek olmanın önemini taşıyan insan bedeni ile bu bedenin taşıdığı organlara özgü hareket biçimleri ve davranışlardır; dolayısıyla gene bunların her şeyden önce dış dünyanın görünüşüne uygun biçimlerde şekillendirilmeleri türünden faktörlerdir. Ve onun içindir ki, buraya yalnız Görsel Sanatlar ve özellikle Resim Sanatı konu olmaktadır.

Üçüncü bölümleme türüne göre Şiir Sanatı: Bu tür bölümlemede, sanatçının kişiliğine özgü (bireysel) Düşün-Gücü, yaratılan "şiir" in doğrudan doğruya formu (biçimi) olma niteliğine sahiptir. Böylesine bir espri, sınırsız bir Düşün-Türü olarak gene aynı formun yerini almaktadır. Ve bu tür bir Düşün-Gücü,

sanatçının kişiliğine özgü hareket, davranış, olay, oluşturulan sözler ve daha başka şeylerle, kendi formunu gene de kendi yaratmaktadır; böylesine bir form, taşıdıkları önem bakımından, Ses, Seda ve Ritim gibi faktörlerden, çok az ölçüde de olsa, gene de yararlanmaktadır. Bu tür bir bölümlenme içinde yalnızca Şiir Sanatı (*poésie*) yer almaktadır.

Şiir (*poésie*), öteki sanat dalları arasında öylesine bir özelliğe sahiptir ki, bu sanatta güzeli ve güzelliği filizlendiren "güdü", öteki sanatlarda olduğundan farklı bir "tür" oluşturmaktadır: bu tür, yaşama her haliyle ayak uydurmak zorunda olan insandan gene insana yönelik "serüven" zenginliğinin ürünü olmanın niteliğini taşımaktadır. Ne var ki, Şiir Sanatı'nda Güzeli ve Güzelliği oluşturabilme yolunda kendiliğinden harcanan çaba, amacı doğrultusunda genellikle geçerli olan şiirsel anlatım esprisinden yararlanabilir; ama zengin olduğu kadar fakir de olabilen bir düşün düzeyi ile yetinmek zorunda da kalmış olabilir. Böylece amaç doğrultusunda oluşan herhangi bir "şiir", genelde birbirinden farklı üç ayrı tip eğilimi yansıtmaktadır ki, bu üç tip yaratı esprisine göre meydana getirilecek olan eserler, yukarıda da değinilmiş olduğu gibi, bağımsız, özgür birer sanat türü oluşturmaktadır: bunlardan her biri, izleyicide apayrı, yani değişik ve yeni bir algılama ânının meydana gelmesine yol açmaktadır; ve bu yoldan elde edilmiş bulunan bir eserin, kendini öteki iki türden tümüyle ayırt etmesi gerekeceği doğaldır. Bu üç ayrı "şiir" türüne egemen olan eğilim esprilerinin her birinden, örneğin sübjektif olanından kişiye özgü, objektif olanından çoğunluğun benimseyeceği, üçüncüsünden ise *absolu* (kesin), yani bağımsız ve sınırlanması olanaksız bir güzellik esprisinin yansıması gerekmektedir.

Üç ayrı "şiir" türünü biraz daha anlaşılır biçimde yorumlayabilmek için, şu yolda bir açıklamaya başvurmak da mümkündür; şöyle ki:

Şairin ya da yazarın kişisel dert ve ıstırabından ya da kişiliğine özgü değişik eğilimli duyarlılıklardan beslenen eserler, Lirik eğilimli yaratışlar olarak nitelendirilmektedir; ve üç ayrı "şiir" (*poésie*) türünden ilkinin, yani Lirik olanının en sade ve en kısa olan yorumu budur.

İkinci tür "şiiisel" etkileniş, toplum yaşamında oluşup gelişen olayların etkisiyle yaratıcının eserinde meydana getirdiği kendine özgü bir anlatış türüdür ki, sanatçının bireysel duyarlılığı ile herhangi bir ilişkisi olmayan bu tür eserler, Epik (*Epique*) terimi ile nitelendirilmektedir. Kaldı ki, "epik" terimi, sanatta ve edebiyatta "destan" türü anlamına gelmektedir; destan da aslında, yaratıcının kendine özgü " lirik" duyarlılığı değil de, tarihsel bir olayı ya da hayali bir kahramanlık öyküsünü anlatması anlamına gelmektedir. Bu konuya daha önce, yaratıda Poetik-Ögeler bölümünde de değinilmiştir.

Sanatta üçüncü tür Şiiisel-Anlatım ise, yaratıda "sübjektif" ve "objektif" anlatımların, yerine göre, her ikisini birden içine alabilen eserlerin oluşumlarına olanak sağlamaktadır; ve Dramatik-Şiir diye nitelenen bu çeşit eserler, aklın ve ruhun egemen davranışlarını olduğu kadar, acı çeken yönlerini de dile getiren eserler olmanın önemini taşımaktadır. Gene bu tür "şiiir"ler, aklın olayları, olayların da aklı yerine göre kendi egemenliklerine tutsak düşüren "şiiir" türleri olarak tanımlanmaktadır. Evrensel tiyatro edebiyatı, Dramatik-Şiir türü ile ilgili akılsal ve ruhsal duyarlılıkların oluşturdukları büyük boyutlu sahne eserlerinin meydana gelmesine olanak sağlamaktadır.

Edebi sanatlar arasında Dram Sanatı, kendine göre büsbütün değişik özelliği olan bir sanattır; yani bu tür bir yaratış, uygulanış açısından daha yüksek bir sanat formuna, yani "yaşanan bir sanat formuna doğal olarak dönüşüm"ün sanatıdır. Burada "yaşanan bir sanat formuna doğal olarak dönüşüm sanatıdır" demek, böylesine bir eserin, sahnede oynanırken doğal olarak yaşama dönüşen, yani gerçek yaşamın kendisi imiş izlenimini verebilen bir sanat olduğunu hatırlatma ilkesinden güç almaktadır. Ve şurası da bir gerçektir ki, sanatın temel ilkesi demek olan güzelleştirme amacı, edebi sanatlardan ancak sahne sanatında çok daha ileri bir doğrultuda gelişimini sürdürmektedir. Aslında böylesine bir gerçek, Dramatik Sanatın, tarihi boyunca oluşum ve gelişimini dinamik bir düzen içinde sürdürmüş ve sürdürmeye devam etmekte oluşunu da kesinlikle kanıtlar niteliktedir.

İnsan ile yaşam arasındaki ilişkiler ve insanın insana olumlu ya da olumsuz yaklaşımı, ve böylece her çeşit eylem, davranış

ve hareket türünden kişisel etkilenişler, hattâ insan yaşantı ve duygusallığının başkalarına da sessizce yansımından ileri gelen etkileşimler (*Einfühlung*), öylesine güçlü olanak ve duyarlılıklara yol açmaktadır ki, bütün bunlar, özellikle Dram Sanatında, yaratıcı gücün, olağanüstü düzeyde bilinçlenip kuvvetlenmesine yardımcı olmaktadır. Böylece Lirizm'de sadece "estetik" bir davranış olarak görünmesine ve böylelikle eseri daha çok şiirsel bir lirizme dönüştürmesine karşılık, özellikle akıl, dramatik sahnede, eseri baştan aşağı egemen ve ciddi bir bütüne dönüştürmekle yükümlü olduğunu, izleyene gereği gibi duyurmak zorundadır.

Sanatta Lirizm, yaratıda şiirselliğin ana-formu olmanın önemini taşımaktadır; ve tıpkı Müzik Sanatında da olduğu gibi, yaratıcı sanatçıda her şeyden önce "oyun" karakterinin en saf ve en belirgin görüntüsü olma durumundadır. Ne var ki, güzel sanatların tümünün temelinde en ilkel kökeni oyundur⁸.

Epik-Sanat'ta akıl, gene de aklın eseri olan gerçeklere bile karşı koyabilmektedir; hattâ Epik yaratıda akıl, yerine göre kişisel bir "anlatım" oluşturmaya, yani ideal doğrultuda gelişen bir amaca sahip bulunmasına karşın, objektifliğin, yani çoğunlukça benimsenebilen bir esprinin özünü biçimlendiren gerçekleri de yok edebilmektedir. Destan türüne özgü böylesine bir davranışın hoşgörü ile karşılanabilmesi de doğaldır; ama Destan'larda bu tür davranışların daha başka bir nedenle de yadırganmaması gerekmektedir; çünkü Destan'lara özgü "anlatım" karakteri, gene de görünen dünyayı değerlendirmektedir ve Destanların görünen dünyada yok edebildiği gerçekler, gene de 'aklın' oluşturduğu gerçeklerdir; işte işin garip görünen yönü budur.

⁸ Güzel sanatların kökenini oluşturan "oyun", aslında üzüntüden yoksun doğal bir hazzın, sevincin oluşturduğu kendine özgü bir davranış türüdür; ve bu yoldan oluşan oyunlar, insanla ilgili pratik bir amacın, yani önceden planlanmış bir amacın ürünü de değildir. Onun içindir ki, bu tür doğal oyunlar, insana özgü uğraşların tümünden olduğu gibi, içgüdüsel davranışların oluşturduğu eylemlerden de farklıdır. Gücünü sevinçten alan bu tür oyunlara, varlıklarını sadece gelişim süreci içinde olgunlaştıran canlılardan yalnız memeli hayvanlar ile insanlar sahiptirler (!). Sanatların kökenini oluşturan oyunların önemini açıklama yolunda yapılmış olan araştırma ve incelemeler, eninde sonunda sayısız teorilerin oluşumuna olanak sağlamıştır. Çocuğun oyunundan Beethoven'ın senfonilerine gelene kadar hiç durmadan sürüp gitmiş ve bundan böyle de sürüp gidecek olan dinamik oluşum, gelişim süreci içinde insanoğluna özgü yaratıcılığa temel olan "oyun" güçlü, zamanla sanata da dönüşmüştür.

Destan aslında daha çok geçmişin öyküsüdür; ve bu tür öyküleri sadece anlatmakla yetinmektedir; ne var ki, gerçeklerin bu tür anlatımlarla zedelenmiş olabilmeleri de -yukarıda da değinilmiş olduğu gibi- mümkündür. Bu da göstermektedir ki, Destan, sadece aklın eseri olan gerçekleri bile yerine göre yok edebilecek nitelikteki karşıt bileşimleri dile getiren karmaşık bir anlatım türüne de dönüşebilmektedir. "Anlatılan şey" anlamına gelen Destan (Epos) türü, Antik Kültür'den bu yana, değişik içerikli Destan'ların meydana gelmelerine yol açmıştır; ve tarihin akışı içinde, aşağıda sıralanan türlerden Eposların oluşup gelişmeleri mümkün olmuştur; bu tür Eposlar şunlardır: Halk Eposları, Dinsel Eposlar, Sanat Eposları.

Yukarıdaki üç Epos türünden en önemlisi Halk Eposlarıdır. Şairleri bilinmeyen bu tür Eposlar, halk kastedilerek, "en büyük şairin Eposları" olarak nitelendirilmektedir.

Tarih boyunca meydana gelen Destanların en başta gelenlerinden biri de büyük bir üne sahip olan Gılgamış Destanıdır. Sümerceden dünyanın bellibaşlı dillerine çevrilmiş bulunan Gılgamış Destanı, rahmetli Muzaffer Ramazanoğlu tarafından Almanca çevirisinden dilimize çevrilmiş ve Milli Eğitim Bakanlığının dünya klasikleri çevirileri ile birlikte yayınlanmıştır.

Destanlar gibi, ulusların tarihinde yer alan Etnik-Folklorik içerikli Dil-Müzik bileşimlerinin, üstelik yaratıcıların adlarından yoksun da olmaları kadar doğal bir sonuç düşünülemez; çünkü Destanlara gönülden eğilenlerin çoğunun kesinlikle benimsemiş oldukları gibi, bunların yaratıcıları olarak kabul edilebilecek birer ozandan yoksun oldukları düşüncesi her şeye rağmen ağır basmaktadır; ve bu tür Destanların, sadece bazı nedenlerle halkın ağzından dökülebilen müzikli ya da müziksiz düşünce ve duyarlılık birimlerinin, işitenlerde bazı değişik faktörlerin de ansızın katkısıyla genişleyip güçlendirilmiş olmaları, günün birinde şairsiz Destanların meydana gelebilmelerini mümkün kılmış olabilir ki, bu eşsiz yaratışların, değişik yörelere özgü farklı karakterleri içeren Destan türlerinin oluşumlarına olanak sağlamış olmaları da düşünülebilir. Onun içindir ki, bu tür Destanlar, şairi bilinmediği, ya da şairsiz oldukları düşünce-

şayle halk topluluklarıne oluşturulan ortak duyarlılığa mal edilmiş ve ondan dolayı da batıda bu tür Destanlara, "en büyük şairin Destanı", yani şairinin sadece ve sadece "halk" olabileceği gözüyle bakılmıştır.

Ortaçağın ya da Romantik dönemlerin ozanları, Destanlarında yer alan yaşantıları, kendi kişiliklerini katmadan yönlendirmeyi yeğlemişlerdir; Destanlarında anlattıkları şeyler ise, çoğunlukla görünen dünya ile ilgili anlatımlardır; çünkü ozanın anlatmak istedikleri hep geçmişin öyküsüdür ve kendince önemli olan daha çok tarihsel anlatımlardır; tarih boyunca söylenmiş önemli sözler, yorumlar ve düşüncelerdir. Bu tür Destanlardan bazıları da Dinsel Destanlar'dır; ve bu tür anlatımlarda çoğunlukla "alinyazısı" (kader) ya da "Tanrı buyruğu" türünden kutsal konular yer almaktadır.

Batının bu tür Destanları arasında bulunan başka bir tür destan da, objektiflik, yani görünürmüşçesine belirlilik, geçmişteki olaylarla ilgili izlenimlerin dile getirilmesinden tümüyle kopan ve şairin kesinlikle kendi kişiliğini Destana konu yapan yaratışlardır.

Şairleri bilinen Romantik-Destanlar, şairin kendini eserine konu yaptığı destanlardır. Örneğin asıl adı Friedrich Richter (1763-1825) olup Jean Paul adı ile çok sayıda eser vermiş bulunan bir Alman edibi de, Halk Destanlarından esinlenerek, çoğunlukla mizahi karakterli Romantik romanlar yazmıştır. Bu tür romanlar arasında Don Juan konusu, Batının bir çok yerindeki tiyatro ya da opera sahnelerinde büyük ölçüde değerlendirilmiştir.

İspanyol asıllı Don Juan Destanı, Müzik Sanatı açısından da olağanüstü ilgiyle bestelenmiştir. Wolfgang Amedeus Mozart'ın (1756-1791) iki perdelik *Don Giovanni* operasının librettosu, konunun işlenişi bakımından, ilk olarak 17. yüzyıl başlarında bir İspanyol tiyatro eserinde yer alan Don Juan'ın serüvenleriyle ilgili sahne metninden esinlenerek oluşturulmuştur; ve bu metni *Don Giovanni* operasına ünlü libretist Lorenzo da Ponte (1749-1838) uyarlamıştır. Aynı konu, Mozart'tan önceki dönemlerde olduğu gibi, Mozart döneminde de bazı bestecilerce opera olarak bestelenmiştir.

Oyun türleri arasında apayrı bir yeri olan Dram Sanatında, aklın yenilgisi de drama konu olabilmektedir. Ve gene aklın bu tür eserlerde yenilmez bir güç olarak insanları şiddetle egemenliği altına alması da mümkündür ki, böylece şiirsel yaratıya özgü sanatsal ve estetik karakterden tümüyle kopan aklın, bazan hoşgörüsüz bir akla dönüşebilmesiyle de karşılaşmaktadır.

Günah ile kader arasındaki, sonu olan şeylerle sonsuzluk arasındaki savaşım ve bunlardan ilkinin birinciye yenilgisi, Trajedi sanatında temel-prensip olmanın önemini taşımaktadır. Burada sonu olan şeyler, yani yaşamın sonlu ve bitimli yönleri, ideal bir sonuca bağlantılı olmayan alelâde düşünce ya da eylemlerdir. Sonsuzluk ise, oluşumunu sürekli bir gelişim süreci içinde sürdüren olumlu düşünce, davranış, duyarlılık ve eylemler türünden hareketlerdir.

Komedi ve Trajedi Sanatı

Şiir (Poezi) türleri arasında trajedinin en başta gelen karşıtı komedidir; ve komediyi, ciddi bir gelişim havası içinde oluşan gülünç, hoş, alaylı, zarif, nükteli ve lâtifeli esprilerin organik bir bütünü olarak nitelemek yerinde olur. Ne var ki, sadece "ironik" (alaylı) espriden güç alması gereken komedide, izleyici ya da eleştiricideki ironik gücün, eleştirilecek kişiyi, akılsal ve ruhsal niteliklerini gene de kişinin kendine özgü subjektifliği açısından ele alarak, akla, hattâ duyarlılığa aykırı düşünce ve davranışlarından ötürü eleştirmesi gerekmektedir; ama böylesine bir eleştirinin, apaçık değil de ülküsel, yani ideal doğrultuda ve ancak "ironi" (alay) yoluyla kavranabilir biçimde yapılması zorunludur ve ancak bu tür "ironik" espriler, izleyenlerin katılırcasına gülebilmelerine yol açmaktadır ki, işin en önemli yönü de budur; hattâ böyle bir eleştiri, anlamlı içeriği bakımından "ironik" etkinliğin zaferidir de. Büyük filozof Sokrates (M.Ö. 470-399), üzerinde olağanüstü önemle durduğu "ironi"yi, "insanın düşünerek doğru bulduklarını sırf lâtife, hattâ alaylı bir görünümle karşısındakine sezdirebilmenin esprisi" olarak nitelemektedir.

Hamburg'lu filozof ve Batıdaki Aydınlanma Döneminin en

başta gelen şairi Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) bu konudaki düşüncelerine gelince:

Lessing, komedi türünde meydana getirilen eserlerde, oyunun ana-karakterini ele alırken, sadece bazı kişisel karakterlerin oluşturduğu subjektif düşünce türleri üstünde ısrarla durmaktadır. Komedilerde açık seçik ve görünen bir berraklık içinde belirlenmesi gereken eylemlerin, eseri sadece oyuna dönüştürmekle yükümlü araçlar olmaları gerektiği görüşü de Lessing'in tiyatro anlayışında ağır basmakta ve filozofun komediler üstündeki bu görüşü genellikle benimsenmektedir.

Trajedi sanatında ise durum, Lessing'e göre büsbütün başkadır ve bu tür eserlerde "kader" in rolü büyüktür. Lessing bu konudaki düşüncelerine "Hamburg Dramatürjisi" (*Hamburger Dramaturgie*) adlı eserinin 51. Bölümünde özellikle yer vermiştir.

Lessing'in yukarıda adı geçen eserinde, trajedinin, yani facianın sonucu olarak benimsediği "kader" sözcüğü, Almancada "alinyazısı"nın da karşılığı olarak kullanılan *Schicksal* (şiksal) sözcüğü ile anlaşılmaktadır. Ve bu sözcük, Almancada "kader" anlamına geldiği gibi, Osmanlı Türkçesindeki Arapça kökenli "akıbet" anlamına da gelmektedir; "akıbet" sözcüğü, bir iş ya da durumun sonu ya da sonucu anlamına gelmek üzere kullanılır. Ne var ki, "akıbe" in son veya sonuç anlamına gelmek üzere kullanılması, daha çok "alinyazısı"nın kastettiği "kader" i benimsemeyenleri tatmin etmektedir.

Şimdi bu konulardaki kıyaslamaları, her şeyden önce kendine özgü düşünce ve hareketten gelen yetersizliği sınırlı, yani subjektif nitelikleriyle ele alabilmek için yeniden "komedi" ye dönelim:

Komedi, bazı insanlarda karşılaşılan, aile seviyesiyle övünme psikozunun, yani ruhsal yetersizliğin, hattâ doğuştan asil yaratılmış olma hülyasının verdiği gururun, kişinin karakter zaafının görüntüsü olabilir; bu tür karakterlerde, ani tuhafliklar ve garip davranışlarla da karşılaşılmaktadır.

Komedi sanatının yukarıda açıklanan bazı duygusal zaafı sergilemesine karşılık, Trajedi sanatının akılsal ve duygusal doğrultudaki gelişim süreci büsbütün başka bir ortama sahne ol-

maktadır. Nitekim Trajedi, aile seviyesinin yüksekliği ve asil yaratılmış olma türünden zaaflara kapalı bir oyun türüdür ve böylesine bir sanat, her şeyden önce bireyin ve toplumun yararına olan felsefenin savunucusudur. Trajedi, günlük alışkanlıkların üzerindeki akılsal ve duygusal aktiviteye (etkinliğe) büyük ölçüde önem veren, zorunlu ve gerekli olanı rastgelelikten üstün tutan, sanatsal bir yorum olmanın önemine sahiptir.

Trajedi sanatı, Tarihsel-Hukuk'a karşı, Doğal-Hukuk'u savunur; cesareti alışkanlıktan, zorunluyu olasıdan üstün tutar. Burada Tarihsel-Hukuk'un yerine göre oluşturduğu baskısal egemenlikler, Doğal-Hukuk'a tümüyle karşıt ve yaşam hakkını kısıtlayıcı davranışlara neden oldukları içindir ki, bu tür oyunlarda genellikle Doğal-Hukuk'u savunan felsefelere  zen gösterilmektedir (!). Ve onun için Trajedi, Komediye tümüyle karşıt bir içeriğe sahiptir; çünkü Komedide olasılık ve rastlantıların, gerekli ve zorunlu olana karşıt davranışlara  zen göstermeleri, doğal olarak Trajedilerde bu duruma karşıt anlayışların oluşumuna neden olmaktadır ki, doğru olanı da budur.

Trajedilere genellikle örtülü bir atmosfer egemen olmaktadır ki, sübjektif, yani kısır isten lere karşı çıkan esrarlı g  lerin oluşturduğu örtülü atmosferden yoksun bir trajedinin var olabilmesi olanaksızdır.

Komedi sanatında ise atmosferin her bakımdan berrak ve apaçık aydınlık olması gerekmektedir; ve aktörlerin, oyunu tam bir serbestlik içinde geliştirebilmeleri, ancak böylesine bir yazı türünde mümkün olabilmektedir. Komedilerde önemli olan eylemlerin en başında "entrika" gelmektedir; çünkü insanoğlunun çoğunda karşılaşılan, akılsızca düşünce ve davranışlara olduğu kadar, tesadüflere, rastgele olasılıklara dönük eğilimler de çeşitli entrikalara yön vermektedir. Trajediler ise, bu tür hareketleri güçsüz kılan moral üstünlüklere sahne olmaktadır.

Trajedi, entrikaya duyulan ilgi ve isteği zayıflatan bir oyun türüdür; çünkü bu sanatta, moral ve etik gerçeklere sımsıkı bağlı olan anlayışlı izleyici, estetik idealin sonsuzluğa yönelik felsefesini gönülden benimseyen bir izleyicidir. Ve onun içindir ki, ünlü felsefeci ve estetikçi Max Diez, bütün bu kıyaslamaları olan st  sadelikte bir yoruma bağlamakta ve şöyle demektedir:

"Komedinin sonsuzluğa yönelik egemenliği bambaşkadır; burada sübjektif, yani sınırlı aklın, sadece sonu gelmeyen bir oyun özgürlüğüne olan duygusal bağlılığı sözkonusudur. Trajedide ise, eninde sonunda ıstırapla bitecek bir felâketin acısı yer almaktadır; buna karşılık trajedide estetik beğeni, ıstıraba ters düşen bir izlenimin dolaylı etkisiyle elde edilmektedir.

Komedide estetik beğeni, kolayca kendiliğinden oluşmaktadır; ve onun için bu tür oyunlar, estetik anlayışın direkt ürünleridir. Ve sırf böylesine nitelime, özellikle son zamanlarda bazı estetikçilerin komedileri yüksek seviyeli sanat eserleri olarak tanımlamalarına yol açmıştır.

Konu sadece estetik açıdan ele alınacak olursa, komediyi böylesine tanımlamanın doğru olacağı kesindir. Ne var ki, sanatın, oluşum süreci içinde gelişimini kanıtlayan toplu bir sistem olarak, kendine özgü bir bütünü oluşturması, trajedinin çok daha yüksek seviyeli bir oyun türü olması gerekeceğini açıkça ortaya koymaktadır.

Trajedide, ıstırapın yerine göre sevinçle de paylaşılması çok önemlidir; ve bu hal, trajedinin olağanüstü sonuç ve seviyede yüceliğe erişebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu nedenle trajedi türü, sanatı âdeta dinsel bir yüceliğe erişirmekte, ayrıca ruhsal bir karakterle de idealleştirmektedir. Trajedinin böylesine üstün bir doruğa erişebilmesiyledir ki, nice çirkinlik ve kötülükler, yani insanoğlunun özünde pratik açıdan var olup akıl ile bağdaştırılabilmeleri imkânsız olan şeyler, (gerçek yaşamdaki benzerlerinden farklı olarak) izleyicinin gözüne sadece şüphe uyandıran, gelip geçici şeylermiş gibi görünmektedir ki, bu tür davranışlar, yalnızca komediler için sözkonusu olan aşırı bir etkinliğin meydana gelmesine yol açmaktadır."

Buraya kadar yapılan araştırma ve incelemeler, güzel sanatların daha çok doğal doğrultuda bölümlenebilmelerini mümkün kılan nedenlere yöneliktir; ve sanatların sistematik açıdan anlaşılıp yorumlanabilmelerine olanak sağlayıcı niteliktedir. Burada eleştiricinin yalnızca göz ve kulak yoluyla algılayabildiği şeylerin tüm özellikleriyle ağır basarak, daha fazla yoruma olanak sağlayamaması halinde, bütün sanatların tarihsel gelişimleriyle ilgili esasların, ayrıca tarihin akışı içinde de incelenmeleri ve ne-

yin doğru, neyin yanlış olduğunun bir kez de bu yoldan araştırılmaları yerinde olur. Nitekim bu çok önemli konuda ünlü estetikçi Prof. Max Diez şöyle demektedir:

"... sanatların değişmez kategorilere bölümlenebilmeleri üç ayrı doğrultuda gerçekleşebilir ki, bu kategoriler şunlardır:

- 1) Akılsal (kültürel) içerikleri bakımından;
- 2) Estetik amaca yönelik mizaç, ruh ve duygusal özelliklerden yansıyan renklerin anlatım farklılıkları bakımından;
- 3) Belirgin özellikli oyunlar (temsiller) ve 'anlatım' farklılıkları bakımından."

Sanatta Romantizm ve Klasisizm

Romantik "anlam" ve "anlatım", ilk olarak 17. yüzyılda İngiltere'de başlayan *literer* (edebi, yazınsal) bir akım olmanın önemini taşımaktadır; ve böylesine bir akım, kısa bir zaman içinde İngiltere'den Fransa'ya sıçramış, oradan da Almanya'ya geçmiştir; özü, her şeyden önce halk yaşamından kaynaklanan aşka dönük duyarlılıktan beslenmektedir ve Latin kökenli eğitimsel šiire karşıt bir kutup oluşturma niteliğini içermektedir. Halkın yaşamını "romanlaştırma" eğilimi de bu akımla birlikte başlamış ve gelişimini süratle gerçekleştirmede de oldukça başarılı aşamalara ulaşmıştır.

Önce literer doğrultuda varlığını kanıtlamış olan Romantik anlayışı en doğru ve en anlaşılır biçimde yorumlayan, yazar Rudolf Haym (1821-1901) olmuştur. Meslekten politikacı ve aynı zamanda edebiyat bilgini olan Haym, 1928 yılında basılan "Romantik Eğilim" (*Die romantische Schule*) adlı eserinde Romantizmi, "heyecanlanma" (Romanesk), "çoşkulu davranma", "gönül verme", "gerçek ile bağdaşamama" türünden ruhsal (*psychique* [psişik]) yaşantılardan oluşan izlenimlerin karşılığı olarak nitelemiş ve bu çok yerinde nitelemelerin etkisiyle, sanatta romantik eğilimi, her şeyden önce "Yena'lı Romantikler" (*Jenaer Romantiker-Kreis*) adı ile anılan literer bir topluluğa mal etmiş, böylesine bir tutumla da, Alman Romantizminin en başta gelen ediplerinden olan Schlegel Kardeşler'i anımsatmak istemiştir.

Böylesine bir eğilim, az zamanda güzel sanatların tüm kollarını etkilemiş, hattâ müzikte Romantizm, Viyana Klasikleri'nden sonra Chopin'ler ve Liszt'lerle en özlü ürünlerini vermede olağanüstü başarıya ulaşmıştır. Nitekim piyano için yazılmış olan romantik eğilimli eserlerin tümünü, müzik sanatının değişik kolları arasında "Piyano Edebiyatı" başlığını kullanarak anmak, teknik, literer ve estetik bir zorunluk olmanın önemini kazanmıştır; ve bundan da anlaşılmaktadır ki, Romantik duyarlılıktan en çok yararlanan enstrüman piyano olmuştur.

Viyana Klasikleri'ne özgü "form" ve "estetik" anlayışının piyano literatüründe değerlendirilmesiyle elde edilen Sonat kompozisyonlarına karşılık, Romantiklerin klasik prensipleri altüst ederek meydana getirmiş oldukları küçük çaptaki piyano fantezileri de Piyano Edebiyatı başlığı altında nitelendirilmişlerdir. Bu eserler üstünde yapılacak araştırma ve incelemeler, Klasik ve Romantik eğilimler arasındaki estetik farklılıkların, duyu yoluyla algılamada beliren tını özellikleri açısından saptanabilmelerine kesinlikle olanak sağlamaktadır.

Güzel sanatların tümünün anlatım eğilimlerindeki farklılıkları araştırma konusu, ancak sanatların tarihsel akışıklarını ve bu tür akışıkların karşılıklı ilişki derecelerini saptayabilme yolunda elde edilebilecek nedenleri meydana çıkarabilmekle çözümlenebilmektedir. Klasik ve Romantik eğilimlerin müzik sanatındaki farklılıkları da gene bu yoldan saptanabilmektedir.

Öte yandan tarih boyunca oluşan sanat değişimlerinin bilimsel açıdan incelenmeleri de göstermektedir ki, herhangi bir değişim, bir önceki dönemin oluşturduğu "doymuşluğun" (*saturation*), sanatçıyı dinamik bir gelişim süreci içinde yeni buluşlara özendirmesinin doğal sonucudur. Ve sanatların gelişim süreçleri içinde oluşturdukları değişimler ise, tarihsel görünümü oluşturan yaratış çabasının geleceğe yönelik ürünleri olmanın önemini taşımaktadırlar.

Özellikle müzik sanatında Klasik ve Romantik akımların ne yolda sınırlandırılabilirler soruna gelince:

Tanınmış müzik estetlerinden Kullak (1823-1862), *Piyano Çalmanın Estetiği* başlıklı kitabında şu yolda bir görüşe yer vermektedir: "Bir sanat eserinin değeri, küçük boyutlu müziksel

tasarımların oluşturdıkları büyükçe birimlerde yer alan düşünsel bütünlükle ölçülür." Ne var ki, Kullak bu görüşüne, daha çok klasik müzikleri değerlendirme yolunda kaleme almış olduğu bir eserinde yer vermektedir; ve böylesine bir görüşü sadece Beethoven'ın müziği ile sınırlandırmaktadır. Nitekim Kullak, Beethoven'ın eserlerinin, yukarıda açıkladığım kanısını tam anlamıyla karşılar nitelikte olduğu fikri üstünde ısrarla durmakta, büyük bestecinin özellikle senfonileriyle sonatlarındaki müziksel mesajları içine alıp bütünleştiren büyük birimlerin, düşünce ve biçim bütünlüğünü hiçbir yerde aksatmayan yaratışlar oldukları tezini ileri sürmektedir.

Kullak'ın bu görüşü, hiç şüphe yok ki, Beethoven'ın, romantizme giden kapıyı açan ilk yaratıcı olduğu görüşünü de reddütsüz savunan ilk estetlerden birinin Kullak olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Klasik ve Romantik müzikler arasındaki farklılıkları açıklayabilme yolunda yapılacak araştırmalar, doğal olarak kısaca şu sonuçları vermektedir:

Klasik müzikte tek bir melodik tasarım, daha büyük bir birimin parçasıdır ve eserin kuruluşundaki payı oranında önemli olmasına karşılık, tek başına o kadar ilginç görünmemektedir. Halbuki bunun tamamen karşıtı olan Romantizmde, örneğin Chopin (1810-1849), Schumann (1810-1856) ve Liszt (1811-1886) gibi sanatçıların eserlerinde, kendinden daha büyük bir birime bağlanamayan ilk müziksel tasarım, eserin akışı içinde, tek başına bir varlığa da sahip olabilmektedir. Bu böyle olunca, Romantik sanatta en küçük müzikal bir tasarım bile, büyük bir bütünden kopmadan, kendine özgü işlevsel yönü olan küçük bir bütün olmanın önemini taşıyabilmektedir.

Müzik Sanatında Romantizm Nedir?

Yukarıda yorumlanan nedenler karşısında, Romantik eğilimle birlikte küçük çapta bağımsız eserler (formlar) meydana gelmeye başlamış ve bu durum, piyano edebiyatında Sözsüz Şarkı, Prelüd, Etüd, Bersöz türünden küçük ama duyarlı eserlerin

meydana gelmesine yol açmıştır. Nitekim bu tür eserlerin adlarından da anlaşılacağı gibi, bir tek müziksel tasarım bile, oldukça önemli bir duyguyu dile getirmede olağanüstü oranda başarılı olmaktadır. O halde, herhangi bir duygusal yaşantıyı, yani küçük-cük bir formu içeren melodi parçasını, yerine göre, Romantik yaratışta büyük bir zincirin halkasına benzetmek hiç de yadırganacak bir yorum değildir. Hattâ böyle bir Romantik eserde yer alan küçük çapta müzikal bir tasarımı, eserin akışı içinde, Klasiklerin "form" mimarlığına karşıt anlamda oluşturulmuş bir buluşun sonucu olarak nitelemek de yerinde olur.

Romantik piyano edebiyatının en özlü bir türü olan Etüd'ler, klasik sanata özgü "düşün" ve "anlatım" biçimlerinin tamamen aksine olarak, yapısal varlıklarını oluşturan bir tek müzikal tasarımın katkısıyla yaşama göz açmış olan yaratışlardır. Ne var ki, Chopin'in Etüdlerinde -az da olsa- gene de böylesine bir oluşumun aksini kanıtlayan üç Etüd ile karşılaşılacaktır; bu Etüdler şunlardır: do-minör No. 17, si-minör No. 22 ve do diyez-minör No. 19. Ve sadece bu üç Etüd, ayrıca, bağımsız motifli birer orta kısma da sahiptirler.

Ünlü müzik bilgini Oskar Bie, Romantik piyano etüdleri üstündeki düşüncelerini böylesine bir yorumla açıklamaktadır:

"Teknik işleyiş konu olan Tema'nın yarattığı duygusal atmosfer, gitgide yükselmektedir... aynı temadan elde edilen Motif'in tekrarlanması, esere egemen olan karaktere büsbütün açıklık getirmekte, her tür karşıtlığı, anlamsız tınıyı eserden uzaklaştıran bir karakter yapısının bu etüdleri etkisi altına aldığı açıkça görülmektedir."

Romantizmin bu tür eserleri, müzik sanatının klasik yapıyla şu şekilde karşılaştırılmaktadır:

Romantik müzikte estetik beğeniye, dinleyenlerde kendiliğinden oluşan heyecanın, hattâ aşırı duyarlılığın etkisiyle erişilebilmesine karşılık, Mozart'ın bir sonatını, eserin basılı notasını göz yoluyla izleyerek dinleyebilmek de mümkündür; çünkü romantiklerin oluşturduğu kendine özgü piyano tekniği ve böylesine bir tekniğe özgü estetik haz, eseri ayrıca notadan izlemeye de çoğunlukla olanak vermemektedir. Halbuki müzik estetleri ve yorumcularının çoğu, klasik sonatların ayrıca basılı notadan

da izlenerek dinlenilmesinin, müzikal anlatımın gereği gibi anlaşılmasına yardımcı olduğu kanısındadırlar.

Romantik piyano edebiyatının iki büyük bestecisi olan Chopin ile Liszt'de, Mozart (1756-1791) sanatında olduğu gibi aşırı bir parlaklık içindeki iniş-çıkış'larla akıp giden tonal pasajlarla karşılaşmak mümkün değildir. Nitekim bu tür tonal iniş-çıkışlı pasajlar, romantik piyano edebiyatında daha da yumuşayıp yuvarlaklaşmıştır. Romantik eserlerde kesin bir ritim yapısına sahip olmayan bu tür skalalar, 17, 19 veya 23 sestten elde edilmiş olup, sol elin ritmik karakterde oluşturulan eşlik figürleri üstünde hareket eden iniş ve çıkışlar halinde uygulanmaktadır. Onun içindir ki, Chopin'e özgü esnek bir ritim dokusu olarak benimsenen bu tür yumuşak pasajlar, Chopin estetiğini karakterize eden yaratılar olarak nitelendirilmektedirler. Aynı zamanda Chopin müziğinde ritim, bir yandan klasik eserlerde görülen ağırlığını kaybederken, statik donukluktan da uzaklaşmış, bir yandan da gevşek ve âdeta uçarcasına gelişen bir karakter elde etmiştir; hattâ onun eserlerinde müziğin gerektirdiği hareket türleri de incelmıştır. Böylelikle Chopin sanatına özgü hafif ve akıcı atmosfer, günün birinde tüm romantik yaratılara örnek olmuştur. Büyük sanatçının her iki piyano konçertosunda yer alan ince, narin, zarif ve içli pasajlar, müzik sanatında Chopin stiline tüm özelliklerini açıklamaya yetkili birer yaratış olarak nitelendirilmektedir.

Franz Liszt'in eserlerinde ise bestecinin Chopin sanatından büsbütün farklı olan parlak pasajlarını, herhangi estetik bir yorumla sınırlandırmak olanaksızdır. Bu pasajların en önemli yönleri, dinleyenlerin kafasında, erişilmez bir süratin etkisi ile geniş anlamlı bir çok-seslilik tınısı yaratması ve böylelikle piyanoyu devamlı olarak aynı tını içinde tutabilmesidir. Onun için Liszt'in pasajları, eğilimi bilinen bir skala karakterinden yoksun, sürekli olarak değişebilen pasajlar olmanın önemini taşımaktadırlar.

Öte yandan Franz Liszt, romantik piyano stilini olduğu kadar, eserleriyle romantik yaratış esprisini de en ileri olgunluğa ulaştıran bir sanat büyüğü olarak tanınmaktadır.

Yukarıdan beri yapılan tüm araştırma ve incelemeler de

göstermektedir ki, Romantik sanat, Viyana Klasiklerinin oluşturduğu kendilerine özgü stil yanında, değişik bir "anlam" ve "anlatım"ın gerektirdiği yepyeni bir yaratış türüne dayanmakta, aynı zamanda her şeyden önce bağımsız bir Piyano Edebiyatı'nın meydana gelmesine de olanak sağlamış bulunmaktadır.

Klasik teriminin çokyönlülüğü; sanat ve kültüre yönelik biçimlendirici gücü

Klasik teriminin, günümüzde bile, Antik Kültürün, zamanında eriştiği doruk noktasını eksiksiz belirleyen teknik bir terim olarak kullanılmakta olduğu, öteden beri bilinen bir gerçektir.

Sanat yazarlarına ve eleştirmenlere göre "klasik" terimi, anlamsal özü bakımından, yaratıda huzuru, düzeni, açıklığı, ölçüyü ve nihayet armoniyi arayışın simgesidir. Ve onun içindir ki, klasik sanat, yaratışta ateşli, aşırı heyecanlı, şiddetli harekete ve ölçsüzlüğe, hattâ kuralsızlığa ödün veren Barok ve Romantik anlayışa tümüyle karşıt bir duyarlılık olarak nitelendirilmektedir.

"Klasik" teriminin Antik Kültürü niteleme bakımından sahip olduğu anlatım gücü, hattâ üstünlüğü, günümüz sanat yaratıcılığında da olağanüstü içerikli eserler vermiş bulunan ünlü yaratıcıları ve kişiliklerini karakterize etme bakımından da geçerlidir.

Klasik bir eser, oluşturduğu "form" ile ilgili düşünsel içeriğin sahip olduğu değer doğrultusunda önemlidir; ve eskiye ne kadar aşırılıkla bağlı olursa olsun, geleneğin meydana getirdiği tutucu bir realizme kendini gene de tutsak düşürmeyen eserdir. Nitekim varlıklarını dinamik bir gelişim süreci içinde tazeleyen bu tür bir klasik sanata örnek olarak tarih boyunca oluşan şu hareketlere ve ünlü kişilere burada kısaca değinmek yerinde olur; şöyle ki:

Milâttan önceki 5. ve 4. yüzyılların Antik sanatı; Yüksek Rönesans döneminin (15. yüzyıl) İtalyan resim sanatı; 17. yüzyıl Fransız edebiyatı; 18. yüzyıl Orta Avrupa Aydınlanma Dönemi edipleri ve şairleri: Goethe, Schiller; Viyana Klasikleri dönemi bestecileri: Haydn, Mozart, Beethoven.

Antikite (İlkçağ) ile ilgili oluşumları, kısa ama çok daha açık bir genellemeyle şöylece özetlemek de mümkündür:

1) Klasik Antikite: Grek ve Roma dönemi; 2) Sanat: ölçülü, belirli, sakin ve içedönük; 3) Fizik: Klasik Fizik, Kuramsal Fizik, Rölativite ve Quanten Teorilerinden önceki fizik; 4) Bilim, Kültür ve Sanatta, üstün düzeyde yaratıcılıkta olağanüstü başarıya ulaşanların, klasik yaratıcılar olarak nitelendirilmeleri; 5) Hukukta, kanı, yorum ve yargılarına kesinlikle inanılır nitelikte ahlâka sahip kişilerin, klasik anlayışlı şahitler olarak değerlendirilmeleri.

Güzel sanat terimi olarak kullanılan Klasisizm sözcüğü, yukarıdaki bölümde yorumlanmaya çalışılan, klasik öze yönelik eserlere bağlılık anlamına gelmektedir; ve yaratıda bu eğilim, antik Grek ve Roma sanatının zamanla oluşturduğu açık, saydam, berrak, düzenli ve yasalaşmışçasına biçimlenmiş "form"lara bağlı anlayış ve espriyi örnek alma anlamına gelmektedir.

Klasisizmin, güzel sanatların değişik kolları açısından değerlendirilmesindeki özelliklere gelince:

Görsel sanatlarda Klasisizm

Burada, 18. yüzyılın ortalarına doğru başlayıp, Barok ve Rokoko stillerine tam anlamıyla karşıt doğrultuda gelişimini sürdürmüş bulunan ve Romantizmin yanında, hattâ Romantik espri ile birlikte 19. yüzyılın ortalarına kadar oluşturduğu eserlerle sanat tarihinde çok önemli yeri olan bir yaratış döneminin incelenmesi gerekmektedir ki, bu dönemin özelliği, her şeyden önce Görsel Sanatlar'ın incelenmelerini gerektirmektedir.

Klasisizmin özü, görsel sanatlarda her şeyden önce Grek ve Roma sanatlarının kendi özelliklerine bağlı "formal" oluşumlarının aydınlık bir bütüne ulaşabilmesi yolunda harcanan çabada aranması gerekeceği ilkesinden güç almaktadır. Ve böylesine bir bütünleşme, formlaşmaya egemen olan çizgilerin dikey serpişmelerinde olduğu gibi, ince ve zarif ilişkilerde ve nihayet kesin ve değişmez kurallara bağlılık esprisinde üstlenilmiş bulunmaktadır. Klasisizme yönelik böylesine bir yaklaşımın oluşumunda,

her şeyden önce, ilk olarak 1748'de Pompei'de yapılmış olan arkeolojik kazılarda meydana çıkan eserlerin büyük etkisi olmuştur. Klâsisizm anlayışının oluşum ve gelişimine, uygarlık tarihinde isim yapmış üç büyük bilim adamının olağanüstü etkisi olmuştur ki, bunlardan ilki Piranesi (1720-1778), ikincisi Lessing (1729-1781), üçüncüsü de Winckelmann'dır (1717-1768).

Mimarlıkta klasisizmin Batıdaki ilk kurucusu ise, 16. yüzyılın ünlü İtalyan mimarı Palladio'dur (1508-1580). Roma'daki antik mimarlığın anıtsal etkisi altında, batının 17. ve 18. yüzyıllardaki yapısal karakterinin antik doğrultuda biçimlenişine, bıraktığı örnek eserlerle yardımcı olmuş bulunan Palladio, en çok İngiltere'deki ve Hollanda'daki imar hareketlerinde kendine özgü klasik stili benimsetmiş ve bu durum her iki ülkede de saray, müze, üniversite türünden büyük boyutlu eserlerin meydana gelmesine olanak sağlamıştır; ve batıda Palladio üslûbu olarak anılan böylesine bir hareketin adı sanat tarihine Palladianismus olarak geçmiştir. Mimarlık sanatında Palladianismus hareketi, 19. yüzyıl sonlarına kadar, Batının hemen her yerini ve özellikle Fransa'yı ve Almanya'yı geniş ölçüde etkisi altına almıştır.

Batı kültüründe Klasisizm, oldukça geniş hareketlere sahne olmuş, hattâ mimarlıktaki Palladianismus anlayışından çok daha ileri gitmiştir; ve plâstik klasik üslûpta en çok ressam ve heykeltarihi yetiştiren ülkeler arasında Fransa ve Almanya en başta gelmektedir. Bununla birlikte klasik mimaride en ileri giden ülke gene de İtalya olmuştur.

Klasik yaratıcılığa göre oluşturulan Resim sanatına gelince:

Bu tür resim sanatının ilk yaratıcısı ünlü Fransız ressamı Jacques Louis David'dir (1748-1825). Önce resimde Rokoko türüne bağlanan David, bir süre Roma'da kaldıktan sonra, Grek ve Roma antikitesinin etkisi altında, tüm gücü ile klasisizme yönelmiş, konumsal eğilimde ahlâkı ön plâna alan sanatçı, moral üstünlükleri değerlendirmede özellikle başarılı olmuştur. Klasik Fransız resminde David'den sonra gelen ünlü ressamlar şunlardır: Girodet-Trioson, Prud'hon, Gérard ve Ingres.

Almanya'da ise Rokoko resimden Klasisizme geçen ilk ünlü ressam Mengs'tir ve onu Füger izlemiştir. Ne var ki, Alman klasik resminde büyük bir yaratıcılık gücüyle en ileri aşamalara

ulaşmış iki ünlü ressam daha vardır ki, bunlardan ilki Carstens, ikincisi ise Koch'dur; Carstens özellikle doğanın yüksek ve yalçın dağlarını, kayalıklarını, uçurumlarını, olağanüstü ve korkunç bir anlatım gücüyle dile getiren bir ressam olarak ün kazanmıştır. Resim sanatında bu tür heybetli ve korkunç manzaralar, "eroik manzara" (*paysage héroïque*) terimi ile nitelendirilmektedir.

Edebiyatta Klasik stil

Edebiyatta Klasik stilin nasıl oluşup geliştiği sorusuna gelince: Burada her şeyden önce 17. yüzyılda Fransa'da oluşup gelişen klasik şiirin incelenmesi gerekmektedir; ve bu konuda ele alınacak tek şair ise Voltaire'dir (1694-1778). Voltaire'in klasik üslûpta ve Antik mitolojiden esinlenerek yazmış olduğu eserler arasında yer alan en önemlileri şunlardır: Oedipus, Artémise ve Metrope.

Almanya'daki edebi klasisizm ise, Fransız klasisizmine ve ön plânda Voltaire'in eserlerine duyulan ilgiyle başlamıştır ve bu dönem, Alman klasiklerinin en başında gelen Gottsched'in (1700-1766) adıyla sembolleştirilerek Gottsched Dönemi olarak nitelendirilmiştir. Aynı dönemin klasik ediplerinden Klopstock (1724-1803), Wieland (1733-1813), eserlerinde aşırı klasik bir anlayışla Antik Grek ve Roma sanatına yaklaşan Winckelmann ve Lessing, Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) ve Hölderlin (1770-1843) gibi şairlerin eserlerinde doruk noktasına ulaşmış ve bu ediplerin klasik stilde eriştikleri aşama Yüksek Klasisizm dönemi olarak nitelendirilmiştir. Alman edebiyatında, Yüksek Klasisizmi izleyen bir de Geç Klasisizm dönemi vardır ki, bu dönemde meydana getirilmiş bulunan eserler, gerek biçim, gerek kapsam açısından Alman Yüksek Klasisizminin gelişimde en ileri aşamaya ulaşan eserlerinin oluşturduğu izlenimlerin etkisiyle daha ileri aşamalara ulaşmış yaratışlar olmanın önemini taşımaktadırlar. Geç Klasisizmin edipleri arasında yer alan şu üç edibin yaratıları özellikle önem taşımaktadır: Grillparzer (1791-1872), Platen (1796-1835) ve Meyer (1825-1898).

Müzik sanatında Klasisizm ve öncüleri

Müzikte klasik türün oluşum ve gelişimi, 1770 yılından 1825 yılına kadar devam eden bir süreye isabet etmektedir. Ve klasik stil, müzik sanatında Sonat Formu ve bu form içinde yer alan birbirine karşıt iki ayrı temayı işleyerek elde edilen bir eserle müzik tarihindeki yerini almış bulunmaktadır.

Müzik formları içinde özellikle Senfoni'lerin, Pişano Sonatları'nın ve Oda Müziğı türünde meydana getirilmiş bulunan eserlerin 1. bölümleri, sonat türünde meydana getirilen bölümler olmanın önemini taşımaktadırlar. Burada üzerinde dikkatle durulan nokta, eserlerin çalmışları süresi içinde duyulması gereken esas melodidir ki, böylesine bir melodinin, oldukça canlı ve hareketli bir ritme konu olsa bile, şarkı söylemişçesine tınlaması gerekmektedir. Eserin bölümlerinin, açık ve belirli karakterde ve ölçülü ilişkiler içinde oluşturulmaları benimsenmiştir. Bu türde yazılmış klasik müzik eserlerinde, Barok stilde bestelenmiş eserlerde önemle yer alan "polifonik" (çoksesli) kapsamlı kısımların kesinlikle yer almamasına özen gösterilmektedir; hattâ Bas-Şifre tekniğı de bu gibi eserlerde kullanılmamaktadır.

Klasik üslûbun müzik sanatına getirdiğı en önemli yenilik, esere egemen olan "homofoni" (*homophonie*) (eşseslilik) ile dokusal yapıdaki hafifliktir ki, dolgun ve zengin bir tını ve eşlik seslerindeki canlılık ancak böylesine bir uygulayışla elde edilebilmektedir. Klasik stilde bestelenecek bir müzik eserinden çoğunlukla beklenen tek özellik, daha çok enstrümantal bir yaratış olarak bestelenmiş olmasıdır. Sırf böylesine bir ilgi ve istektir ki, Haydn'ı (1732-1809) Oratoryum yazmaya, Mozart'ı (1756-1791) Messe ve operalar bestelemeye, Beethoven'i (1770-1827) ise olağanüstü kapsamlı koro eserleri de meydana getirmeye teşvik etmiştir. Onun içindir ki, bu üç büyük yaratıcının, Viyana Klasiklerinin en başta gelen bestecileri olmaları, dünyanın her yerinde sevgi ve hayranlıkla takdir edilmelerine neden olmakta, Viyana Klasikleri Dönemi, tüm dünyaca örnek bir yaratış dönemi olarak kabul edilmiş bulunmaktadır.

II. MÜZİK ESTETİĞİ

Güzel Sanatların Oluşturduğu Estetik Yargı ve Anlamı; Özel Estetikler ve Müzik Estetiği

Güzel sanatları değişik açılardan yorumlayıp yargılama isteğiyle elde edilen düşünsel ölçüler, zamanla "estetik" terimiyle nitelendirilmiştir. Ne var ki, sanatların tümünü, kuramsal yünden değerlendirebilme amacıyla elde edilen değişik içerikli genellemeleri, "Sanat Felsefesi" başlığıyla incelemek de mümkündür; hattâ böylece oluşacak düşünsel ürünleri, "Genel Estetik" başlığı altında nitelemek de yerinde olur.

Anlaşıyor ki, güzel sanatların oluşturduğu düşünce, yorum ve yargıları, Estetik, Sanat Felsefesi ya da Genel Estetik başlıklarıyla nitelemek mümkün olmakla birlikte, sanatların yaratılışlarına, duygusal açıdan olduğu kadar, fiziksel açıdan da biçim veren farklılıklar ve bunlardan oluşan özgünlükler, zamanla her sanat kolu için özel bir estetik türünün meydana gelmesine olanak sağlamış ve böylece her sanatın kendinden oluşan özellikleri içeren ve "Özel Estetik" niteliğine sahip bulunan düşünce, yorum ve yargılar elde edilmiştir (Görsel Sanatlar Estetikleri, Müzik Estetiği, Bale Estetiği, v.b. gibi).

Güzel ve Güzellik yargıları, bu tür etkinlikleri algılayabilme gücünün, çirkine tümüyle karşıt, "soyut" ve yerine göre "somut" da olabilen bir "beğeni" ile etkileniş hallerinin ürünleridirler.

Ama yukarıda da değinildiği gibi, bu tür yorum ve yargılar, kişiye göre "öznel", hattâ bir bakıma, elle tutulabilir, gözle de görülebiliresine başkalarının da benimseyebileceği "nesnel" yargılar da olabilirler¹⁹

Estetik yargılarda, duygusal algılanışa, yerine göre akılsal algılanışın da ortaklaşa katkıda bulunabileceğini unutmamak gerekir. Kaldı ki, akılsal ve duygusal yaşantıların değişik oranlardaki ortak bileşimleriyle de oluşabilecek sanat eserleri arasında evrensel üne ulaşmış yaratışların var olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Burada aklın duygusal yaşantıya katkısı, "bilim" ve "kültür" birikiminin dinamik etkinliğinden başka bir şey değildir (!).

Güzel ve Güzellikler'den üstün aşamalarda etkilenebilmek, "öznel" ya da "nesnel" beğeni türlerinin çok daha ileri aşamalarda açıklanabilmelerine olanak sağlayabilecek nitelikteki algılama gücüne bağlıdır.

İnsanoğlunun düşünsel evrim açısından oluşturduğu Güzel ve Güzellik yorum ve yargıları üzerine konuşan ilk düşünürler, Platon (M.Ö. 428/7-348/7) ile Aristo'dur (M.Ö. 384-322).

Platon'un Doğru ve İyi yargıları arasına Güzel yargısını da katması, tarih boyunca bu konuda esaslı araştırma ve incelemelere yol açmıştır.

Platon'a göre Güzel ve Güzellik, sınırlandırılmaları kesinlikle olanaksız idealler olmanın önemini taşırlar. Günümüz estetik anlayışına göre de bu iki önemli yargı, kesin ve değişmez gerçekler olarak benimsenmeleri olanaksız yargılardır; o halde bu iki yargı, sonsuz bir isteğin amacı, hattâ zamanın akışı içinde, duygunun ve aklın evrim çabasından güç alan, esnek karakterli

¹⁹ "Soyut", "somut", "öznel" ve "nesnel" karakterli düşünce, yorum ve yargıların felsefeyle ilgili anlamları aşağıda açıklandığı gibidir:

"Soyut" (*abstré*) anlam, bir düşüncenin genellikle benimsenmemiş olanını, ya da toplumca benimsenmiş bir düşünceye tümüyle aykırı, kişiye özgü yargıyı karşılamaktadır.

"Somut" (*concré*) anlam, soyut'a aykırı ve geçerliliği kolayca algılanabilen yargıyı, ve yerine göre beş duyardan biriyle de saptanabilen nesne'yi karşılamaktadır.

"Öznel" (*subjectif*) anlam, sadece "ben" (yani özne = sujet) ile ilişkili olan ve sırf "ben" açısından geçerli sayılan, "ben'den" oluşan, "ben'e" bağlı olup, "ben" tarafından kanıtlanan, "ben'in" duyarlılığını dile getiren ve onun için "ben'i" düşünce, yorum ve yargının özü olarak tanıtan anlayışı karşılamaktadır.

"Nesnel" (*objectif*) anlam, "ben" (yani özne = sujet)den gelen düşünceyi ve "ben'in" yararına olmayan, herkesçe benimsenebilen ve genellikle geçerli olabilen anlayışı karşılamaktadır.

yorum ve yargılar olma niteliğindedirler; çünkü sanat eserlerine yönelik düşünce, yorum ve yargılar, duygusal olduğu kadar, akılsal da olabilen değişik türlerden etkilenişlerin evrimsel niteliklerine paralel doğrultuda değişebilirler de.

Öte yandan, sanat eserlerine yönelik düşünce ve yorumların az çok kesin kanı ve yargılara dönüşebilmeleri, bazı olağanüstü içerikli eserlerin, estetik üstünlükte zamanla değişmezlik niteliğini elde edebilmelerine olanak sağlamıştır (!). Nitekim, Edebiyat, Müzik, Görsel Sanatlar, Tiyatro, Dans ve Bale sanatlarına geniş ölçüde katkısı olmuş büyük yaratıcıları ve eserlerini, burada konuya örnek olarak ele almak yerinde olur.

Müzik Estetiği'ne gelince:

Güzel sanatların tümünde olduğu gibi, müzik sanatında da yaratıcı esprinin, duygusal birikimden olduğu kadar, kültürel, hattâ bilimsel birikimden de esinlenerek, taşıdığı anlamı, âdeta görünürmüşçesine biçimlendirebilme çabası, her şeyden önce çağdaş yaratıcılığın gereği olmanın niteliğini taşır. Üstün ve ileri bilgi ve kültüre dayalı bir müzik eserini, tüm sanatlar için geçerli filozofik düşünce ve yorumsal genellemelerle açıklamaya çalışmak, ancak bir noktaya kadar mümkündür. Şurasını kesinlikle bilmek gerekir ki, müzik sanatında, düşünme ve hayal etme güçlerinin esere dönüşerek bedenleşmesi, bu sanatı da öteki sanatlardan doğal olarak farklı kılmaktadır; çünkü müzik sanatına görünürmüşçesine beden kazandırmaya çalışan ana-öge, sadece "ses"tir ve bu fiziksel ögenin, anlatıma biçim verme yolunda oluşturduğu tek anlatım gücü ise, sadece ve sadece müziğe özgü sembolik dildir (!).

Kitabın bu bölümünde, estetik düşünce, yorum ve yargıya genel anlamda yön veren birkaç ünlü filozofa kısaca değinmek zorunlu olduğu için, müzikle ilgili araştırma ve incelemeler, yani müzik sanatının gerektirdiği Özel Estetik konuları, bu bölümden sonraki bölümlerde yer alacaktır.

Estetik-Düşünce, -Yorum ve -Yargı'yı, Bağımsız Bir Felsefe Kolu Olarak Yönlendiren Büyük Düşünürler

Sokrates (M.Ö. 469-399)

Tarihte Antik Dönem'in başta gelen filozofu olan Sokrates, Atina'da doğmuş, Çoktanrı-düzeni'ne (Politeist Anlayışa) aykırı düşüncelerinden ötürü ve gençlere yanlış anlayışlar aşıyor baha-nesiyle yargılanmış ve Atina'da zehirlenerek öldürülmüştür. Filozofik konuların tartışılmasında Sokrates'i, Platon ve Aristo ile birlikte anmak gelenek halini almıştır; çünkü Sokrates Platon'un, Platon da Aristo'nun hocasıdır.

Sokrates'in, her şeyden önce "ahlâk" sorununu ön plânda ele alan bir filozof olduğu için ahlâkın savunucusu olarak tanınması, günümüzde bile önemli bir tartışma konusu olmuştur.

Antik Dönem'de özellikle benimsenen "Kozmolojik Doğa Felsefesi", yani doğanın bilimle felsefenin ortak katkılarıyla incelenip araştırılması ilkelerinden güç alan düşünce sistemi, yerini Sokrates'in "Antropolojik-Etik", yani "İnsan-Ahlâk" Felsefesine terk etmiştir; onun içindir ki, Sokrates felsefesinin özünü, her şeyden önce insanı ve insanın yeteneklerini tanıma, gençliğin eğitimi ve ruhsal yaşamı türünden konular oluşturmaktadır. Sokrates'e göre bu tür araştırmalara yönelik uğraşların olumlu sonuçlara ulaşabilmeleri yolunda başvurulacak tek yöntem ise, insana özgü yetenekleri, âdeta düşüncede doğum yaparcasına

insanın kendisinin sezinleyip meydana çıkarmasına yardımcı olan, gene kendindeki "mäeutik-güç"²⁰, yani kişiliğine özgü "düşünsel-ebelik sanatı"dır.

Sokrates'e göre aynı yolda başarı sağlayan başka bir düşünsel yöntem de 'ironi'dir. İroni (alay), insanın düşünerek doğru bulduklarını, sırf lâtife, şaka, alay edermişçesine oluşan bir görünümle ve gerçeği karşısındakinin algılayabilme yeteneğiyle orantılı olarak sezdirebilme esprisidir. Sokrates bu sistemi, sorulu-yanıtlı öğretim türü olarak değerlendirmiştir; ve filozof, gerçekten bilen kişinin, hocalık idealinin yüceliğine erişebilmiş kişinin, bilmediği halde bildiğini sanan, hattâ dâhi olduğu hülyasına kapılan kişiye, kendisini aptalmış gibi göstererek yönlendireceği safça sorularla, o kişinin, bilgisizliğini bizzat kendisinin sezinlemesine olanak sağlayan kişi olduğu kanısındadır; ve bu yolun en doğru bir eğitim yöntemi olduğu, yanılan kişinin ancak bu yoldan bilgeliğe, felsefeye özendirileceği inancındadır. Bu nedendir ki Sokrates, genellikle herhangi bir olayı bahane ederek işe el koymayı ve insanları doğruluk üstünde düşünebilme yeteneğine erişebilme yolunda böylece etkilemeyi yeğlemiştir. Ona göre doğru sayılması gereken uğraşlar, insanlara gerçekten yararlı olan ve insanları mutlu kılan uğraşlardır.

Sokrates felsefesine göre pratik başarının özü, her şeyden önce, insanın kendi kendini gereğince tanıyabilmesinden güç almaktadır; ve sadece insanın kendini bilip tanıyabilmesiyledir ki, neyi yapmanın ve neyi yapmamanın gereğince saptanmasında aldanma payı hayli azalmış olacaktır. Bu nedenle Sokrates, kendi içinde ilâhi bir "daimonion"un, yani Tanrıdan gelen bir sesin varlığına inanmış ve bu sesin kendisini, yapılması ya da yapılmaması gereken şeyler üstünde uyarmakta olduğunu açıkça söylemekten çekinmemiştir (!).

Sokrates'e göre erdemliğin en yücresi, insanın hayatta elde edebildiğinden fazlasını istememesi, yani kanaatkâr olmasıdır; azla yetinen kişi, Tanrıya en yakın olan kişidir. Ve gene Sokrates'e göre, kendi kendine egemen olan ve her işinde doğruyla uyum sağlayan kişi, başkalarını da yönetebilecek, hattâ devleti

²⁰ Eski Grekçede, çocuğun dünyaya gelmesine yardımcı olan ebelere özgü sanat ve marifet anlamına gelmek üzere "mäeutik" terimi kullanılmıştır.

idare edebilecek yeteneğe sahip olabilen kişidir; insanın kendini başarısız sürücüye ya da sanatını iyi uygulayamayan doktora emanet etmemesi gereklidir; ne var ki, insan hayatıyla ilgili en önemli konularda olduğu kadar, politikada ve devlet işlerinde de hemen herkes kendini söz söylemeye yetkili ya da devlet yönetimine yetenekli sanmaktadır(!).

Sokrates, zamanında hiç kimsenin aklından geçmeyen düşünsel yorum ve yargıları, yani "monoteist" (tektanrılı) anlayışa sempatiyle yönelişi, filozofik bir sisteme dönüştürebilmenin çabası içindeydi; devletin benimsediği Tanrılara inanmadığı, ilâh yaratma hevesine kapıldığı, hattâ bu tür düşüncelerle gençliğin yozlaşmasına neden olduğu bahanesiyle yargılanarak ölüme mahkûm edildi ve baldıranotu ile zehirlenerek idam edildi. Ne var ki, Sokrates, bütün bu olaylar karşısında, yasalara beslediği olağanüstü saygı nedeniyle, Atina'dan kaçıp kurtulmak yerine idam cezasına sessizce boyun eğmiştir.

Sokrates, hiçbir yazılı eser bırakmamıştır. Filozofun hayatı ve düşünceleri üzerine geniş bilgi sağlayan en önemli belgeler, öğrencisi Platon ile Xenophon'un yazılarıdır.

Sokrates üzerine telif ya da çeviri olarak Almancada yazılmış en önemli eserler şunlardır: Platon, "Diyaloglar" (*Dialoge*), Xenophon, "Anılar" (*Memorabilien*); H. Meier, "Sokrates'in Eseri ve Tarihsel Niteliği" (*Sokrates, sein Werk und seine geschichtliche Stellung*, 1913); G. Kafka, "Sokrates, Platon ve Sokrates'in Çevresi" (*Sokrates, Platon und der sokratische Kreis*, 1921); R. Guardini, "Sokrates'in Ölümü" (*Der Tod des Sokrates*, 4. baskı, 1956); F. Leist, "Musa, Sokrates, İsa" (*Moses, Sokrates, Jesus*, 1959); G. Nebel, "Sokrates" (*Sokrates*, 1968), E. Sandvos, "Sokrates ve Nietzsche" (*Sokrates und Nietzsche*, 1976).

Sokrates üzerine yazılmış İngilizce ve Fransızca eserler, bu dillerde basılmış ansiklopedilerden öğrenilebilir.

Platon (Plato) (Atina, M.Ö. 427/8 - 347/8)

Asıl adı Aristokles olan Grek filozofu Platon, Atina'nın soylu bir ailesindendir ve önce şiirle uğraşmıştır. Sekiz yıl süreyle (Atina,

469-399) Sokrates'e öğrenci olan ve hocasının etkisiyle felsefeyi gönülden benimseyen Platon, zamanla ön plânda Batı dünyasını derinden etkilemiş bir filozof olarak tanınmış ve yakından ilgi görmüştür. Platon olgunluk çağlarında uzun yolculuklar yapmış, Mısır'a da gitmiş, daha sonraları İtalya'ya geçerek, zamanın ünlü filozoflarından Pythagoras'ı (M.Ö. 570?-480?) tanımış ve onunla dostluğunu geliştirmiştir. Sicilya'ya da giderek, oralara egemen olan devlet adamlarıyla yakın ilişkiler kuran Platon, özellikle politikada elde ettikleri deneyimleri, düşünsel alanda da geliştirebilmelerine öncülük etme yolunda çaba harcamış, ama bu iş gereği gibi değerlendirilememiştir.

Platon, 387 yılında Atina'da bir Yüksel Okul kurmuş, Felsefe Akademisi niteliğini taşıyan bu okulu, ömrünün sonuna kadar yönetmiştir.

Platon, mantık, metafizik, ahlâk ve politika konularını içeren kendine özgü felsefe uğraşlarıyla, öğretisini tek bir bütüne dönüştürmede olağanüstü başarıya ulaşmıştır.

Platon, zamanın Grek dünyasında küçük ve az nüfuslu topluluklar halinde oluşan, dinsel ve politik özgürlüğe sahip bulunan ilk Kent Devletleri'ne düzen verme yolunda, insana ve yönetime her şeyden önce iyi'nin, doğru'nun ve güzel'in egemen olması tezini ısrarla savunmuş, bu konudaki yazıları ve uğraşlarıyla bugünün devlet anlayışını oluşturan felsefeye öncülük etmiştir.

Platon felsefesine göre İde'ler (yani düşün yoluyla algılanabilen düşünceler) sadece düşünsel etkileniştten kaynaklanmaktadır; başka bir deyimle Platon'a göre İde'ler, yani sadece düşünden kaynaklanan düşünceler, madde-ötesi (*méthaphysique*=metafizik) varoluşun sırrını araştırma tutkusundan güç almaktadırlar. Platon'un öğrencisi Aristo'ya (Stageira, 384/3 Chalkis 322/1) göre de, madde-ötesine dönük araştırmaların özü olan İde'ler, düşünce biçim veren metafizik düşünceler olarak nitelendirilmişlerdir. Onun içindir ki, Platon açısından İde'ler, algılayabildiğimiz kadarıyla, madde-ötesi varoluşun biçimlendirdiği kendine özgü bir yaşantının ürünleridirler. Bu tür yaşantıları, dünya düzenine biçim verme amacıyla ayarlayabilmek için, gerek kişinin, gerek Devlet'in, yapısal varlıklarında yer alan sı-

nıfsal aşamalara göre örgütlenmeleri gerekmektedir; ve Platon Felsefesi'nin özünü oluşturan uygulama biçimi de budur. İşte bu nedenle Platon Felsefesi, genellikle iki ana kola ayrılmaktadır: bunlardan ilki İde'ler Öğretisi, ikincisi de Devlet Felsefesi'dir.

Platon'a göre her düşünsel algılanış, sürekli ve değişmez bir etkilenişin ürünü değildir; hattâ çoğu kez bir aldanış da olabilir. Bu nedenle her tür algılanış için kesinlik ve değişmezlik sözkonusu olamaz; hattâ bunlardan bazıları birer aldanış olmaktan ileri gidememiş de olabilirler.

Sadece anlamlı etkilenişlerden güç almış, kesinlik ve değişmezlik niteliğini kazanmış olan algılanışlar, sağlam yolda bedenleşen ve yerine göre bilimsel kaynaklardan da yararlanmış madde-ötesi algılanışlar olmanın niteliğini taşırlar. Bu tür algılanışların meydana gelebilmeleri, duyu organlarının yardımıyla oluşabilen görüntülerle değil de, ancak ve ancak madde-ötesi oluşumun, yani zihinsel çabaların yardım ve etkileriyle mümkündür.

Platon Öğretisi ve bu büyük düşünürün bu öğretiyle ilgili –mektupları dışındaki– yazıları, gerek sanat, gerek dil içeriği bakımından olağanüstü önem taşıyan Diyaloglar halinde oluşmuş yazılardır. Platon'a bağlananlar ile filozofun öğrencileri, Platoncular ya da Akademikiler olarak nitelendirilmişlerdir.

Platon Felsefesi'nin, yani *Platonisme*'in geçerliğini koruması, Ortaçağdaki Neo-Platoncular'ın (Platonculuğu Yenileyenlerin) Aristo'yu gereğince anlayamamış olmalarının neden olduğu anlaşmazlık yüzünden kesintiye uğramıştır; ama Rönesans ile birlikte Platonculuk yeniden canlanmış ve tüm dünyada idealist düşüncenin temeli olmanın niteliğini kazanmıştır.

Platon'un kendine özgü felsefesini bir bütün halinde içeren en önemli Diyalogları şunlardır: *Apologie* (Sokrates'in savunması); *Kriton* (yasaların yüceliği üzerine); *Laches* (cesaret üzerine); *Charmides* (ağırbaşlılık ve temkinli oluş üzerine); *Euthyphron* (dindarlık üzerine); *Hippias minor* (yalan ve haksızlık üzerine); *Protagoras* (erdemliğin bütünlüğü ve öğrenilir nitelikte oluşu üzerine); *Gorgias* (egoist ve sofist ahlâk, Sokrates'in ahlâka dayalı politik anlayışının aksine düşünceler ve hitabetin özü üzeri-

ne); *Menon* (hitabetin esası ve herhangi bir şeyi yeniden hatırlayabilmeyi sağlama düşüncesi üzerine); *Kratylos* (dil üzerine), *Symposion* (ziyafet ve sevgi-sofrasına duyulan isteğin esası üzerine); *Politeia* (Devlet: Adalet üzerine); *Phaidros* (düşün ve öğreti üzerine); *Theaitetos* (bilim üzerine); *Timaios* (evrensel-karakter üzerine). Filozofun bu eserleri, 19. yüzyıl boyunca Batının belli-başlı dillerine çevrilmiştir.

Platon'un yukarıda açıklanan en önemli Diyaloglarının özü, her şeyden önce insanlık için büyük önem taşıyan erdemlik çabasındaki moral üstünlüğü ön plânda ele almaktadır ki, bu moral üstünlüğün de şöylesine bir plânı sırayla izlemekte olduğu açıkça görülmektedir:

- 1- Bilgelik (Hikmet'e sahip olma),
- 2- Cesaret
- 3- Nefse hakimiyet
- 4- Adalet

Müzik sanatına güzel sanatlar arasında daha üstün bir anlayışla önem vermiş olan Platon, *Timäus* adlı eserinde (paragraf 47) müzikteki hareket gücünü, insandaki ruhsal etkilenişin oluşturduğu hareketle kıyaslamıştır; ve müzik sanatının, düşünsel yorumla hiçbir ilişkisi olmayan alelâde bir eğlence olmayıp, aksine ruhsal yaşantılara uyum sağlayan, şiddetli heyecanları sükûnete çevirerek yumuşatan bir sanat olduğuna özellikle işaret etmiştir.

Platon'un müzik sanatı hakkındaki düşünceleri, ön plânda *Timäus* adlı eserinde yer almaktadır (Gottfried Weber, *Cäcilia*, Cilt VIII, S.69, 1828).

Platon'un müzik sanatı hakkındaki yorum ve yargılarına önemle yer veren eserler şunlardır:

H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* ("Grek Müziğinin Ahlâk Eğitimiyle İlgili Yönleri"), 1828.

Th. H. Martin, *Etudes sur le Timée de Platon* ("Platon'un *Timée* Adlı Eseriyle İlgili Araştırma ve İncelemeler"), (Platon bu eserinde armoni oluşturma yolundaki karakterleriyle tanınan rakamlara değinmektedir), 1841, 2. cilt.

R. Westphal, *Harmonik* ("Armoni"), S.135; K. von Jan, *Harmone der Sphären* ("Gök Yuvarlağındaki Armoni"), *Philologus*, Cilt 52.

Platon, bütün güzel sanatları kapsayan düşünce ve yorumlarıyla, dünyada Estetik Araştırmaları başlatan ilk filozof olarak da tanınmaktadır. Ve Platon'un bu konulardaki düşünce, yorum ve yargılarını oluşturmasında, kendisini yetiştirmiş olan hocası Sokrates'in katkısını gözden uzak tutmamak gerekir (!).

Aristo (Aristoteles) (Makedonya 399 - Chalkis 322)

Antik düşüncenin en başta gelen filozoflarından Aristo, Platon'a öğrenci olmuş, daha sonraları Büyük İskender'i eğitmiştir (M.Ö. 343). Aristo, M.Ö. 335'te Lykeion'da bir Felsefe Okulu kurmuştur. M.Ö. 322 yılında Politeist (*Polythéiste*=Çoktanrıcı) anlayışa aykırı düşüncelerinden ötürü yargılanabileceği kanısıyla kaçarak Chalkis kentine sığınmış ve orada ölmüştür.

Aristo Felsefesi, özellikle Batı dünyasının düşünsel biçimlenişine büyük ölçüde ışık tutmuş olmasından dolayı olağanüstü önem kazanmıştır. Bu felsefe, Aristo'nun gerek kendinden önceki, gerek çağdaşı filozoflardan bazılarının düşün sistemlerine yönelik eleştirilerinin oluşturduğu temel üzerine oturtulmuş kendine özgü bir felsefe olmanın önemini taşımaktadır; ve bu sistemin oluşumuna, Sokrates ile hocası Platon'un ve filozof Demokritos'un katkıları büyüktür. Onun içindir ki, Aristo, bilimsel felsefenin ve dolayısıyla felsefeyi de içeren değişik bilim dallarının kurucusudur.

Aristo, özellikle Platon'un İde'ler Öğretisi üzerine büyük bir ilgiyle eğilmiştir. Aristo'ya göre İde'ler, yani düşünün oluşturduğu düşünceler, yalnız madde dünyasının ve görünenin oluşumunu yorumlamakla yetinmezler; madde-ötesi dünya ile de ilgili her tür varoluşun özünü açıkça yorumlamaya elverişli güçler olmanın niteliğini de taşırlar.

Felsefesi günümüze dek kısmen işlenip yayınlanmış olan Aristo, yaşadığı çağın bilimsel araştırma ve uğraşlarını da geniş ölçüde etkilemiş ve "Analitik", yani "Çözümler" adlı yazısında, Batı uygarlığına özgü mantık (*logique*) anlayışının -geçerliğini daima korumuş olan- temelini oluşturmuştur.

Aristo anlayışının özü, filozofun madde-ötesi (*métaphy-*

sique=metafizik) araştırmalarından g almaktadır; ve bu araştırmalar, düşün yolunda başvurulan "ilk-felsefe" olarak nitelendirilmiştir.

Aristo, "varoluş"un niçinini, nedenini, her yönüyle "anlam"a dönüştüren yorum ve yargılara büyük önem vermiştir. Ona göre 'varoluş', olağanüstü bir "g"n (*energie, entelechie*) etkisiyle meydana gelmektedir. Burada *Energie* ve *Entelechie*'nin oynadıkları rol büyüktür. Grekçe kökenli *energie* (enerji) sözcüğü, "yaratıcı g" ve "etkinlik" anlamlarına gelmektedir. *Entelechie* sözcüğü ise "amaç", hattâ amacı esasen kendi içinde varolan "sahip olma" anlamlarını karşılamaktadır. Aristo'ya göre bu tür yaratıcı güçler, çok sayıda ve değişik nitelikte yoktan varoluşlara olanak sağlayan ana-cevher'e, yani bir ze biçim veren birer etken oldukları kadar, amaı en uygun doğrultuda yönlendiren ve ana-cevher'in özünde esasen varolan bir g olmanın niteliğine de sahip bulunmaktadır.

Aristo felsefesini kısaca açıklamak gerekirse, dünyaya dış görünüşü ile egemen olan ana-cevher, "Madde"dir; madde karşısındaki ikinci ana-cevher ise, gene de ana-cevher'in kendinde varolup, gözle de izlenebilir biçime (forma) sahip olmadığı için *amorph*, yani "formsuz" olarak nitelenen g'tr. Onun içindir ki, ana-cevher ile içindeki gizli g arasında varolan fark, sırf filozofik bir kavram olan ve gözle de görünür bir biçime sahip olmayışı belirten bir terimle açıklanmak istenmiş ve böylesine bir g, ancak düşünsel plânda elde edilebilmesi mümkün olan ve teorik bir form anlamına gelen "düşünsel-biçim" kavramıyla karşılanabilmiştir.

Aristo'ya göre, gözle görülebilen ana-cevher'in özünde varolan gizli G, bir düşünün, hattâ daha açık terimiyle evrensel-bilinin ürünü olmanın niteliğini taşıtmaktadır; en yüce gerçek ise Tanrı'dır; ve enrensel düzene egemen olan bilinç de Tanrısal-İrade'nin ürünüdür (!).

Anlaşılıyordur ki, Aristo'ya -eski Grek dünyasının- oktanrı düzenine bağlı olanları düşman eden şey, filozofun bu anlayışa ters düşen tektanrı anlayışıdır ki, böylesine bir anlayış, büyük filozof ve hoca Sokrates'in lme mahkûm edilmesine ve zehirlenerek öldürülmesine yol açmıştır.

Aristo'nun olağanüstü önem taşıyan Kategoriler Felsefesine gelince:

Kategoriler, Aristo'dan beri, en geniş ve en somut anlamıyla, "düşünce", "anlayış" ve "algılayış" kavramlarını karşılayan zihinsel tasarım biçimleri olarak nitelendirilmişler, onun için de zihnin "temel etkenleri" olarak benimsenmişlerdir. Nitekim deneyimle elde edilebilen her şey, Kategorilerle çözümlenebildiği gibi, zihinsel çabaların oluşturacakları daha değişik türlerden düşünsel oluşum ve gelişimlerin de gene Kategorilerin, yani Temel Tasarımlar'ın yardımlarıyla yorumlanabilecekleri ilkesi üstünde de önemle durulmaktadır.

Aristo, günümüzdeki Varoluş Bilimi'nin (*Ontologie*'nin) geliştirilmesinde büyük ölçüde etkinlikleri olan Kategorileri, aşağıda sıralanan 10 Madde halinde saptamış bulunmaktadır:

Madde (*substance*), nicelik, nitelik, ilişki, yer, zaman, etkinlik, sahip olma, davranış, ıstırap.

Aristo Kategorileri arasında önemle yer alan "madde", boşlukta gördüğümüz herhangi bir taş parçası anlamına gelmemektedir. Buradaki "madde", çok daha geniş ve filozofik anlamı ile, sürekli hareket halindeki 'atom' çekirdekleriyle dolup taşan dünyaları, yıldızları oluşturan "evrenin temel taşı" anlamına gelmektedir (!).

Çağdaş Batı felsefesinde de Kategoriler anlayışı, doğudan (Hindistan'dan) Batıya uzanan düşün felsefeleri arasında değişik biçimlerde yer almış bulunmaktadır (Descartes, Spinoza, Locke, Kant, Hegel, Schopenhauer, Wundt, E. von Hartmann, Nicolai Hartmann, Nietzsche).

Aristo, izlenimlerini doğa bilimleri doğrultusunda geliştirmiş, özellikle Biyoloji biliminde yeni anlayış ve algılayış türlerinin elde edilmesinde başarılı olmuştur. Filozof, yaratıcı gücün amaç doğrultusundaki etkinliğine, özellikle Ruh-Bilimi ile ilgili görüş ve anlayışında da önemle yer vermiştir.

Aristo, ruh'u, insandaki organik kuruluşun enerji kaynağı olarak tanımakta, akıl'ı ise ana-cevher'e sahip olmayan ve nesnel yardıma ihtiyacı bulunmayan bir enerji kaynağı olarak görmektedir.

Aristo, Sokrates'in felsefesinden etkilenen Ahlâk (Etik) Bi-

limi ile, geçerliliğini yüzyıllar boyu koruyan bir Erdem Bilimi de meydana getirmiştir. Bu bilim dalı da zamanla Devlet Bili-mi'ne dönüşmüş ve devlet türlerinin çeşitliliğini ve her tür dev-letin özelliğini açıklayan düşünce ve kanıları da içeren bu yazı, günümüze dek çok önemli bir belge olmanın niteliğini koru-muştur.

Aristo'nun üstünde dikkatle durduğu devlet ve yönetim türleri ise şunlardır: Krallık, Aristokrasi, Polisi (Oligarşi ve De-mokrasi karışımı), Oligarşi (yozlaşmış aristokrasi), Demokrasi, Tirani (baskı egemenliği).

Aristo, "Poetik" başlıklı yazısı ile, geçerliliğini uzun zaman sürdürmüş olan, güzel sanatlarla ilgili düşünce, görüş ve kanıla-rını da açıklamış ve bu yazısında özellikle Trajedi sanatına geniş ölçüde yer vermiştir.

Aristo'nun eserleri, aşağıda belirtildiği gibi, Almanya'da Berlin Akademisi ve bazı uzman kişiler tarafından yayınlanmış-tır; bu eserler, kronolojik sıraya göre şunlardır:

Berlin Akademisi: "Organon, Metafizik, Fizik, Hayvanlar Üzerine" (*Über die Tiere*), *Nikomachische Ethik*, *Politik*, *Rhetorik*, *Poetik* v.b.;

P. Gohlke: "Öğretici Nitelikli Eserler" (1952); W. Nestle: "Derlemeler" (1963); E. Grumach: "Açıklamaları da İçeren Eser-ler" (1956); R. Kassel: *Ars Rhetorica* (1976).

Aristo'nun İngilizce, Fransızca ve Batının öteki dillerinde basılmış olan eserlerinin, ilgili ansiklopedilerde aranarak sap-tanmaları mümkündür.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

Filozof Baumgarten, Almanya'da Halle ve Frankfurt (a.O.) üni-versitelerinde uzun yıllar felsefe hocalığı yapmış, estetiğin ku-rucusu olarak tanınmıştır.

Filozof, felsefenin bir kolu ve bağımsız bir bilim dalı olarak oluşturmaya çalıştığı, güzel sanatlarla ilgili araştırma ve incele-melerini, *Aesthetica Acroamatica* başlığıyla adlandırarak yayınlamıştır; ve bu eserdeki bilgileri, hitabet diliyle açıklamış olduğu-

nu belirtme amacıyla, *aesthetica* teriminin arkasına Latince *acroamatica* sözcüğünü de koymuştur. *Acroamatica* sözcüğü, "hitabete uygun olarak, şiirsel bir okuyuşla açıklama" anlamına gelmektedir.

Baumgarten, 1750-1758 yıllarında tamamlamaya çalıştığı bu 2 ciltlik Estetik kitabını bitirememiştir.

Filozofun estetik alanında kaleme almış olduğu bütün yazılarını inceleyerek değerlendirmeye çalışmış olan G.F. Meier, "Güzellikle İlgili Tüm Bilimlerin Oluşum Nedenleri" (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*) başlıklı 3 ciltlik bir eser yayınlamıştır.

Baumgarten'in Estetiği, kılı kırk yaran, dağınık bir detay içinde, şiirsel anlatışa da, yani hitabete de özenen bir eser olmasına karşın, insanoğlunun düşün çabasını, güzele ve güzelliklere yönelik yorum ve yargı yoluyla biçimlendiren ve sanatla ilgili terimlerin arasına ilk olarak "estetik" (*aesthetik*) teriminin de girmesine olanak sağlayan bir eser olmanın önemini taşımaktadır.

Immanuel Kant (1724-1804)

Immanuel Kant, Almanya'da Königsberg'de doğmuş, hayatı Königsberg'de geçmiş, Königsberg'de ölmüştür. Bir işçi ailesinin çocuğu olan Kant, Königsberg üniversitesinde Matematik ve Doğa Bilimleri'yle Felsefe öğrenimi görmüştür. 1756 yılında üniversitede doçent olarak Mantık ve Metafizik derslerinin öğretim görevliliğini yükümlenmiş olan Kant, 1770 yılından geçerli olmak üzere de, aynı bilim dalları ile Doğa Bilimleri ve Coğrafya bilim dalında öğretim yapmıştır; ve derslerindeki üstün başarısından ötürü dünya çapında üne ulaşmıştır.

Kant'ın felsefesi, 16.-18. yüzyıllar boyunca süregelmiş bulunan Aydınlanma (Almanca terimiyle *Aufklärung*), yani Akılcılık (Fransızca terimiyle *Rationalisme*) felsefesine yönelik düşünsel çabaları, daha çok hayale ödün veren Romantik eğilimden somutlayarak, çağdaş dünya görüşüne başarıyla çevirebilmiş olmanın önemini taşımaktadır.

Batının bellibaşlı ülkelerinin tümünde az çok farklı doğrultularda gelişmiş bulunan Akılcılık ve Aydınlanma felsefesinin özü, aklın evrim çabasını, boş inançlarla politik baskılardan kurtarma yolunda sürdürebilmesini önleyen engellerden korumakta ve bu tür çabaların, özlenen doğrultuda biçimlenmelerini sağlayabilecek bir felsefenin elde edilmesini amaçlamakta idi. Kant, böylesine bir felsefeyi benimsemiş olmakla birlikte, gerek dinsel, gerek politik baskılara yönelik Aydınlanma anlayışının, –yukarıda da değinilmiş olduğu gibi– zamanla gerçek doğrultusundan saptırılmış olmasına karşı çıkmış ve akılcı anlayışı, asıl amaç için geçerli sınırlara çekme yolundaki uğraşlarında başarılı olmuş, böylelikle günümüz dünya görüşüne yönelik yeni ve çağdaş felsefelerin meydana gelmelerine öncülük etmiştir.

Kant, bütün çalışmalarında, aklın uygulama gücündeki düşünsel özelliklere dikkatle eğilmiştir. Yani filozof, akıl gücünün en azından algı (idrak), yorum, yargı oluşturmaktaki üstünlüğe yönelik araştırmalara ilgiyle bağlanmış ve bu yoldan meydana gelen Kant'a özgü öğretisi sistemi, her şeyden önce insanın ne olduğunu anlamaya çalışan uğraşlar arasında, filozofun öngördüğü, Latince kökenli *kritizismus* terimiyle nitelenmiştir. Bu sözcüğün Latincedeki asıl kökeni, "sanat yorumcusu" ya da sadece "yorumcu" anlamına gelen *criticus* sözcüğüdür. Ve günümüzde aynı kökenden oluşturulmuş bulunan "kritik" sözcüğü ise, bilimden güç alan kesin yargı ve kanı anlamlarını karşılamak üzere kullanılmaktadır.

Kant, insanın düşünsel plândaki görme', tanıma, algılama, anlama ve sezme türünden özelliklerinin, gene aklın oluşturduğu ilkelerden ve kurallardan, hattâ belirli doğrultularda biçimlendirilebilen oy, yorum ve yargı güçlerinden etkilendikleri kanısındadır. Kant'a göre, akılsal evrimin oluşturduğu bu tür özelliklerin ana yapısı, insanın edindiği ve edineceği bilgilerden de önce, aklın kendinde esasen varolan biçimlendirici güçtür; akılsal, zihinsel hareketler, filozofa göre –normal ortamda– sürekli bir gelişim çabası içindedirler. Ve Kant, aklın gelişimini, –görünen varlıklar ötesine yönelik psikolojik gelişim süreci anlamına gelen- Latince kökenli *transszendental* (transcendantal)[transdantal] terimiyle nitelemiştir; görülüyor ki, bu terim, Kant açı-

sından, "yükselme" ve "yücelme" anlamlarını karşılamak üzere kullanılmıştır.

Yukarıda açıklanan akılsal güçlerin, Kant'a göre, uygulamadaki biçimlendirici etkinliklerine gelince:

Örneğin, güzel sanatlardan, kültürün çeşitli kollarından, hattâ bilimin belirli amaçlar doğrultusunda gelişen dallarından herhangi birinin, görünebilir ve aktif bir bedene dönüşebilir, yani görünür ve uygulanabilir biçimde elde edilebilmesini mümkün kılan etkileyici güçler, sadece insan aklında doğaçtan varolan ilke, kural, oy, yorum, ve yargı güçleridir. Aklın, görme, tanıma, anlama, algılama ya da sezme türünden özelliklerinin, güzel sanatların, kültürün, hattâ çeşitli bilim dallarından herhangi birinin, görünür (objektif) anlamda bedenlenebilmesini sağlayacak nitelikteki inisiyatiflerini gerçekleştirmek üzere etkili olacak güçler ise, gene yukarıda sırayla değinilen ve aklın kendinde doğaçtan varolan ilke, kural, oy, yorum ve yargı oluşturan güçlerdir; ve bunların aklın görme, tanıma, anlama, algılama ya da sezme türünden olan özellikleri üstündeki etkinlikleridir. İşte aklın, bu olağanüstü nitelikteki yaratıcılık gücüdür ki, Kant'a göre, insanlığa büyük çapta kültür ve sanat eserleriyle bilimsel ilerleyişler kazandırmıştır (!).

Gene Kant'a göre, aklın evrim çabası, yani "transzendental" çaba da sınırlıdır ve bu çaba, yaratılışın, varoluşun sahip olduğu büyük sırrı çözümleyebilme olanağından yoksundur. Ve onun için Kant, "Üstümüzde yıldızlarla örtülü bir gök, içimizde ahlâkın kanunu!" demekle yetinmiştir (!). Ama Kant, gene de yaratılışın, varoluşun sırrını araştırmaya yönelik düşünsel uğraşlardan yoksun kalınmamasını öncelikle savunmakta ve böylesine bir uğraşı, "geleceğin metafiziği" olarak nitelemektedir; filozofik araştırmalar arasında yer alan metafizik uğraş, görünür dünya ötesini, yani fiziksel varlıklar ötesini görmeye çalışan araştırmalar anlamına gelmektedir.

Kant, insan mutluluğuna yönelik ahlâk anlayışını, kendine özgü bir öğreti olarak geliştirmenin zorunlu olduğu kanısındadır; ve bu amaçla oluşturmaya çalıştığı Ahlâk Öğretisi'nde, genellikle geçerli olmasına özen gösterdiği "görev ahlâkı" üstünde önemle durmuş ve böylesine gelişmiş bir ahlâkın, dünya dü-

zeninin özünü oluşturmadaki önemini açıklayan yorumunda olağanüstü başarılı olmuştur.

Immanuel Kant'ın din anlayışına göre, Tanrı, "özgürlük" ve "ölümsüzlük" gibi büyük önem taşıyan kavramlar, aklın erişebileceği en ileri moral aşamalar olmanın önemini taşırlar.

Kant'ın, aklın algılama gücüne yönelik araştırma ve incelemeleri, öncelikle Estetik ve Doğa Bilimlerine yönelik bilimsel uğraşlara sağlam temeller oluşturmuş, "Fizik" bilimine yönelik araştırmaları ise, "Kant-Laplace"²¹ Ortak Güneş Sistemi Teorisi'nin oluşumuna olanak sağlamıştır.

Kant felsefesinin özünü, Hukuk Devleti anlayışı ile Cumhuriyet, Dünya Vatandaşlığı ve Sonsuz Barış İdeali türünden olağanüstü ülküler oluşturmaktadır.

Kant'ın, felsefesini tam ve bölünmez bir bütüne dönüştürememiş olması, bu konuda filozofu hedef alan eleştirilerin meydana gelmesini önleyememiş olmasına rağmen, bu felsefenin, Batı düşüncesinin alabildiğine derinliğine oluşmuş bir kolu olduğu anlayışı kesinlikle ağır basmaktadır. Kaldı ki, Kant felsefesi ile, Batıda özgür düşünceyi engelleyen baskı zincirlerinin koparılıp parçalanmasına yönelik özgür bir düşünce ve anlayışın meydana gelmiş olduğu ve gene bu felsefe ile, düşünsel algılama yeteneğinin özgürce savunma sorumluluğuna sahip olması sayesinde, aklın özgürlüğe kavuşabilmiş olduğu görüşü kesinlikle benimsenmiştir.

Kant, kendine özgü estetik anlayışı ile, gerçek sanatın sadece güzellikten güç aldığı ilkesini savunmuştur; ve gene Kant'a göre, güzele ve güzelliklere yönelik etkinliklerin, kişisel yararlarla hiçbir ilişkisi yoktur.

İnsanın, estetik isteğini ve beğenisini açıklama yolunda ansızın oluşturduğu yorum ve yargılar, Kant'a göre "a priori", yani bir an içinde ansızın etkilenişin ürünü olan yargılardır; ve bu tür davranışlar, insanın kendi iç yaşantısından ansızın gelen duyarlılığı dile getiren yargılardır. Kant bu konuda şöyle düşünmektedir: insanın, hiç düşünmeden, bir an içinde verdiği, sanata yönelik yargılar, "a posteriori" yorum ve yargılardan farklıdır; çün-

²¹ Laplace, Pierre Simon Marquis de (1749-1827), Güneş Teorisi ile tanınan ünlü Fransız matematik ve gökbilimcisi.

kü "a posteriori" yargılar, ön-deneyim ve bilimsel uğraşlar sonunda oluşan kanı, ilke, yorum ve yargıların ürünü olmanın önemini taşırlar; bu tür etkilenişler, sadece aklın, evrim çabası içinde elde ettiği ileriye dönük "transzendental" atılımlardan güç almaktadırlar.

Immanuel Kant'ın dünyanın bellibaşlı dillerine çevrilmiş olan eserleri şunlardır:

"Genel Doğa Tarihi ve Gök Teorisi" (1755); "Salt Aklın Eleştirisi" (1781/87); "Geleceğin Değişik Metafizik Araştırmaları Üzerine Düşünceler" (1783); "Pratik Aklın Eleştirisi" (1788); "Yargı Gücüne Özgü Eleştiri" (1790); "Saf Aklın Sınırları İçinde Din" (1793); "Aklın Metafizik Yönü" (1797); "Sonsuz Özgürlüğün Yolunda" (1797).

Friedrich Schiller (1759-1805)

Friedrich Schiller, Alman şairi ve filozofudur. Gençlik yıllarında bir yandan Alman filozofları Leibniz (1646-1716) ile Wolff'un (1679-1754) yorumlarını, bir yandan da İngiliz düşünürü Shaftesbury (1671-1713) ve Fransız İsviçreli ünlü yazar Rousseau'nun (1712-1778) felsefelerini benimsenmiş olan Schiller, 1790 yılından itibaren de tüm ilgisini Immanuel Kant'a yöneltmiş ve onun felsefesini içtenlikle savunmuştur. Ne var ki, Kant felsefesi ile bağdaştıramadığı bazı düşünce ve görüşünü açıkça savunmaktan da geri kalmamıştır.

Schiller, "akıl" ve "istenç" (irade) güçlerini bir bütün olarak görmektedir. Ona göre İstenç, insanoğlunun karakter yapısından özünü almakta, Akıl ise, bitmez tükenmez bir düzen kaynağı olmanın önemini taşımaktadır. Schiller için "doğa" da tüm davranışıyla düzenlidir. Schiller'e göre insan, "bilinç" (şuur) ve "istenç" (İrade) gücünü, aklın katkısıyla değerlendirdikçe saygınlık kazanır; "özgür" olma isteği ise, insanoğlunun yaradılışında esasen varolan psikolojik dürtüdür. Schiller, kültürün insanı özgürlüğe erdirmedeki payının büyük olduğu ve özgür kişinin, ahlâk yapısı bakımından da düzenli bir kişi olması gerekeceği kanısındadır.

Schiller'e göre, her insanın istenç gücünü, eğilimi ve amacı doğrultusunda değerlendirme bakımından başvuracağı son kapı, kendi benliğinde birlikte taşıdığı, temiz ve idealist eğilimli ikinci kişidir; hayatın tüm iniş ve çıkışında insanın, içinde birlikte taşıdığı bu insanla tam bir uyum içinde olması ise, varlığının en büyük görevi olmanın önemini taşımaktadır. Şairin bu sözlerle insanın benliğinde birlikte yaşattığı ikinci insan, doğumla birlikte dünyaya saf ve lekesiz gelmiş olan insanın gene kendisidir. Şair bu inancıyla, insanoğlunun dünyaya birlikte getirdiği ruhsal arınmışlığın, hayatın sonuna kadar bozulmadan kalmasını en büyük ideal olarak nitelemektedir ve onun için bu görüşünü, –yukarıda da değinildiği gibi– sembolik bir deyişle dile getirmektedir.

Friedrich Schiller, insanın ahlâk bakımından eğitimine büyük önem vermektedir. İnsanın estetik yönden eğitimine olağanüstü ilgiyle eğilmiş olan şair, bu konudaki görüş ve anlayışını, mektuplar halinde kaleme almış olduğu "İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar" (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) başlıklı eserinde dile getirmiştir. Bu eserin temel amacı, insanın, ahlâka dayalı bir "istenç" ve "isteği"i elde edebilme yolunda eğitilmesi esasına dayanmaktadır. Onun içindir ki, Schiller'e göre insanoğlunda, hasta ruh ve heyecandan aktif düşün ve isteğe geçiş, ancak ve ancak, estetik özgürlüğün sağlayacağı olanakla elde edilebilir ve böylesine bir sonuç ise, tükenmez bir moral uğraşın sağladığı yeni bir karakter yapısıdır.

Schiller, insan için, her şeyden önce öğrenmeyi, "iyi"ye özlem duymayı öngörmektedir; ve ancak böyle olursa, daha yüce bir aşamaya ulaşabilme tutkusuna ihtiyaç duyulmayacağı görüşünü savunmaktadır (!).

Schiller'in yazıları büyük bir yekûn tutmaktadır ve bu yazılar, tanınmış yayınevleri tarafından geniş ciltler halinde yayımlanmıştır. Şairin filozofik yorumlarına önem veren tanınmış bazı yazarlar da Schiller'in düşüncelerini yorumlayan büyük çapta eserler yazmışlardır; bunların en önemlileri şunlardır:

E. Cassierer, "Schiller'in Filozofik Yazılarından 'Fikir ve Biçim' Başlıklı Eserinde Oluşturduğu İdealizma Yöntemi Üzerine" (1921); Th. Haering, "Schiller Felsefesi ve Çağın Hayat So-

runları" (1922); E. Kühnemann, "Schiller" (1917, 7. baskı); E. Kühnemann, "Schiller ve Felsefe" (*Alman Kültür Felsefesi Dergisi* I, 1934/35); H. Glockner, "Filozof Olarak Schiller" (1942); Ed. Spranger, "Schiller'e Özgü Düşünce Türü" (1941); W. Ritzel, "Filozof Schiller'e Göre Eğitim ve Öğretim" (1951); O. Schütz, "Schiller'in Güzellik Teorisi" (1951); D. Henrich, "Schiller Estetiğinde Güzellik Anlamı" (*Felsefe Dergisi*, XI, 1957); B. von Wiese, "Schiller" (1959); W. Henckmann, "Schiller'in 'İnsanın Estetik Eğitimi' Başlıklı Eseri Üzerine Yorumlar" (1969); F. Heuer, "Schiller'de Özgürlük Anlamı" (1970); A. Wirth, "Schiller'de Estetik Apori'ler (yorum çıkmazı)" (1972); E.M. Wilkinson ve L.A. Eillonghby, "Schiller'in 'İnsanın Estetik Eğitimi' Başlıklı Eseri Üzerine Düşünceler" (1977).

Sesin Yapısal (Bedensel) Özellikleri

Müzik sanatıyla ilgili Ses'i, öteki seslerden (gürültüden) ayırt eden özellikler, dikkatle incelenmesi gereken estetik faktörler olmanın önemini taşırlar. Kaldı ki, Müzik Estetiği'ne konu olan Ses'ler, müzik sanatına büyük çapta eserler veren ünlü bestecilerin yaratıcı dehaları doğrultusunda, simgesel bir müzik dilinin alfabesi olmanın önemini kazanmıştır. Böylece Ses'in, sanata yönelik gelişim dinamizmi içinde, her şeyden önce doğadan gelen Öz'ün yardımıyla, olağanüstü anlam taşıyan mesajlara olanak sağlamada başarılı olduğunun da gözden uzak tutulmaması gerekir.

Sesi alfabeye, alfabeyi dile ve dili kültüre dönüştüren yaratıcı güç ise, sadece insandır; yani büyük çapta sanat eserleri vermede başarılı olan sanatçıdır. Bu durumda doğa insana, insan doğaya yardım ederek müziği, yani sembolik dili ve anlamı oluşturmuş, böylece zengin ve bağımsız bir müzik literatürünün meydana gelmesine olanak sağlamıştır.

Değişik cisimlerin bir yere çarpmaları, ya da üzerlerine vurulmalarıyla, ya da tırmalanmalarıyla oluşan gürültü türünden seslere, doğal olarak "ton" denilmemektedir; müzik sanatında, düzenli titreşimle oluşan ve boşlukta düzenli yankılar oluşturan seslerden yararlanılmaktadır. Müzikçinin bu doğrultuda değerlendirebileceği sesleri oluşturabilecek nitelikteki araçlar ise oldukça sınırlıdır. Müzik sanatında, ölçülebilen titreşimli

(frekanslı) ses düzenine sahip olmamalarına karşın kullanılabilen aletler, timpani, triyagl ve davul türünden olan aletlerdir. Onun için müzikte, -yukarıda da değinildiği gibi- ancak saat rakkası biçimindeki titreşimleri ölçülebilecek nitelikte olan aletler ve dolayısıyla sesler kullanılmaktadır.

Eski Grekçe ve Latince "gökgürültüsü" anlamına gelen "ton" sözcüğü, müzik sanatında, -şimşek çakmasıyla meydana gelen gürültünün aksine- sadece düzenli titreşimlerin (frekansların) oluşturduğu sesleri niteleyen bir terim olarak kullanılmaktadır. Grek ve Latin dillerinde, aynı zamanda "gerilim", "gerilme" ve "germe" anlamlarını da karşılayan Ton'lar, müzik sanatı için olağanüstü önem taşıyan bir Temel Yasa ile de ilişkilidir ki, bu yasa da, düzenli titreşimlerle oluşan Ton'ların, düzenli hava dalgalarının yardımıyla algılanıp işitilebilmelerini mümkün kılan fiziksel yasadır. İnsan, bu tür sesleri, bir saniye içinde 2-20 bin titreşimin dışına çıkmamaları halinde işitebilmektedir.

Herhangi bir cismin, ses vermeden önce, herhangi bir etkenle, kendi içinde gerilim yoluyla titreşime uğraması ve böylece ses vermesi gerekmektedir ki, aynı cisim, gene kendi gücüyle durulup sessizliğe dönüşebilmektedir. Nitekim önce çekilerek gerilen, sonra da ansızın bırakılan bir telin, gitgide zayıflayan bir gerilim ve titreşimle, yavaş yavaş sesi sessizliğe döndürdüğü açıkça izlenmektedir. Gerilmiş bir telin, örneğin keman yayının sürtülerek çekilmesiyle meydana getirmiş olduğu ses, telin tekrar sessizliğe dönüşme yolunda kendiliğinden harcadığı çabanın, yayın aşağı yukarı devamlı hareketiyle yok edilmesi yüzünden meydana gelmektedir.

Doğada çeşitli nedenlerle meydana gelmekte olan gerilim ve titreşimlerin oluşturduğu gürültü türünden sesler, sadece Fizik bilimini ilgilendirmektedir. Volkanların patlamasıyla ilgili gürültülerin, fırtına uğultularının, rüzgârlardan, denizlerdeki dalgalardan kopan seslerin ise, estetikçileri değil de daha çok akustikçileri ilgilendirmesi gerekmektedir; ne var ki Senfoni ve Senfonik Şiir türünden büyük çaptaki eserlerde, bestecilerin bazen bu tür gürültü ve seslerden de yararlanmış oldukları görülmüştür (Beethoven'in 6. Pastoral Senfonisinde olduğu gibi).

İnsanoğlunda değişik etkenlerle gerilip titreşen gırtlak girişleri de, sanat yaşantılarını müzikleştirerek, zamanla bağımsız ve zengin bir Şan Literatürünün meydana gelmesine olanak sağlamıştır (Lied'ler, operalar, korolar v.b. türlerden şan eserleri gibi). Onun için gırtlakta sesi oluşturan girişlerin ve bu girişlerden yansıyan seslerin, müzik sanatına hayat veren ilk temel faktörler olmaları gerekeceği doğaldır, çünkü insan, duygusal yaşantısını biçimlendiren müziğin ilk malzemesini, her şeyden önce kendi sesinde bulmuştur (!). Bu da gösteriyor ki, konuşmayı, bağırıp çağırmayı sesiyle oluşturan insan, bu iki önemli güçten aldığı hızla müzik sanatına el atmada başarılı olmuştur. İnsanoğlu doğaya egemen oldukça, sesi değerlendirmede işine yarayacak müzik aletlerini oluşturabilmede de ileri aşamalara ulaşmış ve böylece hem kendi yarattığı ses müziğine bir aletle eşlik edebilme olanağını elde etmiş, hem de insan sesinin katılmadığı enstrümantal müziklerin yaratılabilmelerine olanak sağlamıştır. İnsanın zamanla istek ve iradesini kullanarak büyük çapta müzik eserleri verebilmede de başarılı olması, hiç şüphe yok ki, düşünsel ve duygusal doğrultularda eriştiği ileri aşamalara tanıklık etmektedir. Kaldı ki, bazı yetenekli uluslar, seslerdeki titreşim (frekans) farklılıklarının oluşturduğu tizlik ve peslik türünden farklılıkları, çok eski zamanlarda bile ayırt edebilmişlerdir.

Seslerin bir saniye içindeki titreşim miktarlarının ölçülebilmesi, Akustik biliminin, sesler arasındaki matematiksel ilişkiler açısından var olan yakınlıklarının (akrabalıkların) da saptanabilmesini mümkün kılmıştır; ve böylece sesler arasındaki yakınlık derecelerinin araştırılması, çok-sesli müziğin, yani Fonksiyonel (İşlevsel) Armoninin (*harmonie fonctionnelle*) oluşum ve gelişimi bakımından, majör ve minör sistemine dayalı kompozisyon bilimi doğrultusunda çok önemli sonuçların elde edilmesinde başarılı olmuştur.

Müzik sanatına özgü simgesel dilin, tek-seslilik ve çok-seslilik doğrultusunda oluşum ve gelişimi

Müzik sanatında tek-seslilik, batıda milâttan sonra da yüzyıllar boyu egemenliğini sürdürmüş, ilk olarak 11. yüzyıl başlarında ilkel formlarda meydana gelmeye başlayan çok-seslilik, evrensel doğrultuda gelişen güçlenme çabasını kesintisiz sürdürmede başarılı olmuştur. Yalnız burada tek-sesli, yani melodik düzende yazılmış ve halen de yazılmakta olan vokal ve enstrümantal eserlerin özelliklerini gözden uzak tutmamak gerekir ki, burada esere eşlik konusu, gene de çok-sesli olmanın niteliğini taşır.

Müzikte çok-sesliliğin ne olduğunu, oldukça sadeleştirilmiş bir yorumla açıklamak da mümkündür; şöyle ki:

Çok-seslilik, değişik seslerin, teorik uygulamalar ve yerine göre kompozisyon, enstrümantasyon (orkestrasyon) ve daha başka yöntemler doğrultusunda dikey, hattâ eserin türü, formu ve tekniği gereği yatay olarak da üst üste istif edilmeleriyle elde edilen cümle ya da pasajların, aynı anda çalınmalarıyla meydana gelen çok-sesli dokudur; ve böylesine dokuların sanatçıda oluşturacağı çok-sesli düşünebilme gücü, zamanla teorik ve teknik kuralları da aşarak, çok-sesli düşünüp yazma alışkanlığına da dönüşmüştür (!). Nitekim bu tür uygulamalar, Batıda Majör ya da minör çok-sesliliğinin ana kuralı olmanın niteliğini taşıyan ve sesler arasındaki akrabalık ilkeleri doğrultusunda oluşan Fonksiyonel Armoni (*harmonie fonctionnelle*) için geçerli olduğu gibi, "atonal" ya da "dodekafonik" yöntemler doğrultusunda yazılan eserler için, hattâ yerel motiflerle işlenen bireysel içerikli çok-sesli eserler için de geçerlidir.

Estetik araştırmalar, tek-sesliliğin mi (melodinin mi), yoksa çok-sesliliğin mi (armoninin mi) üstünlüğe sahip olduğu sorununun, uzun süre cevapsız bırakmıştır. Ne var ki aynı zamanda fiziksel bir gerçek olan "armonik tonlar"ın (*sonnes harmonique*), Majör, hattâ minör gamları için -en azından- doğal bir katkı olmanın niteliğini taşıması, zamanla çok-seslilik lehine bir puan olarak benimsenmiştir. Ve dolayısıyla, armoniden yoksun bir melodinin, amaç ve anlamdan yoksun bir müziğin oluşumuna yol açacağı kanısı Batıda gittikçe ağır basan estetik, hattâ teknik

bir gerçek olmanın önemini kazanmıştır. Onun içindir ki, çağımızın ünlü bestecilerinden Paul Hindemith²² (1895-1963), modern müziğin başta gelen bir yaratıcısı olmasına karşın, Majör ve minör gamlarını oluşturan armonik sistemi terk etmek değil, fonksiyonel armoninin sesler arasındaki akrabalık düzenine bağlı kalarak, modernizmi gene bu sistem içinde gerçekleştirmenin mümkün olduğu tezini savunmuş ve bu tür yenilenmeleri eserleriyle de kanıtlamıştır. Hattâ armonik-tonların oluşturduğu doğal yakınlığın, güzellikte en ileri aşamaya ulaşabilmiş bir çok-sesliliğe temel olduğuna değinen Hindemith, Majör ve minör sistemlerini evrenin çekim gücüne benzetmiş ve bu konuda şöylesine bir kıyaslama da oluşturmuştur: "... (Bu sistem), dünya yuvarlağının hiçbir vakit değişmeyecek olan çekim gücü (gibidir)...".

Sesler arasındaki fiziksel temele dayalı akrabalıkların oluşturduğu Armonik Sesler, örneğin piyano üstünde seçilecek herhangi bir sesi Temel-Ton olarak kullanmakla yapılacak deneyimle kolayca saptanabilmektedir; piyanonun soldan 2. oktavının ilk sesi olan Do sesi tınlatılınca, Do-Majör oktavı içindeki seslerden, aynı anda birlikte işitilecek olan sesler şunlardır:



(+ Bu tonlar, bir saniye içindeki titreşimleri biraz eksik olan zayıf tonlardır.)

Yukarıda açıklanan doğal ve fiziksel gerçeğin ürünü olan Armonik Sesler'in akrabalık ilişkileri doğrultusunda meydana

²² Bkz.: Cevat Memduh Altar, *Opera Tarihi*, Cilt III, S. 190, "Oniki-Ton-Tekniği'ne Zıt Anlamda Yenilenme ve Paul Hindemith Yorumu", Kültür Bakanlığı Yayınları: 465, Kültür Eserleri Dizisi: 6, Ankara, 1981.

gelen Fonksiyonel-Armoni (Majör ve minör eşelleri), 17. yüzyıldan bu yana Batıda olağanüstü boyutlara ulaşan çok yönlü bir müzik literatürünün oluşumuna olanak sağlamıştır; ve böylesine zengin bir literatürün temelini, her şeyden önce Johann Sebastian Bach (1685-1750) gibi büyük bir sanat adamının *Clavecin bien tempéré* başlıklı eserinde yer alan 48 Prelüd ve 48 Füg gibi, eğitim-öğretim ve estetik değeri paha biçilemeyecek kadar yüksek 96 parça oluşturmaktadır. Bu sisteme göre oluşturulmuş olan eserler, doğal olarak Tonal yöntemle elde edilmiş eserler olarak nitelendirilmişlerdir. Ne var ki müzik sanatında çok-seslilik, hangi sistem öngörülmüş olursa olsun (Tonal, Atonal, Dodekafonik, değişik bireysel uygulamalar, v.b.), bu sanatın kendine özgü sembolik dilini derinliğine oluşacak psikolojik etkenlerle işlemek ve poetik ögenin karmaşık serüvenini, akılsal ve ruhsal etkinliklerin dinamik evrimi içinde daha da güçlendirmek içindir (!).

Sanatçının doğal varlığında özellikle yer alan Poetik Öge'nin duygusal yaşantıları biçimlendirmedeki olağanüstü etkinliği, estetik araştırmalara geniş ölçüde ışık tutmuş ve ünlü estetikçileri yakından ilgilendirmiştir.

Müzik sanatına yönelik Poetik Öge, geniş kapsamlı bir dünya görüşüne sahip olan yaratıcı sanatçıya, büyük formda eserler verebilmede yardımcı olmuş ve sanatçının kültürel birikimle güçlenen akılsal ve ruhsal yaşantısını sembolik mesajlara dönüştürmede de Poetik Öge'nin büyük rolü olmuştur. Nitekim müzik sanatındaki sembolik mesajlar, çok-sesli dokunun alabildiğine zengin, renkli ve derinliğine bir yorum yeteneği elde edebilmedeki üstünlüğünden güç almaktadır. Böylece elde edilen etkileyici atmosfer, eserlerin polifonik düzenine sınırsız boyut kazandıran sağlam bir dinamizmin oluşumuna da olanak sağlamaktadır. Görülüyor ki, bestecinin, eserinde normalize, yani " tampere " (*tempéré*) enstrümanları kullanarak elde ettiği renkler ve gölge-ışık kontrastları, "yatay" ya da "dikey" dokulu sembolik bir dile dönüşerek hayatın tüm etkinliğini sanatça işleyebilmektedir; hele müzik sanatındaki bu tür mecaz tabloların algılayabilme gücüne sahip kişileri gereğince etkileyebilmektedir de.

Görülüyor ki müzik sanatına çok-sesliliğin getirdiği, anlamda derinliğine güçlenme gerçeği, özellikle büyük formdaki eserlerin orkestral dokusuna çok yönlü bir zenginlik kazandırmakta ve bu yoldan elde edilen simgesel espri, çok-sesli dokunun alabildiğine etkin anlatım tekniğinin yardımıyla olağanüstü boyutlara ulaşmaktadır. Nitekim ünlü Hint şairi Rabindranath Tagor (1861-1941), çok-sesli müzik eserleriyle ilgili görüşünü açıklarken şöyle demiştir: "... zengin bir görünüş, hayat denizinin sonu gelmeyen gölge-ışık görüntüleri arasında, bitmez tükenmez bir hareketle inip çıkan dalgaların görünüşü - bütün bunların yanında karşıt bir görünüm de var; (yani) dümdüz bir evrenin, sakın ve masmavi bir göğün görünüşü, uzak ufuklarda tüm sessizliğiyle sonsuzluğu hatırlatan bir halin görünüşü... Bu romantik bir müzik, bu sanatta ölümlü hayatın kendisi musiki olmuş...".

Teksesliliği ağır basan kompozisyon türlerinin mi, yoksa çoksesli teknik ve estetiğin egemen olduğu kompozisyonların mı uygulamada yeğlenmesi gerekeceği sorunu, çağdaş müziğin ön plânda ilgilenmesini zorunlu kılan bir sorun değildir. Sadece Armonik Sesler bile, özellikle Majör Tonalite'nin Fonksiyonel Armoni'ye yönelik etkinliğini açıkça kanıtlar niteliktedir; ve çok-seslilikten yararlanamayan melodik bir tasarımın, anlam ve amaçtan da yoksun kalacağı ilkesi, -yukarda da değinilmiş olduğu gibi- çağdaş estetiğin temel prensibi olmanın önemini taşımaktadır.

Majör Tonalite karşısında Minör Dizi'ye gelince:

Böyle bir dizideki tek fark, sadece Altmış İkili Aralık'tan başka bir şey değildir; dizinin öteki aralıkları ise, majör dizideki eşitleri gibidir. Yalnız bu fark, minör dizilerle çok-seslilikten yararlanarak elde edilmeleri amaçlanan derinliğine anlatım espisine ve gölge-ışık gelgitleriyle oluşan sembolik dile, dert, ısırap, elem ve keder türünden "hüzün" yaşantılarını gereğince kabılmede de başarılı olmaktadır.

Armoni bilimi, birbirini izleyen akorlar arasında bile, Armonik Sesler bakımından var olan yakın ve uzak ilişkilerin, sembolik anlatımı amaçlama doğrultusunda taşıdıkları önemi belirleme açısından da olağanüstü önem taşımaktadır; majör ve minör

dizileri arasındaki karşıt esprinin, herhangi bir eserin amaçladığı mesaja gereğı gibi erişebilme yolunda yükümlendiğı rol de özellikle dikkat çekicidir. Kaldı ki, Fonksiyonel Armoni'ye ege- men olan Tonal Sistem'in oluşturduğı 12 Majör dizisinin bile, birbirleriyle uzak ya da yakın akrabalık ilişkileri içinde oldukları ve tonal akrabalıklar arasındaki yakınlıkların, değışik içerikli anlatım esprileri oluşturdukları günümüzde çok iyi bilinmektedir.

Yukardaki açıklamalardan da anlaşılmaktadır ki, eser ver- mede, ister Fonksiyonel Armoni'ye temel olan Tonal Sistem'- den, ister Atonal, Dodekafoni'ye bağı, ya da bireysel uygulama- lardan yararlanılsın, çok-sesli duyma, yaratma ve yazma gücünün özelliğı, büyük çap ve boyutta eser verebilme yeteneğine sahip olan sanatçıya, dâhice arayış ve buluşlara giden yolu açmakta ve olağanüstü esinlenişlerin oluşumuna olanak sağlamaktadır.

Müzik sanatında "polifoni" (*polyphonie*) terimiyle nitelenen, kendine özgü paralel düzende akıp giden bağımsız melodilerin oluşturduğı kompozisyon türüne gelince:

Bilindiğı gibi çoksesli müzik anlamına da gelen Polifoni sözcüğü, kompozisyon biliminde teknik bir terim olarak, yalnız- ca serbest melodi çizgileri halinde, üst üste, paralel olarak aynı anda akıp giden çok-sesli müzik türleri için kullanılan bir terim- dir; Çizgisel Tür (*Linéaire*) terimiyle nitelenen bu tür eserler, Dikey Tür (*Homophonie*) olarak adlandırılan çok-sesli tekniğe karşıt bir çok-sesliliğı nitelemektedir. Batıda özellikle 18. yüzyıl- ın müzik sanatını karakterize eden bu tür eserlere zamanında gösterilen büyük ilgi, olağanüstü zenginlikte bir müzik literatür- rünün meydana gelmesine olanak sağlamıştır. Günümüz konser programlarındaki yerini de sımsıkı koruyan polifonik müzik (Barok müzik), insan kulağının yalnızca tek-sesli melodileri de- ğil, bağımsız melodi çizgileri halinde, aynı zamanda, üst üste tınlayarak akıp giden serbest melodileri bile birbirinden ayırt ederek izleyebilmekte olduğunu apaçık kanıtlamıştır.

Görülüyor ki insan, müzik sanatında kullanılan sesleri, ge- rek tek tek, akorların "dikey" (homofonik = *homophonique*) ya da "yatay" (polifonik = *polyphonique*) etkinlikleri içinde, birbirinden ayırt ederek algılayabilmektedir; ve burada yetenek kadar eğı- tim-öğretimin de rolü büyüktür.

Çok-seslilikle ilgili uygulama türlerinin tümüyle bağdaşabilen Polifonik Yazı türünde, bağımsız melodilerin, ritim ölçüleriyle özdeşleşip, belirli aralıkları koruyarak, aynı zamanda, bir arada ve üst üste akıp giderek tınlayışlarının ürünü olan ve sesleri oluşturan kaynağın nesnel yapısına bağlı bulunan renklerden yansıyan Armoni'nin, çok önemli bir olgu olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Çok-sesli müzikte sesleri oluşturan gereçlerin yapısal varlıkları gereği meydana gelen titreşimlerin (frekansların) etkisiyle oluşan renkler-armonisi, estetik açıdan büyük bir önem taşımaktadır.

Müzik tarihinde görüldüğü gibi, çok-sesliliğin yüzyıllar boyu sürüp giden gelişim süreci içinde, bugünkü aşamaya ulaşmaya kadar harcanan çabanın başlangıcı, kontrpuan uygulamalarıyla harekete geçen araştırmalardır. İşte böylesine uğraşlarla, çok-sesliliğin gerektirdiği teori, kural ve yöntem türünden bilimsel öğeler, zamanla daha da ilerlemiş ve çok-seslilik gereğince işler hale gelene kadar, sayısız deneyimler oluşturulmuştur. Sonuç olarak, Kontrpuan ve Armoni sistemleri, zamanla daha da güçlenmiş, yerine göre yatay ve yerine göre dikey doğrultularda oluşturulan çok-seslilik yöntemleriyle, müzik sanatına özgü simgesel dilin daha fazla zenginleşmesine olanak sağlanmıştır. Burada daha önemli olan bir nokta da, kulağa hoş gelmedikleri kanısıyla uzun zaman kullanılmamış olan disonan aralıkların, müziksel sembolizmayı güçlendirme amacıyla "disonan-akorlar" halinde değerlendirilmelerinin sağladığı anlatım zenginliğidir. Böylelikle müzikte disonans'ın hoşla gitmeyen bir yansıma olduğu düşüncesi tamamen ortadan kalkmış ve disonans'lı uygulamalar, müzik sanatında gerektikçe yerini almıştır.

Melodi (mélodie; Lied = şarkı)

Melodi terimi, ilk olarak eski Greklerin kullanmış oldukları bir sözcüktür ve şiirin müzikle okunması anlamına gelmektedir. Çoğunlukla lirik bir duyguyu değerlendiren seslerin meydana getirdiği kendine özgü müziksel bir anlatım türü, "melodi" ola-

rak nitelendirilmektedir. O halde "motif" ya da "pasaj" gibi ögelerden yoksun olan dillerin biçimlendirdikleri düşünceler -doğal olarak- konuşulan veya okunan cümleler halinde oluşmaktadır.

Melodiler, genellikle birbirini izleyen küçükçe ya da büyükçe boyutlu müziksel birimleri, yani motif veya pasaj türünden öğeleri, amaca göre değerlendirerek elde edilmektedirler. Yani böylece meydana gelen melodilerin çoğu, tıpkı dillerdeki sözcüklerin müzikteki karşılığı olan motif ya da pasajların gereğince kullanılmalarıyla oluşmaktadırlar. Bu tür müzik cümleleri Fransızcada *mélodie*, Almancada da *Lied* terimleriyle karşılanır.

Uluslararası evrensel sanat müziğindeki melodiler ya da Lied'ler, birbirine karşıt iki ayrı Müziksel-İstenç psikolojisinin birbirlerini art arda izlemeleriyle elde edilirler. Onun için melodiler ve Lied'ler, müziksel anlatım birimlerinin en küçük parçaları olan motif ya da pasajların sahip oldukları yorum gücünden yansıyan Gerilim-Psikolojileri ile, bunları izleyen motif ya da pasajların oluşturdukları Gevşeyiş-Psikolojileri'nin meydana getirdikleri "istenç" ve "karşıt-istenç" hallerinin birbirlerini art arda izlemelerinden elde edilen küçük boyutlu eserler olmanın önemini taşımaktadırlar. Ne var ki, böylece oluşan estetik değeri gereği gibi yönlendirebilmek de kolay bir uygulayış türü değildir.

Melodilerin taşıdıkları anlamın eksiksiz kavranmış olduğu sanılsa bile, böylesine bir kanı, melodilerin oluşumundaki gerçeğin gereğince anlaşılabilmiş olması için yeterli değildir. Aslında herhangi bir melodinin, ufacık ses birimlerinin birbirlerini izleyerek oluşturdukları bir "toplam" olarak değil de, bu tür birimlerin aralarındaki estetik ilişkilerin oluşturduğu kendine özgü bir düzen olarak gözönüne alınması gerekmektedir; böylesine bir gerçeği, ancak birimler arasındaki "gerilme" ve "gevşeme" işlevlerinin sonucu olarak görmek yerinde olur. Anlaşıyor ki melodiler, tüm yönüyle ve maddesi maddesine kendiliklerinden oluşmamaktadırlar. Bu böyle olmasa idi, melodilerle neler yapılabileceğinin bilinmesine de gerek kalmazdı. Şurasını da kesinlikle bilmek gerekir ki, müzik sanatında melodi, her formun

ana-birimi olmanın niteliğine sahiptir ve her bakımdan bağlayıcı bir özelliği içermektedir.

Bir melodiyi oluşturan küçücük ses birimlerinin, birbirlerini sağlam bir düzen içinde izlemeleri gerekmektedir; yani bu tür oluşumların, başarmakla yükümlü oldukları gerçeğin anlaşılmasını sağlayacak güçte meydana getirilmiş olmaları gereklidir; çünkü burada beklenen melodinin hoş giden sürpriz bir melodi olarak değil de, yalnızca ve yalnızca estetik bir yasanın ürünü olarak algılanması zorunludur.

Bir melodi oluşturmada, tonlardan ne kadarının "gerilim" ya da "gevşeme" psikolojileri oluşturacağı, melodinin hareket gücüne bağlıdır. Yani bu durumda daha çok seslerin olağanüstü bir düzen içinde meydana getirecekleri frekansların (titreşimlerin) yardımıyla ki, dinleyenin ses birikimlerindeki "gerilim" ya da "gevşeme" işlevleri arasındaki bağlantıları gereğince izleyebilmesi mümkün olabilmektedir.

Yukarda açıklananlardan da anlaşılmaktadır ki, melodi, birbirini izleyen "gerilim" ya da "gevşeme" işlevlerinin oluşumlarıyla meydana gelen bir bütündür ve böylesine bir işlevin ortaya ~~koyduğu~~ beraberlik ise, melodideki en küçük birimlerin yükümlenmiş oldukları olağanüstü görevin önemini açıkça kanıtlar niteliktedir.

Melodilerde hareket halindeki küçük boyutlu birimlerin "gerilim" ya da "gevşeyiş" halindeki oluşumlarının sonunda, karşıt anlamlı "gerilim" ya da "gevşeyiş" halindeki birimlerin yerlerini, doğrudan doğruya, hemen almaları, bağlantısız ve tatminden uzak dizilerin ortaya çıkmalarına yol açmaktadır. O halde "gerilim" ya da "gevşeyiş" işlevli birimlerin sonlarında yer alan büyükçe ya da küçükçe melodi parçacıklarının, yeniden karşılaşacakları "gerilim" ya da "gevşeyiş" halindeki birimlerle önceden kaynaşarak birbirlerine bağlanmaları, estetik açıdan tatmin edici bir bütünün meydana gelmesine olanak sağlamaktadır. Ve böylece oluşan bir "gevşeyiş" işlevi, yeni ve taze bir gücün elde edilmesine elverişli ortamı yaratmakta ve bu güç de, sonradan gelen birimlerle aynı uygulamaya devam ederek, eninde sonunda gerekli dengeyi sağlama olanağını elde edebilmede başarılı olmaktadır. Onun içindir ki, bu tür bir gelişim içinde oluşan

bağlayıcı işlev, melodinin matematiksel açıdan sahip olması gereken bölümleri sağlama bakımından da yeterli olma durumundadır.

Bir konuya bağlı olan ya da olmayan Alet Müziği türleri

Aletlerle icra edilen müzik türlerinin anlamsal nitelikleri açısından ortaya konan yorum ve yargılar, sayılamayacak kadar çoktur. Bu tür yorumlarda, bazıları, enstrümantal müziklerde, herhangi bir düşünce ya da mesajın üstlenilmiş olamayacağı düşünce ya da tezini savunmada ısrarlıdırlar. Ne var ki, müzik sanatına yönelik bu tür kanılar kesinlikle yanlıştır; bu tür düşüncelerin hatalı olduklarını kanıtlama yolunda ele alınacak, örneğin dans müziği eserleri bile, vücut hareketinden gelen ince, zarif, nükteli, hattâ anlamlı davranışların oluşturduğu estetik içeriği açıkça anlamaştıran enstrümantal müzik türleridirler; ve bu yolda yazılmış müzikleri dinleyenler, bu tür müziklerde üstlenilen simgesel anlamı adeta görür gibi olurlar, kendilerini bu müziklerin ritmik olduğu kadar anlamsal da olabilen etkisine istekle kaptırmış olduklarının farkındadırlar. Bu böyle olduğu gibi, dans müziği dışında kalan enstrümantal eserlerin bestecileri de, açıklanmasını istedikleri simgesel izlenimleri ya da anlamsal faktörleri, dinleyicinin algılama yeteneği doğrultusunda da olsa gereğince belirtebilmede başarılı olmuşlardır. Nitekim, enstrümantal nitelikte bestelenmiş bir eser için (örneğin Senfonik Şiirler gibi), simgesel kapsamın gereğince yorumlanabilmesine olanak verecek bir programın da yazılı metin halinde meydana getirilmesi, dinleyiciye geniş ölçüde yardımcı olmaktadır; ve onun içindir ki, zengin boyutlarda yazılan bu tür eserler, Programlı Müzikler başlığıyla nitelendirilmektedirler.

Müzik sanatında simgesel mesajı görünürmüşçesine izlenebilir bir programa bağlama, yani simgesel içeriği sezinlenebilir bir düşünceye ya da öyküye dönüştürebilme çabası, büyük çapta ün yapmış bestecileri bir hayli uğraştırmış ve bu yaratıcılarından bazıları evrensel müzik literatürüne, Senfoniler, Senfonik Şiirler türünden, düşünsel hattâ fiziksel öze bağlı, ama yine de

salt ve soyut nitelikli eserler katabilmede olağanüstü başarı elde etmişlerdir (Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Héctor Berlioz, César Franck, Richard Wagner, Richard Strauss, Igor Strawinski, Tschaikowsky, v.b.). Ne var ki, büyük önem taşıyan bu olağanüstü sorun, özellikle operalara, ya da müzikli dramlara, sahnede işlenen konuyu daha başlangıçta sezinlenebilir bir hale dönüştürmeye yardımcı olabilecek değerde uvertürler yazmakla çözümlenmiştir. Opera sahneleri için işlenen öyküler, ilgili eserlerin müziklerinde yer alan "tema", "motif" ya da "melodi" türünden gereçlerin hatırlatıcı karakterlerinden yararlanarak elde edilen uvertürlerde özet halinde değerlendirilmektedirler. Nitekim bu tür uvertürlerde oluşturulan simgesel anlatıma dayalı espriler izleyiciyi, eserlerin daha en başındaki uvertürlerin yardımıyla, sahnede oynanan öykünün nitelikleri doğrultusunda etkilemek, opera kompozisyonlarında öteden beri başvurulmuş estetik ve teknik bir uygulama halini almış bulunmaktadır. Onun içindir ki bu tür uvertürler, öncülüğünü üstlendikleri operaların bir bakıma vitrinleri olmanın önemini taşımaktadırlar.

Operalara uvertür besteleme sorunu karşısında, Beethoven'ın tutumu ise çok farklıdır ve büyük sanatçı, uvertüre yönelik anlayışında gene de her şeyden önce senfoni besteleyen bir besteci olma niteliğini korumaya özen göstermiştir. Beethoven, biricik sahne eseri olan *Fidelio* operası için, daha çok senfonik karakter taşıyan dört uvertür yazmaktan kendini alamamıştır. Bu uvertürlerden en önemlisi (üçüncü uvertür olan) *Leonore* uvertürüdür²³.

Müzikle sahne metninin (libretto) ortak bileşimi halinde işlenerek elde edilen operaların ya da müzikli dramların başlarında yer alan uvertürlerdeki hatırlatıcı tema, motif ve melodiler, birbirlerini adeta zincirleme izleyerek, uvertürlerin yapısal dokularını oluşturmaktadırlar. Buna rağmen bu tür eserler, meydana getiriliş biçimlerinin özellikleri bakımından, kesin ve kuramsal bir biçim (form) oluşturmaya elverişli değildirler.

Sahne sanatıyla ilişkisi olmayan orkestral yaratıların, yani

²³ Prof. Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, Cilt I., Sayfa 151-153, Kültür Bakanlığı Yayınları: 465, Kültür Eserleri Dizisi: 22, İstanbul, 1989.

senfonik türde yazılmış olan eserlerden bazılarının, filozofik, hattâ öyküsel içerikli olarak meydana getirilmelerine vakit vakit özen gösterilmiştir, ama bu tür yaratışlar, ancak büyük çapta ün yapmış birkaç besteci ile sınırlı kalmıştır; çünkü büyük çap ve ölçüde yazılmaları gereken bu tür eserlerin, sınırsız bir özgürlükten, yani her bakımdan zengin bir akıl ve ruh birikiminden güç alması ve alabildiğine değişik düşünce faktörlerini içeren bir esin kaynağından beslenmesi gerekmektedir.

Evrensel müzik literatürüne geniş ölçüde orkestral eserler vermiş olan ünlü sanatçıların adlarına yukarıda değinilmiştir ki, bunlardan, Senfonik Şiirleri bakımından olağanüstü önem taşıyan Richard Strauss'a burada bir kez daha değinmek yerinde olur.

Büyük çapta yazılan Programlı Müzikler, bu tür yaratılar için genellikle kullanılmakta olan "form"lardan yararlanılarak meydana getirilir. Bu gibi eserlerin, kendilerine özgü değişik formlar kullanılarak meydana getirilmekte olduklarına yer veren yorumlar ise tamamen asılsızdır. Nitekim Beethoven'ın en son yazmış olduğu enstrümantal eserler arasında önemle yer alan Yaylı Sazlar Kuartetleri'nin bile (Op. 130-135) değişik formlarda meydana getirilmiş olduklarını savunan eleştiriciler de yanılmaktadırlar. Form değişiklikleri, yalnızca vokal nitelikli eserlerle tiyatro için yazılan dramatik eserler için söz konusu olabilir.

Öte yandan, Programlı Müzikler ile, sesleri resim yaparcasına değerlendirerek meydana getirilen ve bir tür Ses-Ressamlığı olarak nitelenen eserler üzerine yapılan araştırmalarda, bu iki ayrı türü birbirine karıştıran yanlışlıklarla da karşılaşmaktadır.

Programlı Müzik ile "ses ressamlığı" ya da "ses tabloları" olarak nitelenen enstrümantal yaratılar arasındaki farklılıklar dikkatle incelendikleri takdirde, her iki uygulayış türleri arasındaki teknik ve estetik özellikleri kolayca ayırt etmek mümkündür; şöyle ki:

Senfonilerdeki ya da Programlı Müziklerdeki simgesel dilin, sezi yoluyla biçimlendirilerek görünürmüşçesine anlama dönüştürülebilmesi, ancak bu tür eserlerde geçen düşünce, insan tipleri ya da olayların, hatırlatıcı nitelikteki sembolik tema ya da

motiflerin, enstrümantal ve orkestral dokulara dönüştürülmele-riyle mümkün olmaktadır; onun için bu tür tema ya da motifler, genellikle, yönetici-motif anlamına gelen "*leitmotiv*" terimiyle adlandırılır. Bu Senfonileri ya da Programlı Müzikleri dinleme-den önce, bestecilerinin düşüncelerini, açıklamalı metinleri ve Programlı Müziklerin (Senfonik Şiirlerin) bestecileri tarafından hazırlanmış programlarını okumada yarar vardır.

Ses-ressamlığı ya da ses-tabloları halinde meydana getirilen eserler ise, bambaşka bir teknik uygulamaya göre elde edilmek-tedirler: Bu tür eserlerde, insan, hayvan ve bitkilerle dolup ta-şan doğadaki bu üç önemli yaratıkla ilgili olduğu kadar, çeşitli nedenlerle kendiliğinden oluşan sesler ve gürültüler de taklit edilmektedir; bu tür seslerin doğal ve simgesel etkinliklerinden beslenen rengârenk müzikal tabloların meydana gelmelerine bazı besteciler vakit vakit önemle özen göstermişlerdir. Bu gibi eserlere konu olarak, örneğin bir fırtına sahnesini ya da bir savaş meydanının korkunç gürültüsünü düşünmek yerinde olur. Çok eski zamanların müziklerinde, vakit vakit bu tür müziksel tak-litlerin ele alınıp başarıyla işlenmiş oldukları açıkça görülmekte-dir. Hattâ bu tür müziklerde yalnızca savaş sahnelerini ya da do-ğa ile ilgili sesleri taklit etmekle de yetinilmemekteydi ve yine seslerin ya da gürültülerin tınlayış ve etrafa yayılış özellikleriyle akla hayale gelmeyen taklit sahneleri de meydana getirilebili-yordu.

Nitekim bu konuya çok ilginç bir örnek olarak, 16. yüzyılın ünlü din müziği bestecilerinden Alman asıllı Johannes Ec-card'ın (1553-1611) bir koro eserini gözden geçirmek yerinde olur. Orlando di Lasso'nun (1532-1594) öğrencisi olup, daha çok dinsel konulu Protestan koro eserleri yazmış olan Eccard, 1589 yılında bestelediği bir eserde, Venedik'te San Marco meydanını dolduran kalabalığın dillere desten olan cıvıltısını, hattâ çeşitli insan tiplerinin karakteristik bağrışmalarını seslerle taklit etme-de olağanüstü başarı elde etmiştir. Şöyle ki, bu eserde San Mar-co meydanında dolaşan kibarlık budalası soyluların kendilerine özgü davranışları, iki geveze dilencinin rahatsız edici, saygısızca tavırları, hele bu kalabalığın arasında dolaşırken halka duyura-caklarını şarkıyla okuyan tellalın gürültüden kaybolan sesini,

her seferinde bir ton tiz sesle tekrarlayarak işittirmeye çaba harcaması ve son olarak yine bunların arasında dolaşan bir askerin, elindeki içki şişesine seslenerek okuduğu şarkıda, besteyi oluşturan armonik dokunun yapısal niteliğini olduğu gibi dile getirmesi, olağanüstü ince ve zarif bir taklidin ilginç ürünleridir.

Ses-ressamlığının, alet müzikleri için geçerli olduğu kadar, vokal müzik için de geçerli olması, -yukarda da belirtilmiş olduğu gibi- doğaldır. Onun içindir ki vazgeçilmesi ya da önlenmesi hiçbir zaman sözkonusu olmayan bu tür müzikler, ancak taklit edilmeleri gereken şeyler, dinleyenin yakın ilgisini uyandırabilecek nitelikteki müzikal tasvire, yani tonların oluşturabileceği bir resim tablosuna dönüşebildikleri oranda başarılı olmaktadırlar. Buna karşılık, bestecinin, dünyanın gözle de görülebilen uğraşlarından sıyrılarak, görünmeyen alemin tutku ve heyecan yaratan ruhsal yaşantısından etkilenmesi, gizemle dolup taşan böylesine yaşantıların kulak yoluyla algılanıp iç dünyamıza yansımalarına olanak sağlamaktadır. Nitekim senfoniler, sonatlar, konçertolar, oratoryolar, mesler, pasyonlar, kantatlar, büyük çapta yazılmış eşlikli ve eşiksiz korolar ile, insan sesi ya da tek alet veya sınırlı sayıda aletler için bestelenmiş müzikler, yine de kulak yoluya algılanan simgesel anlamlı yaratılar olmanın önemini taşımaktadırlar. Bu arada özellikle senfoniler, eserin özü demek olan düşün gücünün sınırsız etkisiyle, insanla sanat arasındaki ortak etkileşimi dinamik bir düzen içinde zenginleştirmektedirler; ve bu tür etkileşimlerin simgesel anlamlara dönüşerek yansıyan filozofik içeriklerini oluşturmada da başarılı olmaktadırlar.

Senfonilerin Adagio bölümleri, üzerinde önemle durulması gereken yaratılardır; şöyle ki:

Adagio'lar, dinleyeni, genellikle kendine özgü bir ruh alemine çekip götürür ve insan, böylesine bir alemde oluşan yüce sezgiyi, alabildiğine anlamlı bir huzur ve sükûn havası içinde algılar; böylesine bir yaşantı, kederden, ıstıraptan yoksun bir yaşantı değildir. Ne var ki, Adagio'ların ürettiği kederler, ıstıraplar, insanı yiyip bitiren, yorup yıpratın, dengeden yoksun duygular olmaktan uzaktır; yani insanın ve insanlığın, bireysel ya da toplumsal hayat serüveniyle ilişkili dertlere, kederlere, üzüntülere

yönelik etkinliklerin neden oldukları moral ve etik ürpertilerdir bunlar (özellikle Beethoven'ın hemen her eserinde karşılaşıldığı gibi).

Senfonik eserlerin İtalyancada "şaka" anlamına gelen ve Fransızcada karşılığı *farce* olan Scherzo (*ironie* = alay, istihza) bölümlerine gelince:

Scherzo'nun yükümlendiği moral uyarı, büsbütün değişik bir anlam taşımaktadır; çünkü "*scherzo*" yani şaka ve *ironie* yani mizah yoluyla, Sokrates'i anımsatan, üstü örtülü uyarı ve eleştiri esprisine sahip olması gereken Scherzo'lar, nefreti, kini ve acımasızlığı ortadan kaldırma idealine tüm gücüyle yön veren gerçek sevgiyi göklere çıkarararcasına yüceltirler.

Scherzo'lardaki mizahlı espriler, hayatın gerçek yönünü, yani gerçeğin neden olduğu acıyı, hüznü ve kederi gölgelemede de başarılıdırlar. Senfoniler gibi filozofik anlamlı eserler içinde kısaca yer alan Scherzo'ların karakteristik niteliklerinin daha çok üstü örtülü bir anlatım düzeni içinde dile getirilmesine, besteciler önemle özen göstermektedirler.

Öte yandan, insandaki ruh ve mizaç zenginliğinin duygusal yaşamda oluşturduğu şaka alemi, insanoğlunun mizahlı espride, hattâ düşüncede, sınırsız boyutlara ulaşabilme çabasına özellikle yardımcı olur. Bu yüzden de, büyük boyutlu eserlerin akışı içinde yer alan ağır, ciddi, hattâ ve hattâ bezginlik ve hoşnutsuzluk esprileri doğrultusunda meydana gelebilmeleri mümkün olan psikolojik eğilimleri, bir anda iyimserliğe ve hoşgörüye dönüştürebilecek nitelikteki Scherzo partileri, literatürde önemle yer almış bulunmaktadır; bu yaratılar, insan ruhunu, duyarlılıkta erişilmez boyutlara ulaştırabilmede de başarılı olmaktadır. Böylesine ruhsal bir zenginliğe sahip olan Scherzo'larda, doğa, akıl, ruh, ıstırap, özlem ve neşe gibi kavramlarda ve Tanrı'ya ya da dünyaya yönelik yaşantılarda öylesine anlamlı bir dil oluşmaktadır ki, bu dil, acının ve kederin her türüne açık bir dil olmanın önemini taşımakta, umutsuzluğun neden olduğu yaşantıları bile umuda, ışığa ve zafere dönüştürebilmekte başarılı olmaktadır. Bu konuda özellikle Beethoven gibi, anlatımda eşi olmayan bir yaratıcının, daha çok senfonik espride eriştiği aşamaları gözden uzak tutmamak gerekir.

Scherzo konusunda, Franz Liszt (1811-1886) gibi yaratıda alabildiğine verimli olan bir sanatçının *Faust Senfonisi*'ne değinmekte de yarar vardır. Nitekim ünlü müzik estetikçisi Prof. Dr. Karl Grunsky, Liszt'in bu büyük eserindeki ironik zenginliği, kısaca şöylesine bir yoruma bağlamaktadır: "Bu büyük yaratıda, kendine özgü bir 'tema'dan yoksun olan Scherzo, Dr. Faust'un heyecanlı gel-gitlerle dolup taşan serüvenini, Gretchen'in temiz ve anlamlı saflığını ve nihayet Mefisto'nun, Faust'un düşüncelerine tümüyle ters düşen şeytanca davranışlarını, en sonunda da Faust'un ruhsal arınmışlıkla sonsuzluğa göçünü, görünür-müşçesine algılanan sembolik bir anlatımla dile getirmede eşsizdir." Grunsky'nin bu yorumu, müziğin dilinde kültürel birikimin ve felsefenin ne olduğunu apaçık ortaya koyacak niteliktedir.

Akılsal Dinamizm'in Üçlü Temel İlkesi: Neden, Amaç ve Hedef'in Sanat Yaratıcılığındaki Önemi

Müzik sanatını meslek edinen ve bu yolda yeni eserler vermek isteyen bir besteci, müziğin duygusal mesajını, ancak bu sanatın tarihsel gelişiminin en eski dönemlerden bu yana oluşturduğu atılımları yakından tanıyıp bilmesiyle, güçlü eserlere dönüştürmede başarılı olabilir. Bu böyle olunca da, üzerinde dikkatle durulması gereken bu önemli koşulun, yaratıcı sanatçının her şeyden önce sahip olması gereken üstün bir ruhsal yaşantıda aranması gerekeceği doğaldır; ve sağlam bir müziksel anlatımın yalnızca bu yoldan elde edilebileceği, kuşku götürmez bir sonuç olmanın önemini taşır.

Müzik sanatının tarihin derinliklerinden bu yana oluşturduğu estetik ve teknik gerçeklerde üstlenilen ilişkilerin gereğince anlaşılıp değerlendirilebilmesi, ruhsal yaşantıların etkisiyle mümkün olabilmektedir. Onun içindir ki, olağanüstü seviyeye ulaşabilmiş olan sanat müzikleri, her şeyden önce bestecide oluşan üstün nitelikli ruhsal yaşantıların ürünleridir.

Sanatçının ruhsal yaşamdaki evrimsel atılımları, bu sanatın geçmişi ile geleceği, yani başlangıcı ile eriştiği en son nokta arasında oluşan olağanüstü nitelikli ilişkilerden etkilenmektedir. Öte yandan, müzik sanatının ne tür bir ruhsal yaşantının ürünü olması gerekeceği sorunu karşısında ortaya atılan yorumların hayli abartılmış olduğu, apaçık bir gerçektir; özellikle bu nokta-

da esaslı bir indirime gitmekte yarar vardır. Besteciyi ruhsal alanda duygulandıran her şey, ilk önce akılsal bir nedenin, amacın ve hedefin ürünü olması gereken bir davranıştan güç aldıkça, evrensel boyutlara ulaşabilmektedir; ve her ruhsal duygulanış, daima kendine özgü boyutları aşan bir hedefe yönelmiş olmalıdır. İşte bu noktada karşılaşılan, birbirinden farklı üç ayrı hareket türü ise şunlardır: 1) hareketin Neden'i, 2) hareketin Amaç'ı, 3) hareketin Hedef'i. Bu üç akılsal hareket, sanatta yaratışa yönelik deneyimlerde, birbirleriyle kaynaşmış olarak etkinliklerini sürdürürler.

Müzikte, sonsuz ideal ve esprinin, Şiirsel-Öge'nin etkisiyle simgesel dile dönüşmesi

Güzel sanatlar arasında özellikle müzikte gerçeği, yani akılsal tasarımı, görünürmüşçesine anlaşılır bir duruma dönüştürmek mümkün olmadığı gibi, yine akıldan güç alan nedeni, amacı ve hedefi de görünürmüşçesine açıklayabilmek de mümkün değildir. Burada üzerinde önemle durulması gereken imkânsızlık, akılsal tasarımın, gözle görünürmüşçesine anlaşılır bir hâle dönüştürülememesinin neden olduğu imkânsızlıktır. Ne var ki, yalnız senfonik türde meydana getirilmiş bulunan Salt-Müzik eserleri için geçerli olan bu imkânsızlık durumu, ses ile sözün ortak bileşimiyle oluşan eserler için geçerli değildir. Yani bu tür müzikleri, akılsal tasarımı dilin yardımıyla aydınlatıp görünür hale getirmek ve böyle olunca da aklın hareketi, yani nedeni, amacı ve hedefi, metnin yardımıyla görünürcesine algılamak mümkündür; çünkü burada işin özünü oluşturan akılsal hareket ve eserin özü demek olan neden, amaç ve hedef, müziksel uygulamada tam anlamıyla görünürcesine anlaşılabilir; bestecileri açısından büyük önem taşıyan bazı Lied'lerde olduğu gibi, müzikle birlikte okunan metnin, yani edebî dilin, akılsal ve müziksel neden, amaç ve hedefi açıkça belirtmeye yardımcı olduğu kesindir.

Müzikle birlikte okunan her edebî metnin, müzik tarafından tüm yönüyle karşılanamayacağı, yani müziğin, metnin her

yerine gereğince değinemeyeceği de ayrı bir gerçektir. O halde iyice bilinmesi gereken çok önemli bir şey de şudur:

Müzik sanatı, herhangi bir eserde açıklanmak istenen neden, amaç ve hedetten çok daha fazla, duygu ve duyarlılık gibi faktörlerce de açıklanabilmeleri mümkün olmayan sembolik öze yöneliktir; ve böylesine bir durum, duygu ve duyarlılığın, neden, amaç ve hedeften daha zayıf faktörler olmalarından değil de müziğin, duygu ve duyarlılık gibi psikolojik faktörlere –doğası gereği– yine de yakın olmasından ileri gelmektedir. Nitekim belirli bir neden, amaç ya da hedef doğrultusunda oluşturulan müziklerin, başka içerikli metinlere eşlik etme yolunda da değerlendirilmiş oldukları görülmektedir. Müziğin, genelde duygu ve duyarlılık türünden psikolojik faktörleri belirtmedeki olağanüstü etkisinden yararlanma seçeneğinin özellikle benimsemiş olduğu da ayrıca bilinmesi gereken bir gerçektir.

Müzik sanatı bir bakıma öylesine duygu ve duyarlılık faktörleri de oluşturmaktadır ki, bu tür müziklere dikkatle değinmek yerinde olur.

Müzik sanatında, örneğin intikam alma kararının gerektirdiği duygular, gerek neden, gerek intikamın alınacağı an bakımından âdeta birbirleriyle iç içe örülmüş gibidirler; ve intikam armasının iştirildiği anlar, ayrıca metnin yardımına gerek görmeden de öç alma psikolojisini eksiksiz hatırlatma gücüne sahiptirler ki, böylesine bir an, intikamın ne tür bir nedenden etkilenecek oluşturulmuş bulunduğunu da apaçık belirtecek niteliktedir. Görülüyor ki, müzik, gerçek hayatta meydana gelen olayları değil de, seslerin kendilerine özgü hareket ve etkileyiş güçlerindeki üstünlüğü sanat yoluyla belirtmeye elverişli bir sanat türü olmanın önemini taşımaktadır; gelişimini de, tarihin en eski dönemlerinden bu yana, daha çok dinamik bir düzen ve evrimsel atılım içinde sürdürmeye devam etmiştir ve devam edecektir de.

Görülüyor ki, buraya kadar açıklanan yorum ve yargılar, özellikle bestecinin yaratıcılık yolunda gelişimini etkileyen dört ana faktörün dikkatle gözönüne alınıp incelenmesinin zorunlu olduğu kanısına yol açmaktadır; yukarda da kısmen değinilen bu dört ana faktör şunlardır:

1) *Akılsal hareket*: Akılsal gücün araştırmacı bir düzen içinde oluşturduğu bu hareket, kültürel birikimin de kaynağıdır ve meydana getirilmesi düşünülen eserlerle ilgili, neden, amaç ve hedef gibi temel ilkelerin saptanmasında da başlıca etken olmaktadır.

2) *Duygusal (ruhsal) yaşantı*: Bu tür yaşantılar, seslerin anlamlaştırılmalarını, yani müziksel sembolizmalara dönüştürülebilmelerini sağlayacak olan ortamı, yapısal bir bütüne dönüştürmektedirler. Duygusal yaşantıların oluşturdukları ruhsal birikimlerin gelişip zenginleşmelerine, akıl yoluyla algılanan kültürel birikimler de yardımcı olmaktadır.

3) *Şiirsel-Öge (élément poétique)*: Her insanın az çok sahip olduğu Şiirsel-Öge'nin en ilginç yönü, yaratıcı sanatçıya yönelik, ansızın etkileyici karakteridir. Ve ünlü estetikçi Prof. Dr. Max Diez, Şiirsel-Öge'yi şöyle tanımlamaktadır:

"Şiirsel-Öge, duygusal etkilenişe yol açan Sonsuz-İdeal ve -Espri'nin, hayal edebilme gücünün yardımıyla sanatsal bir anlamı dönüşme yolunda biçimlenmesidir... Şiirsel-Öge, hiçbir zaman kendiliğinden gelişemez; ancak sanatçının kişiliğiyle birlikte, ama yine de böylesine bir kişilikten apayrı bir tutum içinde gelişimini sürdürür; ve bu tür bir çabayı eyleme ve harekete yönelik bir işleve dönüştürme eğiliminde olsa bile, bu işlev, ön plânda izlenebilmişçesine hayal edilebilen bir görünüme elverişli değildir. Ne var ki, Şiirsel-Öge, fiziksel ya da hayalî görünüm ve harekete yönelik bir işlevi, yani böylesine bir espri ve ideali, yalnızca bazı koşullar altında, görünürmüşçesine izlenebilir bir duruma de dönüştürebilmektedir (Senfonik-Şiirler, yani Programlı Müzikler, tiyatro, opera ve bale eserleri).

"Şiirsel-Öge, özellikle duygusal yaşamda üstlenilen Sonsuz-İdeal ve Espri niteliğine sahip olmasına rağmen, sanatçının kişiliğiyle birlikte gelişir, ama gene de özgürlüğünü, sanatçının kişiliğine tutsak etmez."

4) *Olağanüstü-Kritik-An psikolojisi*: Müziksel yaratıcılığa ön plânda katkıda bulunan etkenler arasında büyük bir önemle yer

alan Olağanüstü-Kritik-An psikolojisi, her sanatçının temelde sahip olduğu işlevsel bir itici güç olarak tanımlanmaktadır. Yaratıcı sanatçıda, esini esere çevirme yolunda ansızın başlayan böylesine bir hareketin, önlenmesi olanaksız bir ısrarla, dinamik bir atılım halinde sürmesi, üzerinde önemle durulan estetik an, hattâ doğal bir yaratı (*création*) ânı olarak da tanımlanır. Ve yine bu atılım, besteciyi yaratma yolunda ansızın harekete geçiren psikolojik bir dürtü olmanın önemini taşır.

Olağanüstü-Kritik-An psikolojisi de, sanatçının kültürel ve duygusal birikimine paralel doğrultuda ve aynı birikimlerden yararlanarak gelişimini sürdürmekle birlikte, yine de özgürdür; ve tıpkı Şiirsel-Öge'de de olduğu gibi, kendisini hiçbir zaman sahibinin kişiliğine tutsak etmez.

Müzik sanatının "anlam" ve "anlatım" gücü üzerine

Özellikle çoksesli sanat müziğindeki "Anlam" ve "Anlatım" faktörleri, öteden beri uzun boylu çelişkilere yol açmıştır; öyle ki bazı eleştirmenler: "Müzikte Anlam ve Anlatım türünden müzik dışı etkinlikler düşünülebilir mi? Müzik demek, sesleri ölçülü bir biçimde yan yana dizmek ve böylece kulak ile hoş bir şekilde algılanabilen parçalar meydana getirmek demektir" diye bir takım görüşler ortaya atmışlar, ve bu tür bir anlayışla, bunun aksine görüşler yüzyıllar boyu varlıklarını duyurmaktan geri kalmamışlardır. Ne var ki bu çok önemli sorunu, son iki yüzyıl içinde yazılmış bulunan bazı eserler kökünden halletmiş ve sanat eserinin sadece göze ya da kulağa hoş gelen bir oyun türü olmayıp, "anlam" ve "anlatım" öğelerini de kapsayan bir yaratış olduğu tezini ısrarla savunmuşlardır. Bu durum karşısında, resim, heykel ve mimarlık sanatları gibi, yapısal varlıkları bakımından nesnel görünüşleri olan yaratışların dışında, yalnızca kulak yoluyla algılanan müzik sanatının sahip olduğu ileri sürülen anlam ve anlatım faktörlerinin saptanması nasıl mümkün olacak? türünden bir sorunun da hatıra gelebileceği düşünülebilir. Gereği gibi açıklanabilmesi oldukça güç olan böylesine bir soruyu cevaplandırabilmek için, geçmiş dönemlerin eserleri arasın-

dan seçilecek bazı örneklerin incelenmesinin, konuya gereken yaklaşımı sağlamada yardımcı olabileceğini gözden uzak tutmamakta da yarar vardır; şöyle ki:

Batıda organist Johann Kuhnau (1660-1722), değişik eserlerin açıklamak istedikleri anlamı, sistemli bir çalışmayla açıklamaya uğraşmış ve böylece müzik sanatının ilk bilgini olarak tanınmıştır. Kaldı ki Kuhnau, yalnız eser yazmak ya da orgu gereği gibi çalmakla yetinmemiş, aynı zamanda bu tür sorunları teorik ve bilimsel yönleriyle de açıklamaktan zevk almıştır. Bu arada ayrı ayrı bölümlerden oluşan Sonat türünün de yine bu kompozitör tarafından ilk olarak denenmiş bir çalışma olduğu öteden beri bilinen bir gerçektir. Örneğin Kuhnau, İncil'den seçip aldığı dinsel öykülere göre bestelemiş olduğu altı piyano sonatını, birbirini izleyen olaylar halinde bestelemiş, bu eserlerle neyi anlatmak istediğini dinleyenlere bir program halinde sunmayı yeğlemiştir ki, bununla besteci, hem konusu olan bir müziğin mutlaka bir programa göre sıralanmış olaylara bağlanmalarının zorunlu olduğu anlayışı üstünde ısrarla durmuş, hem de müzik sanatının bir anlatışa, bir deyişe, yani mesaja bağlı olarak oluşturulmasının zorunlu olacağı anlayışını bestecilere benimsetme yolunda büyük çaba harcamıştır. Onun içindir ki, o tarihten bu yana bestecilerin herhangi bir olayı sembolik bir deyişle anlatabilme yolunda yazdıkları eserler, Programlı Müzik terimiyle nitelendirilmektedirler.

Kuhnau, 17. yüzyıl sonlarına doğru, İncil'den alınmış öykülere göre oluşturmuş bulunduğu bir Piyano Sonatını, şu cümle ile adlandırmıştır: "Birinci Sonat: Hazret'i Davut ile Calut-Dev'in Cenkleşmesi".

Öte yandan Kuhnau, bu eserle anlatmak istediği şeyleri de şöyle bir programa bağlamıştır:

1. Calut-Dev'in kafa tutup inatlaşması.
2. Bu korkunç düşman karşısında, İsrail Oğulları'nın Tanrı'ya yalvarışı.
3. Hazret-i Davut'un yüce kalpliliği, Calut'daki gurur dolu cesareti kırmak için çaba harcaması ve bir çocuk saflığıyla Tanrı'nın yardımına inanması.
4. Davut ile Calut arasında kavga, hattâ boğuşma. Ve bu

boğuşma sırasında Calut'un, alnına isabet eden bir taşla yere yıkılıp can vermesi, v.b.

Yukarda sıralanan Program'dan da anlaşılıyor ki, Kuhnau, piyano için bestelemiş olduğu bu 1. Sonat'ın program açısından olan içeriğini dört madde halinde saptamış bulunmaktadır. O halde besteci, İncil'den aldığı öykülerin tablosunu, bir ressam gibi çizgiler ve renklerle değil, sırf müzik sanatına özgü sembolik dil ile dinleyiciye hissettirmek istemiştir. Burada önemli olan başka bir nokta da, Kuhnau'ın, yukarda programını kısaca anlattığım sonatında, bazı öyküsel olayları, sade, kısa açıklamalar halinde belirtmekle yetinmeyip, bu tür özet açıklamalarda psikolojik etkileyişlere de bağlanmış olmasıdır. Hattâ müzik sanatının ilk bilginleri arasında önemle yer alan Kuhnau, yukarda açıklanan 1. Piyano Sonatı'nın en başına koyduğu Önsöz'de amacını açıkça belirtmekte ve Programlı Müziğin ne tür ilkelere bağlı olması gerekeceği konusundaki anlayışını apaçık ortaya koymaktadır; Kuhnau, söz konusu Önsöz'ün bir yerinde aynen şöyle demektedir:

"Herkesçe bilindiği gibi, bütün virtüozlar, hattâ eski eserlerin virtüozları, seslendirdikleri eserlerle, tıpkı güzel konuşan ya da resim ve heykel türünden eserler meydana getiren üstatların da yapmış oldukları gibi, dinleyenleri, psikolojik açıdan diledikleri yöne çekmek isterler. Hattâ dinleyenlerin ruhunu iyice etkileyebilecek eserlerin meydana getirilmeleri arzu edildiği takdirde, bu yolda çaba harcayan besteciler, genellikle açıklamalı metinlerin yardımıyla eserler yaratmayı yeğlerler. Bu arada şu da bir gerçektir ki, şarkı ile okunan bir sözcük, dinleyeni duygusal açıdan etkilemesi bakımından çok daha ilginçtir, hattâ izleyiciyi etkilemede en elverişli araç olma niteliğini taşımaktadır; çünkü başlıbaşına bir etkileşim aracı olan "güzel konuşma"nın, eski deyiimi ile "hitabet"n, ve bu türün ana malzemesi olan "söz"ün müzikle bileşiminden meydana gelecek olan etkileme gücünün ruh üstündeki etkinliği de o nisbette güçlü olmaktadır. Buna karşılık, sırf çalgıyla uygulanan bir müziğin dinleyicilerde heyecan yaratabilmesi o kadar kolay değildir. Öte yandan, müzikte sadece çalgılarla oluşturulabilen kuş cıvıltısı, çan sesi, top gürültüsü türünden taklitler, insan sesinin yardımından

yoksun olsalar bile, bestecinin amacını dinleyene açıkça anlatmada başarılıdır. Bunun dışında kedere ya da neşeye bağlı olan heyecanlar da, müziğin yardımıyla kolayca meydana getirilebilmektedirler; ve burada da insan sesinin yardımına gerek kalmamaktadır. Ama ne var ki belirli bir insan tipini, örneğin tarihsel bir kişiyi müziğin yardımıyla anlatmak gerektiği takdirde, eserin bestecisi sözkonusu kişinin adını dinleyene önceden bildirmek zorundadır. Örneğin Zekeriyya Peygamberin ağzından işitilmesi gereken kederli bir melodinin, ağlayan bir St. Pierre'in, yanıp yakınan bir Ermiya Peygamberin, ya da herhangi bir gamlı kişinin okuduğu ilâhi imiş kanısını uyandırmaması gerekmektedir. Besteci, dinleyenleri belirli bir etkiye, kâh neşeye, kâh kedere, kâh sevgiye de yöneltmek isteyebilmektedir... Ama şurasını da iyice bilmek gerekir ki, insanların bu tür duyarlılıkları sezebilme güçlerinde de farklılıklar vardır."

Kuhnau'ın yukarda geçen sözlerinden de anlaşılmaktadır ki, bundan 250 yıl kadar önce evrensel müziğin estetiğine yönelmiş bulunan ve Orta Avrupa'nın Leipzig gibi bir kentinde, Johann Sebastian Bach'dan önce, Thomas kilisesinin kantoruğu görevini başarıyla yükümlenen Johann Kuhnau, müzik sanatında "anlam" ve "anlatım" sorununu çözebilme yolunda hayli uğraşmıştır. Hattâ Kuhnau, müzik sanatının bir ses oyunu değil, bir 'Anlatım' aracı olduğunu kanıtlamış, böylece müziği iki ayrı kola ayırmıştır. Buna göre sanatçı, çan sesi, kuş cıvıltısı, top gürültüsü gibi taklitlerin, insan sesiyle meydana getirilmeseler bile, bestecinin amacını dinleyenlere hemen benimsetmeye yeterli olduklarını açıkça belirtmiştir. Resim yaparcasına görünüm sağlayan, yani eski deyimiyle "tasvir eden" bir güce sahip bulunan bu tür eserlerin kolayca anlaşılmaları doğaldır.

Görülüyor ki, kuş cıvıltısı gibi taklide dayanmayıp, yalnız ve yalnız neşe ve keder gibi insan ruhunun iki ana karakterinden güç alan soyut müziğin (salt müziğin) varlığı üstünde önemle durmuş olan Kuhnau, çağdaş estetiğe giden yola da zamanında ilk olarak ayak basmış bulunmaktadır.

Çalgı ile icra edilen müzik, Kuhnau'ya göre, hattâ zamanında da benimsendiği gibi, iki ana kola ayrıldıktan sonra, bu iki kolun dışında kalan müzikler, insan sesi ile okunan müzik türle-

ridir ki, operaları, Lied'leri ve metinli müzik çeşitlerinin tümünü içine alan bu tür müzikleri, üçüncü bir grup olarak ele almak gerekir.

Johann Sebastian Bach gibi, evrensel müzik sanatının en büyük ustası olan bir besteci de, Programlı Müziğe bazı eserlerinde yer vermeyi ihmal etmemiştir. Viyana klâsikleri döneminde ise bu tür müziğin Beethoven'ın sanatında olduğu gibi hayli ilerlemiş olduğu görülür. Ne var ki, 19. yüzyılın müzik sanatına egemen olan romantik duyarlılık, Programlı Müziğe özgü, daha çok taklide yeltenen öğeleri kullanmayı kesinlikle önlemiş ve özellikle poetik öğelere bağlanmaya özen göstermiştir. Böylelikle taklidin her türünden uzaklaşan eserlerde salt bir yaratış türü olan senfoniye büsbütün bağlanılmış ve bu türde meydana getirilen eserlerden filozofik ya da literer bir programa sahip olanları, Senfonik Şiir (*Poème Symphonique*, *Symphonische Dichtung*) terimiyle nitelendirilmiştir. Bu böyle olunca besteciler, örneğin fırtınayı simgeleyen gök gürültüsü, savaşı simgeleyen top sesi gibi kolay anlaşılır taklitler yerine, Richard Wagner'in (1813-1883), Franz Liszt'in (1811-1886) ve Richard Strauss'ın (1864-1949) prensibine bağlanarak, eserde geçen herhangi bir olayı ya da filozofik bir düşüncüyü, "Leitmotif" olarak nitelenen "tema"lar ile karakterize etmeye çalışmışlar ve bunda başarılı olmuşlardır.

Bu konuda Beethoven'e gelince: Beethoven, dokuz senfonisi arasında doğayı karakterize etmek üzere yer alan 6. Senfoni'sinde (Pastoral Senfoni), müziğin anlatım gücünü, taklidin her biçimiyle olduğu kadar, filozofik ya da literer yorumlardan güç alan simgesel atılımlarla değerlendirmede, yani olağanüstü bir anlatım gücüyle insanlara yönelmede başarılı olmuştur. Ne var ki, büyük besteci 6. Senfoni'sini, doğanın taklidi, ya da görünürmüşçesine resme dönüştürülmesi ile değil de, duyarlı bir yaşantının simgesi olarak meydana getirmiş olduğunu belirtmek için, eserin başına kısaca şöyle bir açıklama koymayı uygun görmüştür: "Tasvirden ziyade duygunun ifadesi!"

Beethoven'ın 6. Senfoni'si için meydana getirdiği program, ilginç olduğu kadar, eserde işlenen olayların pastoral, hattâ psikolojik yönleri bakımından da alabildiğine duyarlıdır. Programın sıralanışı ise şöyledir:

1. Kırlara çıkarken duyulan sevinç.
2. Dere başında.
3. Köylülerin neşeli söyleşileri.
4. Fırtına.
5. Fırtınadan sonra şükran duası.

Beethoven'in adı anılınca, O'nun kendine özgü yaratış esprisi içinde yer alan senfonik müziğin, yani müzikle sembolik anlatımın hatırlanması gerekeceği doğaldır. Beethoven, eserlerinde filozofik anlatıma önemle yer vermiştir. Onun için orkestra edebiyatının en anlamlı türü olan senfonik yaratış üstündeki düşünceler, her besteciden önce Beethoven sanatını düşünmemize neden olur. Nitekim Beethoven müziğinden alınacak örnekler, senfonik yaratış doğrultusunda yapılacak araştırma ve incelemelere ışık tutan uygulamalar olmanın önemini taşırlar. Büyük besteci, 9. Senfoni'sinin 3. bölümündeki insana yönelik düşüncelerini, müziğin sembolik dili ile açığa vurmada olağanüstü aşamalara erişmiştir. Bu büyük eserin geniş anlamlı içeriğini imkân nispetinde çözümleyebilmenin tutkusuna kapılan Richard Wagner, senfoninin tümünü kendince bir programa bağlayabilmenin hevesine kapılmış, bu uğraşında, Goethe'nin Faust trajedisinden aldığı dizelerin hatırlatıcı karakterinden yararlanmayı düşünmüş ve bu yönde oldukça başarılı olmuştur; ama Wagner bu çok nazik konuda yine de edebî sembollere bağlanmaktan başka çare bulamamıştır.

Richard Wagner, Beethoven'in 9. Senfoni'sinin 3. bölümünün taşıdığı simgesel anlamı çözümleyebilme amacıyla yaptığı yorumda kısaca şöyle demektedir:

"Bu bölümde işiteceğimiz sesler, ruhumuza büsbütün başka bir dil ile seslenir. Bu sesler, umutsuzluktan bunalmış bir ruhun göze aldığı inadı, oldukça sert istekleri, ne temiz, ne Tanrısal bir teselli havası içinde yumuşatmış, alabildiğine içli bir duyarlılığa dönüştürmüştür. Bu durum içimizde tıpkı bir yaşanmış anın, hem de zamanında tadılmış tertemiz bir anın uyanışına benzemektedir..."

Wagner, bu edebî yorumu, Goethe'nin *Faust* trajedisinden aldığı ünlü bir dizenin yardımıyla çözümleyebileceğini düşün-

müş ve dinleyenleri, *Faust* trajedisindeki bu dizenin yaratacağı atmosfere çekip götürmek istemiştir ki, bu dize de şöylece dile gelmektedir:

*Göklerin sevgisi olan o öpüş,
Kutsal bir günün ağırbaşlı sessizliği içinde
Bana koşup gelmişti,
Tam o sırada, bütün bunları önceden biliyormuşçasına
Haykıran
Çanlar etrafa yayılmaya başlamış,
Bunu bir dua, içten gelen bir tadış izlemişti.*

Şimdi yine Wagner, yukardaki yorumunu sürdürmekte ve şöyle demektedir:

"Bu anı ile birlikte, içimizde yine o tatlı özlem canlanıvermektedir ki, bu özlem kendini 3. Bölümün 2. temasında tüm gücüyle belli etmektedir; ve bu temanın altına, ancak Goethe'nin şu sözlerini dizmekle, temadan yansıyan gerçek anlamı en iyi bir şekilde dile getirebilmemiz mümkün olacaktır; ve bu dize ise şöyledir:

*Ne olduğu anlaşılmayan lütuf dolu bir hasret,
Beni ormanlarda, çayırlarda koşuşmaya zorladı.
Gözlerimden sıcak yaşlar akarken,
Önümde (yepyeni) bir dünya uyanıyor sandım."*

Richard Wagner, 9. Senfoni'nin 3. Bölümünü, Goethe'nin *Faust* trajedisinden aldığı bazı dizelerin sembolik içeriklerine paralel doğrultuda çözümlemeye başvurduktan sonra, senfoninin aynı bölümüne yönelik görüşünü, aşağıda olduğu gibi anlatmaya devam etmekte ve şöyle demektedir:

"Burada sevgi özlemine, sanki yine umudu vadeden ilk tema cevap veriyor gibidir; arkasından 2. temanın tekrarlanmasından sonra oluşan izlenim, sevgi ile umudun birbirlerini kucaklamış oldukları duygusunun içimizde oluşumuna yol açmaktadır..."

Wagner, bu görüşünü yine de *Faust*'tan aldığı şöylesine bir dizenin çağrışımıyla anlatmak istemiştir ki, bu dizeden de şu düşünceler yansımaktadır:

*"Ey göklerden inen sesler, tüm şiddetiniz ile,
Hattâ tatlı davranışlarınız ile,
Neden beni şu toz, toprak içinde arayıp duruyorsunuz?
Sakin ruhlu insanlarla karşılaşabileceğiniz yerlerde
Bağırıp çağırsanız daha iyi edersiniz."*

Wagner, yukardaki dizeden sonra, yorumuna devam etmek-te ve şöyle demektedir:

"Burada kendini savunmaya azmetmiş bir ruhun, bütün bu işittiği sesleri, sakın bir gayret içinde, sanki kendinden uzaklaş-tırmak istediğini sezer gibi oluruz. Ama bu seslerin bizleri tüm tatlılığıyla etkileyen gücü, bizim aslında yumuşayamayan inadı-mızdan daha güçlü olduğu içindir ki, kendimizi bu lütuf dolu müjdenin oluşturduğu mutluluğa doğru tüm gücümüzle fırlatır atarız..."

Richard Wagner, bu güzel ve olağanüstü nitelikteki duyarlı-lığını, yine *Faust* trajedisinden aldığı aşağıdaki dize ile anlatma-ya çalışmıştır:

*"Ey göklerden inen tatlı nağmeler, bırakın duyulsun sesiniz,
İşte göz yaşlarım boşalıyor ve ben yine şu dünyanın elindeyim!"*

Eninde sonunda Wagner, 9 Senfoni'nin 3. Bölümüyle ilgili izlenimlerini, ilginç bir görüşle açıklayabilmenin heyecanına ka-pılmış ve bu konudaki genel yorumunu şu sözlerle sona erdir-miştir:

"Evet, burada yaralı bir ruhun tekrar iyileştiği, gücünü, yük-selme cesaretini tekrar elde edebilme yolunda çaba harcamaya başladığı görülür ki, bu yükselişi 3. Bölümün sonlarına doğru, tam bir zafer havası içinde âdeta görür gibi oluruz. Fakat böyle-sine bir yükseliş bile, daha önceden yaşanmış bulunan fırtınala-rın etkisinden tamamen kurtulmuş da değildir. Nitekim daha önceden çekilmiş olan acıların, vakit vakit yeniden başgöster-

mesini, huzur veren, iyilik müjdeleyen bir güç, hemen önle-
mekte, artık sona eren fırtına, böyle bir gücün önünde, tekrar
görünmeyen, sönen bir şimşek gibi dağılıp gitmektedir."

Eseri açıklama yolunda yapılan bütün bu yorumlar da gös-
termektedir ki, Wagner'in 9. Senfoni'yi tanıtabilme yolunda sa-
hip olduğu –edebî birikimden beslenen– hayal gücü, resim ya-
parcasına görüntüye önem veren programlı eserlerin aksine, da-
ha çok edebî bir duyarlılığın ürünü olmanın önemini taşımakta-
dır; ve her şeye rağmen yine de soyut bir düşüncenin kendine
özgü belirsizliği içinde akışını sağlıklı olarak sürdürüp gitmekte-
dir. Bundan dolayı Wagner, 9. Senfoni'nin 3. Bölümünü tam
olarak çözümleyip açıklayamamış, aksine bu bölümü, yine de
dilin senfonik karakterde üslûplaşmasıyla oluşan müziksel bir
anlatım türünden yararlanarak açıklayabilmede başarılı olmuş-
tur. Bundan da anlaşılmaktadır ki, müziğin anlam ve anlatım
faktörleri bakımından en önemli yönü, filozofik içeriğini dinle-
yene tam anlamıyla görüntüye dönüştürerek değil de, "sezi" yo-
luyla duyurabilmesidir. Ünlü ve çok yönlü bir tıp, fizik ve müzik
bilgini olan Helmholtz (1821-1894) boşuna şöyle dememiştir:

"Sanat eserinin en güzel yönü, tam olarak anlaşılamayan yö-
nüdür."

III. ÖNEMLİ KAVRAMLAR VE İKİ MEKTUP

Yedi Kavram Üzerine

Doğa (Tabiat)

Eski Grekçedeki *physis* ve Latincedeki *natura* sözcükleri, doğuş anlamına gelmektedir. Felsefede ise her iki sözcük "yaratık"ı karşılamak üzere kullanılmaktadır. Öte yandan *physis* ve *natura* terimleri, herhangi bir şeyin özü, çekirdeği, hattâ doğal varlığın bütünü anlamına da gelmektedir. İnsanoğlu ise, yaşama gücü ve böylesine bir gücün oluşturduğu varoluş bakımından doğanın bir parçasıdır.

Fransızca *nature* (doğa) sözcüğü, kendine özgü içeriği bakımından, her yaratığın ve her doğal oluşumun gözle de görünen gerçek yönüdür ve bütünüdür; bunun, evrensel bütünlük içinde oluşturduğu sonuç ise varoluştur (!).

Şair Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), doğayı, "O, her şeydir!" diye nitelemektedir. Çağdaş felsefeye göre, doğanın tam aksini oluşturan kutup akıl'dır. Ve aklın doğaya karşı oluşturduğu dev eser ise 'kültür'dür; yani sosyal ve felsefi karşılığı ile uygarlık'tır.

Doğa ve akıl gibi iki büyük gücün birbirlerine önemli anlamda yaklaşabilmelerini sağlayan tek varlık insan'dır. Doğa ile olduğu kadar, akıl ile de yakın ilişkiye sahip olan insan, insanlığı oluşturup geliştirmekte, kültüre ve dolayısıyla uygarlığa katkıda bulunma yolunda, doğanın kendine özgü salt ve sessiz var-

lığından gerekli ölçüde sıyrılabilir; ve böylelikle elde ettiği akısal ve nesnel gereksinimi değerlendirmede ve çevresini dünyaya dönüştürebilmede de başarılı olmaktadır. Görülüyor ki, doğa ve akıl, insanoğlunda karşılıklı zıt kutuplar oluşturdıkları kadar, karşılıklı iç içe kutuplar oluşturabilmede de başarılıdır.

Goethe, doğa ve akıl için şöyle de demektedir: "En üst aşamaya ulaşabilmeyi amaçlayan insan, Büyük-Bütün'ü elde edebilmenin çabasında olmalı; aklını geliştirme yolunda olan kişi doğa'yı, doğa'dan söz eden kişi ise akıl'ı ön plâna almanın zorunlu olduğunu savunmalı, ya da bu gerçeği huzur içinde benimsemelidir. Düşünce, düşünülenlerden kopamayacağı gibi, irade (istenç) de hareketten kopup ayrılamayacaktır."

Filozof Herder (1744-1803) ise, insanı, yaradılışın tacı ve doğa'yla kültür ve dolayısıyla tarih arasındaki ilişkileri düzenlemeye aracı olarak görmektedir.

Akıl

İnsanoğluna özgü davranışın başı ve tek itici gücü olan akıl, çağdaş felsefe açısından doğa'ya (tabiat'e) tam anlamıyla karşıt aksiyonlar oluşturmaktadır. Burada aklın aksiyonlarını karşıt kutuplar olarak niteleyiş, doğa'ya ters düşen, doğa'da olup bitenleri karşıt anlayışla yorumlayan davranış anlamına gelmemektedir. Akısal evrimde doğa'ya yönelik karşıtlık, aklın, doğa'da olup bitenlerden daha başka aksiyonlara yön vermesi anlamına gelmektedir. O halde doğa, oluşum ve gelişimine, kendi varlığına özgü bir anlam içinde yön vermekte, gene de doğa'nın bir ürünü olan insan, aklın gelişim süreci içinde dili, düşünüyü, felsefeyi, bilimi, sanatı, kısacası kültürü ve dolayısıyla uygarlığı oluşturmaktadır; yani daha açık bir deyişle doğa, kendine özgü oluşumunu geliştirirken, gene onun bir ürünü olan insan, dinamik bir evrim çabası içinde gelişen aklıyla, doğa'ya karşıt, yani doğa'nınkinden bambaşka bir aksiyonla kendi düşün dünyasını oluşturmakta ve böylesine bir dünyanın kültür ürünlerini derlemeye olanak sağlamaktadır.

Filozof G.W. Friedrich Hegel (1770-1831), akıl için şöyle demektedir: "Akıl, dev gibi bir gök ve bir dünya görünümündedir; iyiyi ve kötüyü gene kendi yapısı içinde bir bütüne dönüş-türmüştür."

Çağdaş felsefe, akıl ile hayat'ı çeşitli yönleriyle kıyaslamaya özen göstermektedir. Felsefenin bu tür araştırmalarına göre, hayat ve akıl, kendilerine özgü gelişim düzeni içinde, tamamen bağımsız birer varlık olmanın çabası içindedirler. Ne var ki, akıl, dünya tarihinin akışı içinde, ruhsal aksiyonlara daha çok karşıt yorum oluşturma yolunda yükümlendiği rolü gitgide daha da artırmış ve aklın bu tutumu, akıl ve ruh ilişkilerinde, aklın özellikle ağır basmada üstünlük çabasında takındığı kesin tavırda kendini açık seçik belli etmiştir. Nitekim çağdaş felsefede akıl denince, ele alınması gereken bir şeyin, konunun ya da düşün-cenin ön plânda özü akla gelmekte ve bu tür tutumlar, eninde sonunda kesinlikle bir harekete dönüşmektedirler (Ludwig Klages, 1872-1956). Aklın, tarihsel gelişimi içinde, düşünce ve aksiyonda gittikçe güçlenmesi, bazı dinlerde ve dinlerden de çok bazı filozofik doktrinlerde en ön plânı almasına olanak sağ-lamıştır.

Ruh (psyche, anima)

Ruh sözcüğünün eski Grekçe ve Latincedeki karşılığı *psyche* ve *anima* sözcükleridir. Halk arasında, insandaki heyecanlı yaşantı-ların özü olarak nitelenen ruh, gene ruh'un etkisiyle hayata ka-vuştuğu sanılan insanın nesnel bedenine tam anlamıyla karşıt bir varlık olarak benimsenmektedir.

Bilimsel açıdan ise ruh, insanoğlunun bedensel yapısına sınımsız bağlı olan duygusal yaşantıların özü, yani bireysel akıl-dan tümüyle ayrı ve madde-ötesi bir güç olarak nitelenmekte-dir. Böylesine bir gücün neden olduğu düşünsel ya da fiziksel hal ve davranışları inceleyip yorumlayan bilim dalı ise Psikoloji (*psychologie*)'dir.

Görünmediği sanılan bir dünyaya, yani madde ötesi varoluş tasarımına yönelik yorum ve yargıları oluşturmaya çalışan Me-

tafizik (*Métaphysique*) ise, Ruh'un nesnel bir öz ve bir cevher olup olmadığının araştırılmasına özellikle önem vermektedir.

Ruhsal yaşamda gelişim, zamanla Çocuk Psikolojisi, Halk Psikolojisi, Hayvan Psikolojisi adlarıyla nitelenen bilim dallarıyla araştırılıp incelenmiş, bu arada tarihten önceki dönemlerin ve özellikle kültürün gelişimiyle ilgili araştırmalar, Gelişim Psikolojisi başlıklı bir bilim dalının meydana gelmesine olanak sağlamıştır.

"Psişik (Ruhsal)-hayat", tarihin erişilemeyecek kadar eski dönemlerinde hayata göz açmakla kalmamış, gelişim çabasını hiç durmadan sürdürmüş ve sürdürmeye devam etmiştir de. "Canlılarda ve özellikle insanda, bir grup hücrenin gelişip, belirli bir biçime dönüştüğü an, kendine özgü 'ruhsal' bir duyarlılığa da başlangıç olan yeni bir dönemin devreye girdiği an olmanın niteliğini taşımaktadır." (Carl Stumpf, 1848-1936)

Ruhsal-hayat, insanın nesnel bedenine, özellikle sinir sistemine bağlı olarak girdiği içindir ki, böylesine bir sistemin gelişimi, ruhsal gelişime de temel olmanın önemini taşımaktadır.

Büyük filozof Immanuel Kant (1724-1804), ruhsal yaşantıları, içe dönük yaşantılarımızda oluşan, ama tartışılabilir bir öze sahip olmayan ve bedenle de bağlantısı olan ruhun heyecanlı ve duyarlıklı yaşantıları olarak nitelemektedir.

Ünlü İngiliz filozofu Herbert Spencer (1820-1903) ise, Ruh-bilim ile ilgili görüşünü, yani Psikoloji anlayışını, insandaki akıl gücünün, kademeli bir gelişim zorunluğuna bağlı olduğu prensibi üstünde geliştirmiş ve ruhsal gelişimi akılsal gelişimden ayırt edememiştir.

Bazı düşünürler ise, "ruh", "akıl" ve "bilinç" güçlerinin, Antik Felsefe ile Romantik Dönem (19. yüzyıl) felsefesinde olduğu gibi, birbirlerinden ayrı faktörler oldukları tezi üstünde durmuşlardır.

Çağımızın ünlü filozoflarından Palagyi (1859-1924) ve Klages (1872-1956) gibi düşünürler, insanoğlunun ruhsal yaşamını, hayatta olup bitenlerin canlı akışı ve hayata sürekli olarak yön veren yaşantı faktörleri olarak tanımlamakta, aklın ise, tam karşıt bir anlayışla, ruhsal yaşantıların akışını vakit vakit engellemede egemen olduğu görüşünü ileri sürmektedirler.

Öte yandan gene günümüz psikolojisine göre ruh, bilinç-dışı' yaşantının ve Mikrokosmos'un, yani insanoğlunu niteleyen "küçük-evren"in biçimleniş özelliğinden gelen 'Anlam' olmanın önemini taşımaktadır ki, Mikrokosmos'un yapısal varlığında yer alan özelliklerin üstünlük ve etkinlik derecelerini ve dinamizm güçlerini oluşturan da gene Mikrokosmos'un kuruluşundaki özelliklerdir; ve buna, hayatı oluşturan "asıl-prensip" gözüyle bakılmaktadır. Bireyler arasındaki düşünsel ve ruhsal evrim farklılıkları da, Mikrokosmos'ların kuruluşlarındaki özelliklerin oluşturdukları farklardır.

Günümüzde en geçerli olan Bilimsel-Psikoloji bakımından Ruhsal hayat, metafizik yorum ve yargılardan tümüyle uzak bir Ruhsal-etkileniş türü olarak nitelenmektedir; ve Bilimsel-Psikoloji, insana özgü içgüdüsel yaşantı türlerini saptarken karşılaşılabilecek Ruhsal yaşantı farklılıklarının, sadece nefsin kontrolü, ya da deneyim yoluyla elde edilebilecek kanılarla ayırt edilebileceği seçeneği üzerinde ısrarla durmaktadır.

Kültür (Latince cultura = bakım, koruma, özen, saygı, ekin ekme, bitki yetiştirme, toprağı işleme)

Kültür sözcüğü, eski Roma'da "toprak bakımı, toprağı işleme" anlamlarını karşılamak üzere kullanılmıştır (Latince *agricultura*). Bu sözcük daha sonraları anlamını değişik doğrultularda geliştirmiş ve insanın "beden-ruh-akıl" gücünün ileri aşamalarında yücelmesi zorunluğunu karşılamak üzere kullanılmıştır. Ve böylesine bir anlayış, zamanla "beden-eğitimi", "akıl-ruh kültürü" anlamlarına gelen bilim dallarının özel uğraş kolları halinde oluşum ve gelişimlerine olanak sağlamıştır. (Romalı politikacı filozof Cicero (M.Ö. 106-43), yazılarında *cultura animi* sözünü, "düşünce kültürü" anlamını karşılamak üzere kullanmıştır.)

İnsan hayatıyla ilgili örfler, âdetler, gelenekler, değişik beceriler, herhangi bir ulusun ya da gruplar halinde oluşan ulusların meydana getirdikleri eserler, en yaygın anlamıyla 'kültür'

olarak nitelendirilmişlerdir. Doğanın hiçbir zaman kendiliğinden oluşturmıyacağı ve sırf insana özgü yaratıcılığın ürünü olan oluşum ve gelişimler, 'kültür' terimiyle karşılanmaktadır.

Kültür, kendine özgü içeriği açısından değişik türlere ayrılmıştır ve bu türlerin bellibaşlıları şunlardır: Örfler, Adetler' Ananeler, Diller ve Metinler, İş ve Uğraş, İktisat, Eğitim, Ordu, Savaş, Devlet ve Politika, Hukuk, Bilim, Teknik, Sanat, Din, kısacası objektif aklın eseri olan her şeyin, yani tüm "kültür" dallarının ve bunların anlayış özellikleri açısından bedenleşmelerinin, tarihsel gelişim ve oluşum aşamaları doğrultusunda araştırılıp incelenmeleri gereklidir. Bu böyle olunca, kültür'ün doğal olarak iki farklı türüyle karşılaşmaktadır ki, bunlardan birincisi, İlkel Kültürler, ikincisi de İleri Kültürler'dir. Kültür yozlaşmaları, Fransızcada *inculte*, Almancada *Hyper-Kultur* terimleriyle nitelendirilmiştir.

Antik kültürlerde vakit vakit "kültür yorgunluğu" olarak adlandırılan dönemlerle de karşılaşmaktadır; bu dönemler "kültür bunalımı", "kültür karamsarlığı" ve "kültürün çöküşü" başlıklarıyla karakterize edilmişlerdir. Antik kültürlerde karşılaşılan bu tür yozlaşmalar, zamanında belirli kültürlere duyulan bağlılığı sadakatle sürdürebilmede başgösteren ilgisizlikten kaynaklanmaktadır.

Kültür ile Uygarlık anlamları arasındaki farka gelince:

Kültür teriminin, herhangi bir ulusun ya da bir kişinin, kültür yaratma yolunda sahip olduğu iradenin nitelendirilmesini karşılamak üzere değerlendirilmesine karşılık, 'uygarlık' terimi, günümüzde özellikle teknolojik yaratıcılığın ortaya koymaya çalıştığı olağanüstü buluşları ve bu tür çabaların topluma getirdiği kolektif refahı tanımlama amacı ile kullanılmaktadır. Hele günümüz düşünürlerinin uygarlığa dönük yorumları arasında önemli farklılıklarla karşılaşmakta ve uygarlık anlayışına çoğunlukla şöylesine bir anlayışla yaklaşılmaktadır: "Açıkça görülmektedir ki, uygarlık anlayışının kökünde sadece ve sadece gene de "kültür" yatmaktadır. Uygar insan, kültürün ileri aşamalarda alabildiğine abartılı bir refaha dönüşmesi yüzünden kültüre yabancılaşmıştır. Böyle bir insan, akıl ve beden gücünden, aşırı tekniğin oluşturduğu anlaşılması olanaksız bir refaha o derece

ödün vermiştir ki, onun artık gerçek kültüre ayırabileceği ne zamanı, ne de yeteneği kalmıştır; yani ünlü kültür filozofu Oswald Spengler'in (1880-1936) dediği gibi, çağımız uygarlığının, elini eteğini çekip sımsıkı kendine bağlamış olduğu kişi, organik bir yaşantının eseri olan kültür devletinden alabildiğince uzaklaşmış olan kişidir; ve böylece, kültürü tümüyle çöküntüye götürecek engelleri ortadan kaldırabilme yolunda alınması gerekli inisiyatiflerde de oldukça gecikilmiştir. Hattâ, aydın kişi için hem kültürlü, hem uygar olabilmenin çaresini arayıp bulma yolunda emek harcamanın, günümüzde zorunlu bir görev olduğunun da, ne yazık ki, henüz gereğince farkına varılmamıştır."

Bazı düşünörlere göre ve özellikle Fransız ve İngiliz düşünörlere göre, "uygarlık" teriminin, yani bu terimin Fransızca ve İngilizcedeki tam karşılığı olan *civilization* teriminin taşıdığı anlam, kültürün ve kültür felsefesinin taşıdığı anlam ile özdeşir.

Biyoloji (Biologie) (Hayat Bilimi)

Biyoloji sözcüğü, eski Grekçedeki "hayat" anlamına gelen *bios* sözcüğü ve 'öğreti' anlamına gelen *logos* sözcüğünün ortak bileşimi ile oluşturulmuş bir bilim terimidir ve Hayat Bilimi anlamına gelmektedir.

Biyoloji, Fizyoloji (*Physiologie*), Botanik (*Botanique*), Zooloji (*Zoologie*), Antropoloji (*Anthropologie*) dallarında elde edilen bilimsel sonuçlar üzerinde gelişen çok önemli bir bilim dalı olmanın niteliğini taşımaktadır.

Hayatın değişik doğrutularda, yani insan, hayvan ve bitki ile ilgili olarak biçimlenip yapısallaşması, Morfoloji (*Morphologie*) adlı bilim dalınca araştırılıp incelenmektedir ki, Organoloji (*Organologie*), Anatomi (*Anatomie*) ve Histoloji (*Histologie*) konularını içeren Morfoloji, yeryüzünde hayata dönüşen her organizmanın, yapısal parçaları ve elementleriyle birlikte bir bütün olarak incelenip tanınmasını sağlamaktadır.

Bilimin Biyokimya (*Biochimie*) kolu, yaşayan organizmaların

kimyasal içeriği ve biyolojik metabolizması²⁴ ile ilgili araştırma ve incelemelere yön vermektedir; ve bu doğal oluşumun işlerliği, yani sinir sisteminin ve duyu organlarının fizyolojik durumları ile ilişkili olan Fizyoloji (*Physiologie*) bilimi, Psikoloji (Ruhbilim) (*Pshychologie*) ile de sıkı bir işbirliği içindedir. Bu konuda en önemli kaynak, F. Alverde'nin *Universitas* "Evren" başlıklı dergide yayınlamış olduğu "*Biologie und Psychologie*" ("Biyoloji ve Psikoloji") konulu yazısıdır (6.8.1951).

Son yirmi-otuz yıl içinde bu konuda meydana gelen araştırmaların oluşturduğu bir başka önemli uğraş da Mikrobiyoloji (*Microbiologie*) ya da Moleküler Biyoloji (*Biologie Moleculaire*) adını taşıyan bilim dalıdır ki, bu yolun en önemli uğraşı, deneysel araştırma ve incelemelere dayanan Kalıtım Biyolojisi'dir (*Biologie Héritaire*).

Yaşayan organizmaların, çevreleri ve benzerleriyle olan ilişkileri Ekoloji (Çevrebilim=*Ecologie*) bilimine ve bunların yer-yüzüne yayılmaları üstünde yapılan araştırma ve incelemeler ise Koroloji (*Chorologie*=Bitkiler ve Hayvanlar Coğrafyası) bilimine konu olmaktadır.

Organizmaların tümüne temel olan 'yumurta'nın gelişiminden ölümüne kadar geçen hayat sürecini ise, Evrim Tarihi incelemektedir ki, bu bilim dalının temelini Paleontoloji (*Paléontologie*), yani ölmüş organizmalar üzerinde araştırma ve incelemeler yapan bir bilim dalı oluşturmaktadır; bu organizmaların kalıntıları, dünyamızın toprak tabakaları arasında vakit vakit taşlaşmış fosiller halinde ele geçirilmektedir.

Psikoloji (Ruhbilim=*Pshychologie*) ile de yakından ilişkili olan Biyoloji bilimi, yukarıda sırası geldikçe adlarına değinilen yardımcı bilim dallarının ortak katkılarıyla organik bütüne dönüşen bir konu olmanın önemini taşımaktadır; ve bunların aşağıdaki göstergede yer alan dağılım şekli, şöylesine kesin bir görünüme olanak sağlamaktadır:

²⁴ Biyolojik metabolizma (yaşamsal değişim), canlıların bedene dışardan "besi" olarak kattıkları nesnelerle ilgili biyolojik-işlev halidir. Yani yabancı nesneleri, 'alma', 'işleme' ve 'değerlendirme' hareketlerinin bedende durmadan sürüp gitmesi, biyolojik metabolizma olarak nitelenmektedir. O halde 'nesne' önce parçalanıp dağılmakta (*réorption*), sonra değişime uğrayarak sindirilmekte (sindirir - *digestion*), son olarak da vücuda yarayan maddeye dönüşmektedir (asimilasyon [özümseme] - *assimilation*). Canlılarda durmadan devam eden yapısal işlev, insan, hayvan ve bitkideki oluşumu değişik türlerde sürdürmektedir.

a) *Biyoloji Anabilim Dalı:*

1 – Fizyoloji

2 – Botanik

3 – Zooloji

4 – Antropoloji

b) *Morfoloji Bilimi:*

5 – Organoloji

6 – Anatomi

7 – Histoloji

c) *Biyokimya Bilimi:*

8 – Mikrobiyoloji (Moleküler Biyoloji)

9 – Kalıtım Biyolojisi

d) *Ekoloji Bilimi:*

10 – Koroloji

e) *Evrım Tarihi:*

11 – Paleontoloji

Çağımızda Metafizik (Métaphysique)

Metafizik araştırmalar, 19. yüzyılın ikinci yarısında önemini tamamen yitirmiştir. 20. yüzyılla birlikte de Metafiziğe yeniden dönülmüştür.

20. yüzyılın Metafizik anlayışı, Evren'in ve dolayısıyla Dünya'mızın varoluş nedenini, tüm bilimlerin ortak katkılarıyla araştırmaya yönelik düşünce, yorum ve yargıların özünü, sade ve tek bir bütüne dönüştürebilme çabasını yeglemektedir.

Metafizik araştırmaların esrar dolu dünyasına yaklaşabilme-ye önayak olan bilim dalları arasında, Matematik ile Fizik'in ve Biyoloji'nin, daha doğrusu tüm bilimlerin katkıları büyüktür; ve bilimlerin tümüne yönelik ortak bir düzeyin de sadece bu yoldan elde edilebileceği düşüncesi üstünde kesinlikle birleşilmektedir. Bu konuda itiraz kabul etmez bir gerçeğe doğru mesafe alınabilmesi, Metafizik araştırmaları dinamik bir evrim süreci içinde geliştirmekle mümkün görülmektedir. Ama gene de gerçeği kendi başlarına araştırma tutkusuna kapılmış, değişik Metafizik uğraşlarla da karşılaşmaktadır. Ne var ki, çağımızda,

bütün bilimlerin bu yoldaki uğraşlarını tek bir bütüne dönüştürecek çabaların ağır basmaları özellikle öngörülmektedir; ve Metafiziğin, günümüzün bilim adamından beklediği de budur. Nitekim bu alanda karşılaşılan tüm sorunların en ince detaylarına kadar düşünülüp incelenebilmelerinin, ancak böylece mümkün olabileceği ve gerçeği bulma yolunda elde edilebilecek Büyük Bütün'ün gereğince kavranabilmesinin bu yoldan elde edilebileceği düşünülmektedir. Gene bu yolda oluşan genel kanıya göre:

Araştırma yeteneğine sahip olan insanın, sade, basit ve tek bir bütünü arayıp bulma yolunda, öncelikle Metafiziğin gereklerine yönelmesi, tüm sorunlara, en ince detaylarına kadar eğilmesi ve oluşturacağı kanıları, tek bir gerçeğe dönüştürebilme yolunda çaba harcaması gerekmektedir.

Ve gene aynı kanıya göre:

Metafizik, sınırsız sorunların çözümünü, varoluş gerçeğinin uçsuz bucaksız zenginliğini ve esrar dolu derinliklerini gereğince açıklayabilmenin çarelerini araştıran bir felsefe sistemi olmanın niteliğini taşımaktadır; ve böylesine bir durum, bütün bilimlerin kendilerine özgü ana hedeflere dikkatle eğilmelerini gerektirmektedir. Bu arada varoluş gerçeği içinde her şeyin birbirleriyle olan ilişki ve bağlantılarını tek bir bedene dönüştürebilme çabasının, günümüz Metafiziğinin başlıca sorunu olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

Neo-pozitivizm (Néo-positivisme) (Yeni-Olguculuk)

Filozof A. Comtes, Mills ve 18. yüzyılın İngiliz Empiristeleri'ne (deneycilerine) dayanan Pozitivizm'in tamamen değişik bir şekli olan Neo-pozitivist felsefe, Alman filozofu Moritz Schlick'in (1882-1936) girişimi ve birkaç öğrencisinin de katılımıyla ilk olarak 1929 yılında Viyana'da oluşmuş ve etkinliğini Viyana'da sürdürmüştür.

Pozitivizm, bilime, yani müspet (pozitif) bilime, gözle de görünürcesine var olana, gerçek ve kesin olana, şüphe ve tereddüdü kabul etmeyen, Metafiziği tümüyle reddeden bir anlayışa

dayalı temel üstünde gelişimini sürdürmüş bir felsefe dalı olmasına karşılık, Neo-pozitivizm, felsefeden çok Bilimsel-Man-tık'la, bilime temel olacak prensiplere yönelik araştırma, incele-me ve buluşlarla ilgili bir uğraş halinde gelişimini sürdürmektedir. Onun içindir ki, Neo-pozitivizm bugün artık modern bilim teorisi ve Analitik Felsefe (Yorumsal Felsefe) yoluyla ve özellikle kritisizm açısından büyük önem taşıyan bir faaliyet halinde hayata gözlerini açmış bulunmaktadır.

Neo-pozitivizm, çağımızın İngiliz filozofu Lord Bertrand Russell'dan (1872-1970), Lojistik'ten ve otuzlu yılların Teorik-Fiziğinden geniş ölçüde yararlanmıştır.

Neo-pozitivist görüş, Russell'in şu felsefesine özellikle önem vermektedir; Russell şöyle demiştir:

"Ahlâkın (*Ethique*'in) amacı, duygusal yönü ağır basan bir sevgi, yoluyla iman'ı idrak'e dönüştüren bir hayatın oluşumunu sağlamaktır."

Görülüyor ki Russell, gerçek sevginin düşünsel gelişimdeki yaratıcılığına içtenlikle inanıyor; ama edindikleriyle ömür boyu yetinen bir İman'dan, durup dinlenmeden düşünüp araştıran, yorumlayıp yargılayan, gözlemle inceleyen bir akıl'a, hikmet'e ve idrak'e dönüşümün, çağımızın kaçınılmaz zorunluğu olduğuna özellikle inanıyor.

Kısacası Russell, statik iman'dan -kendi anlayışına göre âdeta- dinamik İman'a geçmenin zorunluğuna içtenlikle inan-makta ve bu nedenle -yukarıda belirtilen- *Maxime* (özdeyiş) ve *Réflexion* (düşünce) türünden bir formülü savunmaktan kendini alamamaktadır.

Öznel (subjectif) Yargı:

Sadece (Süje=sujet) (ben) ile ilişkili olan ve yaşamla oluşup, sırf süje (ben) açısından geçerli sayılan, süje (ben) ile oluşan, süje'ye (ben'e) bağlı olup, süje (ben) tarafından kanıtlanan, süje'nin (ben'in) duyarlılığını bu açıdan dile getiren ve bunun için süje'yi (ben'i), düşünce, yorum ve yargının özü olarak tanıtan anlayışın yargısı.

Nesnel (objectif) Yargı:

Süje (ben) ve süje'den (ben'den) gelen düşüncenin ve süje'nin (ben'in) doğal varlığının yararına olmayan, herkesçe benimsenebilen ve genel anlamda geçerli olabilen yargı.

Soyut (abstré):

Bir düşüncenin genellikle benimsenmiş olanından, ya da toplumca benimsenen bir düşünceden tümüyle ayrı, kişiye özgü yargı.

Somut (concré):

Soyuta karşıt olan, geçerliği kolayca algılanabilen yorum, yargı; ve yerine göre beş duyudan biriyle de saptanabilen nesne.

İki Mektup

Bu iki mektup, "müzik estetiği"ni, özellikle de Beethoven'in müziğini ve müziğe olan yaklaşımını anlamak açısından önemli birer metin olma özelliği taşımaktadır. Bettine Brentano ise, o dönemin sanata büyük bir saygıyla ve hayranlıkla yaklaşan entellektüelleri arasında (bir kadın olarak) önemli bir yere sahiptir. Goethe'yle olan dostlukları ise uzun yıllar devam etmiştir.

Aşağıda şair Brentano'nun,²⁵ 1810 yılında Viyana'da Beethoven'i şahsen tanıdıktan sonra, yakın dostu Goethe'ye yazdığı mektup yer almaktadır.

Viyana, 28 Mayıs

Sana şimdi anlatacağım insanı görünce, tüm dünyayı unutuyorum, o anı aklıma gelince, dünya da benden uzaklaşıyor, –evet uzaklaşıyor. Ayaklarımın ucunda biten ufuk beni kubbesiyle örterken, kendimi senden gelen bir ışık denizinde buluyorum, dağlar, dereler üstünden sessiz, sakın sana uçuyorum. –Ah, ne olur, sevimli gözlerini yum, bir an için olsun içimde yaşa, aramızdaki mesafeyi, millerce uzaklığı, uzun zamanı da unut.– Seni en son gördüğüm yerden bana bak; –eğer önünde olabilseydim!– bütün düşündüklerimi sana olduğu gibi gösterebilirdim! – Dünyayı bir an birlikte seyredince, derin bir

²⁵ Tercüme dergisinin Mektup Özel Sayısı'ndan derleme: Yıl 1964, Sayı 77-80, Sayfa 122.

dehşet içimi sarıyor, sonra arkamdaki o yalnızlığa bakınca da, bütün o olup bitenler bana ne kadar yabancı geliyor. Nasıl oluyor da bu ıssız çölde gene de yeşeriyor, çiçeklenebiliyorum? – Bana nem, besi, ısı, mutluluk nereden geliyor?, – Aramızdaki sevgiden geliyor, kaldı ki bu sevgi içinde kendimi ben de o kadar sevimli buluyorum ki. – Eğer yanında olabilseydim, bütün bunları ödeyebilmek için, sana her şeyimi verebilirdim. – Sana şimdi anlatmak istediğim insan Beethoven'dir ki, o'nun yanında dünyayı da, seni de unuttum; hattâ bütün bunlara pek aklım ermiyor ama, (belki de bunu kimse anlamaz ve bana inanmaz) o'nun, tüm insanlığın bilgisini gerilerde bırakmış olduğunu söylersem, acaba o'na yetişebilmemiz mümkün müdür? dersem, yanılmamış olurum. – Ben bundan kuşkuluyum; ruhundaki o güç, o yüce giz, o'nu en yüce kemale erişme yolunda olgunlaştırmıncaya kadar, o'nun sadece yaşaması, evet o'nun en yüce amacına ulaşması gerek; işte o zaman, bizleri gerçek mutluluğa bir basamak daha yaklaştıracak olan tanrısal bir bilimin anahtarını elimize verecektir.

Şunu açıkça söylüyeyim ki, doğal bilincin özü olan tanrısal sihire inancımı sana borçluyum; Beethoven de sanatında aynı sihirdir, onun her işi, yüce bir varlığın kuruluşudur, ve böylece Beethoven de kendini, yeni bir duygusal özün yaratıcısı olarak tanıyor; ne demek istediğimi ve gerçeğin ne olduğunu, artık bütün bu söylediklerimden sen kendin bulup meydana çıkaracaksın. Kim onun yerini doldurabilir? Onun yaptıklarını kimden bekleyebiliriz? – Bir insandan gelebilecek tüm gayret ve çaba, tıpkı bir saat gibi o'nda işliyor, yalnız o, duyulamayan, yaratılamayan şeyleri kolayca kendinden bulup ortaya koyuveriyor; güneş doğmadan tanrısal işiyle başbaşa olan, güneş battıktan sonra da kendini göremeyen, yiyeceğini unutan, ve güncel hayatın verimsiz kıyılarından, heyecan dalgalarının etkisiyle süratle uzaklaşan Beethoven, sanki dünya ile ilgilense ne çıkar; kendisi de şöyle diyordu: "Gözlerimi açınca, kendimi feryat etmeye mecbur hissediyorum, çünkü gördüklerim dinime aykırı şeyler, öylesine bir dünyadayız ki, müziğin, tüm bilgeliklerin, tüm felsefenin üstünde, en yüce bir gerçek olduğunun kimse farkında değil, müzik öylesine bir şaraptır ki, (içeni) yeni yaratışlara sürükler, götürür, ve ben de, insanogluna bu yüce şarabı oluşturan ve o'nu ruhen sarhoş eden Bachus'üm; onlar ayıldıkları zaman, çok şey elde ettiklerini görürler ve buldukları şeyleri yanlarında getirip kıyıya

sererler. – Hiçbir dostum yok, kendi kendime yaşamak zorundayım; ama biliyorum ki, Tanrı bana yakındır, tıpkı benim sanatımdan olanlara yakın olduğu gibi, o'na korkusuz yöneliyorum, o'nu her zaman tanıdım, o'na inandım, müziğim için de bir korkum yok, o hiçbir zaman kötü bir duruma düşmeyecektir; o'nu kim anlarsa başkalarının düştüğü tüm kötülükten kurtulur." – Bunların tümünü bana Beethoven söyledi, o'nu ilk görüşümde, içimde öylesine bir saygı duygusu uyandı ki, bana karşı son derece içten bir yakınlıkla açılmıştı, bana hiç önem vermemesi de mümkündü; buna ben de şaşıtm, çünkü bana o'nun hep insandan kaçtığını, kimse ile konuşmadığını söylemişlerdi. Beni o'na götürmeye korkmuşlardı, o'nu tek başıma aramaya mecbur kaldım; o'nun (Viyana'da) içinde kendi kendine yaşadığı üç evi varmış: bunlardan biri kentin dışında, biri içinde, biri de Bastei'da imiş, ben o'nu Bastei'daki evinin üçüncü katında buldum, haber vermeden içeri girdim, piyanosunda oturuyordu, adımı söyledim, çok samimi davrandı ve bana, o anda bestelemiş olduğu bir Lied'i dinlemek isteyip istemediğimi sordu. – Sonra da öylesine sert, öylesine acı bir tavırla Lied'i okumaya başladı ki, ıstırap, dinleyeni hemen etkiliyordu; (bu Lied): "O memleketi tanıyor musun?" (şarkısı idi), heyecanla: "Güzel değil mi?", "Olağanüstü güzel!"; "O'nu bir kez daha okuyacağım" dedi. Yürekten alkışlarım o'nu sevindirmişti. "İnsanların çoğu, iyi bir şey karşısında aşırı derecede duygulanır, ama böyleleri, sanatçı mizacına sahip olmayan kişilerdir, sanatçı ateşli olur, ama ağlamaz!" dedi. Sonra gene o sıralarda bestelemiş olduğu başka bir Lied'i daha okudu. Bu şarkı da "Sonsuz aşkın göz yaşlarını silmeyin!" başlıklı Lied idi. - Bana eve kadar eşlik etti ve yolda bana sanat üzerine çok güzel şeyler anlattı; bu arada fazla yüksek sesle konuşuyordu, ve yürürken vakit vakit duruyordu, o'nu anlayabilmek için de çaba harcamak gerekiyordu, (öyle) büyük bir tutkuyla ve öylesine şaşırtıcı bir şekilde konuşuyordu ki, sokakta olduğumuzu unutmamam gerekiyordu; o'nun, bizde akşam yemeği için tertiplenen büyük bir davete benimle birlikte geldiğini görenler çok şaşırmışlardı.

Yemekten sonra, kendisine rica edilmeden piyanoya oturdu, uzun uzun ve olağanüstü bir istekle çaldı, sanki gururu dehası ile birlikte kayınıyordu; böylesine bir heyecan ânında ruhu, anlaşılmayan şeyleri yaratıyor, parmakları ise mümkün olmayanları meydana getiriyordu. - O günden beri her gün geliyor, ya da ben ona gidiyorum. Bu bakım-

dan toplantıları, müzeleri, tiyatroları, hattâ Stefan Kulesini bile ihmal ettim. Beethoven de şöyle diyordu: "Ah, sanki (onlara) gidip de ne göreceksiniz?! Ben gelir sizi alırım, akşama doğru Schönbrunn caddesinde gezeriz." Dün o'nunla, baştan aşağı çiçek vermiş, olağanüstü güzellikte bir bahçeye gittim, bütün limonluklar açıktı, koku insanı uyuturuyordu; Beethoven, güneşin bunaltıcı sıcaklığında durdu ve şöyle dedi:

"Goethe'nin şiirleri, yalnız özü bakımından değil, ritmi bakımından da beni tüm gücüyle etkiliyor, (ve) ben, sanki kendimi, ruhların etkisiyle en yüksek düzene yücelten ve uyumun sırrını esasen kendi içinde taşımakta olan o dil ile eser verme isteğine, heyecanına kaptırıyorum. Bu böyle olunca da esinin en heyecanlı ânında melodiyi her yöne boşaltıyorum, onları kovalıyorum, onlara tutkuyla yetişiyorum, onların kaçtığını, değişik heyecanların yarattığı yoğunluk içinde onların kaybolduğunu görüyorum, taze bir tutku ile onları gene yakalıyorum, onlardan ayrılamıyorum, ani bir içe dalışla onları çeşitlemelerle çoğaltıyorum ve ancak son dakikada, o ilk müziksel düşüncenin zaferini kutluyorum, gördünüz mü işte bir Senfoni; evet, müzik düşünsel hayattan duygusal hayata geçişte, en yüce bir araçtır. Ben bu konuda Goethe ile görüşmek istiyorum, acaba o bana hak verir mi? - Melodi, şiirin duygusal hayatıdır. Bir şiirin fikre dayanan özü, melodi ile duyguya dönüşmez mi? Mignon'un şarkısında, Mignon'un tümüyle duygusallaşan ruhsal yaşamını, melodi ile (bizler de) yaşamaz mıyız? Ve bu yaşayış, (insanı) yeni yaratışlara itmez mi? - Böylece ruhun sınırsız bir anlama doğru düşündüklerini açıklama isteğiyledir ki, bu durumda her şey, her yönden, başlangıcın ilkel anlamdaki müzik temasından gelen, aksi halde dağılıp kaybolmaya mahkûm olan bir duygu yatağına boşalır; işte uyum budur, senfonilerim de bunları açıklar, (böylelikle) çok yönlü şekillerin yoğurduğu hamur, yatağında amaca doğru akar gider. Bu böyle olunca da tüm ruhsal yaşantılarda, sonsuzluğun, tükenmezliğin, her yönüyle kavranamazlığın yer almış olduğu açıkça sezilir; kaldı ki ben kendi eserlerimde, hep başarı duygusunun etkisi altında kalmama rağmen, kendi zevkimi, müziksel inançlarımı, dinleyenlerin zihinlerine iyice sokarak sonuçlandırdığımı sandığım şeylere, son davul darbesiyle, tıpkı bir çocuk gibi, yeniden başlamanın sonu olmayan açlığını çekerim. Goethe'ye benden bahsediniz, ve o'na, benim senfonilerimi dinlemesini söyleyiniz. Ancak böylece, müziğin daha yüce bir bilgi dünyasına götüren bir geçit olması bakımından bana hak ve-

receptir; insanı saran bu dünyayı anlamak istemeyen de gene insandır. Müziği esas özüyle kavrayabilmek için ruhun ritminden yararlanmak gerekir, bu öz insana sezîş verir, insanı kutsal bilgilerin esinlenişine yöneltir ve ruhun, bu cevherden duygu yoluyla aldığı şey ise, ruhsal marifetin bedenleşmiş şeklidir. - Tıpkı hava ile yaşandığı gibi, ruh da bu cevher ile yaşar, ama o'nu ruhun yardımı ile kavrayabilmek de büsbütün başka bir iştir; - ruh, duygusal besinini bu cevherden elde etme yolunda geliştikçe, o'nunla mutlu bir anlaşmaya varma yolunda da gelişir. - Fakat az insan böylesine bir amaca erişebilir, çünkü binlerce insan vardır ki, aşk uğrunda evlenirler de aşk, bunların bininde bir kezcik olsun gerçekleşemez, tıpkı bu insanların aşkı kendilerine iş edinmiş olmaları gibi, daha binlerce insan vardır ki, müzikle uğraşırlar da, ondaki gerçeğe ulaşabilme imkânını elde edememişlerdir; ahlâkın yüce kanıtları, her sanatın olduğu gibi, müzik sanatının da temelidir; her gerçek buluş, bir ahlâk kemalidir, - insan kendini müziğin açıklanması olanaksız kanunlarına terk etmekle, bu kanunlar sayesinde ruhunu eğitip yönetmektedir ki, müzikteki gerçeği de ancak böylelikle fışkırtıp akıtabilir; sanatın sırf kendine özgü prensibi de işte budur; sanattaki gerçeğin sırrına ulaşmak, nefsi Tanrısal varlığa terk etmektir; (işte) bu varlık, zaptedilemiyen güçlerin hareketine sessizce egemendir ve böylelikle hayale en yüce uğraşı veren de gene odur. Onun için sanat, her an Tanrısallığın simgesidir ve insanla arasındaki bağ ise dindir; sanat yoluyla elde edebildiklerimiz, bize Tanrı'dan gelen şeylerdir, Tanrısal esinlenişlerdir; bu tür esinlenişler, insan gücüne ulaşacağı amacın ne olduğunu gösterir.

Algılama gücünün bize neler vereceğini bilemeyiz; sımsıkı kapalı tohum, sürüp yeşermek, bir şeyler düşünmek, düşündüklerini gereğince algılayabilmek için yaş ve elektrikli bir toprağa muhtaçtır. Müzik, içinde ruhun yaşadığı, düşündüğü, yaratıcı güce sahip bir toprağa benzer. Felsefe, müzikteki elektriklenmiş ruhun hitabıdır; müziğin, her şeyi ilkel bir düzene göre biçimlendirme eğilimi, ancak felsefe yoluyla önlenabilir, ve ruh, müziğin yardımıyla yarattığı şeyleri, kendi kendine yaratabilme gücünden yoksun olsa bile, böylesine ortaklaşa bir yaratış esprisi içinde gene de mutludur, ve gerçek sanat özgürdür, yaratıcısından da güçlüdür, ve meydana geldiği anda, gene Tanrısal varlığa döner ve Tanrı varlığında da insana bağlı kalır. Onun için gerçek sanat yaratıcılığı, insanla sanat arasındaki ilişkinin Tanrı aracılığıyla dü-

zenlendiğine tanıklık eder.

Ruha uyumla ilişkiyi sağlayan müziktir. Herhangi bir soyut düşüncenin bile, düşünsel yaşamın tümüyle olan akrabalığının bilinci içinde olması gerekeceği gözönüne alınırsa, müziğin yarattığı her düşünce de uyumun (armoninin = âhengin) tümüyle oluşan, en içten gelen ve bölünmesi imkânsız bir akrabalığın parçasıdır.

Elektriksel heyecanla oluşan her şey, ruhu, akan, fışkıran bir oluşuma doğru harekete geçirir.

Ben de elektriksel bir doğaya sahibim. – Kanıtlanması mümkün olmayan yeteneğimle hesaplaşmaya mecburum, aksi söz konusu olunca, deneyimden vazgeçmem daha doğru olur. Beni anladınızsa, Goethe'ye benden yazınız, ama bu konuda hiçbir sorumluluk yükümlenmem ve o'nun beni aydınlatmasını isterim."

– Sana hepsini anladığım gibi yazmayı o'na vadetmiştim. – O beni, kalabalık bir orkestranın yaptığı büyük bir provaya götürdü, geniş ve aydınlık bir salonda, locada yalnız başıma oturmuştum, tektük ıstık parıltıları, aralıklardan, budaklardan etrafa yayılıyor ve sanki mutlu ruhlarla dolup taştan samanyollarıymış gibi, rengârenk kıvılcımlardan oluşan akıntılar halinde ileri geri rakediyorlardı.

İşte orada, bu olağanüstü büyük ruhu, sanki kıtasını yöneten bir komutanmış gibi görüyordum. Ey, Goethe! Dünyanın hiçbir imparatoru, hiçbir hükümdarı, kendi gücüne, tüm kuvvetin kendinden doğduğuna, biraz önce bahçede esinlendiği yeri arayan bu Beethoven kadar inanamazdı; o'nu duyduğum gibi anlamış ve eninde sonunda her şeyi olduğu gibi öğrenmişim. (O, işinin başında) tam anlamıyla kararlı bir insandı, yüzü, yarattığı eserin mükemmelliğini anlatlıyordu, her yanlışı, her hatalı anlayışı önceden önlüyordu, (sanki) hiçbir nefes bilinçli değil gibiydi, her şey, ruhunun ihtişam dolu huzuru içinde, en doğru bir harekete dönüşüveriyordu. – Bu aklın, ilerde olgunlaştıkça, tüm dünyaya egemen olmak üzere yeniden geleceğiyle ilgili kehanette bulunmak pekâlâ mümkündü.

Bunların tümünü dün akşam yazdım, bu sabah da o'na okudum, bana: "Bunları ben mi söyledim? – öyle ise buhran geçirmişim" dedi, – yazıyı bir kez daha dikkatle okudu ve yukarıdan bazı yerleri silip, satırların arasına (bazı şeyler) yazdı, o'nca önemli olan, o'nu anlamandı.

Beethoven'e, kendisine beslediğin ilgiyi kanıtlayacak olan çabuk

cevabın beni çok sevindirecek. Esasen müzik üzerine konuşmada, seninle ötedenberi kararlıydık, evet, ben de öyle istiyordum, ama Beethoven'in etkisiyle, bu iş için yaratılmamış olduğumu da artık anladım.

Bettine

Adresim: Erdbeergasse'deki Birkenstock'ların evidir, mektubun orada, on dört gün içinde beni bulabilir.

6 Haziran 1810

Mektubun çok sevimli çocuk, mutlu anda bana geldi, büyük ve güzel bir doğayı, başarısıyla olduğu kadar harcadığı gayretle, ihtiyaçlarıyla olduğu kadar yeteneğinin zenginliğiyle anlatabilmek için hayli uğraşmışsın; böyle gerçekten dâhi bir ruhu yürekten duyabilmem, bana büyük bir haz oldu; o'nu, kesin bir yargıya varmadan anlayabilmek için heyecanlanmak, ruhsal bir hesaplaşmaya bağlı olmakla birlikte, sendeki bu ani boşanışın anlatmak istediklerine hiçbir karşıt düşüncem yok; aksine kendi tabiatimin, bu çok yönlü açıklayışın anlatmak istediği şeylere içten bağlı olduğunu, sana şu anda kesinlikle söyleyebilirim; alelâde bir düşünce, belki de bütün bunlara karşıt bir davranışta bulunabilir, ama insanüstü güce sahip olan bir kişinin söyledikleri önünde, bunları anlayan birinin ancak saygı duyması gerekir, ve o'nun, duygusu ya da bilgisiyle konuşması aynı şeydir, bu böyle olunca da Tanrılar egemen oluyor ve geleceğe yönelik bir düşün gücünün tohumlarını serpiyorlar demektir ki, bu tohumların engelsiz gelişme yolunda filizlenmelerini dilemek gerekir; ta ki tohumlar gelişip herkesin yararına olma yolunda feyizlenebilsinler, insan ruhunu saran sis ise ancak o zaman dağılıp gidebilir. Beethoven'e benim yürekten saygılarımı söyle, düşün ve duygu alışverişi bakımından şüphesiz büyük yarar sağlayacağına inandığım kişisel tanışıklığı sağlama yolunda her özveriye gerçekleştirmeye memnurlukla hazırım; belki o'na sözünü geçirirsin de, hemen her yıl gittiğim ve o'nu dinleyip bir şeyler öğrenebilme yolunda en verimli esin perilerini elde edebilmem olasılığı bulunan Karlsbad'a bir yolculuğu göze alabilir; o'nu aydınlatmam isteğine cevap vermeye kalkmak, benden çok daha üstün düşünceye sahip olanlara yönelik bir cinayet olmanın niteliğini taşır, çünkü o'na dehası ışık verirken ve yolunu şimşek gibi aydınlatırken, karanlıkta kalan bizler, daha günün nereden doğacağını farkında değiliz.

Beethoven'in, benden bestelediği iki Lied'i, kolay okunabilir bir halde yazıp göndermek lütfunda bulunması, beni çok sevindirecektir, ve bunları dinlemeyi çok istiyorum, eski bir duygunun etkisi altında yazılmış olan bir şiirin, (Beethoven'in çok doğru olarak söylediği gibi) melodinin yardımıyla yepyeni bir anlama dönüşmüş olarak duyulması, benim için ziyadesiyle şükranı gerektiren bir zevk olacaktır. Bana verdiğin

haberlere ve bana olan bu lütufkâr davranışına, son olarak bir kez daha en içten gelen teşekkürlerimi sunarım, her işinde istediğin başarıyı elde ederken, her şey sana, aydınlatan, sevinç veren bir zevk olurken, bütün bunların, senin, hattâ dostların arasında sayılabilmenin yararını anlayan benim için de sonsuza dek devamını istemekten başka bir dileğin ilâvesine artık lüzum var mı? Onun için, yerini böyle ne kadar sık değiştirsen de ve çevrendeki şeyler ne kadar değişip güzelleşseler de, o her zamanki olağanüstü bağlılığını benden esirgeme.

Dük de sana selâm söylüyor, kendisini büsbütün unutmamanı diliyor. Karlsbad'da Üç Zenciler'de kaldığım sürece, herhalde senden daha haber alırım.

Goethe

Ad Dizini

- Adorno, Theodor W. (1903-1980); 26.
Agesandros; 56.
Aiskhylos (M.Ö. 525?-456); 54.
Alverde, F.; 150.
Aristo, Aristoteles (M.Ö. 384-322); 13,
14, 23, 27, 88, 94, 95, 97-100.
Athenodoros; 56.

Bach, Johann Sebastian (1685-1750);
52, 114, 135.
Barthes, Roland (1915-1980); 26.
Batteux, Abbé Charles (1713-1780);
14, 24.
Batu, Selahattin (1905-1973); 69.
Baumgarten, Alexander Gottlieb
(1714-1762); 14, 15, 24, 100-101.
Beethoven, Ludwig van (1770-1827);
52, 53, 77, 80, 84, 110, 121, 122,
135, 136, 155.
Benjamin, Walter (1892-1940); 26.
Berlioz, Hector (1803-1869); 48, 121.
Bie, Oskar; 78.
Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-
1711); 14, 24.
Brentano, Bettine; 155.
Burke, Edmund (1729-1797); 14, 24.

Carstens, Asmus (1754-1798); 83.
Cassierer, E.; 106.
Chopin, Frédéric (1810-1849); 76, 77,
78, 79.
Cicero, Marcus Tullius (M.Ö. 106-43);
147.
Clairvaux, Bernard de; 51.
Comte, Auguste (1798-1857); 157.

David, Jacques Louis (1748-1825); 82.
Demokritos (M.Ö. 460?-370?); 97.
Descartes, René (1596-1650); 97.
Diez, Max; 27, 28, 35, 36, 40, 46, 61,
62, 72, 74, 130.

Eccard, Johannes (1553-1611); 51,
123.
Eckhart, Meister Johannes (1260-
1327); 51.
Eillonghby, L.A.; 107.
Euripides (M.Ö. 480-406); 54.

Fechner, Gustav Theodor (1801-
1887); 24.
Franck, César (1822-1890); 121.
Franck, Sebastian; 51.
Füger; 82.

- Gazzaniga, Guiseppe (1743-1818); 69.
 Gérard, Baron François (1770-1823); 82.
 Girodet-Trioson, Anne Louis (1767-1824); 82.
 Glockner, H.; 107.
 Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832); 21, 24, 37, 80, 83, 136, 137, 143, 144, 162.
 Golhke, P.; 100.
 Gottsched, Johann Christoph (1700-1766); 83.
 Grillparzer, Franz (1791-1872); 83.
 Grumach, E.; 100.
 Grunsky, Karl; 126.
 Guardini, Romano (1885-1968); 93.
 Haering, Th.; 106.
 Hallac-ı Mansur (858-922), 51.
 Hamann, Johann Georg (1730-1788); 24, 51.
 Hartmann, Eduard von (1842-1906); 99.
 Haydn, Joseph (1732-1809); 52, 80, 84.
 Haym, Rudolf (1821-1901); 75.
 Hayyam, Ömer (1047-1122); 51.
 Händel, Georg Friedrich (1685-1759); 52.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831); 24, 60, 99, 145.
 Heinrich, D.; 107.
 Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von (1821-1894); 139.
 Henckmann, W.; 107.
 Herder, Johann Gottfried (1744-1803); 22, 24, 144.
 Heuer, F.; 107.
 Hindemith, Paul (1895-1963); 113.
 Home, Henry (1696-1782); 14, 24.
 Hölderlin, Friedrich (1770-1843); 83.
 İtrî (1640-1712); 52.
 Ingres, Jean Auguste Dominique (1780-1867); 82.
 İskender III, Büyük (M.Ö. 356-323); 97.
 İsmail Dede Efendi (1778-1846); 52.
 Jouffroy (1796-1842); 14, 24.
 Kafka, G.; 93.
 Kant, Immanuel (1724-1804); 13, 16, 17, 24, 58, 99, 101-105, 146.
 Kassel, R.; 100.
 Klages, Ludwig (1872-1956); 145, 146.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724-1803); 24, 83.
 Koch, Anton Joseph (1768-1839); 83.
 Kuhnau, Johann (1660-1722); 132, 134.
 Kullak (1823-1862); 76, 77.
 Kutb-ı Nayî Osman Dede (1652?-1730); 52.
 Kühnemann, E.; 107.
 Laplace, Pierre Simon (1749-1827); 104.
 Lasso, Orlando di (Roland de Lassus) (1532-1594); 52, 123.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646-1716); 58, 105.
 Leist, F.; 93.
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781); 15, 16, 24, 29, 56, 57, 59, 71, 82, 83.
 Lipps, Theodor (1851-1914); 22, 25.
 Liszt, Franz (1811-1886); 76, 77, 79, 126, 135.
 Locke, J.; 99.
 Lotze, Rudolf (1817-1881); 25.
 Meier, G.F.; 101.
 Meier, H.; 93.
 Mengs, A.R.; 82.
 Menzer, Paul (1873-1960); 25.

- Mevlâna Celâleddin-i Rumî (1207-1273); 51.
- Meyer, Conrad Ferdinand (1825-1898); 83.
- Michelangelo, Buonarroti (1475-1564); 52.
- Mills; 152.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791); 52, 68, 79, 80, 84, 121.
- Nebel, G.; 93.
- Nestle, W.; 100.
- Nietzsche, Friedrich (1844-1900); 99.
- Okeghem, Johannes (1410-1497); 52.
- Osman Dede, Kûtî-i Nayî (1652?-1730); 52.
- Palagyi (1859-1924); 146.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi (1525-1594); 52.
- Palladio, Andrea di Pietro dalla Gondola (1508-1580); 82.
- Paracelsus, Philippus Aureolus T. (1493-1541); 51.
- Paul, Jean (1763-1825); 29, 68.
- Piranesi, Giovanni Battista (1720-1778); 82.
- Platen, August (1796-1835); 83.
- Platon (M.Ö. 427?-348/7); 13, 14, 16, 23, 50, 88, 93-97.
- Plotinos (205-270); 23.
- Poliziano, Angelo Ambrogini (1454-1494); 54.
- Polydorus; 56.
- Ponte, Lorenzo da (1749-1838); 68, 69.
- Prés, Josquin des (1440-1521); 52.
- Prud'hon, Pierre Paul (1758-1823); 82.
- Pythagoras (M.Ö. 570?-480?); 23.
- Raffaello (Rafael Sanzio) (1483-1520); 52.
- Richter, Johann Paul Friedrich (1763-1825); 68.
- Ritzel, W.; 107.
- Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778); 105.
- Russell, Bertrand (1872-1970); 153.
- Sandvos, G.; 93.
- Santi, Raffaello (1483-1520); 52.
- Saygun, Ahmet Adnan (1907-1991); 52, 69.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775-1854); 24.
- Schiller, Friedrich von (1759-1805); 16, 20, 24, 37, 80, 83, 105-107.
- Schlick, Moritz (1882-1936); 152.
- Schopenhauer, Arthur (1788-1860); 16, 24, 99.
- Schumann, Robert (1810-1856); 77.
- Schütz, Heinrich (1585-1672); 52.
- Schütz, O.; 107.
- Selim III (1761-1808); 52.
- Shaftesbury, Anthony (1671-1713); 105.
- Sokrates (M.Ö. 470-399); 70, 91-93.
- Sophokles (M.Ö. 496/4-406); 54.
- Spencer, Herbert (1820-1903); 146.
- Spengler, Oswald (1880-1936); 149.
- Spinoza, Baruch de (1632-1677); 15, 16, 99.
- Spranger, E. (1882-1963); 107.
- St. Victor, Hugu de; 51.
- Stewart, Dugald (1753-1828); 14, 24.
- Strauss, Richard (1864-1949); 48, 121, 122, 135.
- Stravinski, Igor (1882-1971); 121.
- Stumpf, Carl (1848-1936); 146.
- Sulzer, Johann Georg (1720-1779); 24.
- Süleyman Çelebi (1351-1422); 51.
- Tagor, Rabindranath (1861-1941); 115.
- Tasso, Torquato (1544-1595); 54.

Tecer, Ahmet Kutsi (1901-1967); 54.
Tschaikowsky, P.İ. (1840-1893); 121.

Verdi, Giuseppe (1813-1901); 47, 48.
Vinci, Leonardo da (1452-1519); 52.
Vischer, Friedrich Theodor (1807-1887); 22, 24, 60, 62.
Volkelt, Johannes Immanuel (1848-1930); 25.
Voltaire, François Marie Arout (1694-1778); 83.

Wagner, Richard (1813-1883); 48, 69, 121, 135, 136, 137, 138, 139.
Weil, Simone (1909-1943); 51.
Westphal, Rufold (1826-1892); 96.
Wieland, Christoph Martin (1733-1813); 83.
Wiese, B. von; 107.
Wilkinson, E.M.; 107.
Winckelmann, Johann Joachim (1717-1768); 24, 82, 83.
Wirth, A.; 107.
Wundt, Wilhelm (1832-1920); 99, 105.

Xenophon (M.Ö. IV. yüzyıl); 93.

Yunus Emre (1238-1320); 51.

Zekâi Dede (1825-1897); 52.
Zimmermann, R. (1824-1898); 24.

Cevad Memduh Altar, sanat tarihçisi, müzikolog, araştırmacı ve eğitimci kimliğiyle Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin yetiştirdiği önemli adlardan biri.

Sanat Felsefesi Üzerine, Altar'ın, güzelin ve güzelliğin yorumu, sanatın anlam ve anlatım gücü, güzel sanatların oluşturduğu estetik yargı ve anlam, sanatta zaman ve mekân, müzikte anlam, anlatım ve yaratış gibi başlıklar üzerine yazdıklarını ilk kez bir araya getiriyor.

Cevad Memduh Altar, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda verdiği sanat felsefesi ve müzik estetiği derslerinin notlarından oluşan bu kitapta "Sanatın güzelliğini anlayabilme, duyabilme, görebilmeye başarılı olan bireyler varolmadan, sanatın varlığını kabul etmek imkânsızdır. Hiçbir sanatı, algı, yorum ve yargı safları dışında varolarak kabul etmeye imkân yoktur" düşüncesini ince ince işliyor.

Kapak: Laokoon (Vatikan Müzeleri)

TEMA

TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!

(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-528-1



9 789753 635288