

Bedrettin Cömert

CROCE'NİN ESTETİĞİ



KÜLTÜR BAKANLIĞI



Bedrettin Cömert
(1940 - 1978)

**BENEDETTO CROCE'NİN ESTETİĞİNDE
İFADE KAVRAMI VE İFADENİN İLETİMİ SORUNU**

BEDRETTİN CÖMERT

Kültür Bakanlığı Yayınları : 332
Felsefe Dizisi : 2

Onay : 7 Haziran 1979 gün ve 831.0 - 791 sayı.

Baskı sayısı : 5.000

METEKSAN Ltd. Şrk. ANKARA 1979

BEDRETTİN CÖMERT

**BENEDETTO CROCE'NİN ESTETİĞİNDE
İFADE KAVRAMI VE
İFADENİN İLETİMİ SORUNU**



Kültür Bakanlığı Yayınları

Birinci baskı, Haziran 1979

Günümüzün insanı, bildikleriyle yetinmeyen, hızla değişen koşullarda kendini yenileyebilen, özgür, barışçı, insancıl, hoşgörülü, toplumuyla bütünleşmiş, kendi kişiliğini geliştirirken başkalarının gelişmesine de çalışan toplumsal bir varlık olmak durumundadır.

Bu, çağın gereklerine uygun, ama kendi benliğinden, geçmişinden, toplumunun öz kaynaklarından kopmamış bir insandır. Çünkü insan, ancak ulusal özelliklerini koruduğu oranda, çağdaş uygarlığa, evrensel kültür değerlerinin oluşmasına ve zenginleşmesine katkıda bulunabilir.

İnsan, içinde yetiştiği çevrenin bir ürünüdür. Benzer koşulları paylaşanlar benzer biçimde düşünürler. Kültür, toplumu oluşturan bireylerin duyuş, düşünüş ve davranış birliğidir. Duyuş, düşünüş ve davranış birliği ise, bir ulusun, bir toplumun öbür toplumlardan değişik olan koşullarının etkisiyle oluşur. Bu anlamda kültür, ulusal bir nitelik taşımaktadır; ama özellikleri çok başka olan toplumların bile birbirlerine benzeyen bazı koşullara sahip olması ve çağdaş dünyada bu benzer koşulların hızla artması, kültürün evrensel yanını ortaya çıkarır.

Uluslar arasındaki kültür alışverişinin artması, insanların birbirlerini daha iyi anlamalarına, ortak yanlarını bulmalarına, evrensel barışın oluşmasına katkıda bulunur. İşte, bu nedenle kitap, iletişimi kuran araçlardan biri olduğu gibi, kültürün ulusallıktan evrenselliğe ulaşmasında da en önemli etkidir.

Kitap, insanlığın belleğidir. Zaman içinde her şey unutulabilir. Ama yazıya geçmiş her şey belge niteliği taşır. "Söz"ü sonsuzlaştıran, kitaptır. İnsanlık tarihinin gerçek anlamda değer bulması, "yazı"nın bulunmasından sonradır. Tarihi yaratan insan, kendini tarih içinde yazıyla, "kitap"la var etmiştir.

İnsan kendi çevresinin bilgilerini sindirdiği oranda dünyadaki bilgi birikimlerinin de farkında olmalıdır. Bununla yetinmeyip, kendi çağından önceki bilgileri de kavramalıdır. Ancak böylece "zaman"ı aşar, bütün zamanları kavramış gerçek bir "aydın" olabilir.

Geçmişten geleceğe doğru gelişen düşünsel ürünleri saptayıp topluma ulaştırmak, bizim çalışma alanımızı çizmektedir. Klasik ve çağdaş yapıtlarla kültür alanını canlı tutmak gerekir. Öncelikle ele alınması gerekli geçmiş ve çağdaş kendi yaratı ürünlerimizin yanı sıra, başka toplumların benzer ürünlerini de değerlendirmek, kültür anlayışımızın doğal bir sonucudur.

Kültür Bakanlığının yayınları, özlemi duyulan insanın, Türk insanının, bu anlayış içinde oluşmasına katkıda bulunma amacını gütmektedir.

Doç. Dr. Ahmet Taner Kışlalı
Kültür Bakanı

İ Ç İ N D E K İ L E R

	sayfa
G İ R İ Ő	1-20
— tüklenmeyen bir soru: sanat nedir?	3
— sanatı tanımlamak gerekli mi?	4
— sanatın çağımızdaki kurtuluşu	5
— çağımızın bir sanat kuramcısı: Benedetto Croce	8
— Croce'nin tarihselciliğı	9
— önce estetik	11
— ruh felsefesine doğru	15
— ruh felsefesinin kategorileri	17
— kategorilerin dairesel bağılamı	18
B Ö L Ü M I	21-95
CROCE'NİN ESTETİK DİZGESİNİN TEMEL ÇİZGİLERİ	
— sanat bireyselin bilgisidir	23
— sanat sezgidir	24
— sanat fizik değildir	32
— sanat yararçı değildir	37
— sanat ahlak değildir	38
— sanat felsefe değildir	41
— sanat tarih değildir	42
— sanat doğa bilimi ve matematik değildir	45
Sezginin belirlenmesi	
— sezgi, çoklukta birliktir	45
— sezgi, alegori değildir	46
— sezgi liriktir	48

— sezgi katışıksızdır	49
— sanat kuramsallaştırılmış duygudur	50
— katışıksız sezginin yaşama koşulu	53
Sezgi ve ifade	
— sezgi ve ifade özdeşirler	54
İfadenin dışlaştırılması (iletilmesi)	
— dışlaştırma olayı kavramsal değil, pratik bir edimdir	61
— sanat ve teknik	64
— sanatlar kuramı	68
İfadenin bölünemezliği	73
Şiir (sanat) ve dil özdeşliği	75
Dil anlayışı	76
İfade çeşitleri	80
— duygusal veya dolaysız ifade	83
— şiirsel ifade	84
— düz ifade	85
— söyleysel ifade	88
Yazınsal ifade	88
— duygunun yazınsal işlenişi (iç dökücü yazın)	92
— söylevci yazın	92
— hoşça vakit geçirme yazını	93
— öğretici yazın	94
B Ö L Ü M II	97-153
SEZGİ-SANAT ÖZDEŞLİĞİNİN VE ROMANTİK DİL ANLAYIŞININ ELEŞTİRİSİ	
— sezgisel işlev bilginin zorunlu öncülü de- ğildir	99
— sanatsal bilgi basit algıya eklenmiş bir şeydir	103

— imgenin açık-seçikliği onun sanatsal değeriyle orantılı değildir	106
— sezgi mantık öncesi olamaz	107
— şiirsel imgenin ussalığı	108
— şiirsel imge bir imge - kavram bütünüdür	110
— kavramın olmadığı yerde biçim de yoktur	114
— dil ve düşünce somut dil düzleminde özdeşir	116
— romantik dil anlayışının eksik yönü	117
— dilyetisi, dil söz	120
— sözcüklerden önce hazır düşünceler yoktur	123
— dil göstergesi	125
— göstergenin nedensizliği	128
— gösterenin çizgiselliği	130
— göstergenin değişmezliği	131
— göstergenin değişebilirliği	135
— göstergenin görelî nedensizliği	136
— dilde dışlaşmayan düşünce bir bulutsudur	137
— kavramsal yönü bakımından dilsel değer ...	138
— maddesel yönü bakımından dilsel değer ...	141
— tümü bakımından gösterge	143
— dilbilim ışığında şiirin ayırıcı ögesi	144
— şiirin ayırıcı özelliği anlamsal - teknik niteliktedir	145
— gösteren düzlemindeki her değişiklik bir gösterilen (anlam) değişikliğidir	146
— şiirselliğin tek belirtisi dildedir	150
— şiirsel dilde gereç-dil kaçınılmaz olarak bulunur	151

B Ö L Ü M I I I	155-181
İFADE VE İLETİM (SONUÇ)	
K A Y N A K Ç A	183-187

GİRİŞ

tükenmeyen bir soru : sanat nedir?

Sanatın doğası üzerine kafa yormuş düşünürlerin hemen hepsi, şimdiye dek şu soruya doyurucu bir yanıt bulmaya çalışmışlardır : Sanat nedir? Bu soruya verilen tüm yanıtlar tarihsel süreç içinde birbirini tamamlayan ve birbirini gerektiren bir zincir oluşturmuşsa da, yanıtlara tek tek baktığımızda önerilen çözümlerin, açıklamaların çoğu tümünden birbirinden ayrı, hatta kimi zaman da birbiriyle çelişir olduğunu gözlemliyoruz.

Sanatın birden çok tanımının yapılması, dolayısıyla tanımlar arasındaki ayrılık, düşünce tarihi açısından bir gereksizlik olarak görülmemelidir elbette, çünkü «Sanat nedir?» sorusuna verilen her yanıt, sanatın doğasına ilişkin her tanım, sanat diye bildiğimiz çok karmaşık olgunun değişik bir yanını aydınlığa kavuşturmuş; insanları sanat yapıtından daha çok, daha derin haz alma konusunda daha bilinçli kılmıştır.

İnsan yaşamı sürekli bir oluşum ve devingenlik içinde sürdüğüne, buna koşut olarak da «tarih» adını verdiğimiz kesintisiz süreç giderek yeni düşünce ve duygu birikimleriyle varsıllaştığına göre, tanımların saltık, değişmez geçerliliğinden söz etmek olanaksızdır. Tanımların geçerliliği yer ve zaman koşullarıyla bağımlı olacak ve tutarlı her yeni tanım karşısında bir önceki tanımın etkisi ve geçerliliği ister istemez

azalacaktır. Ama yine kaçınılmaz bir biçimde, her tanımında, sanat gerçeğini birazcık olsun yansıtan; sanatsal deneyimi aydınlatan; beğeniye, geriye dönüşü engelleyen bir boyut kazandıran öz kalacaktır. İşte, insanın sanat düşüncesine ilişkin *geçmiş*'ini *şimdi*'nin somutluğunda eritip özümleterek *gelecek*'e bağlayan şey, insanlığın tarihsel kalıtımı olarak geride kalan bu özlerin kesintisiz bir süreçte birbirini **tamamlamasıdır**.

Evet, sanat nedir? Günümüzde bu soruya, bundan örneğin yarım yüzyıl öncesinde olduğu gibi, yer ve zaman koşullarını hesaba katarak bile, kesin bir yanıt vermek, başka bir deyişle bu soruyu bir tanımla yanıtlamak yalnızca güç değil, aynı zamanda olanaksız. Çünkü «makine yapan makine» çağımızda, bilimin kesinliklere değil, olasılıklara dayandığı çağımızda, sanatı da bu «olasılıklar uygarlığı»nın dışında düşünmek biraz çağdışı olur herhalde. 1938'de ölen Alman düşünürü Edmund Husserl'in, ölümünden sonra 1954 yılında yayımlanan *Avrupa'da bilimlerin bunalımı ve transandantal fenomenoloji* adlı yazısı, bu açıdan özel bir önem taşıyor. Özetle şunları söylüyor Husserl bu yazısında :

sanatı tanımlamak gerekli mi?

Geleneksel metafizik felsefenin 19. yüzyılın sonlarından itibaren önemini yitirmesi sonucunda, Avrupa kültürü bunalıma girmiştir. Düşünce adamı artık pratik olayların karışık denizinde kendini kaybetmeye başlamış, kuşkuculuğun ve us gücüne güvensizliğin kurbanı olmuştur. Oysa yaşam, ne olayların düzensiz

bir biçimde birbirini izleyişi, ne de karanlıkta bir sendelemedir. Şeylerde bir doğrultu, bir ereklilik, bir düzen vardır. Bu doğrultunun, bu erekliliğin, bu düzenin kesin ve saltık olmadığı doğrudur; tarihsel evrim gerektiğinde, her doğrultu, her ereklilik, her düzen, yerini yeni bir doğrultuya, yeni bir erekliliğe, yeni bir düzene bırakacaktır, ama bu durum, düşünceye, elverişli bir araştırma alanı sağlaması bakımından yeterlidir de. Felsefe ancak metafizik istemlerini bir yana bıraktığı, çözümlemelerini tarihsel olarak sınırladığı zaman yaşamını sürdürebilecektir. Kategoriler ve tanımlar yine olanaklı olacak, ama hiçbir zaman evrensellik ve ölmezlik savında bulunamayacaklar.

Husserl'e göre, her şeyi oluşturan ögenin ne olduğunu sormak yararsız bir çabadır. Dolayısıyla, «Sanat nedir?» diye sormak da yersizdir. Bu soruların karşılığını yaşamın kendisi, yaşadığımız deneyimlerin kendisi verecektir. Deneyimlerimiz, insanların yaşamında sanat diye bir şeyin varlığını açıkça gösteriyor. Yine deneyimlerimiz, aynı açıklıkla, sanatın örneğin siyasetten veya tarımdan değişik bir şey olduğunu da gösteriyor. Bu yanıtlar, gerçekliğin ne olduğuna, niçin olduğuna bir yanıt değil, gerçekliğin görünüşünün betimlenmesidir, yani fenomenolojisi'dir. Ne var ki böyle bir betimleme, olaylara düzen ve anlam veren bir betimlemedir.

sanatın çağımızdaki kurtuluşu

Çağımızın bir İtalyan düşünürü olan Antonio Banfi de (öl. 1957) aynı kanıda. O da Husserl gibi, kapa-

lı dizgeye (sisteme) dayanan felsefelerin bunalıma girdiğini düşünüyor. Özellikle yüzyılımızın birbirini hızla izleyen olguları, yazın ve figürlü sanat alanındaki bunca tedirginlik ve yüzyılların kurulmuş düzenini altüst eden bilimsel kuramlar karşısında, metafizik çözüm yolları geçersizliğini göstermiş, yaşamı ve tarihi açıklayamaz hale gelmiştir. Eğer bu durumda, kuşkuluktan, usdışı tutumlardan kurtulmak istiyorsak, usumuzun saplantıcılıktan sıyrılması, kendini somut yaşantının içinde doğrulaması ve eleştirel bir tavır takınması gerekmektedir. Banfi'nin önerdiği eleştirel uçuluğun sonucu olarak da felsefe, yaşamın çok yönlü, çok karmaşık kesimleri üzerinde bilgi kurmaktan vazgeçerek, kendini basit bir yönetime indirgemek zordur.

Banfi, çağdaş kültürün ve uygarlığın içinde bulunduğu bunalımı, sanatlar için olumlu bir etken saymaktadır. Bu bunalım, sanatların kapalı kalıplarını kırmış, onları yaşama açmıştır. Hegel yanlılarının sandığı gibi sanat ölmemiş, sanatın kısıtlayıcı biçimi ölmüştür. Sanat gerçek yaşamına asıl şimdi başlamaktadır. Son yılların özelliğini oluşturan çeşit çeşit akım ve sanat anlayışları, bağımsızlığını yeni kazanan bir gücün kendini gerçekleştirmesidir.

Bu nedenle sanatı tanımlamak boştur, çünkü sanat, özelliği uyarınca, tanımını reddeder, çünkü sanat hiçbir zaman uzun süre bir tanım kalıbına bağlı kalmaz. Sanat, yalnızca yapılır. O, ancak yapıldıktan sonra bir şeydir. «Sanat nedir?» sorusu Galilei öncesi bir sorudur. Bu soruyu yanıtlamaya yeltenmek, sanatçı-

lar' ve eleştirilenler karşısında kural koyucu bir tavır takınmak olur. Bu da, sanatın yaşantısına saygısızlık demektir.⁽¹⁾

Günümüz İtalyan estetikçilerinden Dino Formaggio da *Arte* adlı yapıtını şu tümceyle açıyor: «İnsanların sanat adını verdikleri her şey sanattır». Görüldüğü gibi bu da bir tanım değildir⁽²⁾.

Bu koşullarda, sanatın tanımlanması yolunda gösterilen çabalar boşa mı harcanmış oluyor? Şunu çekinmeden söyleyebiliriz: Bir ozanımızın da dediği gibi, «inanmıyorum demek bile bir yerde inanmak gibi bir şey» olduğuna göre sanatın tanımlanamayacağını ileri sürmek de bir anlamda onu tanımlamak oluyor. Ne var ki, bu «olumsuz» tanımların, yani tanımlamadan çekinişlerin, aslında bizi daha gerçekçi bir yönetime götürdüğü ileri sürülebilir. Metafizik estetiğin yaptığı gibi, her yer ve her zaman için geçerli olan ve sanatı sanat yapan ögenin yakalanması, bulunup saptanması türünden, somut insan yaşantısına ve dural olmayan bir tarih anlayışına aykırı davranışları sanat felsefesine ilke yapıp her türlü gelişmeyi tıkamaktansa, kuşkudan ve tanımsızlıktan yola çıkmak,

(1) A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura Italiana*, Sansoni, Firenze 1968, s. 149-150, 151-152, Mario Dal Pra, *Sommario di storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze 1964, C. III, la filosofia contemporanea, s. 361; Bedrettin Cömert, *Estetik*, MEB. MÖM yayınları, Ankara 1975, s. 8-9; Antonio Banfi'nin sanat görüşü için ayrıca bkz. Antonio Banfi, *Filosofia dell'arte*, a cura di Dino Formaggio, Editori, Riuniti, Roma 1962.

(2) Dino Formaggio, *Arte*, ISEDI, Milano 1973, s. 9.

daha sağlıklı olur kanısındayız. Kuşkunun yerini rahat güvenin aldığı her çağda, düşüncenin yozlaşıp tüknefes olduğuna tanık olmuşuzdur. Bu yüzden, kuşkuculuğu ilke yapmaksızın, kuşkuların tedirginliğinden korkmadan gerçeği bulmaya çalışmak, en doğru yol olsa gerektir.

çağımızın bir sanat kuramcısı : Benedetto Croce

Benedetto Croce'nin estetiğinde de, sanatın kesin bir tanımıyla karşı karşıyayız. İlk kez 1900'lerde ilk biçimini alan bu tanım, Croce'nin tüm yaşamı boyunca sürekli bir gelişim sürecinde yoğrulmuşsa da, özde aynı kalmıştır.

Ne var ki, sanatın tanımını yapması ve dizgesel bir düşünce düzenine sahip olmasına bakarak, Croce'yi «metafizik» diye nitelendirme yanlışına düşmemek için de çok dikkatli olmalıyız, çünkü o, metafizik olan her şeye yazdığı her satırda karşı çıkmış, tarihselliği savunmuş, insan yaşantısının somutluğunu hiçbir zaman gözden ırak tutmamıştır. Bu nedenle, Croce'nin sanat tanımının, «bir tanımda soyutlanamayacak» özelliklerini ancak bu tanım girişiminin ayrıntılarına inip kavrayabiliriz.

«Bilindiği gibi Estetik, yeni bir felsefi bilimdir. Adının geçmişi ise iki yüzyıl öncesine uzanır ancak. Croce'nin kendisinin de bir yazısında açıkladığı üzere Estetik, yalnızca 'dini bütün olmayan' 18. yüzyılın yaratabileceği iki 'dünyasal' bilimden biridir. Ötekisi de ekonomidir. Estetik'in doğabilmesi için, sanata, Mantık ve Ahlak'tan bağımsız bir gerçeklik ve geçerlilik tanınması gerekiyordu. Romantizm, bu bağımsız-

lığın, insanı kendinden geçiren taptaze bir bulgusudur. Romantizm, sanatsal etkinliğin tüm özelliklerinin ayır-dına varmıştır: Sanatın özgünlüğü ve yaratıcı yete-neği, katıksızlığı ve kendiliğindenliği, esin ve düş-olarak düşlemsel doğası, her türlü kuralı yadsıyan üs-tün özgürlüğü, gönlün bir ezgisi olarak lirikliği, birey-selin sezgisi olma niteliği, sonsuz ve yüce duygusu.

Ne var ki Romantik Okulun bulguları 'düşünce ve parçacıklar' halinde kaldı. Romantik bir estetik-ten söz edilerek, Herder'in, Schlegel'in, Novalis'in, Scheiermacher'in, Schelling'in hatta Hegel'in adı anı-labilir ve bunlara öncü Vico'nun, Foscolo'nun, De Sanctis'in adı da eklenebilir, ama ruhsal yaşamın ge-nel bir görünümü içinde, sanat kuramının bir dizge olarak gerçekleştirildiği söylenemez. Bu ereğe en çok yaklaşan Hegel, sanatı felsefenin altında düşünmüş, Schelling ise sanatı gizemsel bir birleşme davranışı olarak görmüştür.

Romantik atılımın örgensel (organik) bir bireşi-me ulaşmadan sönmesinden sonra gelen pozitivizm, ruhbilimin, patolojinin ve toplumbilimin açıklamala-rına başvurmuştur. Croce'nin *Esterik* adlı yapıtı, İtal-yan kültürüyle birlikte bir bölüm Avrupa kültürünün de pozotivizmden kurtulmasını sağlayan nerdeyse, beklenmedik bir olay olmuştur»⁽³⁾.

Croce'nin tarihselciliği

«Her düşünür gibi Croce'nin yaşam anlayışı da onun felsefesiyle, yani çağdaş düşünce dünyasında sa-

(3) Carlo Antoni, *Commento a Croce*, Neri Pozza Editore, Venezia 1955, s. 156-157.

vunuculuğunu yaptığı Tarihselcilik (Storicismo) öğretisiyle özdeşleşir. Bilindiği gibi Tarihselcilik, bütün gerçekliği oluşum; oluşumu da, hep daha üstün ve karmaşık sınırlara doğru olayların özgürce yaratılması olarak kabul eder. Bu anlayış, tüm güvenini insan ruhunun yaratıcı güçlerine bağlar; yaşamın, savaşım, ve çatışkı, dram ve kurtuluş olduğunu unutmaz, ama, bu çatışkılarının bilgece benimsenmesinde yaşamının onuruna inanır; usun ve ahlaksal yaşamın yardımıyla, bu karşıtlıkların ve anlaşmazlıkların, gittikçe daha yüksek ve örgensel bireşimlere doğru kesintisiz aşılması biçiminde gerçekliği duyumsar. Kötümser mi, yoksa iyimser midir bu anlayış? *Gelişim*'e, yani ruhun sonsuz oluşumuna beslediği inanç nedeniyle Tarihselciliğin genellikle iyimserliğinden söz edilir. Çok yalınkat bir yorumdur bu. Tarihselciliğin söz konusu ettiği 'gelişim'i; yetkin iyiliğin oluşturduğu cennetsel bir noktaya doğru kötülüğün yavaş yavaş ortadan kaldırılması olarak değil, (kötülük demek olan) *gerçek*'in her parçalanmasının, yeni birleştirmeler ve yeni parçalanmaları amaçlayarak, aşılması olarak ele almak gerekir. Gelişim, karşıtlıkların derece derece ve kesin olarak yok edilmesi değil, yenilmek bilmeyen bir aşma gücü anlamına gelir, çünkü her ele geçiriş sevinçli, yeni yenilgilerin ve yeni savaşımaların geleceği mustulayan hüznüyle gölgelenmeden edemez. Sonuç olarak denilebilir ki, aşkınlığı reddetmeyi başaran gerçekten tarihselci bir anlayış gibi, Croce'ninkisi de, hem iyimser hem kötümserdir, çünkü sadece ve korkusuzca insansaldır»⁽⁴⁾.

(4) Mario Sansone, *Croce critico*. «Letteratura italiana

önce estetik

İlginçtir. Croce'nin «Ruh Felsefesi» diye adlandırılan düşünce dizgesinin ilk yapıtını; ilk kez 1900 yılında *Accademia pontaniana*'nın metinleri arasında, *ifade bilimi ve genel dilbilimi olarak bir Estetik'in temel savları* adıyla çıkan ve 1902 yılında Palermo'daki Sandron yayınevince daha tam bir biçimde ve kuramsal bölüme bir de estetik tarihi bölümünün eklenmesiyle yayımlanan *ifade bilimi ve genel dilbilim olarak Estetik* oluşturmaktadır⁽⁵⁾. *Katışksız kavram bilimi olarak Mantık*⁽⁶⁾ ve *Pratiğin felsefesi*⁽⁷⁾, sanat ve dil sorunlarına dizgesel olarak eğilen ve ele aldığı her so-

Critici-Perla storia della filosofia e della critica moderna in Italia», Marzorati, Milano 1969, C. II, s. 1476-77

- (5) Benedetto Croce, *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, «Atti dell'Accademia pontaniana», Napoli 1900, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Palermo 1902.
- (6) Benedetto Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari 1908. Croce, adigeçen yapıta Kasım 1908'de yazdığı önsözde şöyle diyor: «Bu kitap, 10 Nisan, 1 Mayıs 1904 ve 2 Nisan 1905 günlerindeki oturumlarda, *Accademia pontaniana*'da sunduğum ve aynı akademinin XXXV. Bildiriler kitabına alınan, sonradan, 1905'de Napoli'de Giannini yayınevince ayrı basımı yapılan *Katışksız kavram bilimi olarak bir Mantık'ın haşlıca ilkeleri* adlı çalışmanın hem benzeri hem değildir... Bu bildiriye aynen yayımlayabilirdim... Fakat kitabı yeni baştan yazmaya karar verdim... Dolayısıyla (bu kitap), ilk kitabımdan çok. benim kendi düşüncemin ikinci basımı sayılmalıdır».
- (7) Benedetto Croce, *Filosofia della Pratica, Economica ed Etica*, Laterza, Bari 1908.

runu yeniden gözden geçirip görelî de olsa özgün bir yere oturtan 1902'deki *Estetik*'ten sonra gelmektedir.

Croce, dilbilim kitaplarına benzer bir estetik kitabı tasarlamıştı. Arkadaşı Alessandro D'Ancona'ya, Napoli'den yazdığı 14 Aralık 1899 tarihli mektubunda, bu tasarısını çok açık-seçik ve ilginç bir biçimde dile getiriyor; bir 'estetik kitabı' yazmakla uğraştığını, bunu bir estetik tarihinin izleyeceğini, her iki cildin de 1900 yıllarının sonuna doğru yayımlanabileceğini düşündüğünü yazıyordu. Yukarda da belirttiğimiz gibi adı geçen yapıt, kuram ve tarih olmak üzere iki bölümden oluşan tek bir cilt halinde 1902 yılında yayımlandı. Croce, anılan mektupta, amacının, estetiği dilbilimi olarak ele almak olduğunu da vurguluyordu⁽⁸⁾.

Oysa en ünlü dizgeci düşünürlerden Kant, güzel sorununa ayırdığı ve ilk kez sanatın özerkliğini kuramlaştırdığı *Yargı Gücünün Eleştirisi* yapıtını, üçlü dizgesinin öteki iki kitabı olan *Katıksız Aklın Eleştirisi* (1781) ve *Pratik Aklın Eleştirisi*'nden (1788) sonra, 1790 yılında yayımlamıştır.

Hegel'in sanat felsefesi üzerine Heidelberg ve Berlin'de 1820'lerde verdiği dersler, öğrencilerinin ve kendisinin notlarına dayanarak, ölümünden sonra, Heinrich Gustav Hotho tarafından üç cilt halinde, *Vorlesungen über die Aesthetik* adıyla 1836-38 yılları arasında yayımlanmıştır⁽⁹⁾. Hegel'in dizgesini oluşturan

(8) Eugenio Garin, *Storia della filosofia Italiana*, Einaudi. Torino 1966, C. III, s. 1292.

(9) Nikolao Merker, *Prefazione a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Estetica*, trad. di Nikolao Merker e Nicola Vac-

öteki yapıtları, *Estetik*'ten önce gelmektedir. Örneğin, *Ruhun Fenomenolojisi* 1807'de, *Mantık Bilimi* 1812'de, *Felsefe Bilimleri Ansiklopedisi* 1817'de, *Hukuk Felsefesi* ise 1821'de okura ulaşmıştır.

İlk bakışta ayrıntıcılık gibi görünebilecek bu dökümü vermekle, kanımızca çok önemli bir noktayı vurgulamak istiyoruz : Croce'nin, estetik bilimine verdiği olağanüstü önem ve estetiği bir ifade bilimi olarak ele alması.

Biz de, günümüzde en verimli çağlarını yaşayan dilbilimi, anlambilimi (semantik), göstergebilim (semiotik veya semioloji), bildirişim kuramı (enformasyon teorisi) gibi, insan düşünce ve duyarlığına yepyeni ufuklar sunan bilim dallarıyla bağlantısı açısından, Croce'nin estetiğinin en önemli ilkelerinden birini oluşturan ifade kavramına ve Croce'nin ifade diye tanımladığı şeyin iletilebilirliği, yani anlatım araçlarına dökülmesi sorununa eğilmeyi yeğledik.

Araştırma konusu olarak seçtiğimiz kavramı irdeleyebilmek için, ilkin Croce'nin genel felsefi görüşünü, sonra da özellikle, estetik düşünce dizgesinin belibaşlı yapı taşlarını açık seçik bir biçimde göz önünde tutmak gerekmektedir. Zaten her bir konu, yerine göre, sürekli olarak başka konuları çağrıştıracak niteliktedir. Croce'nin kendisi, günümüzün «yapı» kavramını andıracak bir biçimde, katışıksız kavram bilimi olarak *Mantık*'da dikkatimizi bu zorunlu yapısal

ilişkiye çekmektedir: «... Bir bütün, bölümleri olduğu için, o bölümlerin kendisi olduğu için ancak *bütün'*dür; bir örgenli (organizma), örgenleri ve işlevleri olduğu için, o örgenlerin ve işlevlerin kendisi olduğu için örgenlidir; bir birlik, ayrımlamalar içeriyorsa ve ayrımlamaların birliğiye ancak kabul edilebilir. Düşünceye, birliksiz ayrımlama kadar, ayrımlamasız birlik de aykırıdır.

Sonuç olarak, hem birlik hem ayrımlama, ikisi de gereklidir. Kavramın ayrımlamaları, kavramın yadsınmasını gerektirmez, ne de kavramın dışındaki bir şeyi. Yalnızca, gerçekliği içinde düşünülen kavramı, yani bir-ve-ayrı'yı gerektirir. Bir'dir çünkü ayrı'dır; ayrı'dır çünkü bir'dir. Birlik ve ayrımlama, karşılıklı bağlantı içindedirler, ama birbirinden koparılamazlar.

Ne var ki, ayrımlanmış kavramlar, birliği ayrımlamayla oluşturdıklarından, sonsuz sayıda olamazlar, yoksa tasarımlarla aynı olurlar. Sonlu sayıda da olamazlar. Ancak, aynı düzlemde birbirleriyle bağlantılı ve varlıklarında hiçbir değişiklik oluşturulmamak koşuluyla şu veya bu düzene girebilme özelliğindedirler. Basitleştirerek söylemek gerekirse, Güzel, Doğru, Yararlı, İyi sayısal bir dizinin ne ilk basamaklarını oluştururlar, ne de örneğin güzeli doğrudan sonra veya iyiyi yararlıdan önce ya da yararlıyı doğrudan önce koyma biçiminde keyfi bir dağılıma girerler. Bunların düzenlenmesi zorunludur, çünkü birbirlerini karşılıklı içerirler. Bu, onlara, sonlu sayı belirleniminin de uygulanamayacağı anlamına gelir, çünkü sayı, böylesi bir ilişkiyi dile getirecek güçte değildir. Sayılamak; nesnelerin, birbirinden ayrı olarak önümüzde bulun-

masını gerektirir. Oysa sözünü ettiğimiz kavramlar ayrılmamış ama ayrılamazlar. Bu kavramlardan ikincisi yalnızca ikinci değil, aynı zamanda bir bakıma birincidir de ve birinci, yalnızca birinci değil, aynı zamanda bir bakıma ikincidir de»⁽¹⁰⁾.

ruh felsefesine doğru

Vico'nun sanat ve tarih görüşüyle, De Sanctis'in edebiyat eleştirisi üzerine görüşleri, Croce'nin düşüncesinin başlıca yönelim doğrultuları olmuştur⁽¹¹⁾. Croce, ilk kez Roma Üniversitesi'ndeki derslerinden tanıdığı Antonio Labriola'nın aracılığıyla, 1895 yılında, Marks'ın düşüncesiyle karşılaşır. Marks'ın ve eski-yeni economicilerin yapıtlarını derinden incelemeye başlar. Bu çalışmanın sonucu, 1900 yılında yayımlanan *Tarihsel Maddecilik ve Marksçı Ekonomi* kitabıdır. Fakat Croce'nin bu kitabında vardığı sonuçlar; Marksçı kuramın bir eleştirisi ve Croce'nin tarihsel maddecilikten tümünden kopması biçiminde kendini gösterir. Croce, Labriola'nın, Marksçılığı metafizik ve doğalcı ilintilerden ayıklama girişiminden yola çıkarak, Marksçılığın yalnızca bir «tarihsel yorum yöntemi» olduğunu belirtir. Kısacası Marks, Croce için, bir siyaset adamından başka bir şey değildir. Croce, Marksçılıktan yalnızca, «içinde bulunduğumuz nesnel koşullara gö-

(10) Benedetto Croce, adıgeçen *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari 1967 (1. basım 1908), s. 47-48. Bundan böyle bu yapıt yalnızca *Logica* adıyla gösterilecektir.

(11) Guido de Ruggiero, *Storia della filosofia, la filosofia contemporanea*, Laterza, Bari 1964, C. IX, s. 418.

re, kendi ülkülerimizle, kendi acılarımızla, tarihi kendimizin yaptığı» gerçeğini benimser. Artık Croce'nin dikkati, insan etkinliğini toplayacak değişik kategoriler arasındaki bağ ve ayrımları belirlemeye yöneliktir⁽¹²⁾.

Croce, Ruh felsefesinin temel taşlarını, 1902'deki *Estetica*'sında koyar. Yakın çalışma arkadaşı Giovanni Gentile, ilk *Estetik*'in yayımlanmasından sonra, Croce'nin felsefesini «katıksız anlamda idealist» olarak tanımlıyor, çünkü Croce, ona göre, «tek gerçekliği ruhta görüyor»⁽¹³⁾.

Ruh'un yaşamı, dolayısıyla onun içine akan ve içinde bulunan tüm *gerçek*'in yaşamı; değişik biçimler veya evreler içinde sürekli ve eytişimsel (diyalektik) bir ayrışmadır. Bu, her idealist öğretinin ortak temelidir. Croce, Hegel'in olan ve Gentile'nin «attualismo» felsefesinde de yer alan eytişimsel karşıtlık ilkesine karşı, ruhun gerçekliğine daha uygun düşen ve daha az katı ayırım ilkesini benimsiyor⁽¹⁴⁾.

(12) Mario del Pra, *agy.*, C. III, s. 322-323.

(13) Giovanni Gentile, *La prima edizione dell'Estetica 1902*, «Frammenti di Estetica e Letteratura», R. Carabba, Lanciano 1920, s. 140. Croce'nin yaşamı, felsefesi, yapıtları ve estetik düşüncesi için dilimizde başlıca iki kaynak bulunmaktadır: 1) İsmail Tunalı, *B. Croce'nin Estetikine Giriş*, İ.Ü. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul 1973, 2) Suut Kemal Yetkin, *Benedetto Croce*, «Estetik Doktorlar», Bilgi Yayınevi, Ankara 1972, s. 235-269. Cemil Sena'nın *Estetik* adı altında yayımlanan kitabını, içerdiği çok ilkel bilgi yanlışlıkları nedeniyle, burada anma gereğini duymuyoruz.

(14) Cleto Carbonara, *Del Bello e dell'Arte e altri saggi*, Napoli 1973, s. 269.

ruh felsefesinin kategorileri

Croce, Ruh felsefesinde yalnız iki tür kuramsal bilgiye yer tanıyor. Bunlardan birincisi, imgeler üreten düşgücü aracılığıyla elde edilen sezgisel bilgi; ikincisi, kavramlar üreten us aracılığıyla elde edilen mantıksal bilgi. Sezgisel bilgi *bireysel*'in, mantıksal bilgi ise *tümel*'in bilgisidir⁽¹⁵⁾.

Sezgisel, yani estetik bilgi, ussal bilgiden tümünden bağımsızdır ve tek başına ayakta durabilir. Oysa mantıksal bilginin, var olabilmek için estetik bilgiye gereksinimi vardır. Çünkü sezgisel bilgi tek tek şeylerin bilgisiyken, mantıksal bilgi bu şeyler arasındaki bağlantının bilgisidir. Sezgiler olmadan, kavramlar olanaksızdır⁽¹⁶⁾.

Mantıksal etkinliğin öncülü, tasarımlar veya sezgilerdir. İnsan hiçbir şey tasarlamasa, hiçbir şey düşüremez. İngesel olmayan kişi, mantıksal da değildir. Mantıksal etkinlik veya düşünce; tasarımların, sezgilerin renk renk görünümü üzerinde doğar ve insanın bilen ruhu, bu tasarımlar, sezgiler aracılığıyla, her an, *gerçek*'in akışını kuramsal biçimde işler⁽¹⁷⁾.

Pratik etkinlik, istençtir. İstenç, şeylerin içseyrin-den değişik bir etkinliktir. İstenç, bilgi değil, eylem

(15) Benedetto Croce, adigeçen *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965 (1. basım 1902), s. 4. Croce'nin bu önemli yapıtı dilimize İsmail Tunalı tarafından çevrilmiştir. Bkz. Bölüm I. dipnot 1.

(16) *Estetica*, agy., s. 26.

(17) *Logica*, agy., s. 5.

üretir. Eylem, istençli olduğu ölçüde gerçekten eylemdir⁽¹⁸⁾.

İnsan, kuramsal yolla, şeyleri kavrar; pratik yolla ise onları değiştirir. Birincisiyle evreni kendinin yapar, ikincisiyle onu yaratır. Fakat birinci biçim ikincisinin temelidir. İstemden bağımsız bir bilgi bir anlamda düşünebilir, ama bilgiden bağımsız bir istenç olanaksızdır. Kör istenç, istenç değildir; gerçek istencin gözleri vardır⁽¹⁹⁾.

Pratik etkinlik de iki dereceye ayrılır. Birincisi, tümünden yararlı veya ekonomik etkinlik; ikincisi ise, ahlaksal etkinliktir. Ekonomi, pratik yaşamın *Estetik*'i; Ahlak ise, *Mantık*'ı gibidir⁽²⁰⁾. Ekonomik bakımdan istemek, amacı *istemek*'tir; ahlaksal bakımdan istemek, ussal amacı *istemek*'tir. Bu nedenle, ahlaksal bakımdan isteyen ve eylem yapan kimse, yarar (ekonomik) olarak istememezlik ve eylem yapamamazlık edemez⁽²¹⁾.

kategorilerin dairesel bağlamı

Ruhsal kategoriler arasında, karşılıklı geçiş olmadığına göre, bu kategoriler arasındaki ilişki nasıl sağlanıyor? Ya da başka bir deyişle, sanatın bağımsızlığı hangi koşullarda gerçekleşebiliyor?

(18) *Estetica*, agy., s. 53.

(19) *Estetica*, agy., s. 54.

(20) *Estetica*, agy., s. 61.

(21) *Estetica*, agy., s. 63. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Benedetto Croce, *Filosofia pratica, Economica ed Etica*, Laterza, Bari 1973 (1. basım 1908).

Croce'ye göre, sanatın bağımsızlığından ve bağımlılığından, özerkliğinden ve özerksizliğinden söz etmek, aslında, sanatın olup olmadığını, var ise, ne olduğunu araştırmak demektir.

İlkesi, başka bir etkinliğin ilkesine bağlı bir etkinlik, özde, o başka etkinliktir. Dolayısıyla ahlaka, hoşlanmaya veya felsefeye bağlı sanat da, sanat değil, ahlak, hoşlanma veya felsefedir. O halde, sanatın bağımsız olduğunu savunuyorsak, bu bağımsızlığın neye dayandığını, yani sanatın ne yolla ahlaktan, hoşlanmadan veya felsefeden ve tüm öteki etkinliklerden ayrıldığını araştırmak gerekir.

Bağımsızlık bir bağıntı kavramıdır. Bu açıdan, ancak saltık bağıntı salt olarak bağımsızdır. Her tikel biçim ve kavram, bir yandan bağımsızken, başka bir yandan bağımlıdır, yani aynı zamanda hem bağımsız hem bağımlıdır. Eğer böyle olmasaydı, ruh ve genellikle tüm gerçeklik, ya yan yana konmuş bir saltıklar dizisi, ya da (ki aynı şeydir) yan yana konmuş hiçlikler dizisi olurdu. Bir biçimin bağımsızlığı, bu bağımsızlığın etkili olabileceği bir gereci gerektirir (Örneğin, sanat, duygusal veya tutkusal gereç üzerinde sezgisel bir oluşumdur). Saltık bağımsızlıkta, gerekli gereç eksik olacağından, bağımsız biçimin içi boştur ve kendisi de yoktur. Ama benimsediğimiz bağımsızlık, başka bir etkinliğin buyruğunda bir etkinlik düşünmemize elvermediği için, bağımlılık, bağımsızlığı olanaklı kılacak biçimde olmalıdır. Ne var ki, istenilen bağımsızlığı; birbirlerine karşı koyan ve biri ötekisini yenen iki güç gibi, biri ötekisine karşılıklı bağımlı etkinlikler biçiminde de elde edemeyiz, çün-

kü, bu etkinliklerden biri ötekisini yenmezse, karşılıklı engelleme, dolayısıyla devinimsizlik meydana gelir; yenerse, zaten konu dışı bıraktığımız bağımlılık oluşur. Bu nedenle, ruhsal etkinlikleri, koşul ve koşullanan ilişkisi içinde ele almaktan başka bir yol yoktur. Bu ilişkide koşullanan koşulu gerektirip aşar; koşul haline döndükten sonra, yeni bir koşullananı ortaya çıkararak, bir oluşum dizisi oluşturur. Bu diziye tek bir eleştiride bulunulabilir: Dizinin ilki, bir koşullananın öcelemediği bir koşul; sonuncusu ise, tekrar koşul haline gelmeyen bir koşullanandır, dolayısıyla, oluşum yasası iki yönden parçalanmaktadır. Ama bu kusur da ortadan kalkabilir, yeter ki, sonuncusunu birincinin koşulu; birincisini ise sonuncunun koşullananı sayalım, yani diziye bir daire olarak görelim. Böylece dizinin en son ögesi ilk ögesiyle birleşir ve daire kapanır, tekrar dönüş başlar⁽²²⁾.

(22) Benedetto Croce, *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari 1963 (1. basım 1913), s. 61-64, 71. Bkz. Bölüm I, dipnot 15.

BÖLÜM : I

CROCE'NİN ESTETİK DİZGESİNİN TEMEL ÇİZGİLERİ

sanat bireyselin bilgisidir

Croce'ye göre bilginin iki biçimi vardır. Bilgi «ya sezgisel ya da mantıksal'dır; ya düşgücü ya da us aracılığıyla elde edilen bilgisidir; ya bireysel'in ya da tümel'in bilgisidir; ya tek tek şeylerin ya da şeyler arasındaki bağıntıların bilgisidir; kısacası, ya imgeler ya da kavramlar üreticidir»⁽¹⁾.

Kavramsal bilgi, «şeylerin bağıntılarının bilgisidir, şeyler ise sezgidirler. İzlenimlerin oluşturduğu gereksiz sezgi olamayacağı gibi, sezgilersiz kavramlar da olanaklı değildir. Bu nehir, bu göl, bu ark, bu yağmur, bu bir bardak su, hepsi birer sezgidir. Kavram ise su'dur; suyun şu veya bu görünüşü ve özel durumu değil, her zaman ve her yerdeki genel olarak sudur»⁽²⁾.

(1) Benedetto Croce, adıgeçen *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965 (1. basım 1902), s. 3. Bundan böyle bu yapıt yalnızca *Estetica* adıyla gösterilecektir. Croce, «anlık» (zihin) ve «us» (akıl) ayrımını benimsememekte, bu iki kavramı, Kant'tan değişik olarak, eşanlamda kullanmaktadır. Biz de bu nedenle, *Estetica*'daki «intelletto» sözcüğünü, Croce'nin uyarılarına da özen göstererek, «us» olarak çevirmeyi yeğledik. Bkz. B. Croce, adıgeçen *Logica*, s. 42.

(2) B. Croce, *Estetica*, s. 26.

«Sezgi bize dünyayı, fenomeni verir; kavram ise *noumeno*'u, *Ruh*'u verir»⁽³⁾.

sanat sezgidir

«Günlük yaşamda sürekli olarak sezgisel bilgiye başvurulur. Kimi gerçeklerin tanımlanamayacağı, tasımlama (sillogismo) yoluyla ispat edilemeyeceği, en iyi yolun bu gerçekleri sezgisel olarak öğrenmek olduğu ileri sürülür. Siyaset adamı, somut koşulların kanlı canlı sezgisine sahip değil diye soyut usavarcuyu eleştirir. Eğitici, eğittiği kimsenin sezgi yetisinin daha çok geliştirilmesi gerekliliğini vurgular. Eleştirmen, bir sanat yapıtı karşısında, kuramları ve soyutlamaları bir yana koyup, yapıtı doğrudan sezgileyerek yorumlamakla övünür. Pratik insan ise, usavurmaya değil, sezgilerle yaşadığını yineler durur.

Ne var ki, sezgisel bilginin günlük yaşamdaki bu büyük önemine karşın, sezgisel bilgiye kuram ve felsefe alanında eş bir önem tanınmamıştır. Ussal bilginin Mantık gibi çok eski ve tartışmasızca benimsenen bir bilimi varken, sezgisel bilginin varlığı yarım yamalak, o da çok az kimsece, çekingenlikle kabul edilmektedir. Aslan payı hep mantıksal bilgiye tanınmış», sezginin kör olduğuna, onun görmesini ancak usun sağladığına inanılmıştır⁽⁴⁾.

«Oysa ilkin iyice bellenmesi gereken şey, sezgisel bilginin herhangi bir efendiye gereksinimi olmadığı,

(3) B. Croce, agy., s. 36.

(4) B. Croce, agy., s. 34.

başka bir şeye dayanma zorunda bulunmadığıdır. Sezgisel bilginin, başkasının gözünü ödünç alması gerekmez, çünkü onun çok keskin kendi gözleri vardır. Birçok sezgiye kavramların karıştığı doğruysa da, kavramdan hiçbir iz bulunmayan sezgiler de vardır. Bu da, böyle bir karışımın zorunlu olmadığını gösteriyor. Bir ay ışığının bir ressam tarafından betimlenen izlenimi; bir ülkenin bir haritacı tarafından çizilen kıyıları; yumuşak veya devingen bir müziksel örge; yankı bir şiirin sözcükleri veya günlük yaşamda istemeye, buyurmaya ve yakınmaya yarayan sözcükler, hiçbir ussal ilinti taşımayan sezgisel olgulardır... Ne var ki, uygar insanın sezgilerinin kavramlarla dolu olduğu ileri sürülebilir... Ama sezgiye karışmış ve onda erimiş olarak bulunan kavramlar, gerçekten sezgiye karışmış ve sezgide erimiş olduklarından, artık kavram da değildir, çünkü her türlü bağımsızlık ve özerkliklerini yitirmişlerdir. Bunlar önceden kavram olmuşlardır, ama şimdi sezginin sıradan öğeleri haline dönüşmüşlerdir. Bir tragedyaya veya güldürü kahramanına söylenen felsefi özdeyişler, artık kavram görevini yitirmişler ve adı geçen kahramanın özniteliğini belirleme görevini üstlenmişlerdir. Aynı şekilde, boyalı bir figürdeki kırmızı, bu figürde, fizik bilginlerinin kırmızı renk kavramı olarak değil, o figürün özniteliğini belirleyen bir öğe olarak bulunmaktadır. Bölümlerin niteliğini bütün belirler. Bir sanat yapıtı felsefi kavramlarla dolup taşabilir, hatta bu kavramlar, bir felsefe araştırmasındakinden de çok ve derin olabilir. Ayrıca felsefe araştırması da betimleme ve sezgilerle dolu olabilir. Fakat tüm bu kavramlara karşın, sanat

yapıtının sonucu bir sezgi ve tüm bu sezgilere karşın, felsefe araştırmasının sonucu da bir kavramdır»⁽⁵⁾.

«Sezgi deyince çoğunlukla *algı* anlaşılır, yani olmuş bir gerçekliğin bilgisi, bir şeyin *gerçek* olarak bilinmesi. Kuşkusuz algı da sezgidir. İçinde oturup yazı yazdığım odanın, önümdeki mürekkep hokkası ve kâğıdın, kullandığım mürekkep kaleminin, yazı yazdığımı göre var olan *ben'im* araçlarım olarak dokundugum ve kullandığım nesnelerin algıları hep sezgidirler. Ama şu anda kendimi bir başka odada, bir başka kentte, değişik kâğıt, kalem ve hokkayla yazı yazarken tasarlamam da sezgidir. Bu demektir ki, gerçeklikle gerçeksizlik arasındaki ayrım, sezginin niteliğine yabancı ikincil bir şeydir. İlk kez sezgileyen bir insan düşünelim. Sanki bu insan gerçek gerçeklikten başka bir şeyi sezgileyemeyecekmiş, dolayısıyla yalnızca gerçekliğin sezgilerine sahip olacakmış gibi gelir bize. Ama mademki, gerçekliğe değgin bilinç, gerçek imgelerle gerçek olmayan imgeler arasındaki ayırıma dayanır ve bu ayrım ilk anda söz konusu değildir, öyleyse o sezgiler ne *gerçek'in* ne de *gerçek olmayan'ın* sezgileridir, başka bir deyişle algı değil, **sezgidirler**. Böyle bir sezgide her şey hem gerçek hem gerçek değildir. Bu katışıksız, temiz iç durumunun yaklaşık da olsa bir benzerini bize, gerçeği hayalden, tarihi söylenmeden ayırdetmekte güçlük çeken bir çocuk verebilir, çünkü çocuk için gerçek de hayal de, tarih de, söylence de aynı şeylerdir. Sezgi, gerçekliğin algısıyla *olabilir'in* yalın imgesinin ayrımsız birliğidir»⁽⁶⁾.

(5) B. Croce, *agy.*, s. 4-5.

(6) B. Croce, *agy.*, s. 5-6.

«Sezgiyi, basitçe, mekân ve zaman kategorilerine göre biçimlenip düzenlenmiş duyunun olarak anlayanların da yanıldıklarını söyleyebiliriz. Bu anlayışı paylaşan kişilere göre mekân ve zaman, sezginin biçimleridir; sezgilemek ise, mekâna ve zamansal diziye koymak demektir. Dolayısıyla, sezgisel etkinlik, mekânsallığın ve zamansallığın birbirini tamamlayan bu ikili işlevinden başka bir şey değildir. Ne var ki, bu iki kategori için de, sezgide erimiş de olsa bulunan ussal ayrımlamalara ilişkin sözlerimizi yinelemek zorundayız. Sezgilerimiz mekânsız ve zamansızdır. Bilincimizde nesneleşmiş bir gökyüzü izlenimi, bir duygu parçacığı, acıyı dile getiren bir «ah!» ve bir istenç (irade) atılımı, sezgilerimizdirler, ama bu sezgilerde hiçbir şey zamanda ve mekânda biçimlenmemiştir. Bazı sezgilerde zamansallık yerine mekânsallık bulunur, bazılarında ise tersi olur. Her iki öğenin de yer aldığı sezgi durumunda, mekânsallıkla zamansallığın tamalgılanması (appercepire) sonradan gerçekleştirdiğimiz bir düşünmedir. Gerek mekânsallık, gerekse zamansallık, sezginin tüm öteki öğeleri gibi sezgide eriyebilirler; yani sezgide biçimleyici olarak değil, gereç olarak bulunurlar. Kim, içseyrini (temaşayı), bir anlık olsun kesintiye uğratmadan, bir tablo, hatta bir doğa görünümünü karşısında, mekânın ayırdına varabilir? Kim, aynı türden bir düşünme ve kesinti davranışına girmeden, bir öykü okurken ya da bir müzik parçası dinlerken, zamansal dizinin ayırdına varır? Bir sanat yapıtında sezgilenen şey, mekân ve zaman değil, *öznitelik* veya bireysel *görünüm*'dür... Mekân ve za-

man çok basit ve ilkel biçimler değil, çok karmaşık ussal kurgulardır»⁽⁷⁾.

«Sezginin en alt sınırında duyum yer almaktadır. Duyum, salt madde olduğu için, ruhun hiçbir zaman kendinde olarak yakalayamadığı biçim-dışı (informe) maddedir. Ruh ona ancak biçimle ve biçimde egemen olur. Madde, soyut olarak ele alındığında, mekaniklik-tir, edinginliktir; insan ruhunun katlandığı, ama üretmediği bir şeydir. Maddesiz, hiçbir bilgi ve insan etkinliği olanaklı değildir. Ne var ki, salt madde bize yalnızca hayvansallığı verir; başka bir deyişle, asıl insanlık demek olan ruhsal egemen oluşu değil, insanda kaba ve güdüsel olan şeyi verir. İçimizde çalkalanan şeyi açık-seçik sezgilemek için nice çırpırız. Bir şeyler sezinleriz, ama o şeyi içimizde nesnelleştirip bir biçime sokamamışızdır henüz. İşte bu anlarda madde ile biçim arasındaki derin ayrımı daha iyi anlarız. Madde ve biçim, biri ötekisinin karşısında duran iki ayrı edimimiz değildir. Biri, bize saldıran ve bizi sürükleyen bir *dış*'tır; ötekisi, yani, biçim, o *dış*'ı kucaqlayıp kendinin yapmaya çabalayan bir *iç*'tir. Biçimin altedip üstesinden geldiği madde, somut biçimi oluşturur. Bir sezgiyi, başka bir sezgiden ayıran şey maddedir, içeriktir. Biçim değişmezdir, ruhsal etkinliktir. Madde ise değişkendir. Ruhsal etkinlik; madde olmadan soyutluğundan kurtulamaz, somut ve gerçek bir etkinlik, belirli bir ruhsal içerik, belirli bir sezgi haline gelemes»⁽⁸⁾.

(7) B. Croce, *agy.*, s. 6-7.

(8) B. Croce, *agy.*, s. 8-9.

«Doğalcılığın anladığı biçimde bir duyum, sezgisel - ussal - pratik öğelerin bir karışımı, karışıklığıdır. Bu anlamdaki bir duyum, hem sezgi, hem düşünme, hem de bir ereğe yönelmedir. Fakat ussal ve pratik öğelerden arınmış duyum, yani yalın, katışıksız duyum, sezgiyle eşanlamlıdır»⁽⁹⁾.

Bazen de sezginin «bir yalın duyum değil, duyumlar çağrışımı olduğu ileri sürülüyor. Fakat buradaki yanlış anlama, 'çağrışım' sözcüğünden doğuyor. Çağrışım ya bellek, belleksel çağrışım, bilinçli anımsama, ya da bilinçsiz öğelerin çağrışımı olarak anlaşılabilir. Birinci durumda, ruhun herhangi bir yolla sezgilemediği, ayırdetmediği, egemen olmadığı ve bilincin üretmediği öğelerin bellekte birleştirildiği gibi bir sav ortaya çıkar ki, bunun da benimsenmesi olanaksızdır. İkinci durumda da duyumun ve doğallığın dışına çıkmış olmuyor. Hem sonra, kimi çağrışımçıların ileri sürdüğü gibi, söz konusu olan şey, bellek ve duyumlar akışımı değil de, üretici çağrışım, o zaman, aynı şeyleri söylediğimiz halde ayrı sözcükler kullanıyoruz demektir. Nitekim, üretici çağrışım, artık duyumcuların anladığı anlamda çağrışım değil, bir *bireşim*'dir, yani ruhsal etkinliktir. *Bireşim*'e çağrışım adı da verilse, zaten üreticilik kavramı yardımıyla, edilginlikle etkinlik, duyumla sezgi arasına gerekli ayrım konulmuş oluyor»⁽¹⁰⁾.

(9) B. Croce, *Conoscenza intuitiva e attività estetica* 1904, «Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana», Laterza, Bari 1966 (1. basım 1910). s. 480.

(10) B. Croce, *Estetica*, s. 9-10.

«Bazı ruhbilimciler de, duyum olmaktan çıkmış, ama henüz ussal bir kavram olamamış kimi şeyleri duyumdan ayırdetme eğilimindeler. Buna da *tasarım* veya *imge* adını veriyorlar. Onların tasarımı veya imgeyle bizim sezgisel bilgimiz arasında ne gibi bir ayırım var? Hem çok, hem hiç. Tasarımın da çok ikircikli bir anlamı vardır. Eğer tasarım deyince, duyumların ruhsal tabanında yer edip belirginleşmiş bir şey anlaşılıyorsa, o zaman bu tasarım sezgidir; yok, tasarıma, karmaşık duyum anlamı yükleniyorsa, o zaman ister varsıl ister yoksul olsun, niteliğini değiştirmeyen kaba duyuma geri dönmüş oluyoruz»⁽¹¹⁾.

«Kimi zaman sanatın yalnız sezgi değil de, sezginin sezgisi olduğu düşünülmüştür. Aynı yolla, bilimsel kavramın da, sıradan kavram olmayıp kavramın kavramı olduğu ileri sürülmüştür. Anlayacağınız insan sanata, sıradan sezgide olduğu gibi duyumları değil, sezginin kendisini nesnelleştirerek ulaşabilir. Ne var ki, bu ikinci güce yüceltme süreci olanaksızdır. Ayrıca sıradan kavramla bilimsel kavram arasındaki karşılaştırma, bu karşılaştırmayla söylenmek istenen şeyi söyleyemiyor, çünkü bilimsel kavramın, bir kavramın kavramı olduğu doğru değildir... Sıradan kavram, basit bir tasarım değil de kavramsa, istediğince yoksul ve sınırlı olsun, yetkin bir kavramdır. Bilim, tasarımların yerine kavramları koyar; hep yeni bağıntılar bulgularak, yoksul ve sınırlı kavramlara daha geniş ve kapsamlı kavramlar ekler. Ama bilimin yöntemi, insanların en basitinin beyinde en küçük tümelin oluş-

(11) B. Croce, agy., s. 10.

ması yönteminden farklı değildir. Genellikle sanat adını verdiğimiz şey, her zamanki sezgilerden daha geniş ve karmaşık sezgiler yakalar; ama sezgilediği şey, her zaman duyumlar ve izlenimlerdir. Sanat, ifadenin ifadesi değil, izlenimlerin ifadesidir»⁽¹²⁾.

«Aynı nedenle, sanatsal sezginin, sıradan sezgiden nitelik yönünden ayrıldığını benimsemek olanaksızdır, çünkü sıradan sezgiyle sanatsal sezgi arasındaki ayrım niceldir. Nicel ayrım ise, bir *nitelikler bilimi* olan felsefeyi ilgilendirmez. Bazı karmaşık ruh durumlarını yetkinlikle dile getirmede kimi kimseler daha yeteneklidir. Bu kimselere günlük dilde sanatçı adı veriyoruz. Çok karmaşık ve çetin bazı ifadeler de ender gerçekleştirilir. Bu ifadelere ise sanat yapıtı diyoruz»⁽¹³⁾.

Sanatın «sezgi» olduğu, savı, şu yadsımaları da birlikte getirir⁽¹⁴⁾...

(12) B. Croce, agy., s. 15-16.

(13) B. Croce, agy., s. 16-17.

(14) Bkz. E. Paolo Lamanna-Vittorio Mathieu. *Storia della filosofia, La filosofia del novecento*, Felice Le Monnier, Firenze 1971, C. I, s. 305-306: «Sanatın özgüllüğünü, aynı zamanda bağıntı demek olan yadsımlar yoluyla belirleme yöntemi, Croce'nin kendisi her ne kadar bunu söylemiyorsa da, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nden alınmıştır... Dolayısıyla, Croce'nin yadsıma yoluyla sanatı tanımlaması pek öyle özgün bir şey sayılmaz... Daha çok, 1902'deki *Estetica*'da görülen özdeşleştirmeler Croce'ye özgüdür. Özellikle, tikel'in bilgisi olan sezgiyle ifadenin özdeşleştirilmesi...».

Sezgi-ifade özdeşliğine ileriki sayfalarda ayrıntılarıyla eğileceğiz. Şimdilik, estetik düşünce tarihinde,

sanat fizik değildir

«Sanat fiziksel bir olgu değildir. Sanat örneğin, kimi belirli renk veya renk ilişkileri değildir; sanat,

estetik duygunun özerkliğini ilk kez kuramsal olarak ortaya koyması bakımından, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı yapıtının bu önemli yadsımlarını, doyurucu bir tarihsel karşılaştırma yapabilmek amacıyla ve dilimizde de henüz bulunmaması yüzünden, doğrudan Kant'ın ağzından anımsatmayı yararlı görüyoruz.

«Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt etmek için tasarımı, bilgi amacıyla ve anlık (zihin) aracılığıyla nesneye değil, (belki de anlıkla birlikte) imgelem aracılığıyla, özneye ve öznenin hoşlanma veya hoşlanmama duygusuna bağlarız. O halde beğeni yargısı, bir bilgi yargısı, yani mantıksal yargı değil estetik yargıdır. Bunun anlamı da, beğeni yargısının temelinin ancak öznel olacaktır...»

(Açık-seçik veya karışık bir tasarımda) bilgisel yeti aracılığıyla, amacına uygun ve düzenli bir binayı tasarlamakla; hoşlanma duygusuyla bu tasarımdan binlinçli olmak değişik şeydir. Bu son durumda tasarım, tümünden özneye daha doğru bir deyişle, hoşlanma veya hoşlanmama adıyla anılan onun temel duygusuna bağlanır ve bu olgu, bambaşka bir ayırtma ve yargılama yetisine yol açar. Bu yeti bilgiye hiçbir katkıda bulunmaz; yalnızca özneye, o belirli tasarımı, tüm tasarlama yetisiyle ilişkiye sokar. İçimiz bunun bilincine, kendi durumunun duygusunda varır...

Bir nesnenin varlığının tasarımına bağladığımız hazzı *çıkart* denir. Bu yüzden bu hazzın isteme yetisiyle ilişkisi vardır... Ama bir şeyin güzel olup olmadığının yargılanması söz konusu olduğunda, o şeyin varlığının bizi veya başka herhangi birini ilgilendirip ilgilendirmedığı, hatta ilgilendirebilip ilgilendirebilemeyeceğini bilmek istemeyiz; Birisi bana karşımdaki yapıyı gü-

cisimlerin kimi belirli biçimleri değildir; kimi belirli sesler veya ses ilişkileri değildir; kimi ısı veya elektrik

zel bulup bulmadığımı sorduğunda, salt şaşırtı yaratmak için yapılmış böyle şeyleri benimsemediğimi söyleyerek yanıt verebilirim... Rousseau'yu izleyerek, bu kadar gereksiz şeyler için halkın terini akıtan büyüklerin kendini beğenmişliklerini küneyabilirim; ya da, insanlar arasına hiç dönme umudu olmaksızın ıssız bir adada bulunsam ve yalnızca istemekle, büyümlü bir biçimde, böylesine şahane bir bina kurabilsem, bu zahmete katlanmayacağıma, belki benim için daha rahat olacak bir kulübeyle yetineceğime kendimi kolaylıkla inandırabilirim. Bütün bunlar kabul edilebilir şeyler. Ama burada söz konusu edilen bu değil. Bilinmek istenen şu: Nesnenin bu basit tasarımı, tasarımın nesnesinin varlığına tümenden ilgisiz olduğum halde, içimde haz uyandırıyor mu? Kolayca görülüyor ki, nesnenin güzel olduğunun söylenebilmesi ve benim beğeni sahibi olduğumu doğrulayabilmem; nesnenin varlığıyla benim ilişkiye değil, tasarımın benim tarafımdan değer görmesine bağlıdır... İçine en az çıkar olsun karışmış güzellik yargısı, yanlış bir yargıdır, katıksız bir beğeni yargısı değildir. Beğeni konusunda yargı verebilmek için, şeyin varlığıyla hiç ilgilenmemek, bu bakımdan tümenden ilgisiz kalmak gereklidir...

Hoş, duyumda, duyuların hoşuna giden şeydir... *Duyum* sözcüğüyle duyuların nesnel tasarımını amaçlıyoruz... *Duygu* sözcüğünden ise hep öznel kalan ve hiçbir biçimde bir nesnenin tasarımını oluşturmeyan şeyi anlıyoruz. Çayırın yeşil rengi, duyanın bir nesnesinin algısı olarak, *nesnel* duyuma aittir. Oysa bu rengin uyandırdığı haz, hiçbir nesnenin tasarlanmadığı *öznel* duyularla ilgilidir, yani duyguyla ilgilidir...

O halde, bir nesneyi hoş diye nitelediğim yargı, o nesneye ilişkin bir çıkarı dile getirir, çünkü duyum aracılığıyla verilen yargı, benzer nesnelere istek uyandırır, bunun sonucu olarak da *haz*, nesne hakkında

olgusu değildir. Kısacası sanat «fizik» diye adlandırılan her şeyin dışındadır... Çünkü fiziksel olguların

basit yargıyı değil, böyle bir nesneden etkilendiğim için benim durumumla onun varlığı arasındaki ilişkiyi gerektirir...

Us aracılığıyla, yalnızca kavramı için hoş giden şey *iyi*'dir. Bir şey hoşumuza sadece bir araç olarak gittiğinde, ona, *-e iyi* (yararlı) deriz; kendi için hoşumuza giden şeye ise *kendinde iyi* deriz. Her ikisinde de her zaman bir amacın kavramı, usun istençle ilişkisi, dolayısıyla bir nesnenin veya bir eylemin *varlığına* bağlı bir haz, yani bir çıkar vardır.

Bir nesneye iyi diyebilmek için ben her zaman o nesnenin ne tür bir şey olduğunu bilmek, yani onun kavramına sahip olmak zorundayım. Oysa o şeye güzel demek için buna gereksinmem yok. Çiçeklerin, yaprak örtüsü adını verdiğimiz o amaçsızca birbirine geçmiş çizgilerin hiçbir anlamı yoktur, belirli bir kavrama bağlı değildir, ama yine de hoş giderler...

Hoş, *iyi*'den günlük dilde de ayrılır. Hoş kokular ve benzeri gereçlerle iştahımızı çeken bir yiyecek için hiç duraksamadan hoş deriz, ama aynı zamanda iyi olmadığını da dile getiririz, çünkü dolaysız olarak duyuyu *doyurur*, ama dolaylı olarak, onun etkilerini hesaba katan usun hoşuna gitmez...

Ama her ikisi de, bütün bu farklılığa karşın, nesnelere her zaman çıkarla bağlı olmakta birleşirler... İyi, istencin (yani, usun belirlediği isteme yetisinin) nesnesidir. Ne var ki bir şeyi istemekle onun varlığından hoşlanmak, yani ondan çıkarı olmak, aynı şeydir.

Hoş ve iyi, her ikisi de isteme yetisiyle ilgilidir; dolayısıyla, birincisi, sağlıklı bir biçimde (uyarılar, *stimuli*, tarafından) koşullanmış, ikincisi ise, katıksız pratik bir hazdır. Yani her iki durumda da, hazzı, yalnızca nesnenin tasarımı değil, aynı zamanda *özne*nin, nesnenin varlığıyla ilişkisi belirler. Hoşa giden sadece nesne değil, onun varlığıdır da. Bu yüzden be-

*gerçekliği yoktur. Ama sanat... üstün bir biçimde gerçektir... Kuşkusuz, böyle bir sav ilk bakışta aykırı geliyor, çünkü insanların çoğunluğu için, fiziksel dünyadan daha sağlam ve güvenli hiçbir şey yoktur... Ne var ki, fiziksel dünyanın gerçeksizliği, kaba maddeler dışında... Bütün düşünürlerce tartışma götürmez bir biçimde saptanmış ve kabul edilmiştir. Fizik bilginleri bile, bilimsel yapıtlarına serpiştirdikleri kimi felsefi değinmelerinde, fiziksel olguları, deneyimlerimizden kurtulan ilkelerin bir ürünü ya da bilinmeyen'in bir gösterisi olarak görmüşler, böylece de andığımız gerçeksizliği dile getirmişlerdir... Bu yolla, fiziksel olguların... gerçeklik değil, *usumuzun bilime amaç olarak kurduğu bir şey olduğu* ortaya çıkmıştır.*

ğeni yargısı, yalnızca içseyirseldir, yani nesnenin varlığına ilgi duymayan, hoşlanma ve hoşlanmama duygusuyla onun özniteliklerini karşı karşıya getiren bir yargıdır. Ama bu içseyir kavramlara yönelik değildir, çünkü beğeni yargısı bir bilgi yargısı değildir (ne kuramsal, ne de pratik). Bunun sonucu olarak, kavramlara *dayanmaz*, ne de herhangi bir kavramı amaçlar.

Demek ki, hoş, güzel, iyi... hoşlanma veya hoşlanmama duygusuna yönelik olarak, tasarımların üç ayrı ilişkisini tanımlar... Herkes, *eğlendiren şeye hoş, salt olarak hoşla giden şeye güzel; değer verdiği, onayladığı, yani nesnel bir değer tanıdığı şeye iyi* der...

Denilebilir ki, bu üç hoşlanma yolundan, yalnızca güzelin beğenisi çıkarsız ve özgür hazdır, çünkü onda onay, hiçbir çıkar tarafından belirlenmemiştir, ne duyular ne de us tarafından...».

Bkz. Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, İtalyançaya çeviren: Alfredo Gargiulo, Laterza, Bari 1967, s. 43-51 (Almanca aslı: *Kritik der Urtheilskraft*, Reimer, Berlin 1913, C. V).

Bunun sonucu olarak, sanatın fiziksel bir olgu olup olmadığı sorusu şu anlamı da taşımak zorundadır... Sanat, fiziksel olarak kurulabilir mi? Nitekim, ne zaman bir şiirin anlamını bir yana itip onu oluşturan sözcükleri saymaya, bu sözcükleri hecelere ve harflere ayırmaya, ya da bir heykelin estetik etkisini bir yana bırakıp onu ölçmeye ve tartmaya kalksak, böyle bir işlem gerçekleştiriyoruz demektir. Bu işlem, heykel konusunda heykel ambalajcıları için, şiir konusunda da şiir sayfası 'dizmek' zorunda olan matbaa dizgicileri için yararlıdır elbette, ama sanatın içseyrine dalan ve onu inceleyen kimsenin pek işine yaramaz»⁽¹⁵⁾.

-
- (15) B. Croce, *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari 1963 (1. basım 1913), s. 12, 13, 14. Bundan böyle yalnızca *Breviario* adıyla anacağımız bu estetik el kitabını Croce, Huston Rice Institute'ın başkanı Prof. Edgar Lovett Odell'in, Enstitünün açılışı dolayısıyla yolladığı konuşma çağrısı üzerine yazmıştır. Fakat Croce, işleminin çokluğu nedeniyle uzun bir yolculuğu göze alamadığı için, yazdığı metin, Amerika'ya gönderilerek, İngilizceye çevrilmiştir.

Croce, bu kitabı bitirdikten sonra neler duyduğunu şöyle dile getiriyor: «Böylece, birkaç gün içinde, bu *Breviario di Estetica*'yı yazdım. Başlangıçta amacım, yalnızca üstlendiğim yükümlülüğü yerine getirmektir. Ama yazıp bitirdikten sonra, düşünsel bir haz duyduğumu da belirtmeliyim, çünkü bu kitapta, aynı konuda yazdığım önceki kitaplarındaki en önemli kavramları yoğunlaştırmakla kalmadım, bu kavramları, on iki yıl önce yazdığım artık yaşlanmış *Estetica* kitabındakinden daha bağıntılı ve daha açık-seçik bir biçimde sergilemiş oldum». Adıgeçen *Breviario*'ya Croce'nin 1913 yılbaşında yazdığı önsözden, s. 1.

«Sanat yapıtı ruhsal bir edimdir. Bunun için de dışsal (fiziksel) bir olgu olarak varolamaz. Fizik bilginleri bir heykeli tartabilir, bir resmin renk tonlarını sayabilirler, çünkü onlar için, tartıp saydıkları o dış şeylerin ruhsal anlamının bir önemi yoktur. Oysa bir estetikçi için, ölçülen, tartılan, sayılan şeyler yoktur. yalnızca imgeler vardır, yani ruhsal edimler. İmgenin ruhsallığıyla, renklerden, seslerden oluşan o fiziksel bütünler arasında bir geçiş veya bağ bulmaya çalışmak sonuçsuz bir girişimdir. Bununla, içsel ifadenin, aynı zamanda fiziksel olarak kurulabilen devinim ve olgu olduğu yadsınmak istenmiyor elbette. Ne var ki, şeylerin doğasını tanımak, fizik biliminin görevi değildir. Fizik bilimi, bu şeylerin, deyim yerindeyse, aritmetiğini ortaya çıkarmakla yetinir. Fizik bilimi felsefe değildir. Felsefi bir bilim olan estetiğin amacı, ifadesel etkinliğin doğasını yakalamaktır. Bundan şu sonuç çıkıyor: Herhangi bir estetik araştırma ve sorun için, fizik biliminin felsefi olmayan kategorilerinden yararlanmak olanaksızdır. Bu işe girişenlerin hepsi, aralarında koca Lessing de olmak üzere, hep ikircikliğe düşmüşlerdir. Saptadıkları yasalar da inandırıcı olmamıştır»⁽¹⁶⁾. «Dış şeylerde güzellik olduğunu kabul etmek, halis bir metafizik veya teolojidir»⁽¹⁷⁾.

sanat yararcı değildir

«Sanat sezgiyse, sezgi içseyir anlamında *kuram*

(16) B. Croce, *Questioni estetiche* 1902, adigeçen «Problemi di Estetica», s. 466.

(17) B. Croce, *Antiestetica e antifilosofia* 1903, adigeçen «Problemi di Estetica», s. 473.

ise, sanat yararcı bir davranış olamaz. Yararcı bir davranış hep bir haz peşinde koştuğuna, böylece de bir acıyı uzaklaştırma amacı güttüğüne göre, sanatın salt yarar olarak yarar ile, salt haz olarak haz ile, salt acı olarak acı ile ilgisi yoktur. Sıradan herhangi bir hazzın sanat olamayacağını herkes kabul eder herhalde. Örneğin, susuzluğumuzu gidermek için içtiğimiz sudan aldığımız hazzın sanatsal olduğunu kimse savunamaz... Sanatın hoşâ giden şey olarak tanımını desteklemek amacıyla, olsa olsa, sanatın ayrıntısızca hoşâ giden olmadığı, özel bir hoşâ gidenin bulunduğu ileri sürülebilir. Ne var ki, böyle bir sınırlama bu savın bir savunusu değildir artık... çünkü sanatı özel bir haz olarak tanımlasak bile, sanatın ayırıcı özelliği hoşâ giden değil, o *hoşâ giden*'i öteki *hoşâ gidenler*'den ayıran şey olacaktır. Dolayısıyla araştırmayı, hoşâ giden-den daha üstün veya değişik olan o ayırıcı öğeye yöneltmek gerekir»⁽¹⁸⁾.

sanat ahlak değildir

Üçüncü bir yadsıma, «sanatın ahlaksal bir olgu olduğudur... Kuramsal bir edim olan sezgi, her türlü *pratik*'e karşıdır. Sanatın istenç sonucu doğmadığı çok eski bir gözlemdir. Dürüst insanı tanımlayan istenç, sanatçıyı tanımlamaz. Sanat, istenç sonucu doğmadığı için, her türlü ahlaksal sınıflamanın dışındadır. Bu sanata herhangi bir ayrıcalık, herhangi bir bağışıklık tanındığından değil, sadece, ahlaksal sınıflamanın sanata uygulanma olanağı bulunmadığından ileri geliyor. Sanatsal bir imge, ahlak açısından övülebilir veya

(18) B. Croce, *Breviario*, s. 14, 15, 16.

kınanabilir bir davranışı yansıtabilir, ama imgenin kendisi, imge olduğu nedenle, ne övülebilir ne de yeri-
lebilir. Bir imgeyi hapse veya ölüme mahkûm edebile-
cek bir ceza yasası olmadığı gibi, akli başında bir kim-
se tarafından verilen hiçbir ahlaksal yargı, o imgeyi
konusu yapamaz. Dante'nin Francesca'sını ahlaksız ve-
ya Shakespeare'in Cordelia'sını ahlaklı diye yargıla-
mak (Francesca ve Cordelia'nın görevleri yalnızca sa-
natsaldır. Onlar, Dante'nin ve Shakespeare'in gönülle-
rinin müziksel notalarıdır), dörtgeni ahlaklı veya üç-
geni ahlaksız diye yargılamak gibi bir şey olur... Sa-
nattan istenen, insanları iyiye yöneltmek, kötüden
tiksindirmek ve görenekleri düzelterek iyileştirmek gö-
revi, ahlakçı öğretinin bir kalıntısıdır. Bu öğreti, sa-
natçılardan, kitlelerin yurttaşlık eğitimine katkıda bu-
lunmasını, halkın ulusal veya savaşçıl duygularını güç-
lendirmesini, alçak gönüllü ve çalışkan yaşam ülküle-
rini yaygınlaştırmasını istemiştir. Bütün bunları, na-
sıl ki, geometri bilimi yapamaz ve yapamadığı için de
saygınlığından bir şey yitirmez, aynı şekilde sanat da
yapamaz»⁽¹⁹⁾.

«Estetik bilincin, ahlaksal bilinçten 'edep' duygu-
sunu ödünç almaya gereksinimi yoktur, çünkü bu duy-
gu onda, 'estetik utanç, estetik edep, estetik iffet' duy-
gusu olarak zaten vardır. Buna karşılık, bir sanatçı bu
(estetik) ar duygusunu hiçe sayıp, estetik bilincini
zedeler ve sanatına, sanatsal gerekçesi olmayan şeyler
sokarsa, isterse en soylu niyet ve yükümlülüğü olsun,
o sanatçı artık hem sanatsal bakımdan sahtedir, hem
de ahlaksal yönden kusurludur, çünkü kendisinin en

(19) B. Croce, agy., s. 17, 18.

gerekli ve ivedi görevi olan sanatçılık görevini savsaklamıştır. *Cinsel*'in ve *açık-saçık*'ın sanata sokulması, bu ahlaksızlık durumlarından yalnızca biridir, hatta her zaman en beteri de değildir. Çünkü asıl beter olan şey, erdemi bile aptallık yapan, aptalca erdem gösterisidir»⁽²⁰⁾.

-
- (20) B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica 1917*, «Nuovi saggi di Estetica», Laterza, Bari 1969 (1. basım 1920), s. 127. Bkz. ayrıca Adelchi Attisani, *L'Estetica di Benedetto Croce*, «Gli Studi di estetica in cinquant'anni di vita intellettuale italiana: 1896-1946». Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario, a cura di Carlo Antoni e Raffaele Mattioli, Milano 1950, C. I, s. 296: «Croce, sanatı ahlaklılığın tutsağı yapan ahlakçı estetiğe karşı oluşundan herhangi bir ödün vermedi... Ama sanata şimdi tanıdığı ahlaklılık özelliği, sanata tanıdığı bütüncül özellikten ileri gelmektedir. Çünkü, sanat dünyayı betimlediğine göre, 'dünyanın sultanı' ahlaklılığı da betimlemek, bu nedenle onu, dünyanın sultanı olarak 'duymak' zorundadır... *Encyclopaedia Britannica* için kaleme aldığı *Aesthetica in nuce*'de coşkun bir ruh durumu onu incelemese, şiirin doğamayacağını ve şiirin 'boş yüreklerin, dar kafalıların işi olmadığını' vurguladıktan sonra, şöyle bir sonuca varıyor: 'Bu nedenle her şiirin temeli insan kişiliğidir. İnsan kişiliği de ahlaklılıkta gerçekleştiğinden, her şiirin temeli ahlaksal bilinçtir'. Eğer yanılmıyorsak bu uyarı, sanatın ve şiirin her zamanki görevi olan 'duygu'yu, 'ahlaksal duygu' anlamında almamız gerektiğine bir işarettir».

Attisani'nin Croce'den yaptığı alıntılar için bkz., B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Laterza, Bari 1966, s. 17, 18 (*Encyclopaedia Britannica* için 1928'de yazılan bu madde kitap olarak ilkin 1946'da basılmıştır).

sanat felsefe değildir

«Sanatı sezgi olarak tanımlamakla, onun kavramsal bilgi niteliği taşıdığı da yadsınmış olur. Felsefe demek olan kavramsal bilgi, gerçeksizliğe karşı gerçekliği belirlemeyi amaçladığından, her zaman gerçekçidir... Oysa sezgi, gerçeklikle gerçeksizlik arasında ayırimsızlık demektir, salt imge değerinde imge demektir... Bir sanat yapıtı karşısında, sanatçının ifadelendirdiği şeyin, metafizik veya tarih yönünden doğru veya yanlış olduğunu soranlar, anlamsız bir soru yönelmiş olurlar ve düşgücünün uçucu imgelerini ahlak-sallığın yargıcı önüne çıkarmak isteyenlerin yanılışına düşerler... Tümelin bireyselleşmesi olan imgenin bireyselliğinin, tümelle bir bağlantı olmaksızın varolamayacağını ileri sürmek de yararsızdır, çünkü burada tümelin, Tanrı'nın ruhu olarak her yerde varolduğu, her şeye can kattığı yadsınmıyor. Yadsınan bir şey varsa o da, sezgi olarak sezgide, tümelin, mantıksal olarak açıklanıp düşünüldüğüdür. Ayrıca, ruhun birliği ilkesini ileri sürmenin de gereği yoktur, çünkü ruhun birliği hiçbir biçimde zedelenmemektedir, tam tersine, düşgücüyle düşünce arasında yapılan kesin ayırımla daha da güçlenmektedir, çünkü karşıtlık yalnızca ayırmalamadan doğar, karşıtlıktan ise somut birlik»⁽²¹⁾.

Böylece, sanatın felsefe olmadığı da belirtilmiş oluyor. «Felsefe, varlığın tümel kategorilerinin mantıksal düşünümüyken, sanat, varlığın düşünme eyleminden önceki sezgisidir. Bu nedenle felsefe, imgeyi

(21) B. Croce, *Breviario*, s. 19-20.

aşp onu çözümlerken, sanat, imgede, kendi ülkesindeymiş gibi yaşar. Sanatın usdışı davranamayacağı, mantıksallıktan kopamayacağı söyleniyor. Sanat elbette ne usdışı ne de mantıkdışıdır. Ne var ki, sanatın kendine özgü usu ve mantığı; eytişimsel-kavramsal us ve mantıktan tümünden farklıdır. Nitekim sanatın özgüllüğünü ve özgünlüğünü vurgulamak için 'Duyusal Mantık' veya 'Estetik' adı ortaya atılmıştır»⁽²²⁾.

sanat tarih değildir

Başlangıçta da belirttiğimiz gibi yalnızca iki tür bilgi vardır. Sezgisel bilgi ve mantıksal bilgi. İnsan ruhu, bu iki bilgi biçiminden başkasını tanımaz. Fakat bir üçüncü bilgi türü olarak, yanlış bir biçimde, tarihselliği sayanlar vardır. «Tarihsellik biçim değil, içeriktir; biçim olarak tarihsellik, sezgiden veya estetik olgudan başka bir şey değildir. Tarih ne yasa araştırır, ne de kavram üretir; ne tümevarır, ne tümengeler. *İspata değil, anlatıya yöneliktir* (ad narrandum, non ad demonstrandum). Tümeller ve soyutlamalar kurmaz; sezgiler koyar ortaya. Sanatta olduğu gibi, tarihin de egemenlik alanı, 'burada bu'dur, *her durumda belirlenmiş birey'dir* (individuum omninmode determinatum). Bu nedenle tarih, genel sanat kavramı altına indirgendir»⁽²³⁾.

Tarihin mantıksal ve bilimsel niteliğini göstermeye yönelik bir yanıltmacaya değinmek gerekir bura-

(22) B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Laterza, Bari 1966 (1. baskım 1928), s. 10-11. Bundan sonra bu yapıt yalnızca *In nuce* adıyla gösterilecektir.

(23) B. Croce, *Estetica*, s. 31.

da. «Bu yanıltmacaya göre, tarihin konusu *bireysel olan*'dır, ama bireyselin tasarımı değil, kavramıdır. Dolayısıyla tarih de mantıksal veya bilimsel bilgidir. Yani anlayacağınız, *Geometri*'nin uzaysal biçimlerin kavramını, *Estetik*'in ifade kavramını konu alıp işlemesi gibi, Tarih de, bir kişinin, örneğin Büyük Şarl'ın veya Napolyon'un, bir çağın, örneğin Rönesans'ın veya Reform döneminin, bir olayın, örneğin Fransız Devrimi'nin veya İtalya Birliği'nin kavramını konu alıp işler. Ne var ki bütün bu söylenenlerin hiçbirisi doğru değil, çünkü tarih, bireysel olgular olan Napolyon ve Büyük Şarl'ı, Rönesans ve Reform'u, Fransız Devrimi ve İtalyan Birliği'ni ancak bireysel görünüşleri içinde, yani mantıkçıların, 'bireysel'in kavramı değil, yalnızca tasarımı olur' dediği anlamda sunabilir. Bireysel'in kavramı denilen şey de her zaman tümel veya genel kavramdır»⁽²⁴⁾.

Genel sanat alanında, tarihsel bilginin dar anlamda sanatsal bilgiden nasıl ayrıldığını anlayabilmek için, «sezginin ülküsel niteliğini veya her şeyin gerçek ama hiçbir şeyin gerçek olmadığı ilk algının özelliğini anımsamak gerekecektir. Ruh, bundan sonraki evrelerde, dış ve iç, olmuş ve istenmiş, nesne ve özne gibi kavramları oluşturur, yani tarihsel sezgiyi tarihsel olmayandan, gerçek sezgiyi gerçek olmayandan, gerçek düşlemsel sezgiyi katıksız düşlemsel sezgiden ayırır. İçsel olguların, istenen ve düşlenen şeylerin, düş kurmaların ve kafağlarının da bir gerçekliği, iç dünyanın da bir tarihi vardır. Bir bireyin özyaşamöyküsüne, onun hayalleri de gerçek olgular olarak girer. Fa-

(24) B. Croce, agy., s. 32.

kat bireysel bir iç dünyanın tarih olmasının nedeni, gerçekleri düş kurmalar oluştursa bile, bu dünyada gerçekle gerçeksizlik arasındaki ayrımın her zaman var olmasıdır. Ne var ki, bu ayırıcı kavramlar, tarihte, bilimdekiler gibi bulunmazlar; estetik sezgilerde çözümlenip eridiğini gördüğümüz kavramlar gibi bulunurlar... Tarih, gerçek ve gerçeksizlik kavramlarını kurmaz, bunları yalnızca kullanır. Kısacası tarih, tarihin kuramı değildir. Yaşantımızın bir olgusunun gerçek veya düş ürünü olup olmadığını anlamak için, salt kavramsal çözümleme gerekmez; sezgileri, üretildikleri zaman nasılsalar aynen o biçimde, tam olarak, kafamızda canlandırmamız gerekir. Tarihsellik katıksız düşgücünden, herhangi bir sezginin başka herhangi bir sezgiden ayrılışı gibi, bellekte, ayrılır»⁽²⁵⁾. «Bu nedenle, sanat kavramıyla tarih kavramı arasındaki ayrım yalnızca pratik niteliktedir, çünkü tarihin tasarımlaştırdığı olgular bellekten, dolayısıyla, belleğin araçları olan kaynaklardan alınmıştır»⁽²⁶⁾.

«*Olmuş'un, somut'un, tarihsel'in* dünyası, fiziksel dediğimiz gerçeklikle birlikte ruhsal ve insansal dediğimiz gerçekliği de içeren gerçekliğin ve doğanın dünyasıdır. Bütün bu dünya, sezgidir. Bu dünya, olduğu gibi, gerçekçi bir biçimde sunulursa, sezgi tarihseldir; *olabilir'e* veya *düşlenebilir'e* göre sunulursa, sezgi, dar anlamda, düşgücüselsel veya sanatsaldır»⁽²⁷⁾. Özetlersek, tarih, «kavramla ilişkiye girmiş sezginin, yani felsefi

(25) B. Croce, *agy.*, s. 32-33.

(26) Carmelo Sgroi, *Benedetto Croce, svolgimento storico della sua estetica*. G.D'Anna, Messina 1947, s. 78.

(27) B. Croce, *Estetica*, s. 34.

ayırımları içerdği halde somutluk ve bireysellik olarak kalan sanatın bir sonucu gibidir»⁽²⁸⁾. Fakat sanat tarih değildir, çünkü tarih, gerçeklikle gerçeksizlik arasında, olgusal gerçeklikle düşgücü gerçekliği arasında, eylem gerçekliğiyle istek gerçekliği arasında eleştirel ayrımı gerektirir. Sanat ise, katışıksız imgelerde yaşadığı için, bu tür ayrımların öncesindedir... Andromakhe'nin, Aineas'ın tarihsel varlığı, Vergilius'un şiirinin niteliğine tümünden yabancı bir şeydir⁽²⁹⁾.

sanat doğa bilimi ve matematik değildir

Sanat «doğal bilim de değildir, çünkü doğal bilim, sınıflandırılmış ve soyutlanmış tarihsel gerçekliktir. Sanat, matematik bilimi de değildir, çünkü Matematik soyutlamalarla uğraşır, içseyre dalmaz»⁽³⁰⁾.

Sezginin belirlenmesi :

sezgi, çoklukta birliktir

«Sezgi, eski imgeleri anımsayıp, keyfi bir davranışla bir imgenin ardından başka bir imgeyi sürdürerek, ya da yine keyfi bir davranışla iki imgeyi birleştirerek elde edilen uyumsuz, tutarsız bir imgeler yığını değil, bir imgenin üretilmesi, yaratılmasıdır... Sezgi ile başıboş hayal arasındaki ayrımı anlatmak amacıyla, eski Sanat Anlayışı, özellikle *birlik* kavramından yararlanıyordu ve ne tür bir sanat çalışması yapılırsa yapılsın *simplex et unum* (yalın ve bir) ol-

(28) B. Croce, agy., s. 36.

(29) B. Croce, *In nuce*, s. 11.

(30) B. Croce, agy., s. 11-12.

masını istiyordu veya buna yakın bir kavram olan çoklukta birlik sözünü kullanıyordu. Başka bir deyişle, düzensiz imgeler, bütünleyici bir imgede merkezlerini bulmak ve erimek zorundaydılar. 18. yüzyıl *Estetik*'i de aynı amaçla, özgül sanat yetisi anlamındaki *düşgücü*'yle (*fantasia*) (hayalgücü'yle), sanat dışı yeti anlamındaki *kurgugücü* (*immaginazione*) arasında bir ayrım yapmıştı... Düşgücü üreticidir, kurgugücü ise asalaktır»⁽³¹⁾.

Bu *çoklukta birlik* ilkesi, sanatın, kurgugücünün bir oyunu olmadığını gösteriyor, çünkü «kurgugücünün oyunu; çeşitlilik, dinlenme, vakit geçirme, hoşagiden şeylerin dış görünümünde durup eğlenme veya aşırı duygusal bir ilgi gereksinmesi nedeniyle, imgeden imgeye geçip durur. Oysa sanatta, çalkantılı duyguyu apaçık sezgiye dönüştürme sorunu, kurgugücünü denetler... Bu nedenle, kurgugücü olarak anlaşılan hayalgücü sanata yabancıdır»⁽³²⁾.

sezgi, alegori değildir

Bir görüşe göre, «sanatsal imge..., bir *duyusal* ile bir *kavramsal*'ı birleştirip, bir *idea*'yı tasarımıştırdığı zaman sanatsaldır. Burada sözü edilen 'kavramsal' ve 'idea'..., kavramdan başka bir şey olamaz... Ne var ki, kavram veya idea, yalnızca sanatta değil, her zaman, *kavramsal*'la *duyusal*'ı birleştirir, çünkü Kant'ın bulguladığı kavramın kavramı..., kavram yargı olarak, yargı da a priori bireşim olarak, a priori bireşim ise

(31) B. Croce, *Breviario*, s. 27, 28.

(32) B. Croce, *In nuce*, s. 12.

ete kemiğe bürünen sözcük, tarih olarak anlaşıldığından, duysal dünya ile kavranılır dünya arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle, sanatın yukardaki tanımı, ister istemez ,düşgücünü mantığa, sanatı ise felsefeye götürmektedir... Zaten somut kavram olduğu için içinde taşıdığı duysallıktan ve kavramı ifadeleştiren sözcüklerden başka kavram için bir de duysal öge gerekli görmek tümünden gereksiz bir şeydir. Bu istekte direktmekle, evet felsefe veya tarih olarak sanat kavramının dışına çıkılmış oluyor ama, öte yandan *alegori* olarak sanat anlayışına düşüyor... Alegorinin soğuk ve sanata karşı özelliğini herkes bilir. Alegori, iki ruhsal olgu olan bir kavram veya düşünceyle bir imgenin yapay birliği, saymaca (convenzionale) ve keyfi bir biçimde biraraya getirilmesidir. Bu biraraya getirme, o imgenin o kavramı tasarımıştırdığı önsayıdır. Alegori aracılığıyla, sanatsal imgenin bütüncül özelliği açıklanmamakla kalmıyor, buna ek olarak da, bir ikilik yaratılmış oluyor, çünkü böylesi bir birleştirimde, aralarında herhangi bir bağıntıya girmeden, düşünce düşünce olarak, imge de imge olarak kalır; öyle ki, imgenin seyrine daldığımızda, hiçbir sakınca bulunmadan..., kavramı unutturuz; kavramın seyrine daldığımızda ise, yine sakıncasızca, gereksiz ve tedirgin edici imgeyi gözümüzün önünden atarız. Ortaçağda alegori oldukça saygınlık görmüştür..., fakat Ortaçağ sanatının gerçek yüzünden çok, kuramsal bir yanılgı olmuştur, çünkü Ortaçağ sanatı, gerçekten sanat olduğu anlarda, alegoriciliği ya bir yana itmiş, ya da içinde eritmiştir. İşte bu alegori

ci ikiliğin ortadan kaldırılması gereksinmesi, sezgi kavramını, *simge* kavramıyla daha da inceltmemize yol açmıştır. Çünkü simgede idea, simgeleyen tasarımdan ayrı düşünülebilecek biçimde tek başına değildir, ne de simgeleyen tasarım, simgelenen idea olmadan canlı bir biçimde tek başına durabilir. Vischer'in dediği gibi.... bir parça şekerin bir bardak suda eriyişi gibi, tümünden tasarımda erir. Artık şeker suyun her bir molekülünde vardır, ama bir parça şeker olarak değil. Ne var ki, artık kaybolmuş, idea olarak yakalanamayan idea da.... idea sayılmaz... Sanat elbette simgedir, ama neyin simgesidir? Sezgi, kendisine can veren ve onunla tek bir vücut olan yaşamsal bir ilkeyle ancak, *karmakarışık* bir imgeler yığını olmaktan kurtulup, gerçekten sanatsal olur, gerçekten sezgi olur. Peki nedir bu ilke»⁽³³⁾.

sezgi liriktir

«Sezgiye tutarlılık ve birlik veren şey duygudur. Sezgi, bir duyguyu tasarlattığı için gerçekten sezgidir. O yalnız duygudan doğar ve duygu üzerinde yükselebilir. Sanata, simgenin tüy gibi hafifliğini kazandıran şey idea değil, duygudur... Destan ya da lirik şiir, dram ya da lirik şiir, bütün bunlar, bölünmez olanın kalıpcı nitelikteki ayrımlarıdır. Sanat her zaman liriktir... Katıksız sanat yapıtlarında hayran kaldığımız şey, bu yapıtlarda bir ruh durumunun ulaştığı, yetkin düşlemsel biçimdir. Biz buna, sanat yapıtının canı, birliği, sınıksızlığı, doluluğu diyoruz. Yetkinliğe erişmemiş ya da yapmacık sanat yapıtlarında sevmediğimiz şey

(33) B. Croce, *Breviario*, s. 28-31.

ise, bir ya da birden çok ruh durumunun birliğe kavuşmamış çatışmasıdır; bu durumların katmanlaşması ya da karma karışıklığıdır»⁽³⁴⁾. «Demek ki sanatsal sezgi, her zaman lirik sezgidir. Lirik sözcüğü, sezgi sözcüğünün yanında bir sıfat olarak değil, onun eşanlamlısı olarak bulunmaktadır»⁽³⁵⁾.

sezgi katışıksızdır

«Herhangi bir şiiri alıp, onu şiir olarak yargılatıran şeyin ne olduğu belirlenmek istendiğinde, önce, değişmez ve gerekli iki öge görülür : Bir *imgeler* topluluğu ve bu imgelere can veren bir *duygu*... Ne ki, bu iki öge, ilk bakışta ve soyut bir çözümlemede, iki ayrı öğeymiş gibi görünür. Aslında, *imge* ve *duyguyu*, birbirine sarılmış iki tele *benzetmek* bile olanaksızdır, çünkü *duygu*, tümünden *imgelere*, o *imgeler topluluğuna* dönüşmüştür ve artık işseyriyle (temaşa ile) görülen, bu nedenle de *çözümlemiş* ve *aşılmış* bir *duygu* olmuştur. Bu yüzden de şiire ne *duygu*, ne *imge*, ne de ikisinin toplamı denilebilir. Şiir, 'duygunun işseyri' veya 'lirik sezgi', ya da kendisini oluşturan *imgelerin* gerçeklik veya gerçeksizliklerine ilişkin her türlü tarihsel ve eleştirel bağıntıdan arınmış ve yaşamın, gündeliklikten sıyrılmış salt, katışıksız atışını yakaladığı için, katışıksız sezgi'dir»⁽³⁶⁾.

«Katışıksız sezgi, ussal ve mantıksal bağıntılardan arınmış olabilmek için, *duygu* ve *tutkuyla* dolu-

(34) B. Croce, agy., s. 33.

(35) B. Croce, agy., s. 35.

(36) B. Croce, *In nuce*, s. 5, 7.

dur; başka bir deyişle, yalnızca bir ruh durumuna sezgisel ve ifadesel biçim verir, bu nedenle de, görünüşteki o soğukluğun altında sıcaklık vardır ve her gerçek sanat yaratısı, yalnız salt liriklik olmak koşuluyla katışıksız sezgidir»⁽³⁷⁾.

sanat kuramsallaştırılmış duygudur

«Sanat dolaysız duygu değildir... Kuşkusuz duygular, dolaysızlıkları içinde de, 'ifade edilirler'... çünkü ifade edilemeseler, aynı zamanda duyusal ve cisimsel olgular olmasalar... somut şeyler de olmazlardı, yani hiç olmazlardı». Ama «duyguya kuramsal biçim veren ve onu sözcüğe, ezgiye, figüre dönüştüren» gerçek ifade, «ruhsal» veya «estetik» ifadedir. «İşte, sanata tanınan 'tutkulardan kurtarıcı' ve «yatıştırıcı»lık erdemi, çalkanan veya henüz yaşanan duyguyla, içimizle seyredebildiğimiz duygu, yani şiir arasındaki farkta yatmaktadır... Duygunun veya dolaysız tutkunun 'sonluluğu' karşısında şiirin 'sonsuzluğu'... Özelliği de bu farktan gelmektedir: Bu özelliğe aynı zamanda şiirin 'tümelliği' veya 'evrenselliği' diyoruz. Nitekim, çalkantısıyla yaşanacak yerde içimizle seyrettiğimiz duygunun, ... bütün ruhumuzda sonsuz etkilerle geniş daireler halinde yayıldığı görülür. Sevinç ve sıkıntı, haz ve acı, güçlülük ve kendini bırakış, ciddilik ve tüy hafifliği, bu duyguda biri ötekine bağlanır..., biri ötekine dönüşür, çünkü her bir duygu, bireysel görünümü ve özgün, baskın nedenini korusa da, kendi

(37) B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica 1917*, adigeçen «Nuovi saggi di Estetica», s. 121.

içine çekilip, kendi içinde tükenmez. Gülmeceli bir imge, şiirsel olarak gülmeceliyse eğer, örneğin Don Kişot'da veya Falstaff'ta olduğu gibi, gülmeceli olmayan bir şey de taşır içinde. Ürkünç bir şeyin imgesi, şiirde hiçbir zaman, bir yücelme, bir iyilik ve sevgi avuntusundan yoksun değildir»⁽³⁸⁾.

Bir duygu veya bir ruh durumu nedir acaba? «Evrenden kopup, tek başına gelişebilen bir şey mi yoksa? Bölüm ve bütün, birey ve evren, sonlu ve sonsuz, biri ötekinden uzak, biri ötekinin dışında, bir gerçekliğe sahip olabilir mi?... Bağıntının iki öncülünden birinin koparılması ve yalıtılması, bir soyutlama işleminden başka bir şey olamaz. Soyutlama için yalnızca soyut bireysellik, soyut sonlu, soyut birlik ve soyut sonsuz vardır. Oysa katışıksız sezgi veya sanatsal tasarım, tüm varlığıyla soyutlamaya karşıdır; hatta karşı olmak bir yana, katışıksız bilgisel niteliğinin bir sonucu olarak soyutlamayı tanımaz bile... Katışıksız sezgide veya sanatsal tasarımda, her *tek*'in yüreği *tüm*'ün yaşamıyla çarpar ve *tüm*, her *tek*'in yaşamının içindedir; ve gerçek anlamdaki her sanatsal tasarım aynı zamanda hem kendisi hem de evrendir; o bireysel biçimde evren ve evren olarak o bireysel biçimdir. Ozanın her sözcüğünde, onun düşgücünün her yaratısında; tüm insanlık yazgısı, tüm umutlar, tüm düşler, acılar ve sevinçler, insanların büyüklükleri ve küçüklükleri, acı çekerek ve sevinerek hiç durmadan

(38) B. Croce, *In nuce*, s. 12-14.

kendi üstünde oluşan ve çoğalan *gerçek*'in iç dramı vardır»⁽³⁹⁾.

Sanat sezgi olduğuna göre, acaba, *dış doğa*'ya ait *fiziksel* bir nesnenin herhangi bir sezgisi de sanat mı olacaktır? «Gözlerimi açıp gözümün önüne gelen ilk nesneye, örneğin bir masa veya iskemleye, bir dağ veya nehire baktığımda, salt böyle bir davranış nedeniyle, estetik bir edim mi gerçekleştirmiş olacağım? Eğer böyleyse, gerekliliğini belirttiğimiz lirik özellik nereye gidiyor? Yok değilse, yine aynı biçimde gerekliliğini belirtip lirik özellikle özdeşliğini vurguladığımız sezgisel özellik nereye gidiyor? Kuşkusuz, fiziksel bir nesnenin fiziksel bir nesne olarak algılanması şiirsel veya sanatsal bir edim değildir. Ama bu zaten katışksız sezgi olmadığı, tersine algısal bir yargı olduğu ve bunun için de soyut kavramların kullanımını gerek-

-
- (39) B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica 1917*, adigeçen «Nuovi saggi di Estetica», s. 121-122. Bkz. ayrıca Edmondo Cione, *La novissima estetica del Croce*, Casa Editrice Sabina, Napoli 1937, s. 5-6: «Croce, duygu kavramını, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* yazısında açıklığa kavuşturuyor. Bu yazıda, sezginin lirikliği...; Croce'yi salt duyguyu sanata soktu diye eleştirip onu usdışıcılarla bir tutanlara... ve kimi ahlakçıların savlarına karşı, özellikle savunuluyor. Fakat Croce, sanatın içeriği olarak duyguyu, haz ve acı, çekicilik veya iticilik gibi doğal, dolaysız, ilkel bir şey olarak değil, onu tarihsel ve insansal gerçek doğası içinde ele almakla, ilk *Estetica*'daki şiirin kuramsal ve içseyirsel niteliğine bağlanan temel bir belirlenim de ekliyor sanata: Lirik sezginin evrenselliği ve bütünselliği. Böylece..., ilk *Estetica*'daki doğalcı kalıntı kesinlikle aşılmış oluyordu».

tirdiği için..., katışıksız sezginin dışına çıkmıştır. Bir tek koşulla, fiziksel bir nesnenin katışıksız sezgisine ulaşılabilir : Yani, fiziksel dünyanın veya dış doğanın, usun bir kurgusu ve soyutlaması olmamak, gerçekten gerçek bir gerçeklik olmak koşuluyla. Ama bu durumda, kişi kuramsal anında, hem kendini hem dış doğayı, hem ruhsallığı hem fiziksel dünyayı sezgilemek zorundadır. Ne var ki, böyle bir şey, ikilikçi öğretiyeye aittir... İkilikçilik için içine girince de, katışıksız sezgi olarak sanat öğretisini, ama onunla birlikte tüm felsefeyi bir yana koymak gerekir. Ayrıca sanatın kendisi de, sessiz de olsa, metafizik ikilikçiliğe karşı baş kaldırmaktadır, çünkü, en dolaysız bilgi biçimi olan sanat, edilginliği değil etkinliği, dışsallığı değil, içsellığı, maddeyi değil ruhu yakalar ve hiçbir zaman ikili bir gerçeklik düzeniyle ilişkiye girmez»⁽⁴⁰⁾

katışıksız sezginin yaşanma koşulu

Peki, katışıksız sezgiyi, katışıksızlık özelliği içinde nasıl yaşayabiliriz : «Kendimde şunu gözlemliyorum (kendimden örnek vermek zorundayım, çünkü başkalarının, çocukların ve hayvanların iç dünyasını ancak kendi ruhum aracılığıyla bilebileceğini itiraf etmeliyim) : Herhangi bir duyum karşısında, itkinin ve duygunun çekiciliğine ve iticiliğine kendimi bırakıp koyvermesem, düşünmeler ve tasımlarla kendimi dağıtmasam, sezgisel davranışta directmeyi başarsam, sanat yapıtı denilen şeyin tadına varıldığı durumdayım demektir. Duyumu yaşıyorum, ama duyumu, iç-

(40) B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* 1908, adığı geçen «Problemi di Estetica», s. 25-26.

seyrine dalmış *katışıksız* ruh olarak yaşıyorum. Günlük yaşamda, duyuruların ardından hemencecik düşünmeler ve istemeler gelir, onu, başka duyurular, başka düşünmeler, başka istemeler izler. Bu ardışıklık, nedimli hızlı olursa olsun, katışıksız sezginin gerçekleştiği ilk anı ortadan kaldıramaz. Bu ilk an, *çoğalarak* ve yayılarak, sanat yaşamını oluşturur. Bu ilk an olmadan, bu ilk ateş olmadan, büyük ateş gelmez. Gerçek anlamda sanatçı, katışıksız duyum veya sezgi anını, başkalarına göre daha uzun sürdürebilen ve başkalarının da sürdürmesini sağlayacak güçte olan kimsedir»⁽⁴¹⁾.

Sezgi ve ifade :

Croce'nin estetik dizgesinin en özgün yanının özdeşleştirmelere dayandığını, bunun en önemlisinin de, *tikel*'in bilgisi olan sezgiyle ifadenin özdeşliği olduğunu önceden belirtmiştik⁽⁴²⁾.

sezgi ve ifade özdeşirler

Gerçek sezgiyi, gerçek tasarımı ayırdetmenin en güvenli yolu, gerçek sezginin veya tasarımın, «aynı zamanda ifade» olduğudur. «Bir ifadede nesnelleşmeyen şey ne sezgi ne de tasarımdır, yalnızca duyum ve doğallıktır. Ruh ancak, yaparak, biçimleyerek, ifade ederek sezgiler. Sezgiyle ifadeyi birbirinden ayırdıktan sonra, artık onları tekrar birleştirme olanağı yoktur.

(41) B. Croce, *Conoscenza intuitiva e attività estetica* 1904, adigeçen «Problemi di Estetica», s. 482.

(42) Bkz. dipnot 14.

Sezgisel etkinlik, *ne kadar ifade ediyorsa, o kadar sezgiler*. Böyle bir önerme çelişkili görünebilir. Bunun nedenlerinden birisi, 'ifade' sözcüğüne çok dar bir anlam verilmesinde, onu yalnızca sözcül (verbale)⁽⁴³⁾ anlatımlarla bir tutmakta yatmaktadır. Oysa çizgisel, renksel, tonsal anlatımlar gibi, sözcül olmayan ifade biçimleri de vardır. Bütün bu anlatım biçimlerinin ifade kavramı içinde düşünülmesi gerekir, çünkü ifade kavramı, ister konuşucu, ister besteci, ister ressam olsun, insanın her etkinliğini kapsar. Bir anlatıma ister resimsel, ister müziksel ya da başka bir şey deyin..., sezgiyi ifadeden ayırmak olanaksızdır... Bir geometrik figürün imgesine, o figürü bir kâğıda veya karatahtaya hemen çizecek denli açık-seçik sahip değilsek, o figürü gerçekten nasıl sezgileyebiliriz? Bir bölgenin, örneğin Sicilya adasının çevresini tüm dolambaçlarıyla çizecek durumda değilsek, o bölgenin, o adanın çevresini gerçekten nasıl sezgileyebiliriz? İzlenimlerimizi ve duygularımızı biçimlemeye çalıştığımız zaman, ama sadece o zaman, içimizi tümünden aydınlatan ışığı kim denememiştir? İşte o an, duygular ve izlenimler, sözcük sayesinde, içimizin karanlık bölgesinden içseyrine dalmış ruhun aydınlığına çıkarlar. Bu bilgi sürecinde, sezgiyi ifadeden ayırdetmek olanaksızdır. Biri, ötekisiyle birlikte, aynı anda dışlaşır, çünkü ikisi iki ayrı şey değil, tek bir şeydir⁽⁴⁴⁾.

(43) İtalyanca 'verbale'nin karşılığı olarak kullandığım bu güzel «sözcül» sözcüğünü, İsmail Tunalı'nın adigeçen *B. Croce'nin Estetik'ine Giriş* adlı yapıtından öğrendim.

(44) B. Croce, *Estetica*, s. 11-12. Bkz. ayrıca *Logica*, s. 67-68: «Düşünmek, aynı zamanda konuşmaktır ve kavramını ifade etmeyen ve ifade etmesini bilmeyen kimse, o kav-

«Bazı kimseler, akıllarında pek çok ve önemli düşünceleri bulunduğunu, ama bu düşünceleri bir türlü dile getiremediklerini söylerler sık sık. Aslında bu kimseler, gerçekten düşünceleri olsaydı, güzel ve etkileyici sözcüklerle onları biçimlendirirlerdi, yani ifade ederlerdi. Ama bu düşünceler, tam ifade edilmek istendikleri anda dağılıp gidiyorsa veya güdükleşip yoksullaşıyorsa, o düşünceler ya hiç yoktur ya da güdük ve yoksuldur. Bizler de ülkeleri, figürleri, görünüşleri

rama sahip de değildir; olsa olsa, sahip olduğunu sanıyor veya umut ediyordur. İfade edilmemiş bir tasarım, boyanmamış bir resimsel görüntü ve ezgilenmemiş bir ezgi olmadığından başka, sözcüklere dökülmemiş, yalnızca düşünülmüş bir kavram da yoktur... Yinelemekte yarar var: Kavram, yalnızca, sesli veya sözcül denen biçimlerde ifade edilmez... Kavramın sözcül olmayan biçimlerde de ifade edildiğini ileri sürmek önce şaşırtabilir ve Geometri'nin de... sözcük kullandığı, sözcüğü gerektirdiği söylenip, örneğin, *Katıksız Aklın Eleştirisi*'ni müziğe veya Newton'un *Doğa Felsefesi*'ni mimariye çevirmeyi denemek gibi alaycı bir meydan okumayla çıkılabilir ortaya. Ne var ki, ruhun birliğini parçalamamaya çok dikkat etmek gerekir, çünkü yanlışların doğmasının ve diretmesinin nedeni böyle bir parçalamada yatmaktadır. Sözcükler, tonlar, renkler, çizgiler, hepsi birer fiziksel soyutlamadır... Gerçekte gözleriyle bir tabloya bakan kimse, onunla sözcül olarak da konuşuyordur; bir müziksel örneği seslendiren kimsenin ruhunda aynı zamanda sözcük de vardır; bir bina ya da bir kilise kuran kimse, aynı zamanda konuşur, çalar ve ezgiler; şiir okuyan kimse, aynı zamanda onu ezgiler, boyar, yontar, kurar. *Katıksız Aklın Eleştirisi* müziğe çevrilemez, çünkü müzik onun içindedir zaten; *Doğa Felsefesi* taş olarak kurulamaz, çünkü mimari onun içindedir zaten...»

ressamlar gibi; cisimleri heykeltçiler gibi sezgilediğimizi sanırız, oysa ressam ve heykeltçi o imgeleri boyamasını ve yontmasını bilir, ama biz aynı imgeleri ifade edilmemiş olarak içimizde taşıyoruz. Raffaello'nun bir Meryem'ini herhangi bir kimsenin düşleminde canlandırabileceğine inanılır; Raffaello'yu Raffaello yapan şeyin de Meryem figürünü tuvale aktarabilecek mekanik beceriklilik olduğu sanılır. Bundan daha sakat bir düşünce olamaz. Gündelik olarak sezgilediğimiz dünya çok az bir şeydir ve küçük küçük ifadelerle dile gelir. Bu ifadeler, ancak kimi özel anlarda, giderek artan ruhsal yoğunlaşmayla büyüyüp boyutlanır...». Günlük yaşantımızdaki küçük sezgilenimiz, «bir kitabın *dizin'i* gibidir» ve «eşyalara taktığımız, onların yerini tutan etiketlerdir. (Kendileri de birer ifade olan bu) *dizin* ve etiketler, küçük gereksinimlere, küçük eylemlere yeterlidir ancak. Ama arada bir *dizin'den* kitabın kendisine, etiketten eşyaya, başka bir deyişle, küçük sezgilerden daha büyüklerine, çok büyüklerine, pek çok büyüklerine geçtiğimiz olur. Bu geçiş bazen hiç de kolay değildir. Sanatçı ruhsallığını çok iyi incelemiş kimseler şunu söylüyor : Bir insanı çok hızlı bir bakışla görme eyleminden, resmini çizecek kadar onu gerçekten sezgilemeye geçtiğimizde, canlı ve açık-seçik gibi gelen ilk görüntünün pek bir işe yaramadığının ayırdına varır ve bir kukla bile çizmeye yetmeyecek birkaç izlenimden başka bir şeyimiz olmadığını görürüz. Resmi yapılmak istenen kişi, sanatçının karşısında, bulgulanması gereken bir dünya gibi durur. Michelangelo, 'elle değil, beyinle resim yapılır' diyordu. Leonardo, *Son Akşam Yemeği* freskosunun önünde, elini fırçaya sürmeden günlerce dur-

makla, Grazie kilisesi baş rahibini şaşırtıyor ve 'üstün zekâlı kimseler bazen çalışmadan daha çok iş çıkartırlar, çünkü yaratıyı uslarıyla ararlar' diyordu. Ressam, başkalarının duyduğu veya sezinlediği, ama göremediği şeyi gördüğü için ressamdır. Bir gülümsemeyi gördüğümüzü sanırız. Ne var ki, gerçekte, o gülümsemenin ancak birkaç sönük belirtisini algılamışsınız, ama o gülümsemenin en nitel çizgilerinin ayırdına varamamışsınız. Oysa ressam, bu nitel özellikleri yakaladığı için 'gülümsemeyi yetkin bir biçimde tuvaline aktarabilir. En yakın bir dostumuzun, günün her saatinde ve her gün yanımızda bulunan birinin görünümünün bile sezgisel olarak ancak birkaç izlenimine sahibizdir... Aritmetik biliminin, zenginliği üzerinde hayale kapılan birinin hayallerini, ne kadar malı bulunduğunu söyleyerek yalanlaması gibi, düşüncelerinin ve imgelerinin zenginliği konusunda hayale kapılan kimseyi de, 'ifade'nin sırat köprüsü gerçeğe döndürür. Birincisine, —Hadi, yap, mallarının hesabını! deriz; ikincisine ise, —İşte sana kalem, hadi çiz, ifade et kendini! O halde şöyle özetleyebiliriz : Sezgisel bilgi, ifadesel bilgidir. Us karşısında bağımsız ve özerktir. Sonradan yapılan gerçeklik ve gerçeksizlik ayrımlarına, yine sonradan gelen mekân ve zaman oluşumlarına ve tamalgılamalarına yabancıdır. Sezgi ve tasarım; duyulan ve etkisinde kalınan şeyden, duyusal dalga veya akımdan, ruhsal gereçten, *biçim* olması nedeniyle ayrılır. Bu biçim, bu egemen oluş ise *ifade*'dir. Sezgilemek, ifade etmektir, ifade etmekten başka bir şey değildir»⁽⁴⁵⁾.

(45) B. Croce, *Estetica*, s. 11, 12, 13, 14.

«Eyleme dönüşmemiş bir istençin istenç olmadığı gibi, ifade edilmemiş bir sezgi de sezgi değildir»⁽⁴⁶⁾. «Aslında biz, ifade edilmiş sezgilerden başka bir şey bilemeyiz. Bir düşünce sözcüklere geçmemişse, bizim için düşünce de değildir; seslerde somutlaşmamış müziksel bir esin, müziksel bir esin de değildir; boyanmamış bir resimsel imge, resimsel imge de değildir. Burada, sözcüklerin mutlaka yüksek sesle söylenmesi müziğin çalınması, resmin bir tuval veya tahta levha üzerine tespiti gerektiğini söylemek istemiyoruz. Ne var ki, bir düşünce gerçekten düşünce ise, yani gerçekten düşünce olgunluğuna ulaşmışsa, sözcükler ağızımızın kaslarını uyandırarak, kulaklarımızda yankılanarak, tüm bedenimizde koşuşmaya başlarlar; bir müzik gerçekten müzikse, boğazımızda sesini duyurmaya, ya da düşsel tuşlarda kayan parmaklarımızın ucunda titreşmeye başlar; resimsel bir imge, resimsel olarak gerçekse, içimiz, tümünden renk lenfalarıyla dolar; yanımızda boya bulunmadığı durumlarda, sanki bir ışın saçımı büyüyle, çevremizdeki nesneleri kendiliğimizden boyamaya başlarız... 'Ruhun bu ifadesel durumu oluşmadan önce, düşünce, müziksel düşlem, resimsel imge, ifadesiz olarak da varolamazlar, çünkü hiç yoktur... İfadeden yoksun bir imge düşünmek nasıl olanaksızsa, ifade olan bir imge düşünmek de mantıksal olarak şarttır. Bir şiirden onun ölçüsü, ritmi ve sözcükleri koparıldığında, geriye, kimilerinin sandığı gibi, şiirsel düşünce kalmaz, çünkü geriye hiçbir şey kalmaz. Şiir o sözcüklerle, o ritimle, o ölçüyle

(46) B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* 1908, adığeçen «Problemi di Estetica», s. 16.

doğmuştur»⁽⁴⁷⁾. «Ritim ve ölçü, birbiriyle uyuma (rispondenze) ve uyak, eğretilenen şeylerle sarmaş dolaş olan eğretileme, renk ve ton uyuşumları, bakışıklık (simetri), uyum... sanatsal biçimle eşanlamlıdır»⁽⁴⁸⁾.

«İfade edilmemiş bir imge; sözcük, ezgi, çizim, resim, heykel, mimari olmayan bir imge; en azından içimizde mırıldandığımız sözcük, yüreğimizde yankılanan ezgi, düşgücümüzde beliren ve tüm içimizi, tüm bedenimizi boyayan çizim ve renk olmayan bir imge, var olmayan bir şeydir. Varlığı önerilebilir ama, doğrulanamaz, çünkü bu doğrulamanın tek bir kanıtı vardır, o da, imgenin cisimleşmiş ve ifade edilmiş olmasıdır. Sezgiyle ifadenin özdeşliği gerçeğini, düşüncesi olduğunu söyleyip de onları ifade edemeyen, büyük bir resim tasarladığını söyleyip de onu resmetmesini bilmeyenlere gülen halkın sağduyusunda bile görmek olanaklıdır»⁽⁴⁹⁾.

İfadenin dışlaştırılması (iletilmesi) :

«Pratik etkinlik..., istenç'tir (irade)... Bize göre istenç..., salt kuram veya şeylerin içseyrinden ayrı bir ruhsal etkinliktir. İstenç, bilgiler değil, eylemler üretir. Eylem, ancak istençli olduğu zaman, gerçekten eylemdir... Kuramsal biçimle kişi şeyleri kavrar; pratik biçimle ise onları değiştirir; birincisiyle evreni kendinin yapar, ikincisiyle onu yaratır. Fakat birinci biçim

(47) E. Crocc, *Breviario*, s. 43, 44, 45.

(48) B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica 1917*, adigeçen «Nuovi saggi di Estetica», s. 124.

(49) B. Croce, *In nuce*, s. 28-29.

ikincisinin temelidir; estetik etkinlikle mantıksal etkinlik arasında gördüğümüz *iki dereceli* ilişki, daha geniş olarak, bu iki biçim arasında yinelenir. İstemekten bağımsız bir bilmek..., düşünülebilir, ama bilmekten bağımsız bir istenç olanaksızdır. Kör istenç, istenç değildir; gerçek istencin gözleri vardır.

Şeylerin niteliği hakkında bizi aydınlatan, nesnelerin tarihsel sezgileri (algılar) ve bilgiler arasındaki (mantıksal) ilişkiler olmasa, nasıl istenebilir? Biz çevreleyen dünyayı ve şeyler üzerinde etkide bulunarak onları değiştirme yolunu bilmesek, gerçekten nasıl isteyebiliriz?... Pratik eylem, pratik olmayan bilgilerden sonra gelir... Biri kuramsal, öteki pratik olan iki evre veya derece arasına... üçüncü bir evre girmez»⁽⁵⁰⁾.

dışlaştırma olayı kavramsal değil, pratik bir edimdir

«Bu ayrımları saptadıktan sonra, estetik etkinliği pratik etkinlikle birleştiren veya pratik etkinliğin kurallarını estetik etkinliğin içine sokan bir öğretiyi yanlış saymamız gerekir. Bilimin kuram, sanatın ise pratik olduğu birçok kez söylendi. Bunu böyle diyenler ve estetik olguyu pratik olguymuş gibi görenler, boşlukta sallandıkları için veya laf olsun diye ileri sürmüyorlar bu görüşü. Aslında, gerçekten pratik olan bir şeyi görüyorlar. Ama, onların dikkatlerini çevirdiği pratik şey, ne estetik şey'dir, ne de onun içindedir; tersine, *estetik olan'ın dışında ve yanındadır...*

(50) B. Croce, *Estetica*, s. 53, 54, 56.

Estetik olgu, izlenimlerin ifadesel olarak işlenmesiyle son bulur. İçsel sözcüğü⁽⁵¹⁾ elde ettiğimiz, bir figürü veya bir heykeli açık-seçik ve diptiri olarak kavradığımız, müziksel bir örgeyi (motifi) bulduğumuz zaman, ifade doğmuştur ve tamdır ve başka bir şeye gereksinimi yoktur. Sonradan bizim konuşmak için ağzımızı veya müziği ezgilemek için gırtlığımızı açmamız veya açmak *isteyişimiz*; yani zaten içimizde kendimize hafifçe dediğimiz ve ezgilediğimiz şeyi yüksek sesle dememiz ve ezgilememiz; önceden küçük çapta ve hızlıca gerçekleştirdiğimiz devinimleri, geriye iz kalsın diye bir maddeye büyük çapta aktarmak amacıyla, piyanonun tuşlarına dokunmak veya fırçayı ve keskiyi almak için ellerimizi uzatmanız veya uzatmak *isteyişimiz*; bambaşka yasalara uyan ek bir olgudur... Şimdilik bunu hesaba katmamız gerekir; her ne kadar, bu olgunun şeylerin üretimi olduğunu, pratik bir olgu veya bir istenç olgusu olduğunu şimdiden kabul etmek zorunluysa da»⁽⁵²⁾.

«Sanatsal görüntü ile fiziksel olgu, yani bu görüntüyü yeniden üretmeye yarayan araç arasındaki tümünden dışsal ilişkinin anlaşılmasında sonucu, birçok yanıltıcı öğretiler çıkmıştır ortaya»⁽⁵³⁾.

(51) Bkz. Mario Sansone, adıgeçen *Croce critico*, C. II, s. 1489, 1491: «*Estetica*'da geçen 'sözcük'ü... sözlüksel tekilliği içinde değil, ifadesel bir birim..., *tüm bir tümce* olarak anlamak gerekir». «Gerçek sözcük, ifadesel bağlamdır».

(52) B. Croce, *Estetica*, s. 56-57.

(53) B. Croce, *agy.*, s. 114.

«Estetik üretimin tam sürecini, şu dört evreyle dile getirebiliriz : *a*, izlenimler; *b*, ifade veya ruhsal estetik bireşim; *c*, güzelden hoşlanma (estetik haz); *d*, estetik olgunun fiziksel görüngülere (seslere, tonlara, devinimlere, çizgi ve renk birleştirimlerine vb.) çevrilmesi. Herkesin görebileceği gibi, temel nokta, gerçek anlamda estetik ve gerçek olan tek nokta *b*'dir», çünkü «güzel, fiziksel bir olgu değildir; şeylere değil, insanın etkinliğine, ruhsal gücüne aittir»⁽⁵⁴⁾.

«*Fiziksel güzel*'i *işsel güzel*'in, yani ifadelerin yeniden üretimine yarayan basit bir araç olarak gören bu kuramımıza şöyle bir itirazda bulunulabilir : Sanatçı, ifadelerini, ya boyayarak veya yontarak, ya da yazarak veya notaya geçirerek yaratır; bunun için de *fiziksel güzel*, *estetik güzel*'i izleyecek yerde, kimi vakit onu önceler. Ne var ki bu, sanatçının yaratma sürecini çok basite indirgemek olur. Sanatçı, gerçekte, bir fırça sürüşünü düşgücüyle görmeden dışlaştırmaz; bu fırça sürüşünü henüz düşgücüyle görmemişse, dışlaştırdığı sürüş, (o anda daha varolmayan) ifadesini dışa vurma için değil, deney niyetiyle ve sonraki düşünmesine, işsel yoğunlaşmasına basit bir dayanak noktası olsun diyedir. Fiziksel destek noktası, yeniden üretim aracı olan fiziksel güzel değil, *eğitimsel* diyebileceğimiz basit bir araçtır»⁽⁵⁵⁾.

«Yalnızca belleğe yardım etmek için oluşan üretim, yani fiziksel nesne üretimi nedeniyle, pratik etkinlik estetik etkinlikle ilişkiye girer... Biz estetik görün-

(54) B. Croce, agy., s. 105, 107.

(55) B. Croce, agy., s. 112-113.

tümüzü isteyip istememezlik edemeyiz; tersine, bu görüntüü dışlaştırmaya isteyip istemeyebiliriz, ya da daha iyi bir deyişle, üretilmiş dışlaştırmayı korumayı ve başkalarına iletmeyi isteyip istemeyebiliriz».

sanat ve teknik

«Bu istençli dışlaştırma olgusunu çok değişik bilgiler önceler; bu bilgilere... *teknik* adı verilir. Mecazi anlamda bir fiziksel güzelden söz edilişi gibi, bir de *sanatsal teknik*'ten veya daha kesin bir deyişle, *yeni-den estetik üretim için uyarı üretmeye yönelik pratik erkinliğin hizmetindeki bilgiler*'den söz edilir... Yeni-den sanatsal üretimin hizmetindeki bu teknik bilgilerin varlık olanağı, bir içsel ifadenin estetik tekniği, başka bir deyişle, *içsel ifadenin araçları* kuramını düşlettirecek denli kafaları karıştırmıştır. Elbette böyle bir şey olanaksız ve biz nedenini çok iyi biliyoruz: Kendinde ele alınan ifade, ilk kuramsal etkinlik-tir; böyle olunca da, pratik bilgiden ve pratik bilgiyi aydınlatan ussal bilgilerden de önce gelir; dolayısıyla her ikisine göre de bağımsızdır. Pratik bilgiyi belirlemeye kendince katkıda bulunur, ama onun tarafından belirlenmez. İfadenin *araçları* yoktur, çünkü ifadenin *amacı* yoktur. İfade, bir şey sezgiler, ama onu istemez; bunun için de, *isteme*'nin soyut oluşturunca öğeleri olan araç ve amaç diye çözümlenemez. Bir *yazarın* yeni bir roman veya oyun tekniği yarattığı, bir ressamın yeni bir ışık dağıtım tekniği yarattığı söylendiğinde, burada teknik sözcüğü rastgele kullanılmaktadır, çünkü sözü edilen yeni teknik, aslında o *yeni roman*, o *yeni tablo*'dan başka bir şey değildir. Işığın dağılımı,

tablonun görüntüsüne (sezgisine - B.C.) aittir; oyun yazarının tekniği de, o yazarın oyun anlayışının kendisidir...

Ama, yağlıboya veya asitli oyma resim yapma, ya da kaymak taşına oyma yolları söz konusu olunca, 'teknik' sözcüğü yerinde kullanılmıştır. Ne var ki, bu durumda, 'sanatsal' sıfatı mecaz değeri taşır, o kadar. Estetik anlamda bir oyun yazarlığı tekniği olanaksızsa da, bir oyun tekniği, yani bazı belirli estetik yapıtların dışlaştırılma süreçlerinin tekniği olanaksız değildir. Örneğin İtalya'da 16. yüzyılın ikinci yarısında, kadın kılığına sokulmuş erkeklerin yerine gerçek kadınlar sahneye çıkartıldığında, gerçek anlamda bir oyun tekniği bulunmuştur...

İfadelerini dışlaştırmak isteyen sanatçıların hizmetindeki teknik bilgiler kümelere ayrılabilir; bu kümelere *sanatların kuramları* adı verilir. Böylece ortaya mekaniğin yasalarını, yapım ve kaplama gereçlerinin dayanıklılığıyla ağırlık üzerine bilgileri, kireç ve stuko karma yollarını içeren bir Mimarlık Kuramı; değişik taşları yontma, tuncu iyi bir biçimde eritme, keskiyle işleme, kilden ve alçıdan modeli tamı tamına kopya etme, kili nemli tutma yöntemlerine ilişkin uyarıları içeren bir Heykelticilik Kuramı; değişik tutkal boya (tempera), yağlıboya, suluboya, tebeşir boya (pastel) yöntemleri, insan vücudunun oranları, perspektif yasaları üzerine bilgiler içeren bir Resim Kuramı ortaya çıktı»⁽⁵⁶⁾.

(56) B. Croce, agy., s. 122-124.

«Kesin kanımı yinelemek zorundayım : Sanatsal üretim sürecine, hiçbir pratik veya teknik öge girmez. Düşlemsel kendiliğindenlik, bu sürecin başından sonuna dek, kayıtsız şartsız egemendir. Teknik kavramı, hem katışıksız *Estetik*'e, hem de gerçek anlamdaki sanat eleştirisine yabancıdır... Teknik, sanatsal görüntünün anısını maddesel olarak tespit etmek için zaten tamamlanmış olan sanatsal süreçten sonra gelir veya sanatsal yaratmanın bir verisi olarak devam eder, ama gerçek anlamdaki sanatsal sürecin içine sızmayı başaramaz...

Teknik sözcüğüyle ekonomik ve dar anlamda teknik olgular değil de, sanatsal olgular adlandırıldığında, sözcük ya rastgele kullanılmıştır, ya da, sanatın kendisinden başkasını adlandırmayan bir mecazdır. Bu son durumda ise, mekanik değil, yaratıcı üretimi dile getiriyor demektir...

Sanatın karşısına, bir de sanatın hesaplaşmak zorunda olduğu bir *teknik*'i diken görüşlerin temel yanılığı şudur: Tek ve sürekli olan sanatsal süreç, biri ötekisine karşıt iki parçaya veya iki ayrı evreye keyfice bölünmek isteniyor ve çoğun birçok yılların, hatta tüm bir yaşamın ağır ağır işlenmesi olan sanat yapıtı, birdenbire doğan ve doğuş anında yalnızca bazı mekanik araçların elin altında bulunmasına gereksinim duyan bir şey gibi görülüyor.

Demek ki, mekanik bir şey sayılan *teknik*'in... sanatsal üretimde hiçbir zaman yeri yoktur»⁽⁵⁷⁾.

(57) B. Croce, *Il padroneggiamento della tecnica* 1905, adigeçen «Problemi di Estetica», s. 253, 254, 255, 256.

«Çözülmesi gereken teknik, yani pratik sorunlar, aşılması gereken güçlükler gerçekten çıkar sanatçının karşısına. 'Fiziksel' olmadığı, her gerçek şey gibi ruhsal olduğu halde, sezgiyle karşılaştırıldığında fiziksel gibi görünen bir şey vardır gerçekten. Peki nedir bu şey? Tüm varlığından sonsuz oluklar halinde fışkıran ifadeleşmiş imgelerle titreşen sanatçı, tüm insandır, bunun için de, aynı zamanda pratik insandır ve pratik insan olarak, ruhsal emeğinin sonucunun yok olmasını önlemek ve hem kendisi hem de başkaları için imgelerinin yeniden *üretimini* olanaklı kılmak, kolaylaştırmak amacıyla araçlara başvurur. Bunun sonucu olarak da, yeniden üretme işlemine yarayacak pratik odimler meydana getirir. Bu pratik davranışları, başka herhangi bir pratik davranış gibi, bilgiler yönetir, bu nedenle de onlara teknik davranışlar denir. Pratik oldukları için, kuram olan sezgiden ayrılırlar, kuramın dışında yer alırlar, bu yüzden de fiziksel diye adlandırılırlar. Kolaylıkla böyle adlandırılmalarının nedeni, us tarafından soyutlanıp saptandığıdır. Bu yolla, sözcük ve müzikle yazı ve fonograf; resimle tuval, tahta levha, boyanmış duvar; heykel ve mimarlıkla, kesilmiş taşlar, demir, tunç, eritilmiş, dövülmüş ve değişik biçimde biçimlendirilmiş öteki madenler bir-biriyle birleşirler. Bu iki etkinlik biçimi birbirinden o kadar iyi ayrılmamıştır ki, örneğin şiirlerinin matbaa provalarını kötü düzelden bir ozan, elverişsiz gereç kullanan veya statik yasalarına yeterince dikkat etmeyen mimar, çabucak bozulan boya kullanan ressam gibi, hem iyi sanatçı hem de kötü teknikçi olunabilir... Fakat olanaksız bir şey varsa, o da, şiirini kö-

tü yazan büyük ozan, renkleri yakıştıramayan büyük ressam, çizgileri uyumlaştıramayan büyük mimar, tonları uyuma sokamayan büyük besteci, yani kendini ifade etmesini bilmeyen büyük sanatçıdır. Raffaello hakkında, elleri olmasaydı da büyük bir ressam olurdu denilmiş, ama, çizim duygusu olmasaydı da büyük ressam olurdu denilmemiş»⁽⁵⁸⁾.

sanatlar kuramı

«Her birisi kendine özgü kavramıyla ve sınırlarıyla belirlenebilen ve kendi yasaları olan birçok özel sanat biçimleri'nin varlığını kabul eden yanlış öğreti, iki ayrı kuramda kendini gösterir. Bunlardan birincisi, (şiir, resim, heykelcilik, mimarlık, müzik, oyunculuk sanatı, bahçeçilik vb. gibi) *sanatların kuramı*; ikincisi ise, (lirik şiir, dram, roman, destan şiiri veya serüven şiiri, idillio, güldürü, tragedya; kutsal, yurttaşlık, aile konulu, canlı doğa, ölü doğa, görünüm, çiçek ve meyve resmi; kahramanlık, ölüm töreni, görenek konulu heykel; sivil, askeri, kilise mimarisi vb. gibi) *yazınsal ve sanatsal türlerin kuramı*'dır. Kimi zaman biri ötekisinin bölünlenmesi yerine geçer»⁽⁵⁹⁾.

«İnsan ruhu, *estetik olan'dan mantıksal olan'a* geçebilir, çünkü estetik olan mantıksal olana göre birinci basamaktır; bireyselin düşünümü olan ifadeleri, tümelin düşünümüyle parçalayabilir; ifadesel olguları mantıksal ilişkilerde çözebilir. Ayrıca bu işlemin de bir ifadede somutlaşması doğaldır..., ama bu, ilk ifa-

(58) B. Croce, *Breviario*, s. 45-47.

(59) B. Croce, *agy.*, s. 53.

delerin yok edilmediği anlamına gelmemelidir. İlk ifadeler yerini, yeni estetik-mantıksal ifadelere bırakmıştır. İkinci basamağa geçildiğinde, artık birinci basamaktan ayrılmıştır.

Bir resim galerisine giren veya bir dizi şiir okumaya giren birisi, resimleri seyredip şiirler okuduktan sonra, daha öteye giderek, gördüğü ve okuduğu şeylerde ifadeleşmiş şeylerin doğası ve aralarındaki bağıntıları irdeleyebilir. Böylece, her biri mantıksal olarak anlatılması olanaksız birer birey olan o tablo ve şiirler, okuyanın kafasında..., *doğa görünümü, portre, ev yaşantısı,...* hayvan, çiçek, meyve, deniz, kır, göl, çöl; trafik güldürücü, acındırıcı, acımasız, lirik, destansal, dramatik,... vb. tümellere ve soyutlamalara dönüşürler...

Ev yaşantısı veya şövalyelik... veya acımasızlık... vb. kavramını düşündüğümüz an, bireysel ifadesel olgu... bırakılmıştır demektir. Estetik insandan mantıksal insana; ifadelerin içseyrine dalan kimseden bir usavurucuya dönüşmüş oluruz... Yoksa, estetik ifadeleri öncül olarak gerektirdiği halde, amacı bu ifadelerin ötesine gitmek olan bilim doğabilir miydi? Mantıksal veya bilimsel biçim, estetik biçimi dışta bırakır...

Yanılgi, kavramdan ifadenin çıkarılmak ve bir şeyin yerine geçen olguda, yerine geçtiği şeyin yasaları bulunmak istendiği zaman başlıyor... Bu yanılgıya *sanatsal ve yazınsal türler kuramı* adını veriyoruz...

Sanatsal ve yazınsal türler öğretisinden, yargı ve eleştiri yanlışlıkları doğuyor. Bunun sonucu olarak

da, bir sanat yapıtı karşısında, o yapıtın ifadesel olup olmadığı ve neyi ifade ettiği... belirlenecek yerde; destan şiirinin veya tragedyanın, tarihsel resmin veya manzara resminin yasalarına uygun olup olmadığı soruluyor. Sanatçılar... bu yasaları benimsemiş görünse-ler de, aslında bu *türlerin yasalarını* hep kulak ardına atmışlardır. Her gerçek sanat yapıtı, saptanmış bir türü bozmuştur, böylece de, eleştirmenlerin kafasını altüst etmiştir. Eleştirmenler ise sonunda *tür*'ü genişletmek zorunda kalmışlardır»⁽⁶⁰⁾.

«Mademki her sanat yapıtı bir ruh durumunu ifade ediyor ve ruh durumu bireyseldir ve hep yenidir, o halde sezgi sonsuz sezgileri gerektirir, dolayısıyla onları bir *türler* kutusuna indirgemek olanaksızdır... Ayrıca, sezginin bireyselliği ifadenin bireyselliğini gerektirdiği; bir resim, yalnız bir şiirden değil başka bir resimden de ayrıldığı; resim ve şiirin değeri havada titreşen sesler ve ışıpta kırılan renklerden değil, ruhta içsellik kazandıkları için ruha söyledikleri şeyden geldiğinden; bir türler veya sınıflar dizisi oluşturmak amacıyla, ifadenin soyut araçlarına başvurmak yarar-sızdır. Yani *sanatların* bölünmesine ilişkin her kuram temelsizdir. Tür veya sınıf, bu durumda, *tek*'dir, o da sanatın kendisidir veya sezgidir. Tek tek sanat yapıtları sonsuzdur, hepsi özgündür, hiçbirisi ötekisine çevrilemez (çünkü çevirmek, bir sanatçı duyarlığıyla çevirmek, yeni bir sanat yapıtı yaratmaktır), hiçbirini

(60) B. Croce, *Estetica*, s. 40-42.

us boyunduruğu altına alamaz. Felsefi olarak, tümelle tikel arasına hiçbir aracı öge giremez»⁽⁶¹⁾.

«Ozan, içinde ezgileyerek, şiirini sözcüklerde ifadeleştirdiği zaman, şiir tamamlanmıştır zaten. Başkalarına duyurmak için yüksek sesle o şiiri okuduğu... veya onu yazı ve matbaa göstergelerine dönüştürdüğünde, toplumsal ve kültürel bakımdan kuşkusuz çok önemli yeni bir evreye girilir; ne var ki, bu evrenin özelliği estetik değil, pratiktir. Aynı şey ressam için de söylenebilir... Eğer lekeden veya ilk taslaktan yapının en tam haline varıncaya dek, ressamın çalışmasının her evresinde; sezgilenmiş imge, düşgücünde boyanmış çizgi ve renk, fırçanın değintisini öncelemese, ressam, resim de yapamazdı, öyle ki, değinti, imgeden önce gelirse, sanatçı yapıtını düzeltirken onu siler ve değiştirir. İfade ile iletim arasındaki ayrım noktasını, olgu halinde yakalamak çok güçtür elbette, çünkü olgu halinde, her iki süreç hızlıca birbirini izler ve

(61) B. Croce, *Breviario*, s. 56. Bkz. ayrıca Giovanni Gentile, *La prima edizione dell'Estetica 1902*, «Frammenti di Estetica e Letteratura», R. Carabba, Lanciano 1920, s. 144: «Türler kavramdırlar, sanat yapıtları ise sezgi. Roman denilen bir şey yoktur, roman adı verilen tek tek sanat yapıtları vardır... Bir roman biçimi, bir tragedya biçimi diye bir şey yoktur, tersine, ne kadar somut-tarihsel yapıt varsa, o kadar biçim vardır» ve Carmelo Sgroi, adigeçen *Benedetto Croce, svolgimento storico della sua estetica*, s. 78-79:

«Yazınsal türler usçu bir yanılgıdan ileri gelir. Bu yanılgı, kavramdan bireyin sezgisine geçildiğini, bunun tersinin olanaksızlığını ileri sürer. Şövalyelik kavramından Ariosto'nun düşündüğü Orlando'nun sezgisine hiçbir zaman geçemeyiz.»

sanki birbiriyle karışır. Ama bu nokta düşüncede apaçıktır ve iyicene akılda tutmak gerekir. Bu noktanın savsaklanması ve gereğince dikkate alınmamasından sanatla teknik arasındaki karıştırmalar doğmuştur. Teknik, sanatın dışında bir şey değildir, ama iletişim kavramıyla ilgilidir. Teknik..., sanatla ilgili olarak, sanat yapıtlarının anımsanması ve iletimi için nesne ve araçlar oluşturan pratik eylemin hizmetine yöneltilmiş bir bilgiler topluluğudur: Örneğin, tahta levhaların, tuvalerin, resimlenecek duvarların, boya maddelerinin, verniklerin hazırlanması ya da iyi söyleyiş vb. elde etme yollarına ilişkin bilgiler gibi...

Eğer 'teknik' sözcüğü, sezgi-ifadenin oluşması demek olan 'iç teknik'le, yani 'sanatsal uğraş'la eşanlamda kullanılmışsa, diyecek bir şeyimiz olmaz elbette 'buna»⁽⁶²⁾.

«Demek ki, sanatsal imgelerin korunması ve yayılması, yani iletimi uğraşı, mecaz olarak 'sanatsal' ve 'sanat yapıtı' dediğimiz maddesel nesneleri üretir... Ne söz ve ses, ne resmin, heykelciliğin, mimarlığın göstergeleri sanat yapıtıdır, çünkü sanat yapıtları, onları yaratanların veya yeniden yaratanların içindedir ancak. Güzel nesneler ve şeyler olmadığı gerçeğini bu çelişki görünümünden kurtarmak için, ekonomi bilimindeki benzer bir durumu anımsatmak yararlı olacak. Ekonomi bilimi, ekonomide, doğal ve fiziksel olarak yararlı şeylerin değil, yalnızca gereksinim ve emeğin bulunduğunu çok iyi bilir»⁽⁶³⁾.

(62) B. Croce, *In nuce*, s. 31-33.

(63) B. Croce' *In nuce*, s. 34-35. Bkz. Giovanni Gentile, *Le tesi fondamentali di estetica 1901*, «Frammenti di

İfadenin bölünemezliği :

«Sezgi-ifadelerin sınıflandırılması belki kabul edilebilir, ama bu sınıflandırma felsefi değildir. Her bir ifadesel olgu bir bölünmezdir... Yalnızca izlenimler, yani içerikler değişir; her içerik, bir ötekisinden değişiktir, çünkü yaşamda hiçbir şey yinelenmez; içeriklerin sürekli değişmesi karşısında, izlenimlerin estetik bireşimleri olan ifadesel biçimlerin indirgenemez çeşitliliği vardır.

Bunun mantıksal sonucu da, bir çanakta değişik biçimdeki başka bir çanağa sıvı dökercesine, bir ifadeyi başka bir ifadeye dökme savında olan çevirilerin olanaksızlığıdır. Önceden estetik biçimde işlenmiş şey mantıksal olarak işlenebilir elbette; ama, ön-

Estetica e Letteratura», R. Carabba, Lanciano 1920, s. 119: «Tasarımları veya ifadeleri *güzel*'i bellek korur; fakat bellek her zaman her şeyi değişikliğe uğratmadan anımsayamadığı için, onun bu yetersizliğine, ifadeleri dışlaştırıp tespit etmekle çare bulunur. İşte, belleğe yardım veya bir uyarı olarak kabul edilen *fiziksel güzel*'in kaynağı budur. Bu olayda insanın pratik etkinliği araya girer, buna karşılık estetik olgu daha önce oluşmuştur. Croce, estetik olguyla ona eşlik eden fiziksel olgu arasındaki bu önemli ayırmadan, eski ve yeni birçok estetik tarihini başarıyla eleştirecek bir ilke çıkarmaktadır. Estetik çağırışıcılık, estetik fizik, doğaya öykünme... tek tek sanatların estetik kuramları, *güzel*'in nesnel koşulları ve fiziksel yasaları gibi örneğin. Sonuç olarak, fiziksel nesne veya sanat yapısı, ifadelerin yeniden üretilmesine yarar». Bkz. ayrıca, Giovanni Gentile, adıgeçen *La prima edizione dell'Estetica* 1902, s. 145-146.

ceden estetik biçimine kavuşmuş şey, başka bir estetik biçime de indirgenemez. Nitekim her çeviri ya azaltır ya da bozar; başka bir deyişle, ilk ifadeyi dö-küm kabına koyarak ve çevirmen denen kişinin kişisel izlenimleriyle karıştırarak, yeni bir ifade yaratır...

İfadeler... sınıflara bölünemezler; yalnızca, başarılmış ifadeler, yarı başarılmış veya yanlış ifadeler vardır...

İfadelerin, haksız yere, değişik derecelere bölünmesi, edebiyatta *süslü ifade* (ornato) veya *güzel söyleme kategorileri*'yle (categorie rettoriche) tanınır»⁽⁶⁴⁾.

Güzel söyleme (rettorica) kurallarına dayanarak, çıplak ve süslü (güzel) olmak üzere, iki ayrı ifade düzeni uydurulmuştur⁽⁶⁵⁾. Ne var ki, «bir ifade, eğer gerçekten ifadeyse, güzeldir de, çünkü güzellik, imgenin, dolayısıyla ifadenin belirlenmişliğinden başka bir şey değildir; ifadeye çıplak demekle, onda, olması gereken bir şeyin eksikliği belirtilmek isteniyorsa, bu durumda ifade, tam anlamıyla ifade değil, eksiktir, yani ifade değildir, ya da henüz ifade değildir. Tersine, süslü bir ifade, eğer her yönüyle ifadeselse, ona süslü de denilemez, çünkü ötekisi kadar çıplak ve ötekisi kadar ifadedir; ifadesel olmayan, eklenmiş, dışsal öğeler içeriyorsa, güzel değil çirkindir, yani ifade değildir, ya da henüz ifade değildir. İfade ve güzellik iki ayrı kavram değil, tek kavramdır... Sanatsal düşgücü her zaman cisimleştirir..., her zaman kendi kendisiy-

(64) B. Croce, *Estetica*, s. 76, 78, 76-77.

(65) B. Croce, *Breviario*, s. 48.

le örtülüdür, başka bir şeyle yüklü veya 'süslü' değildir»⁽⁶⁶⁾.

«Kuşkusuz bu yanlış ayrımın altında bir sorun yatıyordu...; ve bu sorun..., düşünceyle düşgücü, felsefe ile şiir, mantık ile estetik arasındaki ilişkileri ilgilendiriyordu... ve 'çıplak' ifadeyle düşünce ve felsefe, 'süslü' ifadeyle ise düşgücü ve şiir anlatılmak isteniyordu...

Fakat 'süslü' ifade öğretisinin en büyük zararı, insan ruhunun (etkinlik) biçimlerinin kuramsal düzenleştirilmesine olmuş ve dil konusunu etkilemiştir; çünkü, çıplak... ve süslü ifadeler benimsendiği zaman, dil, zorunlu olarak çıplak ifadelerle birleştirilmekte ve dilbilgisi alanına, bunun sonucu olarak da mantığın alanına atılmakta ve bu alanda dile, bir anlam öğretisi (semeiotica) veya *ars significandi* türünden bağımlı bir görev verilmektedir...

Dil öğretisinde mantıkçılığa karşı pek az başkaldırılmıştır ve bu başkaldırımların da pek bir etkisi olmamıştır... Yalnızca Romantizm döneminde (Vico'dan bir yüzyıl sonra), bazı düşünürlerde..., dilin *düşlemsel* veya *eğretisel* (metaforico) doğası, dolayısıyla mantıkla değil şiirle olan sıkı bağlantısı hakkında bir bilinçlenme uyanmıştır»⁽⁶⁷⁾.

Şiir (sanat) ve dil özdeşliği :

«Sanat sezgi, sezgi de ifade olduğuna göre, bura-

(66) B. Croce, agy., s. 49.

(67) B. Croce, agy., s. 50-51.

dan örtülü olarak, sanat-dil özdeşliği çıkar»⁽⁶⁸⁾. «Genel Dilbilimi, yani felsefi dilbilimi üzerine çalışan kimse, estetik sorunlar üzerine çalışıyor; estetik sorunlar üzerine çalışan kimse, Genel Dilbilimi üzerine çalışıyor demektir. *Dil felsefesi ve sanat felsefesi aynı şeydir*»⁽⁶⁹⁾.

«Dilbiliminin Estetik'ten *değişik* bir bilim olması için, konusunu, estetik olgu olan ifadenin oluşturmaması gerekir, yani dilin ifade olduğunu yadsımak zorunluluğu vardır. Oysa, hiçbir şey ifade etmeyen bir dizi ses, dil değildir; dil, eklemli, sınırlanmış, ifade amacıyla örgütlenmiş sestir. Öte yandan Dilbiliminin, Estetik'e göre *özel* bir bilim olabilmesi için, *özel* ifadeler *sınıfını* konu edinmesi gerekir. İfadelerin sınıflandırılmayacağını daha önce göstermiştik zaten»⁽⁷⁰⁾.

Dil anlayışı :

«Ne var ki dil, tüm kaplamı... ve tüm işlemi içinde, yani konuşma anı olan asıl gerçekliği içinde kavranılmak zorundadır (Dili, dilbilgisi ve sözlük soyutlamaları içinde sınıflamadan ve insanın, sözlük ve

(68) B. Croce, *agy.*, s. 51.

(69) B. Croce, *Estetica*, s. 156.

(70) B. Croce, *Estetica*, s. 156. Bkz. ayrıca Mario Sansone, *adıgeçen Croce critico*, s. 1490: «Croce'nin Genel Dilbilimi ve Estetik özdeşliğinden iki önemli sonuç çıkmaktadır: 1) Dil sanki daha büyüğe veya karmaşığa doğru ilerlemek üzere en küçükten doğmuşcasına, en basit dilsel olguların ve dilin başlangıç kökenlerini aramak saçmadır...; 2) Tek bir dil alanında bile, yalnızca artzamanlı (diacronico) anlamda değil, aynı zamanda eşzamanlı (sincronico) anlamda da dilsel bir örnek belirlemek olanaksızdır».

dilbilgisiyle konuştuğunu aptalca düşlemeden). İnsan, her an ozan gibi konuşur, izlenimlerini ve duygularını ozan gibi ifade eder. Sıradan insanın kullandığı günlük konuşma biçimi..., öteki ifade biçimlerinden bir uçurumla ayrılmaz. Eğer doğası gereği ozan sayılmak insanın gücüne gitmiyorsa, ortak insanlıkla birleşmek de ozanın gücüne gitmemelidir, çünkü ancak bu birleşme, gerçek şiirin bütün insanların gönlündeki yerini açıklar. Eğer şiir ayrı bir dil, bir 'Tanrılar dili' olsaydı, insanlar onu anlayamazlardı. Şiir insanları yüceltiyorsa, onları kendilerinin üstünde değil, kendi içlerinde yüceltir»⁽⁷¹⁾.

«İlkel konuşma veya bilisiz insanın konuşması; tümcenin, okulların oluşturduğu hayali kendilikler olan sözcük ve hecelere bölünmesine ilişkin her türlü 'bilincin dışında, bir süreklilik'tir. Bu kendilikler (enti) üzerine gerçek anlamda hiçbir dilbilim yasası kurulamaz...

Dil, sürekli yaratmadır; sözle bir kez ifade edilen şey, bir daha yinelenemez. Yinelenirse de, önceden üretilmiş olanın yeniden üretimi biçiminde olur bu. Her yeni izlenim, sürekli ses ve anlam değişikliklerine, yani hep yeni ifadelere götürür. O halde örnek-dil

(71) B. Croce, *Breviario*, s. 51. Bkz. ayrıca, B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* 1908, adı geçen «Problemi di Estetica», s. 16: «Sanat-dil özdeşliğini kavrayabilmek için, dili soyutluğu ve dilbilgisi kuralları içinde değil, dolaysız gerçekliği içinde ele almak gerekir».

aramak, devinimin devinimsizliğini aramak demektir»⁽⁷²⁾.

«Dilin katıksız gerçekliğinden bir şeyler kavrayabilmenin ilk koşulu; dilbilgisini ve tümcenin tüm bölünümelerini, her türlü sözcük ayrımlarını tümünden unutmaktır. Sert dilbilgisi kabuğu kırıldıktan sonra ancak, dil ırmağının (şiir ırmağının) başlangıçtaki gücüyle, pırıl pırıl ve taptaze aktığı görülür»⁽⁷³⁾.

«Konuşma eyleminde *öncelik*, bir *süreklilik* olarak konuşmanındır. Sözcükler, heceler, kökler, soyutlayıcı usun ürünü olarak *sonradan* gelir»⁽⁷⁴⁾.

«Dilin biricik somut biçimi, biricik gerçekliği; tek başına ele alınan tek tek sözcüklerin mekanik birleşmesi değil, canlı konuşmadır, tümçedir, tümceler birliğidir, sayfadır, dörtlüktür, şiirdir, tek tek sözcükler; kendilerinin oluşturdukları, onları yaratan ve ancak sezginin yakaladığı ifadenin *sürekliliği* denilen o şeyin, o *bölünmez* bağıntının dışında, saptanmış, belirlenmiş ve kendine özgü anlamları yoktur ve asıl değerleriyle içimize işlemezler. Silvia'nın gözlerinin 'gülen/ridenti' ve 'kaçıcı/fuggitivi' anlamını hiçbir sözlük vermez bize, çünkü o anlam ancak Leopardi'nin o dizisinde ve o şiirinde bulunur.

Bunu böylece kabul edince, şu sonuç çıkıyor ortaya : Sözcük, veya (De Saussure ve Nencioni'nin yineledikleri gibi) 'langue en elle-même et par elle-mê-

(72) B. Croce, *Estetica*, s. 163, 164.

(73) B. Croce, *Conoscenza intuitiva e attività estetica 1904*, adigeçen «Problemi di Estetica», s. 484.

(74) B. Croce, *In nuce*, s. 45.

me' üzerine yapılacak her araştırma; dilin biricik gerçekliği olan düşlemsel müziksel ve şiirsel ifadeyi değil, dil olmayan, dilin dışında bulunan, dilden ayrı olan bir şeyi ilgilendirir...

Araştırmaya konu olan bu tek tek sözcükler nedir peki? Aslında bunlar 'sözcük' de değildir; konuşma dilinde böyle adlandırılırlar, o kadar. Çünkü sözcük..., ait olduğu estetik örgenlikte yaşayan şeydir. Sözcüklere 'gösterge' denilmesini önerdim ve yeniden öneriyorum : Ses göstergeleri, mimik göstergeleri, grafik göstergeleri vb...

Gösterge nedir? Öncelikle, ruhsal ve estetik anlamdaki gerçek ifadeden ayrı ve doğalcı diye nitelenen ifadeyi anımsatalım. Bu ifade, doğalcı usun bir ürünüdür ve onda, şeyi şeyin özelliklerinden, olguyu, olguyla aynı şey olan, olgunun belirtilerinden ayırmak olanaklıdır. Acı, 'Ay!' diye bağırır; hayret, ağzı açtırtıp 'Ah!' dedirtir. Acı olgusunu 'Ay!' dan, hayreti 'Ah!' dan ayırabilir miyiz? Elbette hayır. Olsa olsa, her ikisi de bastırılıp geri itilebilir, ama bu, acının ve hayretin, içimizde yankılanmaya ve onları bastırıp geri itmek isteyen kimsenin ağız kaslarında titremeye devam etmesini önlemez...

Toplumsal iletişim adı verilen (burada toplum deyince, kendi kendimizle toplum oluşumuzu ve kendi içimizde kendimize iletmemizi unutmamak gerekir) yaşam gerekçeleri sonucunda, istenç ve pratik eylem, o çeşitli belirtileri tespit etmek için araya girer ve onları işleyerek *gösterge* yapar; bu yolla onları ruhsallaştırmış olur. Ne var ki bu ruhsallaştırma, kuramsal

ve estetik düzlemde değil, şeyleri veya olguları anımsatmak ve adlandırmak için gerekli olan pratik araçlar düzeyinde gerçekleşir»⁽⁷⁵⁾.

Sanat-dil özdeşliği derken, «gelişigüzel alınacak bir tümcenin estetik nitelikte olduğu savunulmuyor elbette. Çünkü bütün tümcelerin estetik bir yanı varsa da (nedeni açık: Sezgi, bilginin ilk biçimidir...), bütün tümceler *katışıksız olarak* estetik değildir; felsefi, tarihsel, bilimsel, matematiksel, başka bir deyişle, estetik olmaktan çok mantıksal olan veya estetik-mantıksal olan tümceler de vardır»⁽⁷⁶⁾.

İfade çeşitleri :

Croce'nin, 1936 yılında yazdığı *La Poesia* ⁽⁷⁷⁾ adlı

(75) B. Croce, *Sulla natura e l'ufficio della linguistica* 1946, «Letture di poeti», Laterza, Bari 1966 (1. basım 1950), s. 232- 233-234.

(76) B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* 1908, adigeçen «Problemi di Estetica», s. 16. Croce burada Aristoteles'in yaptığı dildeki işlev ayrımına da değiniyor. Bkz. ayrıca Raffaele Simone, *Piccolo dizionario della linguistica moderna*, Loescher Editore, Torino 1969, s. 14: «Aristoteles, *De interpretatione*'de dilin başlıca iki işlevi olduğunu söyler. Bunlardan birincisi, genellikle bir şeyi adlandıran (belirtici) *semantik* işlev; ikincisi ise, doğru veya yanlış olarak nitelendirilmeye elverişli (önerici) *apofantik* işlem. Birinci türe örneğin yalvarıyı sokabiliriz; yalvarı, bir söyle (örneğin yalvaran kişinin belirli bir ruh durumuyla) bağlantısı olsa da, doğru veya yanlış nitelendirmesine girmez; ikinci türe ise, işlevi bir gerçeği önermek olan bilimsel önermeyi sokabiliriz» .

(77) B. Croce, *La Poesia*, Laterza, Bari 1966 (1. basım 1936).

yapıtında, «ifade» kavramına ilişkin önceki düşüncelerini yeniden gözden geçirdiğini, salt «şiirsel ifade»nin yanında, bir de «yazınsal ifade»nin bilimsel tanımına girdiğini görüyoruz. Yazar bu gereksinimi şöyle dile getiriyor : «Çağdaş estetik bilinçlenmede, 'şiir' le 'yazın' arasındaki ayrım gittikçe daha derin bir biçimde kendini duyurmaya başladı... Bu ayrım şimdilerde nerdeyse bir karşıtlık halini aldı ve 'yazın'a karşı bir küçümseme belirdi... Bu karşıtlık ve küçümseme mantıksal olarak temellendirilemezse de..., özde, ayrımın varlığı yadsınamaz... Peki ya nedir şu 'yazın'? Tanımı ya da doğası nedir? İnsan ruhunda doğuşu ve ya kaynağı ve görevi nedir? Birçok kitap karıştırdım..., ama bu soruya bir yanıt bulamadım, ya da bulduğum yanıt doyurucu değildi. Kendim de şunun ayır-dına vardım: Ben ki bunca zamandır şiir ve yazını in-celerim ve bu ayrımı kullanırım, şu anda kendime yö-nelttiğim sorulara ve tüm güçlüklerle karşılık verecek kadar konunun derinine inme kararlılığını göstereme-mişim... Şimdi bu 'yazın' kavramını yöntemli bir ir-delemeye sokmaya karar verdim. Konuyu dağıtmamak ve yazın yapıtlarının çokluğu arasında kaybolma-mak... için de, dikkatimi, bu büyük ve karmaşık ör-genlilerin üzerinde gelişip büyüdüğü özgün hücrede, yani *yazınsal ifade*'de yoğunlaştırdım... Öteki dört ifa-de biçimlerinden hangisiyle (duygusal veya dolaysız ifade, şiirsel ifade, düz ifade, pratik ifade veya söylev sanatı) yazınsal ifadeyi özdeş tutup tutamayacağımı sormakla işe başladım»⁽⁷⁸⁾.

(78) B. Croce, agy., s. 5-6.

«Yazın'a hak ettiği yerin tanınması; yazın eleştirisi uygulamasında duraksama ve kararsızlığa yol açan ve sezgi estetiğinde hâlâ var olan bir boşluğu doldurmaktadır»⁽⁷⁹⁾. «Şiirsel ifadeden farklı, ama çeşitli ruhsal etkinliklerin sonucu olan şiirsel olmayan ifadelerin hiçbirine basitçene indirgenemeyen 'yazınsal ifade'nin bulgulanıp belirlenmesi, yol açtığı bir tür yöntem değişikliğiyle, yazın tarihinin yenilenmesine katkıda bulunmakla kalmamış, aynı zamanda estetiksel eleştirinin katılığı yüzünden şiir alanının dışında kalan, ama üstelik şiire karşı olarak veya başarısız şiir girişimleri olarak yargılanan yapıtlara dikkati çekmiş, bunlara karşı hoşlanma veya hayranlık duygusu uyardırnmıştır. 'Yazınsal ifade'nin bulgulanmasının en büyük değeri, şiir olmayan her şeyi, ivediliğe kapılarak, çirkin'e ve karşı-şiir'e indirgememek; şiirsel olmadıkları halde şiir duyarlılığını ve beğenisini incitmedikleri, benzer bir şiir havası yarattıkları için geniş bir alanı kapsayan şiirsel olmayan ifadeleri meşru kılmak olmuştur»⁽⁸⁰⁾.

«Öte yandan Croce'nin 'Dördüncü Estetiği' diyebileceğimiz bu yapıt, estetik üzerine önceki yapıtlarını hiç de yok etmiyor; sanatın liriklik özelliği bir yana itilmiyor; hatta, yazınsal oldukları için kendilerine

(79) Adelchi Attisani, *L'estetica di Benedetto Croce* 1950, «Gli studi di estetica in cinquant'anni di vita intellettuale italiana. 1896-1946». Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario, a cura di Carlo Antoni e Raffaele Mattioli, Milano 1950, C. I, s. 298.

(80) Adelchi Attisani, *Interpretazioni crociane*, Università degli Studi, Messina 1953, s. 104-105.

özgü değer taşıyan yapıtlar, önceleri lirik alanda yer almaları gerekir gibi görünürken, şimdi bu alanın dışında bırakıldıkları için, liriklik özelliği daha bir belirlenip vurgulanıyor...

Croce, *La Poesia* yapıtında saptadığı bir dizi ince ayrımlarla, sanatsal ve yazınsal yapıtların en değişik, en nazik derecelenmelerini yakalayıp, her yapıtı kendine özgü değeriyle belirlemeleri için eleştirmenlere çok yararlı bir araç sunuyor»⁽⁸¹⁾.

Croce, yazınsal ifadenin tanımına geçmeden önce, yukarda değindiğimiz öteki dört ifade biçimini gözden geçiriyor ilkin :

a) *Duygusal veya dolaysız veya tutkusal ifade* : *Duygusal* veya dolaysız ifade, günlük dilde ifade diye adlandırılır, ama ne kuramsal ne de pratik anlamda ifadedir; yani dolaysız olduğu için etkin ve yaratıcı anlamda ifade değildir. Örneğin, otuz sekiz derece vücut ısısına ateşin 'ifadesi'; kapalı gökyüzüne, yaklaşmakta olan yağmurun 'ifadesi'; kambiyonun yükselmesine, bir paranın düşük satın alma gücünün 'ifadesi'; bir tür yüz kızarmasına, utanmanın 'ifadesi', başka bir tür yüz kızarmasına da, öfkenin 'ifadesi' denir. Bu durumlarda, anılan özellikler bazı olguların belirtisidir, ama gerçekte, bu olguları meydana getirirler ve bu olgulardan ayrılıp seçilemezler. Gözlemci kişi için, eklemli seslerde somutlaşan duygusal veya tutkusal ifade, bir duygunun veya bir tutkunun belirtisidir,

(81) Edmondo Cione, adıgeçen *La novissima estetica del Croce*, s. 9-10, 12.

ama o tutkuyu içinde yaşayan kişi için, o ifade o duygunun kendisidir ve ifade, duygunun tümlecidir.

Duygusal ifadeyi özgün hücrelerine veya en basit, ilkel biçimine indirgersek, 'Oh', 'Ah', 'Ay', 'Eyvah', 'Of' vb. türden ünlemler olarak karşımıza çıkar. Elbette bu ünlem, şiirde rastladığımız ünlem değildir, çünkü şiirdeki ünlem, artık kuramsal bir ifade, bir söz olmuştur. Buradaki ünlem; şaşkınlık, sevinç, acı, yığı içine düşmüş insanın bağrından ve boğazından fışkıran ve 'doğal' diye adlandırabileceğimiz ünlemdir... Kuşkusuz, insanın ağzından yalnızca bu kısa ünlemler değil, daha gülünç ve ivedi tümceler çağlayanı çıkabilir... Bu eklemli ses ırmağı bir yazıda kendi yolunu bulup, ciltler doldurabilir; ama kaynak, sadece bir sarsıntı olarak kaldığı sürece, bütün bu tümceler ve ciltler de ünlem olarak, yani duygunun kuramsal ifadesi değil, duygunun kendisi olarak kalacaktır, çünkü kuramsal ifade, yeni bir ruhsal davranış ve yeni bir bilinç biçimi gerektirir... Özellikle Romantikler, kuramlarında ve yargılarında duygusal ve doğal ifadeyle (yani ifadesizlikle), şiirsel ifadeyi karıştırmışlardır⁽⁸²⁾.

b) *Şiirsel ifade* : Duyguyu yoğun, onu değişime uğratan *şiirsel* ifade, önceden de değindiğimiz gibi, duygudan farklı olarak bir kuramlaştırmadır (teoresi), bir bilgidir. Bu nedenle de, doğuşunda ne denli üstün ve soylu olursa olsun, *duygu tikel'e* bağlıyken, dolayısıyla zorunlu olarak, tutkunun tek yanlılığında,

(82) B. Croce, *La Poesia*, s. 6-8.

iyi ile kötünün karşıtlığında, hazla acının tedirginliğinde gidip gelirken, şiir, *tikel*'i *tümel*'e bağlar, acıyı ve hazzı aşır içine alır; parçaların parçalara çarpışı üzerine, parçaların bütün içindeki görüntüsünü, çatışkı üzerine uyumu, *sonlu*'nun darlığı üzerine *sonsuz*'un uçsuz bucaksızlığını yükseltir. Tümelik ve bütünlük onun özelliğidir. İmgelerin bulunduğu, ama bu özelliğin zayıf veya eksik olduğu zaman; imgenin doluluğunun, 'üstün imgelem'in, yaratıcı düşgücünün, öz şiirin olmadığı söylenir⁽⁸³⁾.

c) *Düz ifade* : *Düz* ifade şiirden; düşgücünün düşünceden, felsefe yapmanın şiir yaratmadan ayrıldığı gibi ayrılır. Eklemlı seslerin, bu seslerin değişik konumlarının, ritim, ölçü vb. öğelerin fiziksel ayrımına dayalı her tür ayırım, hiçbir sonuca götürmez. Bu özellik tüm ifadeler için geçerlidir... Bütün ifadelerde, dıştan bakıldığında, aynı sesler, aynı konum yöntemleri vardır. Şiirsel ifadeyle düz ifade arasındaki ayrımla ilgili sorun, Aristoteles tarafından çözülmüş sayılır. Aristoteles, ölçüyle yazılmış felsefe kitaplarının olacağı gibi, serbest ölçüyle yazılmış şiirlerin de bulunacağını göstermiştir.

Ciddi düşünmek ve felsefe yapmak, *yargılamak*'tır, ya da, yalnızca olguları yargılarken, *idea*'ları, *kategori*'leri ve *kavram*'ları düşünmektir. Yargılamaksa, şiirin yapmadığı, yapmaya da yeltenmediği bir şeyi, yani gerçeği, gerçeksizlikten ayırdedip nitelemeyi gerektirir. Yargıdan gayri düşünce olanaklı değildir. Düşüncenin görevi ise, gerçeğin imgelerini gerçeksiz-

(83) B Croce, ağı., s. 11-12.

liğin imgelerinden ayırdetmektir. Düşünce, imge yaratmaz. İmgeler, düşgücünün ve şiirin, ona sağladığı bir gereçtir. Duyguların ifadesi demek olan şiirsel ifadeden farklı olarak düz ifade, düşüncenin belirlenimleridir. Öyleyse düz ifade, imgelerden değil, kavramların simge veya *gösterge*'lerinden oluşur.

Düz ifadenin bu özelliği, soyut bilim yazılarında, matematikte, fizikte, kimyada ve doğa bilimlerinin sınıflamalarında, felsefe yapıtlarında belirgin bir biçimde görülür. Düz ifade, tarihsel düzyazıda da belirgindir. Tarihsel düzyazı bu bakımdan temel örnektir, çünkü somutluğu ve bütünlüğü içinde özgün yargı davranışdır, bu ifade türünde göstergeler, imge bolluğu ardına saklanmış gibidir.

Bir roman sayfası alınıp, bir tarih metniyle karşılaştırılınca, her ikisinde de aynı veya benzer sözcükler, aynı sözdizimleri veya ritimler, benzer imgeler görülür. Ama roman sayfasında imgeler, belirli bir duyguya biçim vermiş olan sezgisel birlik içinde tek başlarına ayakta dururlarken, tarih metninde, yalnızca düşünülmüş ve düşünülebilen görünmez bir bağın denetimi altındadırlar ve sezgiden, düşgücünden değil, ancak bu bağdan tutarlılık ve birlik alırlar. İmge gibidirler, ama aslında gerçekleşmiş kavramdırlar; tarihin kişi ve eylemlerinde ete kemiğe bürünen, birbirinden ayrılıp birbirine karşı duran ve eytişimsel (diyalektik) olarak oluşan yönetici kategorilerin göstergeleridirler. Roman sayfasında bütün bölümlere yayılan merkezi bir sıcaklık varken; tarih metninde, her türlü şiir alevini söndürmek veya hafifletmek; kendi

amacına uygun olarak açıp ,dügümleyip, çözüp, yenisinden düğümllediği mantık bağlarını korumak veya kurtarmak için hazır bekleyen bir soğukluk vardır.

Bu da bir bakıma bir dramdır; düşüncenin dramı, cıtişimidir. O soğukluk kapalı bir ateştir aslında; yabancı bir ateşe karşı kendini koruduğu için soğuk gözükür.

Düz ifade, simge veya gösterge olduğundan dolayı, *sözcük* değildir. Şiirsel ifade, *sözcüktür*⁽⁸⁴⁾. Bu durum, şiirin, 'insan türünün ana dili' olduğunu ve 'ozanların dünyaya düzyazıcılardan önce geldiğini' belirten özdeyişlerin derin anlamını ortaya koyar. Şiir, dilin en katıksız halidir. Dilin doğası sorunu derinleştirilince dili ünlem olarak (tutku veya duygu), yansıma sözcük olarak (şeylerin kopyası ya da taklidi), toplumsal anlaşma olarak (göstergelerin yerleşmesi), düşünce ürünü olarak (mantıksal çözümleme) açıklayan bütün sığ kuramlar birer birer bırakıldı ve şiirin sunduğu açıklayıcı ilkeye başvuruldu. Vico, dillerin kökeninin şiirin içinde olduğunu belirtti. Herder ve başkaları, ilk sözcüğü oluşturan **ilk insanı bütün dramatikliği içinde tasarımılayabilmek için**, şiirsel yaratma sürecini betimlediler. Bu ilk sözcük, sözlüğün bir sözcüğü değil, kendi içinde tam olan bir ifade, tomurcuk halinde ilk şiirdir. Bu ilk ve şiirsel dilin, kullanım dili olarak yarar sağlayan bir araç düzeyine düştüğü; yalnızca bir daha mucizesi sonucunda, pırıl pırıl dereyi güneşte fışkırtıp parıldatabilen seçilmiş birkaç

(84) «Sözcük» kavramıyla ilgili olarak bkz. dipnot 51.

insan tarafından arada sırada yeniden bulgulandığı söylenildi. Ne var ki dil, hiçbir zaman bozulmadı; hiçbir zaman kendi şiirsel doğasını yitirmedi. Yarar sağlayan dil dediğimiz şey, şiirsel olmayan, yani duygusal, düzyazısal, söylevsel ifadeler topluluğundan başka bir şey değildir. Dikkat edilirse, günlük konuşmada ve ifadede bile, sözcükler sürekli olarak yenilenip yaratılır ve şiirin çiçeği açar⁽⁸⁵⁾.

d) *Söylevsel ifade*: *Söylevsel* ifade, pratik bir etkinliktir. Eklemlı seslerden, özel ruh durumları yaratmak için yararlanır. En basit biçimleri, Haydi!, Çabuk! vb. buyruklarıdır⁽⁸⁶⁾.

Bu dört ifade biçimini tanımladıktan sonra, Croce, yazınsal ifadenin belirlenmesi işlemine geçiyor.

Yazınsal ifade :

Yazınsal ifade, nezaket kuralları gibi, uygarlığın ve eğitimin bölümlerinden biridir. *Yazınsal ifade*; şiirsel olmayan ifadelerle, şiirsel ifadeler arasında, şiirsel olmayanlar yadsınmadan, ama aynı zamanda şiir ve sanat bilinci de incinmeden, gerçekleştirilen uyumdur. Bu nedenle eğer şiir insan türünün anadiliyse, yazın da, onun uygarlık eğiticisi veya eğiticilerinden biridir.

Bu iki ifade düzeni arasındaki denge, birini ötekisi uğruna harcayarak değil, her ikisini de dikkate alarak, her ikisinin de yeni ifadede ılımlaştırılmasıyla

(85) B. Croce, *La Poesia*, s. 15-21. Bkz. ayrıca Aristoteles, *Poetika*, 1451 a.

(86) B. Croce, *agy.*, s. 21, 22.

sağlanır. Bu ifade, bir anında pratik veya kavramsal veya duygusal, bir başka anında ise şiirseldir. Bu şiirsellik, şiir dışı öğeleri, bu öğelerin doğasına saygı göstererek kendine öncül alan bir şiirin şiirselliğidir.

Yazınsal biçim, 'ornatus' (süslü, güzelleştirilmiş) olarak tanınılanıyordu. Ama 'ornatus', yazınsal biçimi oluşturan öğelerin yalnız bir tanesi olduğu için, yanına bir de, sanki bir denetçisi olarak, 'aptum' (yani içeriğe dikkat) ilkesi ekleniyordu. 'Aptum' ilkesine dikkat edilmediğinde ifade; özenticilik, usandırıcı bir kıllı kırk yarıklık, tumturaklılık, aşırı perdah gibi çeşitli gösterişliliğe düşebilir. Öte yandan 'ornatus' savsaklanırsa, ifade ilkel bir kabalığa düşer. Ancak bu ikili engelin aşılmasıyla, bir yandan şiirsel olmayan veya gerçekçi ifadelerden yararlanılabilir, öte yandan, estetik bilincin incinmemesi sağlanır⁽⁸⁷⁾.

Croce, bu konudaki gençlik düşüncelerini şöyle eleştiriyor: «Estetik bilimi üzerine yaptığı ilk araştırma ve tartışmalarında; 'giysi' olarak biçim ve çıplak ifadeye eklenen 'süs' (ornatus) olarak güzellik kavramını, çelişkili ve saçma olduğunu göstererek, *Estetik*'in alanından çıkarmıştım... Bu gençlik köktenciliğimde, şiirde katlanılmaz olan bir şeyin, katlanılır olabileceği bir yerin bulunup bulunmadığını kendime sormamıştım henüz. Böyle bir yerin var olması da gerekirdi, yoksa yanlış çıkmazdı ortaya, çünkü yanlış ancak bir kavram düzeninin başka bir kavram düzenine aktarılmasından doğar. Bu gençlik kökten-

(87) B. Croce, agy., s. 33-34.

ciliğimi düzeltip, o yeri de buldum. Bu yer, 'yazınsal ifade'dir»⁽⁸⁸⁾.

Yazın alanında, biçim kavramının değişmesi gibi, 'güzellik' sözcüğünün anlamı da değişiyor. Artık güzellik, Euripides'in aşk tanımına göre, aynı zamanda hem çok tatlı hem de çok acılı bir duygu yayan şey değil; başkalarının şiddetini yumuşatıp incelten, dingin ve uyumlu sesiyle bu şiddeti yorumlayan nazik, saygıdeğer bir kişidir daha çok. Artık sanat, ifadenin şiirsel işlenmesi değil, yazınsal ifadenin işlenmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle de, çoğu zaman, 'sanat' ve 'şiir' birbirlerine karşı olabilirler. Beğeni kavramı da değişmektedir. Artık beğeni, oluşan ve oluş sürecinde kendi kendini deneten şiir bilinci değil, pratik özelliği olan ve kendine, 'us' veya 'akılcılık' sıfatı daha çok yakışan bir şeydir. Buna beğeni yerine, pratik niteliği yüzünden, 'tat alma' demek daha doğru olur. Deha kavramı da değişikliğe uğruyor. Onun yerini 'yetenek' alıyor. 'Kutsal öfke', 'Tanrısal çılgınlık', deha 'esin'i yazına yabancıdır. Ona başka bir esin gereklidir: Söylenecek şeye gösterilecek ciddi özen, düşünceye, eyleme, bizim olan duyguya sevgi. Yazın da, sıcaklığı, kendiliğindenliği, 'içten gelerek yazma'yı gerektirir. Hiçbir zaman meslek haline gelmez, yoksa inanmışlık, ya da içtenlik eksik olunca, içi boşalır, soğuklaşır, topallar, kulağı tırmalar, kısacası kötü yazın olur. O söylenmek istenen şeylere inanmışlık ise 'üslup'ta kişileşir. Üslup kavramı daha çok yazına aittir, çünkü ne kadar birey ve ne kadar şey varsa, yazında o kadar üslup vardır. Oysa şiirde, şiir sonsuz-

(88) B. Croce, agy., s. 34-35.

cana değişik olsa da, üslup bir tanedir, o da, şiirin değişik çağ, değişik yer ve değişik maddelerde yankılanan, karıştırılması olanaksız sonsuz vurgusuzdur⁽⁸⁹⁾.

Croce, 1948-49 yıllarında, Napoli Tarih Enstitüsü öğrencileriyle yaptığı konuşmaların üçüncüsünde, yazın kavramını yeniden ele almış, *La-Poesia* kitabında söylediklerini daha bir derinleştirmiştir.

«İnsanın içi şiirsel niteliktedir... Ne var ki, her şeyi şiire dönüştürmek olanaksızdır. O zaman işe yazınsal davranış ya da yazın karışır. Yazının ödevi; dolaysız, doğal ve benzeri ifadeleri inceltmek, uygarlaştırmak, benimsetmektir. Yazın bir içeriği; ona belirliliği içinde saygı göstererek, onu koruyarak işler. Bu işleme estetik kategorinin ürünü olamaz; eğer olsaydı, yazın değil, şiir elde edilirdi. Bu yüzden, kuramsal olmayan başka bir etkinliğin ürünüdür; bu da pratik etkinlikten başkası olamaz... Pratik etkinlik, şiirin yöntemini kendinin yapar, ama bu her zaman pratik bir görüş açısından olur ve bunun sonucu olarak da, şiir değil.. onun yerine şiire benzer bir şey, yani yazın oluşur. O halde burada söz konusu olan şey estetik biçim değil, estetik biçimciliktir...

Şiir ritimdir, melodidir, uyumdur. Estetik biçimsellik, yani yazın, tüm bu özellikleri ödünç alır ve... felsefenin, tarihin, bilimin, tutkuların gerçekliğine bir ritim, bir melodi, bir uyum katar...»⁽⁹⁰⁾.

(89) B. Croce, agy., s. 35-36.

(90) Rinaldo Garbari, *Le più recenti riflessioni estetiche di Benedetto Croce* Fussi, Firenze 1951, s. 17-19. Bkz. ayrıca Adelchi Attisani, adigeçen *Interpretazioni crociane* 1953, s. 106-110.

Yazınsal yapıtlar dört kümeye ayrılır :

1) *Duygunun yazınsal işlenişi (iç dökücü yazın):*

Bu işleniş; belirli bir duyguyu, onu sarp ülküselleştiren düşgücünden ayırıştırarak düşünmenin aracılığıyla gerçekleşir. Bu yolla, yazınsal ifadenin sanatsal işlenişine geçildiğinden, artık duymanın dolaysızlığının, sevincin ve acının sarhoşluğunun, ağlamanın hazzının, inlemenin tatlılığının dışına çıkmıştır. Fakat duygunun yazınsal işlenişini, özyaşamcılıkla (autobiografismo) karıştırmamak gerekir, çünkü özyaşamcılıkta, kişi, duygu ve eylemlerini, ahlaksal ve tarihsel yargının boyunduruğuna sokar veya sokmaya çalışır; oysa burada, duygular ve eylemler, yargılanmaksızın, güzel bir biçimde söylenirler. İç dökücü yazın kötü, orta, iyi ve çok iyi diye ayrılabilir. Ama en iyisinde, en derli toplu, saygıdeğer, ince nazik olanında bile, kişi, kendi pratik bireyselliğine sınırsız bağlı kalarak kendinden söz eder; bu yüzden, en iyisinde bile onu yüceltip onu aşan insanlık karşısında insanın, tüm şeyler karşısında bireyin duyduğu çekinmenin titreyişi yoktur. Ar duygusu, hem özel olarak, hem de, kendi duygusal işlerini gösterme istemeyiş bakımından, azcadır. Bu, iç dökücü yazının bir kusuru değil, tersine onun zorunlu özelliğidir. Bu yüzden ondan, veremeyeceği, vermek istemeyeceği ve vermek zorunda olmadığı şeyi istememek gerekir⁽⁹¹⁾.

2) *Söylevci yazın*: Mahkemelerde, parlamento-larda, kürsülerde, hatta gazete sayfalarında, 'söylev'

(91) B. Croce, *La Poesia*, s. 41-42.

diye anılan yazılar, bu kümenin yalnızca, küçük bir bölümünü oluşturur. Geri kalanını; halkların, kentlerin, devletlerin zaferlerini yücelten ve ataların yaptıklarını daha ileriye götürmelerini için oğulları yüreklediren destanlarda, siyasal şiirlerde, ulusal marşlarda, vatan sevgisini dile getiren şarkılarda aramak gerekir. Yetkinliğe ulaşmış birçok söylevci yazın ürünü vardır. Bunların hiçbirinden, Flaubert'in ünlü *Tom Amcanın Kulübesi*'nden istediğini isteyemeyiz. Flaubert, Amerika zencilerinin köleliğe karşı bir savaşım aracı olarak yazılmış *Tom Amcanın Kulübesi*'nden, aslında olduğu gibi 'ahlaksal ve dinsel bir görüş açısına göre' değil de, 'insancıl bir görüş açısına göre' yazılması, 'günceli aşması, zamanın tutkularının ötesine geçmesi' gerektiğini ileri sürüyordu. Ne var ki, roman, Flaubert'in istediği gibi duyulup işlenseydi, bir savaş kitabı olmaz, yazıldığı amaca artık yaramayan dingin bir şiir kitabı olurdu. Olsa olsa, daha iyi bir kompozisyon, betimleme ve üslup sanatı istenebilirdi bu romandan. Elbette, bu tür bir söylevci yazın yapısının, her zaman, Manzoni'nin *Promessi Sposi*'sindeki seçkinliği taşıması olanaklı değildir. Manzoni'nin bu romanı, baştan sona, amacına uygun bir kararlılıkla dengelenen ve yönetilen bir ahlaksal yüreklendirme anlatısıdır, ama aynı zamanda, baştan sona kendiliğinden ve doğal gözüktür⁽⁹²⁾.

3) *Hoşça vakit geçirme yazını* : Bu tür yapıtlar, ürkünç olandan duyulan heyecanı içeren ürünlerden, karşıt uçtaki, sevinç ve gülmeden sağlanan heyecanı

(92) B. Croce, agy., s. 42-43.

içeren ürünlere dek uzanırlar. Bu iki uç arasında, kahramanlık ve aşk anlatıları yer alır. Bu türde de boş denecek kadar gülünç yapıtların yanında ve karşısında, derli toplu olanları; örneğin Edgar Poe'nun bazı polis romanlarında olduğu gibi, üslup inceliğine ve gücüne ulaşan, hoş, heyecanlandırıcı yapıtlar da vardır. Ama hepsinde, onları şiirden ayıran özellik göze çarpar. Şiir, birde bireysellik ve evrensellikken, hoşça vakit geçirme yapıtları, değişik heyecan yollarının *örneksel*'ine - (tipik'ine) yönelirler. Tragedyalarda 'trajik tipler', romanlarda 'roman tipleri', güldürülerde 'güldürücü tipler, 'hatta *commedia dell' arte*'nin 'maske'leri egemendir⁽⁹³⁾.

4) *Öğretici yazın* : Bu tür yapıtlarda yazın, gösterge veya imgegöstergelerle ifade edilen bilim ve düşünceye eşlik eder, onları yumuşatır .Düşünür, soyutcana düşünür değildir. Düşüncenin çalkantısında tüm varlığını ileri süren, tüm duygusunu ortaya koyan, düş gören, umudeden, karamsarlığa düşen, çöken, tekrar canlanan ve Arşimed'in Siracusa sokaklarında yaptığı gibi çırlıçıplak koşmaksızın zafer çiğliği atan insandır. İnsanın bu düşünce dramı, iyi bir yazın gerecidir. Ama o, yalnızca duymaz; kendisiyle ve başkalarıyla birlikte yaşadığı için, kendi düşüncesine giden yolları açmak ve açık tutmak için, kendisi ve başkaları üzerinde etkili olmayı ister. Bu erekle, önyargılarla savaşı, yüreklendirir, ateşlendirir, alay eder, yaratıcı güçleri canlandırır. Bütün bunlar, söylev olarak, yazın gerecidir. Böylelikle düşünürün, tarihçinin

(93) B. Croce, agy., s. 43-44.

ve bilimadamının üstünde yazar doğar: Çağına ve halkına, bu çağa 'geçmiş' diyecek olanlara, yazdığı sayfaları okuyabilmek için araç sağlamayı düşünecek olan başka dilden halklara konuşan yazar doğar. Örneğin, Platon ,Cicero, Tukidides, Livius, Petrarca, Erasmus, Galileo, Calvin ve daha birçokları⁽⁹⁴⁾.

(94) B. Croce, agy., s. 46.

BÖLÜM: II

SEZGİ — SANAT ÖZDEŞLİĞİNİN VE ROMANTİK DİL ANLAYIŞININ ELEŞTİRİSİ

Croce'nin estetik görüşünün herhangi bir yönünün eleştirisine, onun felsefe dizgesinin temel kavramlarından en önemlisi olan sezgi - sanat özdeşliğinin irdelenmesiyle başlamak zorunludur. Croce'nin en sağlam ve inandırıcı eleştiricilerinden biri olan Antonio Aliotta, *Estetica*'nın 1902'deki ilk baskısı için 1904 yılında uzun ve ayrıntılı bir inceleme yazmış ve sanatın sezgi olarak anlaşılmasının olanaksızlığını çeşitli kanıtlarla ortaya koymuştur.

sezgisel işlev bilginin zorunlu öncülü değildir

Croce'ye göre, 'izlenimleri, duyguları, itkileri, heyecanları veya hangi adla anılırsa anılsın, insanın özümlemediği ve yalnızca ifade kolaylığı bakımından var sayılan ,ama, varolmak da ruhun bir edimi olduğu için gerçekte varolmayan ve ruhun berisinde bulunan şeyi', sezgilerin dışında bırakmak gerekir, çünkü 'sezgi ya da tasarım; duyulan ya da katlanılan şeyden, ruhsal maddeden, biçim olduğu için ayrılır'⁽¹⁾. Peki duyular, izlenimler, duygular, itkiler, heyecanlar, değişik ruhsal nitelikler değil midir? Ruhun etkinliği olmadan, sezgi olmadan, biçim olmadan, nitelik farklı-

(1) Croce, *Estetica*'nın sonraki baskılarında bu tümcede ufak tefek değişiklikler yapmış, örneğin, «yalnızca ifade kolaylığı bakımından» tümceciğini, «yalnızca sergileme kolaylığı bakımından» biçimine sokmuştur. Bkz. adı geçen *Estetica*; s. 14.

lığı olabilir mi? Ruhun dışında ruhsal olgular var mıdır? Yalnızca ifade kolaylığı bakımından var sayılan biçim dışı bu ruhsal madde nedir acaba? Korku, öfke, haz, acı ve duyulan her şey, ruh tarafından duyulduğu için, onun dışında olamaz. Croce'nin karar vermesi gerekir : Ya sezgi alanının dışında da, ama yine ruha bağlı, nitel olarak farklı ruhsal olgular vardır ve bu durumda biçim dışı ruhsal maddeden söz etmek olanaksızdır: Kırmızı, mavi, tuzlu, ekşiye ilişkin duyumlar gibi, korku, öfke, hüznün heyecanları, onlara öznitelik veren sezgisel işlem araya girmeden önce de, farklı niteliklerdir zaten (hem böyle olmasalar, ruhsal da olamazlardı, yani ruh tarafından duyumsanamazlardı); ya da, ruhsal etkinliğin ürünü olmayan hiçbir ruhsal nitelik var olamaz ve bu durumda heyecanlar, itkiler, duygular, duyumlar, sezgisel işlevin sonucudur ve bu işlevin dışında ruhsal hiçbir şey yoktur.

«Böylesi bir ikilem karşısında bulunduğunda, Croce, elbette ikinci seçeneği seçmez, çünkü o, edilginlik olan şeyden ruhun etkinliği olan şeyi, basit bir biçimde duyumsanan şeyden sezgilenen şeyi ayırtetmekte diretiyor. *Bir heyecanı duymakla, onu sezgilemek ve estetik olarak ifade etmek aynı şey değildir: doğal ruhsal olguyu, öznel dolaysızlığı içinde ortaya koyan içgözlemle sezgiyi karıştırmamak gerekir...*

Ruhun etkinliği ve edilginliği arasında yapılan ayırım artık eski ruhbilimine ait bir şeydir : Ruh, en basit duyumda bile, en basit duyguda bile her zaman etkindir. Biçimden koparılmış duyumsal bir madde olanaksızdır... En yetkili ruhbilimciler (James, Balwin,

Stumpf, Külpe, Sully, Jodl, De Sarlo Ziehen, Ward, Titchener), duyumlara; yalnız bireysel nitelikler değil, bilgi sürecinde onların daha üstün düzenlenmelerini olanaklı kılacak şiddet, mekânsallık ve zamansallık öz niteliğini de tanıyorlar.

O halde, ruhsal olgu, bu olgunun sezgisinden ya da ifadesinden ayrılanmak zorunda olduğuna göre, sezgisel işlev, Croce'nin ona tanımak istediği, her bilginin zorunlu öncülü olma niteliğini koruyabilir mi? Ama her şeyden önce, sezgisel işlev olmadan da, somut bireyselin dolaysız bilgisinin var olabileceği apaçık değil mi? Nitekim, içimde duyduğum ve dolaysız olarak öğrendiğim duyular, duygular, heyecanlar, itkiler, benim denediğim ve bildiğim (bilgisine vardığım) somut bireylilikler değil midir? Sezgisel işlev henüz araya girmemiştir, girmesine de gereklik yoktur. Ruh, o belirli heyecanı yaşadığı nedenle, ona egemen olmuştur. Bilgi açısından doyduğu söylenebilir : Somut bireyselliği içindeki heyecan; içimizde duyduğumuz heyecandır. Eğer ruh, sonraki bir evrede, bu heyecanı, onun somut bireylilik niteliğini koruyarak, estetik olarak sezgilemeye ve ifade etmeye çalışırsa, bu, bireyselin basit bilgisine eklenen bir şeydir ve kuramsal işlevin sınırlarını aşar (Eğer ruh, bu heyecanı aynen üretirse, estetik olgu değil, heyecanın bellekte yeniden yaşanması elde edilir).

Duyumdan daha üstün ruhsal süreçlere çıktığımızda durum değişmiyor. Algı duyumdan; ilkin dolaysızca öğrenilmiş, şimdi ise öznenin karşısına konmuş ve dışarda, nesnel bir şey olan somut bireylilik olarak ayrılır. Duyumdan algıya bu geçiş, başlangıçta yalnız-

ca doğrudan doğruya yaşanmış olan ruhsal olgular arasında ilişkiler kurmakla gerçekleşir; bu ise usun bir işlemdir. Bize somut bireyliliği vereceği söylenen düşgücü, nasıl duyumdan gereksiz idiyse, burada da gereksizdir. *Hep aynı ikilemle karşılaşıyoruz: Ya, bireysel ruhsal niteliklerin üretimi düşgücüne aittir ve bu durumda tüm ruhsal olgular aynı zamanda estetik olgulardır; ya da ister basit ister karmaşık, bireysel ruhsal niteliklerin (duyumlar, algılar, duygular vb.) üretimi, düşgücünün işi değildir ve estetik sezgi olmaksızın somut bireyselin bilgisi olabilir...*

Croce, sezgisel bilginin ussal bilgi karşısındaki önceliğini göstermek için, önce şeyler sezgilenmezse, şeyler arasındaki ilişkilerin yakalanamayacağını söylüyor. Ama şey dendiğinde duyumlar amaçlanıyorsa doğrudur bu, çünkü duyumlar olmadan, oluşturuvcu öğeler eksik olacağından, hiçbir ilişki algısı elde edilemez. Ne var ki bu durumda sezgisel bilgi işe karışmıyor. Eğer şey deyince, karmaşık algıların nesneleri amaçlanıyorsa, yeni şeylerin bilgisi ilişkilerin bilgisinden sonra gelir. *Nitekim, değişik duyumlar arasındaki ilişkiler kurulmadıkça, hiçbir şeyi algılamak olanaklı değildir. Croce'nin örnek olarak gösterdiği bu ırmak, bu göl, bu ark, bu yağmur, bu bir bardak su, bizim farkına bile varmadan algı edimi sırasında kurduğumuz karmaşık bir ilişkiler dizgesini içerir. Bu bir bardak su algısını çözümlemeye çalışalım: Algılayan benden onu bağımsız saymakla, ilk ilişkiyi kurmuş oluyorum zaten; bardaktan bana gelen şimdiki duyumlar benim öznel durumlarımdan ayrıdır (farklılık ilişkileri); bardağın düz olduğuna ilişkin (dokunma*

duyumları), saydam beyaz olduğuna ilişkin (görsel duyumlar), silindir biçimli olduğuna ilişkin (mekânsal ilişkiler topluluğu) duyumsal nitelikler, bir merkezi çekirdek çevresinde, yani maddesel şeylerin özniteliği olan direnç (kas duyumu) çevresinde, bir aidiyet ilişkileri dizgesi olarak bir araya gelirler (birlikte olma ilişkisi).

sanatsal bilgi basit algıya eklenmiş bir şeydir

Bir ay ışığının bir ressam tarafından betimlenen izleniminin; bir ülkenin bir haritacı tarafından çizilen kıyıların; yumuşak veya devingen bir müziksel örge-
nenin; yanık bir şiirin sözcüklerinin veya günlük yaşamda istemeye, buyurmaya ve yakınmaya yarayan sözcüklerin, hiçbir ussal ilinti taşımayan sezgisel olgular oldukları konusunda Croce'nin düşüncesini paylaşıyorum, ama *yeter ki sezgisel olgu deyince estetik içseyir anlaşılsın*. Aynı biçimde, bilincimizde nesnelleşmiş bir gökyüzü izleniminin, bir duygu parçacığının, acıyı dile getiren bir 'ah!' ünleminin ve bir istenç atılımının sezgilerimiz olduğu ve bu sezgilerde hiçbir şeyin zamanda ve mekânda biçimlenmediği; içseyirini kesintiye uğratan bir düşünme davranışı olmazsa, bir tablo ve hatta bir doğa görünümü karşısında mekânın ayırdına varmayışımız, kuşku götürmez. Ama bu durum, estetik içseyir veya sezgi, algıdan ayırdedildiği sürece; bir sanat yapıtının seyrine daldığımda onu bireysel bir şey olarak tanıma, onun özniteliğini ortaya koyma amacını gütmeyip, onu içimde yeniden yaşamaya, o içsel yaratma sürecini içimde yeniden üretmeye çalışırsam doğrudur. *Bir tabloyu algılamakla onun*

estetik olarak seyrine dalmak aynı şey değildir. Hatta, algı, içseyrinin öncülüdür, çünkü bir nesne, algılanmadan seyredilemez... İçseyri, kendini oluşturmadaıkları için, ilişkilersiz ve ussal ilintilersiz edebilir, ama algı, somut bireyselin herhangi bir bilgisi gibi..., bu ilişki ve ilintilersiz edemez; tam tersine, onun yapısını oluşturan bu ilişkiler kaldırılırsa, yok olur gider. Bardaktan, nesne-özne, birlikte olma, aidiyet bağıntılarını ve karmaşık mekân ilişkilerini kaldırmayı deneyin. Göreceksiniz ki, somut şey, bir duyumlar tozu içinde kaybolup gidecektir. Elbette algı anında biz o ilişkileri kurduğumuzun bilincinde değiliz, ama bu, usun, bizim içimizde bağıntılarıyla işlemediği ve somut şeylerin kurulmasında onun işlevinin gerekli olmadığı anlamına gelmez. Bu ilişkiler bilinçli hale geldiklerinde, algı, şeyin kavramına dönüşür, ama usun etkili olduğunu söylemek için, bu düşünme evresine varmak gerekmez... Sanatsal sezgi, basit algıya eklenmiş bir şeydir, ruhun şeyler karşısında takındığı bilgi tavrından değişik bir tavidir.»⁽²⁾.

-
- (2) Antonio Aliotta, *La conoscenza intuitiva nell' «Estetica» del Croce 1904*, «L'Estetica del Croce e la crisi dell' idealismo moderno», Perrella, Napoli 1920, s. 7-15.

Aliotta'nın bu eleştirisine Croce, *Hermes* dergisinin 1904/III. sayısında karşılık vermiştir. *Conoscenza intuitiva e attività estetica* Laterza, Bari 1966 (1. basım 1910) adlı yapıtta yer almaktadır. Bkz. s. 478-486.

Aliotta; Croce'nin bu yanıtından istediği açıklamayı elde edemediğini belirtmek ve önceki eleştirisinin kimi yönlerini daha bir aydınlığa kavuşturmak amacıyla, aynı *Hermes* dergisinin 1904/IV. sayısında, Croce'nin düşünce dizgesini metafiziklikle suçlayan, *Il presupposto*

Aliotta, eleştirisini özetle şöyle sürdürüyor : Çözümleme biraz daha derinleştirilince, algının ve imgenin sezgiyle veya estetik ifadeyle karıştırılamayacağı hemen ortaya çıkar... *Croce, tasarımları sezgi kategorisine koymakla ve estetik tasarımları sıradan tasarımlardan yalnızca genişlikleri ve tamlıklarını ölçü alarak ayırdetmekle, ifadesel gücü, imgelerin açık-seçikliğiyle karıştırmış oluyor.* Ona göre, gündelik olarak sezgilediğimiz dünya çok az bir şeydir ve küçük küçük ifadelerle dile gelir. Bu ifadeler ancak kimi özel anlarda, giderek artan ruhsal yoğunlaşmayla büyüyüp boyutlanır. En yakın bir dostumuzun, günün her saatinde ve her gün yanımızda bulunan birinin görünümünün bile sezgisel olarak ancak birkaç izlenimine sahibizdir. Ressam, başkasının yalnızca duyduğu veya sezinlediği ama görmediği şeyi gördüğü için ressamdır. Düşüncelerinin ve imgelerinin zenginliği konusunda hayale kapılan kimseyi, ifadenin sırat köprüsü gerçeğe döndürür. *Croce, sanatçının sezgisini, onu tek tek şeyleri açık-seçik ve tam olarak tasarımılaması yetisiyle karıştırmakla, Galton ve daha başka modern ruhbilimcinin değişik imgelem türleri üzerine yaptıkları araştırmaları bilmediğini, gösteriyor. İmgelerin açık-seçikliği ve canlılığı bireyin estetik davranışına değil, onun imgelem türüne bağlıdır.* Bazı kimselerde görsel tasarımlar o denli açık-seçik ve karmaşıktır ki, canlılık bakımından neredeyse algılara eştir. Bunlara

metafisico dell' «Estetica» di. B. Croce adlı bir karşıyanıt yayımlamıştır. Bkz. Antonio Aliotta, adigeçen *L'Estetica del Croce e la crisi dell'idealismo moderno*, s. 49-61.

görsel tipler deniyor. Başkaları ise gördükleri şeyleri ve görünüşleri yalnızca kalıpsal olarak tasarlayabiliyorlar, ama buna karşılık, çok açık-seçik işitme tasarımlarına veya devinimlerin kassal tasarımlarına sahiptirler. *Görsel tipte bir kimse, yalnızca her gün gördüğü arkadaşının görünümünü en açık-seçik ve tam biçimde tasarlamakla kalmıyor, bir kerecik gördüğü kişilerin de imgesini aynı belirginlikle koruyabiliyor. Ama salt bu nedenle ona ressam demiyoruz. Öte yandan bir ressamın mutlaka görsel bir tip olması ve öteki insanlara göre daha açık-seçik ve tam imgelere sahip olması da hiç gerekli değil.* Bir sanatçıyı ortaya çıkarması, bize bir başyapıt vermesi için, birkaç kalem çizgisi yetmez mi çoğu zaman? Görsel tipte olmayan bir ressamın imgesi, ne denli kalıpsal olursa olsun birkaç çizgiden de oluşsa, bir sanat yapıtına dönüşür ama, sanatçı olmayan çok görsel bir kişinin çok canlı ve tam olan tasarımı, her zaman, ona, somut bir bireyliliğin bilgisini verse de, estetikle hiçbir ilişkisi yoktur. Birçok durumlarda her iki eğilimin çakışması söz konusudur, ne var ki bu, birinin ötekisiyle özdeşleştirilmesi anlamına gelmez.

imgenin açık-seçikliği onun sanatsal değeriyle orantılı değildir

Ne denli kalıpsal olursa olsun sanatçının ussal imgesinin çok üstün bir estetik anlamı vardır; oysa görsel türde çok daha geniş ve tam imge sanatın yadsınması olabilir. Croce'nin kuramına göre ise bunun tam tersi olmalıdır. Sanatçının imgesi, şeylerin sıradan imgesinden ne bakımdan ayrılır? Her ikisinin de estetik sezgi olduğunu, bir an kabul etsek bile, arada-

ki fark, Croce'nin dediği gibi olmayacaktır, çünkü *im-
genin genişliği ve açık-seçikliği, şimdiye dek kanıtla-
dığımız gibi, sanatsal değeriyle orantılı değildir*. Her-
hangi bir gazete haberiyle Boccaccio'nun bir öyküsü
arasında, bir öğrencinin aşkını dile getirmesiyle Giaco-
mo Leopardi'nin bir şiiri arasında, niteliksel olmasa
bile, en azından bir derece farkı bulunmalı... öğrenci-
nin dört sayfaya yaydığı şeyi ozan iki sözcüğe sığdıra-
bilir; gazeteci, olaya ilişkin tüm bilgiyi vermek için,
onu bize, en ince ayrıntılarıyla en ince yer ve zaman
koşullarıyla anlatır; oysa ozan, birkaç satırda bir du-
rumu çiziverir. Gazetecinin ve öğrencinin ifadesi daha
geniştir, ama, öykününün sayfasından, ozanın oylum-
lanmış dizesinden çok daha az güzeldir...

*Croce'nin başlangıca koyduğu, somut bireyselin
sezgisine, ancak çıkarsız bir gözlem evresinde sahip
olunabilir⁽³⁾.*

sezgi mantık öncesi olamaz

Ugo Spirito da, aynı noktaya, başka bir açıdan
yaklaşıyor. Croce'nin *Estetik*'inin çekirdeğini ve en
büyük değerini, *sezgi-ifade özdeşliği*'nin oluşturduğu-
nu belirttikten sonra şöyle diyor : «Fakat Croce,... bu
özdeşleştirmenin; her türlü dolaysızlığın yadsınması-
nı ve ruhun saltık bir aracı, yani yargı olarak kabulü-
nü içerdiğinin ayırdına varmamıştı. Bunun ayırdına
varmayınca da, aynı zamanda hem etkin hem dolaysız
bir imge, salt bireyselin bilgisi olan bir imge düşledi.

(3) A. Aliotta, agy., s. 20-22, 26-27, 31.

Başlıbaşına bir çelişkiydi bu. Çünkü, böylece, sezgiye tanınan etkinlik ve ruhsallık niteliği zedelenerek, ulaşılan sonucun değeri azalıyordu.

Bireyseli bilmek; belirlemekten, yani ayırmak tan veya 'duyumların ruhsal tabanında bir şeyi sınırlamak'tan başka bir şey değildir... Ayırmak ve belirlemek ise mantıksal bir davranıştır. Bunun sonucu olarak, bireysel; soyut ve gerçeksizken, tümelleşerek, yani basit öznenen yüklemli özneye, yargıya dönüşerek, somut ve gerçek olur. Basit özne, 'saltık dolaysız'; hiç'den, yani duyumdan başka bir şey olamaz, dolayısıyla tasarım değildir. Bu nedenle sezgi, mantık öncesi olamaz ve kavramdan koparılamaz. Sezgi, aynı zamanda kavram da olduğu için sezgidir»⁽⁴⁾.

şiiirsel imgenin ussallığı

Fakat sezgici estetik anlayışına, en köklü ve çağdaş eleştiriyi Galvano Della Volpe getirmiştir. Della Volpe, bu eleştirisinde, en yeni dilbilim ilkelerinden de yararlanarak, konuya gerçekten bilimsellik kazandırmıştır.

«Romantik kalıtım ve ona özgü estetik gizemcilikle yüklü (şiiirsel 'imge' veya 'imgelem' terimi, bugün hâlâ Estetik'in ve edebiyat eleştirisinin... karşılaştıkları en büyük engeli oluşturmaktadır. Bir yandan şiiirsel 'imgenin' hakikat taşıyıcısı olduğu söyleni-

(4) Ugo Spirito, *La filosofia di Benedetto Croce*, «Ugo Cpirito-Arnaldo Volpicelli-Luigi Volpicelli, Croce», Anonima Romana Editoriale, Roma 1929.

yor, ama öte yandan bunun us veya düşüncenin imge-
de örgensel olarak varoluşundan gelmediği örtülü ola-
rak öne sürülüyor. Yani, us veya söylem (discurso)
veya düşünce, şiirin başlıca düşmanı sayılmakta de-
vam edilirken, 'imgenin' bir 'hakikat oluşu', dolayı-
sıyla evrenselliği ya da tümelliği ve bilgi değeri üze-
rinde diretiliyor ve buna da 'sezgisel' deniyor. İlk ba-
kışta şiirin özünden gelen ve aşılması olanaksız bir
çıkılmaz gibi gözüken bu çelişki, aslında, geleneksel-
romantik-ruhçu (Hristiyan-kentsoylu) estetik görü-
şünün iç çelişkisinden başka bir şey değildir. Bu çık-
maz ancak, geleneksel-romantik-ruhçu (Hristiyan-
kentsoylu) estetik anlayışının kökten ve bütünüyle
aşılmasıyla giderilebilir.

Bugün hâlâ düşünsel ölçütlerimizde, bir zaman-
lar örneğin İngiltere'de George Moore veya Yeats'ın
bulundukları noktada bulunuyoruz. Moore, 'düşünce-
ler... sanat yapıtının vebası ve asalağıdır' derken, Ye-
ats, çok açık-seçik ve ussal olduğu için, Ibsen'in sim-
geciliğini yadıyordu. Kendilerine çağımız şiirinin us-
sal yapısı konusunda hiç de yalınkat olmayan birçok
çözümlemeler borçlu olduğumuz örneğin Cleante
Brooks ve Robert Penn Warren gibi eleştirmenler,
Eliot'ın *Çorak Toprak* yapıtını incelerken, şöyle bir
uyarıda bulunmaktan kendilerini alamıyorlar : 'Bütün
bu tartışma (yani yapıtın ussal yapısının çözümü-
mesine yönelik çaba - B.C.), asıl amaç olan, şiirin im-
gesel öğrenilmesine bir araç kabul edilmelidir'.

Nikolai Hartmann'a dek uzanan bugünün Alman
estetiği ise, sanatsal hazzın 'özgüllüğünü', bir içseyir

davranışı sayan tanımla, soyut, 'özerkçi' ve Kantçı-estetikçi öğretiyi sürdürüyor. 'Marksçı' estetiğe gelince : Hepsini bir yana bırakıp salt Lukacs'ı ele alırsak, onun da, bir yandan, bilimin 'soyut ögelere' ve 'kavramsal tanımlara' dönüştürdüğü şeyi, 'sanat duyusal olarak sezgiler' dediğini, ama öte yandan, şiirsel imgenin 'örnekselliğini' (tipikliğini) yani ussallığını, kurtarmaya çalıştığını görüyoruz»⁽⁵⁾.

şiirsel imge bir imge-kavram bütünüdür

Şunu öncelikle belirtmekte yarar var : Şiirsel imgenin ussallık özelliği, hiç de keyfi olmayan bir ölçüte dayanmaktadır. Bu ölçüt, 'imgeler'in, anlamsal araçlar oldukları için kavram taşıyıcıları olan *sözcük*'lerden ayrılmayacağıdır⁽⁶⁾.

Şimdi örneklerle şiirsel imgenin ussallığını saptamaya çalışalım :

Dante'nin,

*di fronte nasce il Nilo picciol fiume
quivi dove 'l gran lume*

(5) Galvano Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966 (1. basım 1960), s. 1. Bkz. ayrıca, Galvano Della Volpe, *Crisi dell'estetica romantica*, Samonà e Savelli, Roma 1968 (1. basım 1941).

(6) Buradaki «sözcük» sözcüğünü, Croce'deki gibi ifadesel bir bağlam olarak değil, sözlükte belirli anlamı olan bir dil değeri sayıyor Della Volpe. Bu konuya, daha ileriki sayfalarda, çağdaş dilbilimin bulguladığı bilimsel ilkelerle açıklık getireceğiz.

toglie a la terra del vinco la fronda⁽⁷⁾

üçlüğünde, önceki imgelerin doruğa ulaştığı son imgenin güzelliğinin, imgeyi yalnızca 'imge' olarak alırsak, aynı zamanda, güneş ışınlarının dikeyliğinin nerdeyse yok ettiği gölgenin açıklayıcı kavramını da dikkate almazsak, nasıl algılayıp değerlendirebiliriz? Bu en sıradan bilgi yok olduğu andan itibaren, geriye aynı zamanda bulanık bir imge olan rastgele bir anlamsızlık'tan başka bir şey kalmaz. Yani, hem bilgi kuramı hem estetik açısından, geriye kalan bir hiç'tir; bir imge-kavram olmadığı için de, imge veya sezgi de olamayacak bir hiç.

İlginç olan şu ki, imgede kavramın veya ussal anlamın varlığı, bütün öteki imgelerin doruğa ulaştığı en güzel veya katıksızca güzel 'imge'yle ilgili olarak, en ivedili sorunu oluşturmaktadır. Elbette, yalnız en güzel imge değil, onda doruğuna ulaşan, ona akışan tüm öteki imgeler de, bir sözlüğün sözcükleri olan imge-kavramdırlar. Şunu şimdiden kabul etmek gerekecek: İmge, ne kadar anlamlıysa veya anlamla doluyorsa, o kadar açık-seçik, yani o kadar imgedir⁽⁸⁾.

Mallarmé'nin belki en güzel dizesi olan,

Gloire du long désir, Idées⁽⁹⁾yi

imgelerin (biraz safca da olsa) kesin Platoncu anla-

(7) Dante Alighieri, *Tre Donne*. Dante'nin bu çok güzel şiiri için, bkz. *Scrittori d'Italia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, 1963, C. I, s. 174-180.

(8) Della Volpe, adigeçen *Critica del gusto*, s. 2.

(9) S. Mallarmé'nin *Prose pour des Esseintes* adlı bu şiiri, ozanın şiir anlayışının bir açıklaması ve güzel anla-

mını sâvsaklarsak, tatmamız olanaksızdır. Aşkın ve deneyötesi *kendilik-tip*'ler ve Eros'un nesnesi olarak *Idea*'lar kavramını hesaba katmadığımız sürece, 'long désir' (uzun arzu) ve buna bağlı 'gloire' (zafer) 'imgeleri'ni (ve bunların tüm şiirsel 'büyüsü'nü) yitirmek işten bile değildir. Bu imgeler, andığımız Platoncu kavramda dayanağını bulan kendi *neden*'lerini, kendi *anlam*'larını yitirdikleri zaman imge olarak da yokturlar artık, çünkü bu 'imgeler', imge-kavramdırlar... normal bir bilgisel olgudurlar, yani *sezgisel-mantıksal* bir bütündürler, bir somut kavramdırlar⁽¹⁰⁾.

«Demek ki bir imge, ne kadar açık-seçik bir anlama bağlıysa, bizi o kadar heyecanlandırır ve kavrar. Kısaca, yalnız bizi *inandıran* imge, yani bir 'imge + anlam veya kavram', şiirsel olarak etkili olabilir»⁽¹¹⁾.

Bu birkaç somut çözümleme, şu gerçeği açıkça ortaya koyuyor : Artık, yalnızca 'imgeler' veya 'sezgiler' aracılığıyla elde edilen sanatsal bir bilgiden söz etmek ve bu bilginin aynı zamanda ve örgensel bir birlik içinde kavramlar aracılığıyla da gerçekleştiğini be-

yışının yoğun bir belgesi olarak kabul edilmektedir. İlk kez ocak 1885'de *Revue Indépendante* dergisinde yayımlanan on dört dördüklük şiirin, *Gloire du long désir*, *Idee* dizisinin yer aldığı dördüklük şöyledir: «Gloire du long désir, Idec/Tout on moi s'exaltait de voir/La famille des iridées/Surgir a ce nouveau devoir». Bkz. Mallarmé, *Poesie*, introduzione, traduzione e commento di Luciana Frezza, testo francese a fronte, Feltrinelli, Milano 1966, s. 106-109, 234-242.

(10) Della Volpe, adigeçen *Critica del gusto*, s. 2-3.

(11) Della Volpe, adigeçen *Critica del gusto*.

lirtmemek, gizemcilik ve kötü bir doğmacılık olur. Nitekim, bize bilgilerimizi sağlattıran, yani bize evren için geçerli bir şey algılattıran şey; tek başına, biçim-dışı ve ifade edilemez olan eylemsiz maddenin veya dolaysızlığın ikircikliğini veya karışıklığını aşma yeteneğinden başka ne olabilir? Kısacası, bu yetenek, *tümel*'in veya kavramın düzeninin veya birliğinin kurulması değil midir? Evrensellik demek olan gerçek buradan gelmiyor mu? Şimdi, bilgisel bir soyutlamayla, imgeleri veya sezgileri, her türlü kavramsal ilintiden yalıtılmış tasarımsal veriler olarak, kendinde ve kendi için düşünelim; kuşkusuz, her birinin bir olumluluğu, yok edilemeyen bir varlığı vardır, ama 'ortak sözlüksel (ve dilbilgisel) adlandırıcılar aracılığıyla' onlara kaçınılmaz bir biçimde anlamlarının veya kavramlarının eklenmesi, onların imge olarak (duyusal veya maddesel) varlıklarını ortadan kaldırmadıktan başka, bu varlığı açıklayıp yükseltir, çünkü imgeler, kendilerine özgü belirginliğe, açık-seçikliğe; yalnız ve yalnız, karşılıkları olan (uygun) 'sözcük'lerde ve 'sözcük'lerle 'ortak' kılındıkları an, başka bir deyişle, her şeyden önce 'iletilmeleri' demek olan 'ifade edilmele-ri'yle kavuşurlar.

Özetlersek : 1) Her türlü birleştirici (= ussal) anlamdan yoksun imgeler; karışık ve eylemsiz, dolayısıyla, çözükle, tutarsız veya çokluk olduğundan, bilgi öncesi bir şeydir; 2) Ama imgeler, bu durumlarında, kendileri de değildirlir; başka bir deyişle, imgelerin kavramsallaştırılmalarından veya birliğe kavuşturılmalarından önceki bu varlıkları, imgelerin *ussal*'la bireşimlerinde gerçekleşen duyusal veya maddesel

varlıkları yanında, yalnızca gücöl (potansiyel) bir varlıktır. Her ne kadar ilk bakışta aykırı gelse de, sanat dünyasında ve özellikle şiir dünyasında görölen eytişim (diyalektik), işte madde-us (*ayrıtürden*'ler) eytişimidir.

kavramın olmadığı yerde biçim de yoktur

Bu öncüllerden sonra, geleneksel 'biçim', buna bağılı olarak da 'içerik' ölçütlerini değıştirmek zorundayız. 'Biçim'i; soyut, gizemsel 'imgeler'le, yani anlamsız, dolayısıyla iletilemeyen, ifade edilemeyen ve biçim-dışı imgelerle eş tutacak yerde, düşünceyle veya kavramla özdeşleştirmek; 'içerik'i ise, maddeyle veya çoklukla (imgelerle) özdeşleştirmek gerekiyor. Görüldüğü gibi böylece, Romantik akımdan bize aktarılan sanat sorunsallığı tersyüz edilmektedir. Düşünce'nin veya kavramın (yargının) olmadığı yerde, bu ada layık biçim de yoktur; yalnızca karışıklık, madde'nin veya çokluğun biçim-dışı'sı vardır.

O halde şöyle bir sonuca varmamız gerekiyor: Tarihsel ve bilimsel bir söylem (discurso) gibi, 'şiirsel bir söylem' de vardır ve 'söylem' terimi burada, şiirle de ilgili olarak, en kesin sözlük anlamında, yani ussal-zihinsel bir işlem olarak kullanılmaktadır. Daha kesin bir deyişle, şiirin ve genellikle sanatın da, tarih veya bilim gibi, (somut) us olduğunu; genel bilgi öğelerinin, duyarlığın (veya düşgücünün) ve usun her ikisine de ortak olduğunu kabul etmek zorundayız. Nasıl ki, bir tarihçinin veya bilimadamının duyarlığından veya imgeleminden söz etmenin bir anlamı vardır (ki kuşkusuz vardır), aynı şekilde ve daha az ol-

mamak üzere, şiirin ussallığı veya söylemselliğinden söz etmenin de bir anlamı vardır. Çünkü şiir yapıtının başlıca etkeni sayılan ve herkesin üzerinde anlaştığı 'tutarlılık' istemi; eğer bu tutarlılık düşgücünde değil de, düşgücü veya imgelem tarafından sağlanan 'imgelensel' bir tutarlılık olarak anlaşılırsa, açıklamasız kalmaya tutsaktır. Tutarlılık, yani birlik, dolayısıyla tümellik, ancak us sayesinde ve usda sağlanabileceğinden, düşgücü tutarlılığı başlıbaşına' bir çelişkidir. Ancak ussal aracılığıyla ki, çokluk demek olan düşgücü veya imgelem, imgeleri ifadesel veya (hem düz anlamda, hem de mecazi olarak) konuşur kılan bir anlam, yani kategorisellik, birlik kazanır. İmgelerin, yani *çokluk*'un; bilimde ve tarihte anlam yani birlik kazanmaları süreci aynen şiirde de gerçekleşir. Yoksa, şiirin ve genellikle sanatın *biçimi*'nden ve *biçimsel değerleri*'nden söz etmek yersiz olurdu. Demek ki ozan, ozan olabilmek için, yani sonradan göreceğimiz o kendine özgü yolla da olsa, imgelerine biçim verebilmek için, tarihçiden ve genellikle bilim adamının yaptığından değişik olmayarak, sözcüğün en düz anlamında, düşünmek ve usavurmak, dolayısıyla, şeylerin doğruluğu ve gerçekliğiyle hesaplaşmak zorundadır⁽¹²⁾.

Bilimsel olarak doğrulanabilir somut metin çözümlmeleri bize; şiir ile bilim arasındaki ayrımın bir sezgi/kavram karşıtlığına dayandırılmayacağını; yal-

(12) Della Volpe, adigeçen *Critica del gusto*, s. 3-6; *Cristi dell'estetica romantica*, s. 127-128. Bkz. ayrıca, G. Della Volpe, *Şiirsel Söylem-Bilimsel Söylem*, çev. Bedrettin Cömert, «Soyut», İstanbul, Şubat 1973, n. 55, s. 20-21.

nızca sezgi olduğu ileri sürölen şiirin nesnel deneylerimizle ve somut metin çözümlemeleriyle bağdaşmadığını; genel bilgisel öğeler bakımından, yani düşünce ve duyarlık, kavram ve sezgi açısından şiirle bilimsel metin arasında herhangi bir ayrım bulunmadığını; bu ayrımın, yani şiiri şiir yapan, ama metafizik olmayan özgüllüğün başka bir yerde aranması gerektiğini açıklıkla gösteriyor.

Peki şiirin özgüllüğünü sağlayan temel öge, sezgi değilse, nedir?

Ortak sözlüksel (ve dilbilgisel) adlandırıcılar (yani sözcükler) olmadan, somut olarak imgeden de söz edilemeyeceğini, sözcüklerin aynı zamanda *kavram da* taşıdığını belirtmekle, çözümlemelerimizin başında ele aldığımız 'imgeler'in anlamsal (sözcöl, dilsel) yönünü dikkate almak zorunda kalmıştık. Böylece de, şiiri, 'katışksız sezgi (veya imge)' sayan geleneksel estetik gizemciliğinin bir çıkmazını ortaya koymuş olduk.

Fakat bu söylediklerimizin daha somut ve ayrıntılı bir biçimde ayrıca doğrulanması için, genel dilbilimle ilgili bazı temel kavramların gözden geçirilmesi gerekmektedir.

dil ve düşünce somut dil düzleminde özdeştir

«Gerçekte, katıksız hiçbir düşünce süreci yoktur; her düşünce süreci aynı zamanda anlamsal bir süreçtir. Sözlük anlamında ve kesinlikle *sözcük* olduğu için düşüncedir. Gerçek ve somut düşünce budur. Birçok düşünür bunu, *Estetik*'te gerçek anlamda hiç uy-

gulamamış olsa bile, bu temel ilke üzerinde, hiç olmazsa *Sturm und Drang*'dan bu yana düşünürler ve dilciler hep anlaşılmışlardır. Herder, şeylerin ancak 'düşüncenin göstergeleri' olan sözcükler aracılığıyla ayırdedilebileceğini bulgular. Humboldt, 'insanın içinde derin, ince ve büyük her şeyin, dile geçmemesinin ve dilde tanınmamasının olanaksızlığına' inanır. Marks, dilin; 'düşüncenin, dolaysız, somut ifadesi' olduğunu görmüştür. Saussure'e göre, tek başına alınan düşüncenin bir 'bulutsu' olduğu ve bulutsuda dilin doğuşundan önce belirli hiçbir şeyin bulunmadığı apaçıktır. Croce, 'ifade edilmemiş bir imgenin, hiç olmazsa içimizde mırıldandığımız bir sözcük bile olmayan imgenin varolmayan bir şey' olduğunu kabul eder. Wittgenstein'e göre, dil göstergesinin olanağının *koyut'u* (*postulat'sı*), 'anlamın belirliliğinin' koyutudur ya da (hangi şeyden olduklarının değilse bile) şeylerin nasıl olduğunun anlamıdır»⁽¹³⁾.

romantik dil anlayışının eksik yönü

Romantik dil felsefesinin andığımız bu düşünce-dil özdeşliği gibi çok önemli ve olumlu bir bulgusu yanında, bizi özellikle ilgilendiren olumsuz bir yönü de vardır. Bu yön, Humboldt'un şu ilkelerinde özetlenebilir: a) 'Gerçek anlamda dil, gerçek üretilme anıdır'⁽¹⁴⁾, b) bunun sonucu olarak da, 'bu anı bir sözlü-

(13) Della Volpe, adigeçen *Şiirsel Söylem-Bilimsel Söylem*, s. 22-23. Bkz. ayrıca adigeçen *Crisi dell'estetica romantica*, s. 131.

(14) Wilhelm von Humboldt (1767-1835), en önemli yapıtı *Jawa Adasındaki Kawi Dili* kitabının giriş yazısında,

ğün terimlerine ve dilbilgisel kurallara bölüp parçalamak, yararsız, ölü bir bilimsel çözümleridir'.

«dili ürün veya olgu olarak değil, üretim veya etkinlik olarak kabul ediyor». Dil, Humboldt'un kendi sözleriyle, *ergon* değil, *energheia*'dır. Dilsel olgu, sanatlar, bilimler ve hatta toplum gibi, ruhun sürekli bir yaratmasıdır. Bu üretici güç, bilme ve düşünme işleviyle bitmez; zorunlu olarak, kendi içeriğimizi fiziksel bir şeyin içine dökme gereksinimiyle tümlenir. Dilyetisi, içsel içeriği, bir dizi eklemli sesle ifade etmek, ya da daha iyi bir deyişle, eklemli sesler dizisini içsel içeriği ifade edecek duruma getirmek için, ruhun durmak bilmeyen eylemidir. Dilyetisi, fiziksel sesle düşüncenin ruhsal bir bireştirme edimidir. Bu bireşimde, düşünce bireyselleşir, başka bir deyişle, fiziksel bir ses, düşünceyi bireyselleştirir. «İnsan, notalara düşünceleri ekleyen özgici bir yaratıktır». Fakat Humboldt'un sözünü ettiği fiziksel ses, doğrudan özneye ilgilidir ve başkalarıyla iletişim aracı olarak görülmez. Dış biçim, yalnız dolaylı yoldan, iletişime yarar... İnsanlar kendi aralarında, evrensel bir uyum nedeniyle anlaşılır, çünkü hepsi aynı doğaya, aynı us, ruh ve duyu yapısına sahiptir, çünkü aynı tuşlara basıp aynı tellere dokunurlar. Ama her insan değişik bir çalgıdır. Her insanın kişisel bir tınısı vardır. Bundan, tek bir ağızdan çalan bir orkestradaki gibi, birbirine karşılık olan ama aynı olmayan sesler doğar... Bir nesneyi basitçe belirttiğimiz benzer tümceler, yalnızca nesneyi yeniden üretmezler, aynı zamanda yeniden üretimi bir üretime çeviren, ruhsal bir yöntem, kişisel bir süreç içerirler. Dilyetisi özde, dünyayı görme yöntemidir... *Energheia* kavramı aracılığıyla, dilsel olgunun merkezini *dizge* değil, (bireysel veya ortak) kişilik oluşturur. Humboldt, tümcenin sözcüğü önceliğini, yani, konuşmanın, önceden oluşmuş bir şey olmadığını, özerk sözcüklerin yanyana konarak veya aralarında bağlanarak oluşturulmadığını, tersine, sözcüklerin bağlamda kendi yaşamlarını, işlevlerini

Ayrıca bu konuda Croce'nin de, Humboldt'unkine yakın düşüncelerini anımsıyoruz: «Sözcük; kesintisiz, sürekli değişimden başka nedir? *Bay Dilsel Kullanım* denen şey, gerçekten söylenen veya yazılan söz cükler bütününden başka nedir?». «Estetik-dışı inceleme, dilin değil şeylerin, yani pratik olguların incelemesidir».

Başka bir deyişle, Romantik ve idealist Dilbiliminin, Croce'den Nikolai Hartman ve Richards'a kadar geleneksel Estetiğin şimdiye dek ayırdına vardığı, ama ancak Saussure'den başlayan modern Dilbilimin açıkça ortaya koyduğu en büyük boşluğu; karmaşık olduğu kadar çok önemli olan doğal dil olgusunu, bu dilin öğelerinden yalnız birisine, yani konuşan kimsenin öznel edimi olan söz'e (parole) tek yanlı ve soyut bir biçimde indirgemesi ve gerçek, tarihsel-toplumsal kurum olan *dil*'i (langue), yani önceden varolan, bireyler arasında onsuz hiçbir karşılıklı anlaşmanın olanaklı olmadığı bir *yaptırım* olan nesnel, bütünsel (sözcül) göstergeler *dizgesi*'ni ihmal etmiş olmasıdır⁽¹⁵⁾.

Ferdinand de Saussure'den başlayan ve yüzyılımızda hemen tüm insan bilimlerinde devrim yapan bu en yeni Dilbiliminin başlıca kavramlarını, artık sezgi olarak kabul edemeyeceğimiz şiirin (ve genellikle)

özelliklerini bulup kazandıkları için, bağlamdan olduklarını savunan ilk kişidir». Bkz. A. Simonini, adı geçen *Storia dei movimenti estetici nella cultura Italiana*, s. 250-251.

(15) Della Volpe, adigeçen *Critica del gusto*, s. 59-61.

sanatın özgül ögesini bilimsellikle saptamak için, burada kısaca anmak zorundayız.

dilyetisi, dil, söz

İnsanların, ses göstergeleri aracılığıyla anlaşmalarını sağlayan yetiye, *dilyetisi* denir⁽¹⁶⁾. Bu yeti, bilincin içeriğini, yani bütün iç olgularımızı ses simgeleri halinde nesnelleştirmemizi sağlayan, tümünden insana özgü bir yetidir. Demek ki, bu yetiyi işler kılan, onu duyusallaştıran bir araç gerekmektedir. Bu araç *dil* dir; dilsiz dilyetisi yoktur⁽¹⁷⁾.

Dil olmadan dilyetisinden söz edilemezse de, dili dilyetisiyle karıştırmamak gerekir. Dil bu yetinin hem toplumsal bir ürünüdür, hem de bu yetinin bireylerde işlemesini sağlamak amacıyla toplum tarafından benimsenmiş gerekli anlaşmalar bütünüdür⁽¹⁸⁾.

(16) André Martinet, *Elementi di linguistica generale*, İtalyancaya çeviren: Giulio C. Lepschy, Laterza, Bari 1967, s. 12. (Fransızca aslı: *Éléments de linguistique générale*, Librairie Armand Colin, Paris 1961).

(17) Antonino Pagliaro, *Le funzioni del linguaggio*, «I PROBLEMI DI ULISSE», lingua e linguaggi, C. IX, yıl XXI, Firenze, Eylül 1968, s. 92.

(18) Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, İtalyancaya çeviren ve açımlayıp yorumlayan: Tullio de Mauro, Laterza, Bari 1967 (Fransızca aslı: *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, Paris 1962).

Bu önemli yapıt şimdi Berke Vardar tarafından dilimizde de çevrilmiş ve I. cildi bir TDK yayını olarak çıkmıştır: Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çeviren: Berke Vardar, TDK yayınları, Ankara 1976.

Saussure'ün öğrencileri Charles Bally ve Albert Sechehaye'in çabaları ve Albert Riedlinger'in de kat-

Dilyetisinin iki yönü vardır : a) *dil*, b) *söz*.

Dil, toplumsal nitelikli bir üründür. Söz ise, tüm-den bireyde gerçekleşen bir davranıştır. Söz, *konuşma*, *anıdır*; *dil*, *bu konuşmayı olanaklı kılan araçların tümüdür*.

Demek ki dil, bireyin bir işlevi değildir; bireyin edilgin olarak kaydettiği bir ürün; söz'ün, aynı top-

kısıyla ilk kez 1916'da Paris Payot yayınevinde basılan *Genel Dilbilim Dersleri*'nin önemi konusunda Berke Vardar şunları söylüyor: «...Ama bütün bu tartışmalı yönlerine karşın, *Genel Dilbilim Dersleri*'nin herkesçe ortaklaşa benimsenen, tartışma götürmez bir yanı var. O da şu: XX. yüzyıl dilbilimi bu yapıyla başlar, bu yapıyla gelişir, bütün dilbilim dalları, tüm insan bilimleri bu yapıyla yenilenir... Dilbilimin yanı sıra öbür insan bilimlerinde de en geçerli kuramların, en çarpıcı uygulamaların uzun süre çerçevesini oluşturan yapısal-cılık akımı kökünü bu yapıdan, esinini Saussure'den alır... Dil anlayışı Saussure'le birlikte temelinden değişecek, incelediği konuyu dilbilimci artık bağıntıların yönettiği bir dizge olarak ele alacaktır... Saussure, hem bir dilbilim yöntemi oluşturmuş, hem de evrensel geçerlik taşıyan bir tür bilgi kuramı geliştirmiştir». Adı geçen Türkçe çeviri, s. 8.

Bu çalışmamızda bizim Saussure'le ilgili olarak verdiğimiz sayfa numaraları, bu konuda önceden bazı çalışmalar yapmış olduğumuz nedenle, Tullio De Mauro'nun İtalyanca çevirisine aittir. Ama Berke Vardar'ın çevirinsinden de bol bol yararlandığımız ve bizim eski çevirilerimizi onun ışığında düzelttiğimizi belirtmekten mutluyuz. Bkz. ayrıca, Bedrettin Cömert, *Yine Dilbilim*, «Soyut», İstanbul, Aralık 1972, n. 53, s. 35-41; *Dil İşaretinin Özellikleri*, «Soyut», İst., Ocak 1973, n. 54, s. 27-34; *Toplum Yapısında Dilin Yeri*, «Ant», İst., Mart 1971, n. 184/11, s. 71-82.

luluktan olan kişilerin belleğinde, konuşarak depolandığı bir dağarcıktır. Söz ise, bireysel bir istenç ve zihin işidir. Bireyin konuşma eyleminin adıdır. Birey sözle, yani konuşma eylemiyle düşündüklerini anlatabilmek için, çeşitli birleştirimler yaparak dili kullanır. Söz, aynı zamanda, bu değiştirimlerin dışa vurulmasını, yani işitilmesini sağlayan ussal-fiziksel aygıtı da içerir⁽¹⁹⁾.

Dille sözü birbirinden ayırmak olanaksızdır. Biri ötekisini gerektirir. Sözün anlaşılması ve etkisini gösterebilmesi için dil gereklidir, ama dilin yerleşmesi için de söz şarttır. Tarihsel bakımdan söz hep önce gelir⁽²⁰⁾. Çünkü söz dilyetisinin etkinlik anıdır, öznel anıdır. Söz, dilyetisinin işleve dönüştüğü andır⁽²¹⁾.

Yalnızca başkalarını dinleyerek anadilimizi öğrenebiliyoruz. Anadilimiz, ancak sayısız deneyler sonucunda bir birikim oluyor beynimizde. Sonra, dilin evrimini sağlayan da sözdür. Dilsel alışkanlıklarımızı değiştiren şey, başkalarını dinleyerek elde ettiğimiz izlenimlerdir. Demekki dille söz arasında karşılıklı bir bağımlılık var. Dil, sözün hem aracı hem ürünüdür. Ama bu gerçek, dil ile sözün kesinlikle ayrı iki şey olarak düşünülmesini engellemez⁽²²⁾.

Dil, benzer basımları bireylere dağıtılmış bir sözlük gibi, her beyinde depo edilmiş bir izdüşüm toplamı olarak bulunur toplulukta. Başka bir deyişle dil,

(19) Saussure, agy., s. 23, 24, 29.

(20) Saussure, agy., s. 29.

(21) A. Pagliaro, agy., s. 92.

(22) Saussure, agy., s. 29.

her bireyde varolan, her bireye ortak, ama bireylerin istenci dışında yer alan bir şeydir. Dil, konuşan öznenin anlamasını ve anlaşılmasını olanaklı kılan dilsel alışkanlıkların tümüdür⁽²³⁾.

Söz, konuşan topluluğun dediklerinin tümüdür. Konuşanların kişisel istençlerine bağlı bireysel birleştirimlerle, bu birleştirimlerin uygulanması için gerekli yine istençsel ses davranışlarını içerir. O halde, sözde toplumsal bir yan yoktur. Sözün kendini gösterişi bireyseldir ve o ana bağlıdır⁽²⁴⁾.

Konuşandan konuşana değişen ve aynı kişide değişik anlarda değişik olan somut dil davranışı anlamına gelen söz ile, bir göstergeler dizgesi olan dilin öngördüğü olanaklar gerçekleştirilir. Yani söz, dili gerçekleştirir, onu duyuşsal kılar⁽²⁵⁾.

sözcüklerden önce hazır düşünceler yoktur

Bazı kimselere göre dil, özü bakımından, bir adlar çizelgesidir. Bu çizelgede yer alan her adın karşısında bir nesne vardır. Birçok yönden eleştirilebilen bu görüş, sözcüklerden önce hazır düşüncelerin varlığını benimser ve bize adın özelliğinin sessel mi, yoksa zihinsel mi olduğunu söylemez. Oysa ad her iki açıdan da ele alınabilir. Bir adı bir nesneye bağlayan bağı çok basit bir işlemmiş gibi gören bu görüş, gerçeğe uygun olmaktan çok uzaktır. Ama yine de bütün basitçiliğine karşın, dil biriminin iki öğeden oluşan

(23) Saussure, agy., s. 29, 95.

(24) Saussure, agy., s. 30.

(25) Saussure, agy., s. 24.

bir olgu olduğunu göstermesi bakımından gerçeğe yaklaştırabilir bizi⁽²⁶⁾.

Dile bir repertuar gözüyle bakan bu basit anlayış; dünyanın, insanların ona ilişkin görüşünden önce, aralarında iyice ayrılmış nesne kategorileri içinde düzenlendiğini ve bu kategorilerden her birinin her dilde zorunlu bir adı olduğunu kabul eder. Örneğin, yaşayan varlık türleri söz konusu olduğunda, bu görüş, bir dereceye kadar doğru olsa bile, öteki alanlarda hiç de gerçeği yansıtmaz. Akarsu ile duran su arasındaki ayrım doğal sayılsa da, bu iki kategorinin içinde okyanus, göl, deniz, gölcük veya nehir, kol, dere vb. ayrımların ne denli keyfi olduğunu görmezlikten gelebilir miyiz? Fransızlar denize dökülen akarsu 'fleuve' (ırmak, nehir) den, bir başka akarsuya dökülen 'riviér'i ayırdederken, İngilizler böyle bir ayrıma gerek görmeksizin, her ikisine de 'river', Almanlar 'Fluss', Ruslar 'reka' demektedir. Genellikle tüm batılılar, güneş tayfında mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı ayrımı yaparlar. Aslında bu ayrımlar, güneş tayfı üzerinde gerçekten saptanmamıştır. Tayfta, mordan kırmızıya giden bir renk sürekliliği vardır. Bu süreklilik ise, değişik dillerde değişik biçimlerde çözünlenmektedir. Bretoncada ve Gal dilinde tek bir sözcük, 'glas', yaklaşık olarak, bizim mavi ve yeşil dediğimiz bölgeleri kapsamaktadır. Kimi diller ise bütün tayfı iki temel renge ayırarak, yalnızca iki sözcük kullanırlar. Aynı şey insan deneyiminin daha soyut alanları için de geçerlidir. İng. 'wistful', Alm.

(26) Saussure, agy., s. 83.

'gemüflich', Rus. 'ničego' gibi sözcüklerin Fransızca-da veya İtalyancada kesin bir karşılığı yoktur. Genellikle eşdeğerli sayılan Fr. 'prendre', İng. 'take', Alm. 'nehmen', Rus. 'brat', İt. 'prendere', Türkçe 'almak' sözcükleri, her zaman aynı durumlarda kullanılmazlar, yani her zaman aynı anlam alanını örtmezler. Gerçekte, *deneyim verileri, her dilde özel bir biçimde örgütlenir*. Bu bakımdan, başka bir dil öğrenmek, bilinen nesnelere yeni etiketler **takmak** değil, dilsel iletişimi ilgilendiren nesneyi değişik biçimde çözümlemeye alışmaktır. Bir Türk, 'bu yemeği sevdim' derken, bir İtalyan nesnelerin yalnızca etiketlerini **değiştire**rek 'ho amato questo piatto' değil, 'mi é piaciuto questo piatto' der. Birinci ve ikinci tümcede **yüklem**, **seven** özneyi; üçüncüsünde ise **sevilen** nesneyi belirtir. İtalyanca tümcede ayrıca, 'tabak' anlamına gelen 'piatto' sözcüğü, bu özel deneyimi belirtmek için 'yemek' yerine kullanılmıştır⁽²⁷⁾.

dil göstergesi

Dil göstergesi, bir nesneyle bir adı değil, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. Burada sözü edilen *kavram* bir mantık terimi değil, genellikle bilinç olgularına verilen addır. Nitekim, kavram yerine *anlam* sözcüğünü kullanmak daha **doğru** olacaktır. İşitim imgesi ise, madde olarak ses değil, bu **sesin** bellekte bıraktığı izdir, işitme duyumuzla sağladığımız bir tasarımdır. İşitim imgelerimizin zihinsel özelliği, dili-

(27) A. Martinet, *agy.*, s. 16, 17, 22-23; B. Cömert, *adıgeçen Yine Dilbilim*, s. 38.

mizi kulanırken daha iyi ortaya çıkar. Çünkü, dudaklarımızı ve dilimizi kımıldatmadan kendi kendimize konuşabilir veya bir şiiri içimizden söyleyebiliriz.

Demek ki dil göstergesi, iki yönlü zihinsel bir kendiliktir. Bu bütünü oluşturan kavram ve işitim imgesi sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve biri ötekini çağırıştırır⁽²⁸⁾.

Ne var ki böyle bir tanım önemli bir terim sorunu yaratmaktadır. Çünkü, bizim kavramla işitim imgesinin birlikte olma durumuna verdiğimiz *gösterge* adı, genellikle yalnız işitim imgesi için kullanılmaktadır. Şu gerçek ki, ben *ağaç* işitim imgesine *gösterge* diyorsam, bu, «ağaç» kavramını da taşıdığı içindir. Başka bir deyişle duyusal bölüm, işitme duyumuz aracılığıyla zihinde yaratılan ses tasarımı, işitim imgesi düşüncesi, *tüm*'ü gerekli kılmaktadır. Bu terim karışıklığının önüne geçmek için, bu birbirini gerekli kılan, ama aynı zamanda birbirine karşıt olan kavramları şöyle ifade edebiliriz: *Kavram'a gösterilen, işitim imgesi'ne de gösteren* diyebiliriz. Bu iki öğenin, yani *gösterilen*'le *gösteren*'in oluşturduğu *bütün*'e ise *gösterge*⁽²⁹⁾.

Dil göstergesi, dilin yapı taşı, dilyetisinin teknik

(28) Saussure, agy., s. 83-84, 21, 84.

(29) Saussure, agy., s. 85. Bu kavramlar için dilimizde değişik öneriler ileri sürüldü. Örneğin, *sign* için 'işaret, gösterge, belirtge; *signifiant* için 'işaretleyen, gösteren, anımlayan'; *signifié* için 'işaretlenen, gösterilen, anlam'. Berke Vardar'ın çevirisiyle bundan böyle yaygınlık kazanan 'gösterge, gösteren, gösterilen' karşılıklarını, gereksiz terim karışıklığına düşmemek için yeğliyoruz.

koşuludur; anlamı olan bir ses bütünüdür. Gösteren, fiziksel bir olgu; gösterilen ise soyut bir değer, bir bilgidir. Göstergedeki gösterilen bir kavram değildir, yalnızca mantıksal bir değerdir. Richards ve okulu, 'elma' gibi çok basit bir kavramın belirlenmesinde bile karşılaştığımız güçlüğe dikkati çekiyor. Oysa, bir sözcüğün anlamı (gösterileni) çok açık ve herkesin hemen kavradığı bir şeydir. Herkes 'elma'yı ayırdedecek yetenektir ve bu adla neyin amaçlandığını çok iyi bilir. Başka bir deyişle dilsel anlam (gösterilen), bağlamları basit bir biçimde tanımaktan elde edilen bir ürün, kesinliği olmayan bir bilgidir. Matematiksel bir göstergenin veya mantıksal bir anlamın (gösterilenin), başka bir deyişle kavramın, dilsel gösterilende olmayan nicel veya kapsamlı bir kesinliği vardır⁽³⁰⁾.

En küçük dil göstergesi, anlamı olan en küçük gösteren birimdir. Örneğin, 'çocuk geç geldi' tümcesinde, anlamı olan en küçük gösteren birimleri şunlardır: 'çocuk', 'geç', 'gel', '-di'. Bu göstergelerden hiçbirisi daha küçük göstergelere bölünemez. Anlamı olan bu en küçük dil göstergesine *monem* (anlambirim) denir.

Monem her zaman *sözcük*'le çakışmaz, çünkü bir sözcükte birden çok monem bulunabilir. Örneğin, 'geldi' sözcüğünde, 'gel' ve '-di' olmak üzere iki monem yer almaktadır. Bunlardan 'gel' monemi dilin sözlüğünü, '-di' monemi ise dilbilgisini ilgilendirir. Başka bir deyişle, monemlerden bir bölümü sözlükte, bir bölümü de dilbilgisinde yer alır. Sözlükte yer alan

(30) A. Pagliaro, agy., s. 92, 100.

monemlere *leksem*, dilbilgisinde yer alan monemlere *morfem* diyoruz. Ayrıca 'gel' leksemi, sözlükte '-mek' mastar morfemiyle birlikte bulunur. Üçüncü kişi -di'li geçmiş anlamına gelen '-di' morfemini ise dilbilgisinde buluyoruz⁽³¹⁾.

göstergenin nedensizliği

Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Gösterge, bir gösterenin bir gösterilenle birleşmesinden oluşan bir bütün olduğuna göre, bu nedensizlik özelliğini şu biçimde genelleştirebiliriz: *Dil göstergesi nedensizdir*. 'Kızkardeş' kavramını alalım örneğin. Bu kavramla, bu kavramın Fransızca göstereni olan /s-ö-r/ ses dizisi arasında doğal hiçbir bağ yoktur. Aynı kavram, başka herhangi bir ses dizisince de pekala gösterilebilir. Bu kavramı Fransızlar /s-ö-r/, İtalyanlar /s-o-r-e-l-la/, İngilizler /s-i-s-t-i-r/ ses dizileriyle karşılarken, Türkler /k-ı-z-k-a-r-d-e-ş/ göstereni seçmiştir. Diller arasındaki ayrılıklar, ayrı dillerin varlığı ve aynı dil içinde aynı anlama gelen birden çok gösterenin bulunması bu gerçeği kanıtlar⁽³²⁾.

Göstereni gösterilene birleştiren bağ nedensiz olmasaydı, örneğin, 'örneğin/mesela', 'özgürlük/hürriyet', 'özerklik/muhtariyet', 'sorun/mesele/problem', 'uçak/tayyare' vb. sözcükleri yanyana kullanamazdık; her nesnenin, her kavramın, önceden saptanmış doğal bir göstereni, bir etiketi olurdu ve aynı dil içinde eti-

(31) A. Martinet, agy., s. 20; Berke Vardar, *Dilbilim Sorunları*, Yeni İnsan yayınları, İstanbul 1968, s. 24-27; B. Cömert, adigeçen *Yine Dilbilim*, s. 40.

(32) Saussure, agy., s. 85-86.

ketleri değiştirmek olanaksızlaşırdı. Dilden dile geçenken de, *x* dilinin etiketlerini çıkarıp *y* dilinin etiketlerini takmak yetişirdi. Biliyoruz ki, durum hiç de öyle değil. Örneğin, İtalyancadaki 'prendere' göstergesinin, Türkçedeki sözlük karşılığı 'almak'tır. Ne var ki, 'prendere' sözcüğünü gördüğümüz her yerde, bunu Türkçeye 'almak' diye çeviremeyiz, çünkü Martinet'nin belirttiği gibi, 'deneyim verileri her dilde özel bir biçimde örgütlenir', çünkü dil basit bir adlar çizelgesi değildir. 'Prendere l'auto'ya, 'otobüs almak' değil, 'otobüse binmek, otobüsle gitmek'; 'prendere un café'ye, 'bir kahve almak' değil, 'bir kahve içmek'; 'il gatto prese tre topi' tümcesine, 'kedi üç fare aldı' değil, 'kedi üç fare yakaladı' demek zorundayız; yoksa, belirli bir dilin deneyim verilerini örgütleme özelliklerine göre iletilen bilgiyi, başka bir dile aktaramayız⁽³³⁾.

Dil göstergesinin nedensizliği, bütün dilbiliminin temel ilkesidir. Nedensizlik; *gösteren*'in, *konusan kişi*'nin özgür seçimine bağlı olduğu anlamına gelmemeli. Burada yalnızca, gösterenin gösterilene göre, nedensiz, gerekçesiz olduğu, onunla doğal herhangi bir bağlantısı bulunmadığı belirtilmek isteniyor⁽³⁴⁾.

Yansıma sözcüklerin ve ünlemlerin bu temel ilkeyi çürüteceği ileri sürülebilir. Ne var ki yansımalar, bir dil dizgesinin başlıca öğeleri değildir. Hem sayıları da sanıldığından çok daha azdır. Örneğin Fransızcadaki kimi yansıma sözcüklerin, başlangıçta

(33) B. Cömert, *adıgeçen Dil İşaretinin Özellikleri*, s. 27-28.

(34) Saussure, *agy.* s. 86-87.

hiç de yansıma niteliği taşımadığını görmek için Latince köklerine inmek yetiştir. Yansıma sanılan 'fouet' (kırbaç) ile 'glas' (yas çanı), aslında birincisi Latince 'fagus'tan (gürgen), ikincisiyse yine Latince 'classicum'dan (borazan sesi) gelmektedir. Bu sözcüklerin şimdiki seslerinin niteliği de, ses evriminin rastlantısal bir sonucudur. Gerçek yansımalara gelince, bunların sayısı az olmaktan başka, seçilişleri de bir ölçüde nedensizdir. Çünkü bunlar kimi görültülerin yaklaşık ve yarı saymaca öykünümünden başka bir şey değildir. 'Horlamak' yansımasının yaklaşık bir öykünme olduğunu anlamak için, horlayan kimsenin horlarken çıkardığı seslerle bu sözcüğün seslerini karşılaştırmak yeterlidir. Hem yansımalar bir kez dile girdikten sonra, öteki sözcüklerin uğradığı ses, yapı vb. değişikliklerin etkisindedirler artık.

Ünlemlerin de, gerçekliğin dolaysız ve doğal bir dile getirilişi olduğu sanıldı. Ne var ki, ünlemlerde de nedensizlik egemendir. Bunun en inandırıcı kanıtı, ünlemlerin dilden dile değişmesidir. Örneğin Türkçedeki 'öf!' ünlemi, İtalyancada yerine göre 'uf, uff, uffa!' gibi biçimlerle karşılanır⁽³⁵⁾.

gösterenin çizgiselliği

Gösteren, işitimsel nitelikte olduğu için yalnızca zaman içinde gerçekleşir ve özelliklerini zamandan alır : a) gösteren, bir yayılım oluşturur, b) tek boyutta ölçülebilen bu yayılım, bir çizgidir.

(35) Saussure, agy., s. 87-88; B. Cömert, *adigeçen Dil İşaretinin Özellikleri*, s. 28.

Başka bir deyişle, insan dilinin gösteren kesimindeki çizgisellik özelliği, onun ses olarak gerçekleşmesinden ileri gelmektedir. Herhangi bir göstergeyi oluşturan sesler, zorunlu olarak birbiri ardından algılanmakta, dolayısıyla zaman içinde gerçekleşmektedir. Figürlü(yani gözle algılanan bir iletişim söz konusu olduğunda, durum tümünden değişiktir. Evet, ressam da tablosunun öğelerini birbiri ardından, yani zaman içinde resmeder, ama seyirci, ressamın bildirisini bir bütün olarak algılar. Görsel bir iletişim dizgesi çizgisel değildir, birden çok boyutludur. Oysa sesçil gösterenler, yani konuştuğumuz dilin gösterenleri (bir tablonun gösterenlerine 'görsel' diyebiliriz), ancak zaman içinde yer alabilirler. Sesçil gösterenleri oluşturan öğeler, aynı anda gerçekleşmezler, birbirini izlerler, biri ötekisinin ardından gelir, yani bir zincir oluştururlar⁽³⁶⁾.

göstergenin değişmezliği

Gösteren, ifade ettiği, kavrama, yani *anlam*'a göre özgürce seçilmiş gibi görünse de, onu kullanan topluluk bakımından özgür değil, buyrulmuştur. Bu konuda topluma danışılmaz ve dilin seçtiği gösteren yerine bir başkası kullanılamaz. Bu durum bir çelişkiyi içerir gibi görünmektedir. Önce dile, 'Seç! deniliyor, sonra hemen ardından, 'Yok, o değil, bu!' diye ekleniyor. Yapılan bu seçmeyi birey değiştiremediği gibi, toplum da değiştiremez. Bu seçim, yalnızca dile bağlıdır.

(36) Saussure, agy., s. 88; A. Martinet, agy., s. 21.

Demek ki dil basit bir sözleşmeye indirgenemez. Dil göstergesi bu bakımdan özellikle ilginçtir. Eğer bir toplumda kabul edilen yasanın, özgürce uyulan bir kural değil de, zorunlu olarak benimsenmesi gereken bir şey olduğunu göstermek istiyorsak, özellikle dil, bunun en parlak tanıtını oluşturmaktadır. O halde dil göstergesi, istencimizin dışına çıkmaktadır.

Hangi dönemi alırsak alalım, ne kadar gerilere gidersek gidelim, dil her zaman bir önceki dönemin bir kalıtı olarak görülür. Belirli bir zamanda, nesnelere adını veren, kavramlarla işitimi imgeleri arasında bir anlaşma kuran davranışı kavrayabiliriz ama, hiçbir zaman gözlemlemeyiz. Nitekim, hiçbir toplum dilini, önceki kuşaklardan kalan ve olduğu gibi kabul edilmesi gereken bir üründen başka bir biçimde tanımaz ve tanımamıştır. Bu nedenle, dilin kökeni sorunu sanıldığı gibi önemli değildir. Dilbilimin asıl konusu, gerçek nesnesi; oluşmuş bir dilin doğal ve düzgün yaşantısıdır. Belirli bir dil durumu her zaman tarihsel etkenlerin ürünüdür. Dil göstergesinin niçin değişmez olduğunu, başka bir deyişle niçin her türlü rastgele değiştirimlere karşı direndiğini bu etkenler açıklar³⁷.

Dilde genel ve ani her değişikliği olanaksız kılan temel nedenler şunlardır :

a) Göstergenin nedensizliği : Göstergenin nedensizliğini kabul etmekle değişim olanağını da kuramsal olarak kabul etmiş oluyoruz. Fakat konuya daha derinden baktığımızda görüyoruz ki, göstergenin neden-

(37) Saussure, agy., s. 89-90.

sizliği, aslında dili, onu değiştirmeye yönelik her türlü girişimden korur. Kitle, olduğundan daha bilinçli de olsa, dil üzerine tartışamaz. Çünkü bir şey üzerinde tartışabilmek için o şeyin usa uygun bir kurala dayanması gerekir. Örneğin tek kadınlı evliliğin, çok kadınlı evliliğe göre daha usa yatkın bir şey olup olmadığı konusunda tartışılabilir ve sonunda bu iki görüşten biri benimsenebilir. Bir simge dizgesi de tartışılabilir, çünkü simgeyle simgelenen şey arasında ussal bir bağ vardır. Adaletin simgesi teraziyi kaldırıp örneğin bir arabayla değiştiremeyiz. Çünkü simge, simgesi olduğu şeyin doğal niteliklerinden iz taşır. Neden-siz göstergeler dizgesi olan dilde böyle ussal bir tabandan yoksunuz. Bu taban olmayınca tartışma olanağı da kalkıyor ortadan. Çünkü 'kızkardeş' veya 'sis-ter' ın yerine 'soeur' seçmemizi gerektiren ussal hiçbir neden yoktur.

b) Bir dili oluşturan göstergelerin çokluğu : Yirmi veya kırk harften meydana gelen bir yazı dizgesi, başka bir dizgeyle değiştirilebilir. Dil gstergele-
rinin de sayısı sınırlı olsaydı, aynı şey dil için de ola-
naklı olurdu. Ama dil göstergeleri sayısızdır.

c) Dizgenin çok karmaşık oluşu : Her dil bir diz-
ge oluşturur. Bu durum dilin tümden nedensiz olma-
dığının ve dilde göreli bir mantığın egemen olduğunun
bir belirtisiyse de, aynı zamanda kitlenin dili değiş-
tirmedeki güçsüzlüğünü gösterir. Nitekim bu dizge,
ancak üzerinde düşünülerek değerlendirilebilen kar-
maşık bir dzenedir (mekanizmadır). Onu her gün
kullanan kişiler bile hiç ayırında değerdirler bunun.
Böyle bir değerikliğin olsa olsa uzmanların, dilbilgici-

lerin, mantıkçıların vb. işe el koymasıyla gerçekleşebileceği düşünülebilir. Ama şimdiye dek yapılan deneyler bu tür girişimlerin başarıya ulaşamadığını göstermektedir.

d) Toplumun eylemsizliğinin her türlü dilsel yeniliğe karşı direnci : Dil, herkesi her zaman ilgilendiren bir olgudur. Toplumun tüm üyelerinin her gün kullandığı bir şeydir. Bu açıdan, dil, başka kurumlarla oranlanamaz. Bir yasanın hükümleri, bir dinin törenleri, deniz trafik belirtgeleri vb., yalnızca belirli sayıda kimseyi, belirli bir zaman süresince ilgilendirir. Dil ise, her an herkesi ilgilendirir. Bunun içindir ki sürekli olarak herkesin etkisine uğrar. Bu çok önemli olgu, dilde devrimin olanaksızlığını göstermeye yeter. Dil, bütün toplumsal kurumlar içinde girişimlere en az olanak tanıyanıdır. Dil, onu konuşan topluluğun yaşamıyla içiçedir. Özelliği gereği eylemsiz olan bu topluluk, her şeyden önce koruyucu bir etken olarak belirir. Dilin özgür olmadığını daha açık görebilmek için, toplum güçlerinin bir ürünü olduğunu söylemek yeterli değildir yine de. Dilin bir önceki dönemin kalıtı olduğunu belirtirken, bu toplum güçlerinin zamanla orantılı olarak etkide bulunduklarını da eklemek gerekir. Eğer dil, değişmezlik özelliğine sahipse, bunun nedeni, dilin yalnızca topluluğun etkisi altında oluşu değil, aynı zamanda, zaman içinde de yer almasıdır. Bu iki olguyu birbirinden ayırmak olanaksızdır. Geçmişle dayanışma, seçme özgürlüğüne her an baskın çıkar. Biz, bizden önce 'adam' ve 'köpek' denildiği için 'adam' ve 'köpek' diyoruz. Ama olguyu tümü içinde ele alırsak, birbirine karşıt bu iki etken arasın-

da bir bağ kurabiliriz : Bir yanda seçmeyi özgür kılan nedensiz anlaşıma, öte yanda, seçmeyi değişmez kılan zaman. Gösterge, nedensiz olduğu içindir ki, gelenek yasasından başka yasa tanımaz; geleneğe dayandığı için de nedensizdir⁽³⁸⁾.

göstergenin değişebilirliği

Dilin sürekliliğini sağlayan zamanın, birinci etkiyle görünürde çelişen bir başka etkisi daha vardır : Zaman, dil göstergelerini değişikliğe uğratar. Bir bakıma, göstergenin hem değişmezliğinden, hem de değişebilirliğinden söz edilebilir. Bu iki olgu, gerçekte, birbirleriyle dayanışma halindedir. Gösterge, varlığını sürdürdüğü için bozulma olanağına sahiptir. Her değişimde egemen olan şey, eski maddenin varlığıdır. Bütün bütün geçmişten kopma diye bir şey yoktur; geçmişten kopuş görelidir. İşte bu nedenle, bozulma ilkesi süreklilik ilkesine dayanır.

Burada sözü edilen değişim, gösterende meydana gelen ses değişiklikleri veya kavramı etkileyen anlam değişiklikleriyle ilgili değildir yalnız. Böyle bir görüş yetersiz olur. Bozulma etkenleri hangi türden olursa olsun, ister tek tek, ister bir arada etkisini göstere, her zaman gösterilenle gösteren arasındaki bağının değişmesi biçiminde belirir. 'Öldürmek' anlamına gelen Latince 'necāre' sözcüğü, Fransızcada 'noyer' olmuş ve 'suda boğmak' anlamını kazanmıştır. Böylece hem işitim imgesi hem de kavram değişmiştir. Ama olgunun iki yönünü birbirinden ayırmamak gerekir.

(38) Saussure, agy., s. 86, 90-92.

Kavramla işitimi imgesi arasındaki bağın gevşediğini, ikisi arasındaki bağıntının değişime uğradığını gözlemlemek yeterlidir. Bir dil, gösterilenle gösteren arasındaki bağıntıyı değiştiren etkenlere karşı kendini korumakta güçsüzdür. Bu, işaretin nedensizliğinin bir sonucudur.

Dil göstergesinin nedensiz oluşu, dilin isteğe göre örgütlenebilen, yalnızca ussal bir ilkeye bağlı özgür bir dizge olduğu inancını uyandırmamalı. Dilin toplumsallık niteliği aslında bu görüşle çelişmez. Dile basit bir sözleşmeymiş gibi bakmayı engelleyen şey, toplumsal güçlerin etkisiyle birleşen zamanın etkisidir. Dilsel gerçeklik, zamanın dışında tam değildir.

Gerçeklikte kalmak için, dil ve onu konuşan kitleye, bir de zamanı eklemek gerekir. Bu nedenle dil özgür değildir, çünkü zaman, toplumsal güçlerin dil üzerinde etkisini göstermelerini sağlar. Böylelikle, özgürlüğü ortadan kaldıran süreklilik ilkesine varılır. Ama süreklilik de zorunlu olarak bozulmayı, bağıntıların değişmesini sağlar⁽³⁹⁾.

göstergenin görelili nedensizliği

Göstergenin nedensizliği; her dilde kesinlikle nedensiz olan göstergelerden görelili olarak nedensiz olanlarını ayırmamızı engellemez. Göstergelerin yalnızca bir bölümü kesinlikle nedensizdir. Kimi göstergelerde ise nedensizliğin, tümünden ortadan kalkmaksızın derecelendiği görülebilir. Yani kimi göstergeler, görelili olarak nedensiz olabilirler. Örneğin, 'bir', 'iki',

(39) Saussure, agy., s. 92-97.

'üç', 'on', 'yirmi', 'otuz' vb. göstergeleri nedensizdir, ama 'on üç' aynı derecede nedensiz değildir, çünkü bir yandan kendini oluşturan göstergeleri, öte yandan bu göstergelerin yer aldığı başka göstergeleri çağrıştır-maktadır. Bir yandan 'on' ve 'üç'ü, bir yandan da 'on dokuz', 'on yedi' vb. ve 'yirmi üç', 'doksan üç' vb. akla getirir⁽⁴⁰⁾.

dilde dışlaşmayan düşünce bir bulutsudur

Sözcüklerle ifade edilişinin dışında ele alındığında, düşüncemiz, ruhsal açıdan, biçimlenmemiş ve ayırmsız bir yığından farksızdır. Göstergelerin yardımı olmasa, iki kavramı, açık-seçik ve değişmez bir biçimde, birbirinden ayıramayız. Düşünce, tek başına ele alındığında, hiçbir şeyin zorunlu olarak sınırlanmadığı bir bulutsu gibidir. Önceden saptanmış kavramlar yoktur; dilin ortaya çıkmasından önce hiçbir şey belirli değildir.

Yoksa, sesler mi önceden belirlenmiş kendiliklerdir? Kesinlikle değil. Ses, sunduğu biçimleri, düşünce-nin zorunlu olarak saracağı bir kalıp değil; düşünce-nin gereksindiği gösterenleri sağlamak için, ayrımlı parçalara bölünen, oylumlanabilen bir maddedir. Dilin, düşünce karşısındaki en belirgin görevi, kavram-ların anlatımı için maddesel bir ses aracı yaratmak değil, düşünce ve ses birliğinin, zorunlu olarak, karşılıklı birim sınırlandırmaları sonucunu vereceği koşullarda, düşünceyle sese aracılık yapmaktır. Doğası gereği karmakarışık olan düşünce ,ayrışarak belgellik

(40) Saussure, agy., s. 158.

kazanmaya itilir. Dolayısıyla ne düşüncenin maddeselleşmesi, ne de seslerin ruhsallaşması vardır; söz konusu olan, «düşünce-ses»in bölümlenmeler içermesi ve dilin, iki biçimlenmemiş yığın arasında oluşurken kendi birimlerini işlemesi olgusudur.

Dil, kâğıda benzetilebilir. Düşünce kâğıdın yüzüysen, ses de tersidir. Kâğıdın tersini de kesmeden yüzünü kesemezsiniz. Aynı biçimde dilde, ne ses düşünceden, ne de düşünce sesden ayrılabilir. Böyle bir ayırım ancak bir soyutlamayla gerçekleşebilir. Ama bunun sonucu da, ya salt ruhsal bilim, ya da salt sesbilim yapmaktır.

Demek ki dilbilim, bu iki düzey öğelerinin birleştiği sınır bölgesinde çalışır: *Bu birleşme, bir töz değil, bir biçim yaratır*⁽⁴¹⁾.

kavramsal yönü bakımından dilsel değer

Bir sözcüğün değerinden söz ederken, önce genellikle o sözcüğün bir kavramı gösterme özelliği düşünülür. Gerçekten de dilsel değerın yönlerinden biri budur. Peki ama, durum eğer böyleyse, değer acaba, hangi bakımdan anlam denilen şeyden ayrılır? Yoksa bu iki sözcük eşanlamlı mıdır? Bunları birbirine karıştırma kolay olsa da, böyle olduğunu sanmıyoruz.

Değer, kavramsal yönü bakımından, kuşkusuz, anlamın bir öğesidir. Anlamın, değere bağlı olduğu halde, bundan nasıl ayrıldığını bilmek oldukça güç-

(41) Saussure, agy., s. 136-137, bkz. ayrıca B. Vardar çevirisi, s. 104-105.

tür. Ne var ki bu sorunu aydınlığa kavuşturmak zorunludur, yoksa dili basit bir adlar çizelgesine indirgemek işten bile değildir.

Anlam, işitim imgesinin karşı-tarafından başka bir şey değildir. Her şey, kendisi için varolan kapalı bir alan sayılan sözcüğün sınırları içinde, işitim imgesiyle kavram arasında olup biter.

Fakat sorunun aykırı yönü şudur : Bir yandan, kavram, gösterge içinde, işitim imgesinin karşı-tarafı gibi bize görünür, ama öte yandan, göstergenin kendisi, yani onun iki ögesini birbirine bağlayan ilişki, dilin öbür göstergelerinin aynı derecede karşı-tarafıdır.

Dil, bütün ögeleri dayanışık ve birinin değeri yalnızca öbürlerinin zamandaş varlığından doğan bir dizgedir. Bu durumda, böyle tanımlanan değer, nasıl oluyor da anlamla, yani işitim imgesinin karşı-tarafıyla karışabiliyor? Bu soruyu yanıtlayabilmek için her şeyden önce dil dışında da bütün değerlerin bu aykırı ilkeye dayandığını belirtelim. Değerler her zaman şu ögelerden oluşur : a) Değeri belirlenecek şeyle *değiştirilebilir benzemez* bir öge; b) Değeri söz konusu olan şeyle *karşılaştırılabilir benzer* ögeler. Bir değer varolabilmesi için bu iki etken zorunludur. Örneğin beş franklık bir paranın değerini belirlemek için: 1. Bu paranın belirli miktarda başka bir şeyle, örneğin eklemekle değiştirilebileceğini, 2. Aynı dizgenin benzer bir değeriyle, örneğin bir franklık bir parayla ya da başka bir dizgenin parasıyla, örneğin bir dolarla, karşılaştırılabilceğini bilmek gerekir. Aynı biçimde

bir sözcük de, benzemez bir şeyle, örneğin bir kavramla değiştirilebilir ve ayrıca, benzer bir şeyle, örneğin başka bir sözcükle karşılaştırılabilir. Dolayısıyla, sözcüğün şu ya da bu kavramla, yani şu ya da bu anlamla değiştirilebileceğiyle yetinildiği sürece, değeri saptanamaz. Sözcüğü benzer değerlerle, ona karşıt olan başka sözcüklerle karşılaştırmak gerekir. Sözcüğün içeriği ancak onun dışındaki şeyin katkısıyla gerçekten belirlenebilir. Bir sözcük, bir dizgenin parçası olduğundan, yalnızca bir anlamla yüklü olmakla kalmaz, onun her şeyden önce ve özellikle bir değeri vardır. Bu da apayrı bir şeydir.

Birkaç örnek bunun böyle olduğunu gösterecektir. Fransızca 'mouton' (koyun), İngilizce, 'sheep'le aynı anlama gelir, ama aynı değeri taşımaz. Bunun birçok nedeni vardır. Bu nedenlerden biri özellikle şudur: Pişirilip sofraya getirilmiş ete İngilizler 'sheep' değil, 'mutton' der. 'Sheep' ile 'mutton' arasındaki değer ayrılığı, ilk sözcüğün yanında ikinci bir öge bulunmasından ileri geliyor. Fransızca sözcükte ise böyle bir durum söz konusu değil.

Aynı dil içinde, yakın kavramlar belirten sözcükler, karşılıklı olarak birbirini sınırlandırır. Fransızcadaki 'redouter' (çok korkmak, ödü patlamak), 'craindre' (korkmak, çekinmek), 'avoir peur' (korkmak, korku duymak) eşanlamlıları, ancak karşıtlıklarıyla kendilerine özgü bir değer taşırlar. Eğer 'redouter' olmasaydı, onun içeriği öbürlerine geçerdi. Tersine, başka sözcüklerle ilişki kurarak varsıllaşan sözcükler de vardır. Örneğin, 'décrépiter' ('un vieillard décrépit'/tirit gibi bir ihtiyar) sözcüğüne katılan yeni

öge; aynı zamanda, 'décrépi' ('un mur décrépi'/sıvası dökülmüş bir duvar) sözcüğünün de bulunmasının bir sonucudur. Bu yüzden, herhangi bir sözcüğün değeri, onu çevreleyen öbür sözcüklerce belirlenir.

Eğer sözcüklerin görevi, önceden belirlenmiş kavramları göstermek olsaydı, her sözcüğün her dilde anlam bakımından kesin bir karşılığının bulunması gerekirdi. Oysa hiç de öyle değil. Fransızcada bir evi 'kirayla tutmak' için de, 'kiraya vermek' için de, hiç bir ayrım gözetilmeksizin 'louer' (une maison) denilirken, Almancada 'mieten' ve 'vermieten' olmak üzere iki ayrı sözcük kullanılır. Demek ki değerlerin tam bir denkliği yok.

Bu ve daha birçok başka örneklerde, önceden belirlenmiş kavramlar değil, dizgeden doğan değerler buluyoruz. Bunların kavramlara denkliğinden söz edildiğinde, kavramların yalnızca ayrımsal oldukları, içerikleri nedeniyle değil, dizgenin öteki sözcükleriyle kurdukları ilişki nedeniyle belirlendikleri anlatılmak istenir⁽⁴²⁾.

maddesel yönü bakımından dilsel değer

Değerin kavramsal yönü yalnızca dildeki öbür öğelerle kurulan ilişkiler ve ayrılıklardan oluştuğuna göre, aynı şey maddesel yönü için de söylenebilir. Sözcükte önemli olan sesin kendisi değil, o sözcüğü başka tüm sözcüklerden ayırdetmeye yarayan ses ayrılık-

(42) Saussure, agy., s. 138-142; bkz. ayrıca B. Vardar çevirisi, s. 106-109.

larıdır, çünkü anlamı taşıyan bu ayrılıklardır. Belki şaşırtıcı bir şey bu. Ama tersi nasıl düşünülebilir? Göstermekle görevli olduğu kavramı başka herhangi bir ses imgesinden daha iyi karşılayan bir ses imgesi bulunmadığına göre, önsel (a priori) olarak bile, bir dil ögesinin son çözümlemede bile, öbür ögelerle karşılaşmaması dışında bir temele dayanamayacağı apaçık. Nedensiz ve ayrımsal, bağlılışık iki niteliktir.

Dil göstergelerinin bozulması bu bağlılışıklığı iyi yansıtır : *a* ve *b* ögelerinin bilinç bölgesine *a* ve *b* olarak ulaşması kesinlikle olanaksız olduğundan (çünkü bilinç, her durumda, *a/b* ayırımından başkasını algılamaz), bu ögelerin her biri, kendi anlamsal işlevlerine yabancı yasalara göre değişebilme özgürlüğü taşır.

Ayrıca, maddesel bir öge olarak sesin ses olarak dile ait olması olanaksızdır. Ses, dil için ikincil bir ögedir, dilin yararlandığı bir maddedir. Tüm saymaca (anlaşmalı) değerde, dayanak olarak işlerine yaranan elle dokunulur öğeyle özdeşleşmeme özelliği vardır. Örneğin, bir maden paranın değerini belirleyen o paradaki maden değildir. Saymaca olarak beş franklık bir değer taşıyan parada, bu değer ancak yarısı oranında gümüş vardır. Bu söylenenler, dil göstereni için daha da doğrudur. Dil göstereni, özü bakımından sessel değil, maddesizdir; onu, maddesel tözü değil, yalnızca, onun işitimi imgesini başka bütün işitimi imgelerinden ayıran ayrılıklar oluşturur⁽⁴³⁾.

(43) Saussure, *agy.*, s. 143-144; bkz. ayrıca B. Vardar çevirisi, s. 110-111.

rümü bakımından gösterge

Buraya dek söylenilenlerden çıkan sonuç şu : *Dilde yalnız ayrılıklar vardır.* Bir ayrılık genellikle salt nitelikli ögeler gerektirir, böyle ögeler arasında ortaya çıkar. Oysa dilde, yalnızca, salt nitelikli öğeden yoksun ayrılıklar vardır. İster göstereni, ister gösterileni ele alalım, dilde, dizgeden önce varolan ne kavram ne de ses vardır; yalnızca bu dizgeden çıkan kavramsal ayrılıklarla sessel ayrılıklar vardır.

Fakat dilde her şeyin salt nitelikten yoksun olduğunu söylemek, ancak gösterilen ve gösteren ayrı ayrı ele alındığında doğrudur. Gösterge tümüyle ele alındığında, kendi düzleminde salt nitelik taşıyan bir öğeyle karşılaşırız. Bir dil dizgesi, bir dizi kavram ayrılıklarıyla bir dizi ses ayrılıklarının birleşimidir. Ama, belirli sayıda işitimi göstergesinin, düşünce yığnında yapılmış aynı sayıda kesitlemeyle karşı karşıya gelmesinden bir değerler dizgesi doğar. Her bir göstergenin içindeki sessel ve içsel ögeler arasındaki gerçek bağı bu dizge kurar. Gösterilenle gösterenin tek tek alındığında yalnız ayrımsal ve görelili olmasına karşın, bunların birliği salt nitelikli bir olgudur. Kaldı ki dilde başka türlü olguya da rastlanmaz. Çünkü dilsel kurumun özgüllüğü, bu iki ayrılıklar düzeyi arasındaki koşutluğu korumasıdır.

Salt nitelikli göstergeleri birbiriyle karşılaştırdığımızda, artık ayrılıktan söz edemeyiz. Her birinde bir gösterilen ve bir gösteren bulunan iki gösterge

ayrı değil, ayrıktır, birbirinden ayırdedilmiştir. Bunlar arasında da *karşıtlık'tan başka bir şey yoktur*⁽⁴⁴⁾.

dilbilim ışığında şiirin ayırıcı ögesi

Buraya değin, en yeni ve bilimsel Dilbilimi ilkelelerini elverdiğince kısa ve özlü olarak belirtmeye çalıştık. Hemen ilk bakışta da anlaşılacağı gibi, Romantik Dilbiliminin, gerek dilbilim ilkeleri açısından, gerekse bu ilkelere dayandırılan estetik anlayış bakımından, ne denli tartışılabilir genellemelere gittiği; somut birçok önemli olguyu ayrıntı sayıp dikkate almadığı için, sanat olgusunu ister istemez yalnızca bireysel-özel düzlemde ele aldığı; dilin en önemli yönü olan ve bireysel-özel dil etkinliklerinin gerçekleşmesine olanak veren toplumsal yanını dil-dışı bir soyutlama saydığı, bu nedenle de sanatsal etkinliği tek boyutlu değerlendirdiği açıkça ortada.

Dilsel gösterge, örneklerle saptadığımız gibi, mad-desizdir, yani ayrılıklar, ilişkiler **dizgesidir**; **iki düzlemlidir**; boştur, yani yalnızca işlevseldir; nedensizdir, yani gösterilene göre nedensizdir; ilinekseldir, yani öze ilgili değildir, saymacadır; kökeni Herder'e bağlı, dil-düşünce özdeşliği koyutuna (postulat'sına) dayanarak amacı olan düşüncenin başlıca aracıdır; daha doğru söylemek gerekirse, düşüncenin başlıca araçlarından birisidir, çünkü onsuz düşünce olanaksızdır⁽⁴⁵⁾.

(44) Saussure, agy., s. 145-146, bkz. ayrıca B. Vardar çevirisi, s. 112-113.

(45) Della Volpe, adığı geçen *Critica del gusto*, s. 68-69,, 164. İkidüzlemcilik özelliğine ilişkin eleştiri için bkz. Giulio

şiiirin ayırıcı özelliği anlamsal-teknik niteliktedir

Us ve düşgücü hem sanata hem bilime ortak bilgisel öğeler olduğuna göre, şiiri (sanatı) bilimden ayıran özgül niteliğın ne olduğunu, yukarda belirttiğimiz dilbilim ilkelerine dayanarak şöyle özetleyebiliriz : Şiirin ayırıcı özelliği *anlamsal-teknik* bir özelliktir.

Nitekim, sanatçıların yapıtları üzerinde gerçekleştirdikleri düzeltmelerin gözden geçirilmesi, bize bu konuda en güçlü kanıtlardan birini sunmaktadır⁽⁴⁶⁾. Şimdi bu önemli savı, yerli gereçle doğrulamaya çalışalım :

Cevdet Kudret, *Kuvâyi Milliye* destanının arkasına eklediği notlarda, bazı dizelerin son biçimleriyle ilgili olarak kimi açıklamalar yapıyor. Örneğin, «Mansur doğruldu apansızın/yana attı kendini/kaçıyor bayır aşağı» dizeleri, çeşitli değıştirmeler sonunda, «Mansur doğruldu ansızın/kaçıyor bayır aşağı» biçimini almış. Ozanı böyle bir değışikliğe iten şey nedir? Yalnızca soyut bir biçimsel kaygı mı? Bu değışiklikler salt sözcüklerin yerini değıştirmek gibi yüzeysel bir işleme indirgenebilir mi? Bir sözcüğü şuraya değıl de buraya koymanın veya bir sözcüğü kaldırıp başkasını eklemenin anlamda doğuracağı sonuçlar var mıdır? Varsa nelerdir?

C. Lepschy, *Hjelmslev e la glossematica*, introduzione a Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968, s. XX-XXI, dipnot. 1.

(46) Della Volpe, *agy.*, s. 69.

gösteren düzlemindeki her değişiklik bir gösterilen (anlam) değişikliğidir

Yukarıya aldığımız dizelerle ilgili olarak, *Kuvâyı Milliye* destanındaki konunun özeti şöyledir: Kuvâyı Milliye yıllarında Kartallı Kâzım, köylerde teşkilât kurarak 'bizimkileri' satan tercüman Mansur'u vur emri almıştır merkezden. Önce başına nişan alır Mansur'un, tutturamaz. Kurşun omzuna girmiş olmalıdır. Mansur, ters dönüp, beygirle kaçmaya başlar. Derken Kâzım ikinci kurşunu yetiştirir, peşinden üçüncüsünü. Önce sola yıkılır tercüman, sonra yere. Ama bir ayağı üzengiye takılır, kaçan hayvanın peşinden bir süre sürüklenir. Sonra kurtulur ayağı. Beygir koşarak yamaca sararken de, Mansur yıkılıp kalır olduğu yerde. Kartallı Kâzım, üzerinde casusların isimleri bulunan kâğıdı almak için Mansur'a doğru ilerler. Aralarında yalnız dört telgraf direği mesafe kalmıştır ki, Mansur ansızın doğrulur ve bayır aşağı kaçmaya başlar⁽⁴⁷⁾.

Ozan, «yana attı kendini» dizesini atarak ve 'apansızın' zaman zarfını 'ansızın' biçimine sokarak ne yapmayı amaçlamıştır? 'Apansızın' zaman zarfı, eylemin ivedilikle meydana geldiğini belirtmesine karşılık, olayın yarattığı gerilimin nesnel gelişimine oranla aşırı bir çabukluğu vurgulamakta, giderek şiirsel etkiyi kesintiye uğratmaktadır. Üç kurşun yemiş bir kimsenin kalkmasının 'apansızın' olması pek inandırıcı de-

(47) N. Hikmet, *Kuvâyı Milliye*, baskıya hazırlayan Cevdet Kudret, Bilgi yayınevi, Ankara 1974. s. 81, 163, d. 1158-1160.

ğildir. Oysa 'ansızın', daha az şiddette bir zarf olmak-tan başka, zamanı belirtmenin ötesinde bir işlev de taşımaktadır. Bu dizelerde söylemek, pekiştirilmek istenen şey, Mansur'un, düştüğü yerden kalkış süresi-nin kısalığı değil, bu kalkışın korku içinde, telaşla gerçekleştiğidir. Zamanın çabukluğundan çok, eyleme eşlik eden ruhsal durum verilmek istendiğinden, 'an-sızın' sözcüğü son biçim olarak kalmıştır.

Görüldüğü gibi, kimi öğelerin değiştirilmesi, so-yut bir biçim oyununu değil, yani yalnızca dilin gös-teren kesiminde oluşan bir değişimi değil, düşünce ve duyguların nesnelliğe ve gerçekliğe uygun olarak ve-rilmesini amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, gösteren düzleminde yapılan herhangi bir değişiklik, kaçınıl-maz bir biçimde, gösterilen düzleminde bir karşılık bulmaktadır.

'Tercüman' cins adı yerine 'Mansur' özel adının konması, adı belirli bir kişiliğe dönüştürmekle, şiirsel düşünceyi daha iyi somutlaştırmaktadır. Gereksiz gö-rüldüğü için andığımız parçanın son biçiminde yer al-mayan «yana attı kendini» dizesi ise, olayın gerçek sü-recine oranla, abartılmış bir davranışı yansıtmakta-dır, çünkü 'ansızın doğrulamak'la, 'bayır aşağı kaç-mak' arasındaki zaman bütünlüğünü, kesintisizliğini, sürekliliğini bölmektedir.

Yine aynı destanın Mustafa Kemal'i anlatan, «Sa-rışın bir kurda benziyordu/Ve mavi gözleri çıkmak çıkmaktı/Yürüdü uçurumun başına kadar/eğildi, dur-du/Bıraksalar/İnce, uzun bacakları üstünde yaylana-rak/Ve karanlıkta akan bir yıldız gibi kayarak/Koca-

tepe'den Afyon ovasına atlayacaktı» bölümündeki «ve karanlıkta akan bir yıldız gibi kayarak» dizesi ilkin söylemiş : «ve karanlıkta kayan bir yıldız gibi akarak». Dikkat edilirse, 'akmak' ve 'kaymak' sözcüklerinin yer değiştirmesiyle dizenin anlamı da değişmiş, daha doğrusu bu anlam daha gerçek, daha nesnel bir kimlik kazanmıştır. Her ne kadar yıldız kayması diye bildiğimiz olayla ilgili olarak hem 'akmak', hem 'kaymak' fiilini ayrıntısızca kullanıyorsak da, insanın bir yerden başka bir yere hızla ve çabucak ulaşmasını, 'kaymak' fiili, 'akmak'tan daha gerçekçi bir biçimde vermektedir. Ayrıca 'kaymak', genellikle bir yüzey üzerinde gerçekleşen bir eylemken, 'akmak', daha çok boşluk düşüncesini çağrıştırır. Bu bakımdan, yukarıya aldığımız dizelerin bağlamında, 'akmak' yıldızı, 'kaymak' ise insanı niteleyen en nesnel belirlemelerdir.

Aynı yapıttan bir örnek daha verelim. İlkin, «müntekim/güzel/ve rahat günlere inanıyordu» olan dizeleri sonradan, «öcalıcı, güzel ve rahat günlere inanıyordu» olmuş, peşinden de, «güzel, rahat günlere inanıyordu» değişimiyle son biçimini almıştır.

Birinci biçimle ikincisi arasında yalnızca 'müntekim' sözcüğünün Tüncçeleştirilerek 'öcalıcı' yapılması gibi bir ayrım var. Oysa üçüncü ve son biçimde, 'öcalıcı' sözcüğü tümden kalkmış, yalnızca 'güzel', 'rahat' sözcükleri bırakılmış. Yapıttaki bu dizelerle ilgili bağlamı dikkate alırsak, «güzel, rahat günlere inanan» kişinin, sarışın kurda benzeyen, şayak kalpaklı adam olduğu ortaya çıkıyor. Güzel ve rahat günler demek, karnı tok insanın özgürlük, bağımsızlık ve barış

içinde yaşaması demektir. Güzellik nasıl bağdaştırılabilir kinle, öcalma duygusuyla? Ozan, bu sözcüğü çıkarmakla, söyleyişindeki çelişkiyi de gideriyor, dolaşısıyla dizenin anlamını daha inandırıcı, daha gerçek kılıyor. Ayrıca 've' bağlacının kaldırılmasıyla da, anlamın daha kesintisiz, daha yoğun bir ussalıkla iletilmesi sağlanmış oluyor⁽⁴⁸⁾.

Herkes bilir. Bir başka ozanımızın da bu bakımdan bir kararsızlığı ve buna bağlı tedirginliği anlatılır. *Rindlerin Ölümü* adlı şiirdeki «Ve serin serviler altında kalan kabrinde» dizesi, önce «Ve siyah serviler altında kalan kabrinde» imiş. 'Siyah' sözcüğünün yerine 'serin' sözcüğünün konmasıyla, dizenin nasıl bir uçucu rahatlığa kavuştuğu herkesçe kolaylıkla gözlemlenebilir.

Gösterenle gösterilen arasındaki, başka bir biçimde söylersek biçimle içerik arasındaki eytişimsel ilişkiye Gramsci'de şu sözlerle dikkati çekiyor: «İçeriğin biçime göre bir önceliğinden söz edilebilir mi? Evet, ama yalnızca şu anlamda: Sanat yapıtı bir süreçtir ve içerik değişimleri aynı zamanda biçim değişiklikleridir de; fakat, içerikten konuşmak biçimden konuşmaya göre 'daha kolay'dır, çünkü içerik mantıksal olarak 'özetlenebilir'. İçerik biçimi önceler dendiğinde, yalnızca şu söylenmek isteniyor: Yapıtın işlenişinde, ardıl girişimler, içerik adıyla gösteriliyorlar, o kadar. Doyurmayan ilk içerik aslında biçimdi de;

(48) Bedrettin Cömert, *Şiirin Özgül Niteliği*, «Yeni Ufuklar», İstanbul, Mart 1975, C. 22, n. 258. s: 25-29.

doyurucu 'biçim'e ulaşıldığı zaman, içerik de değişmiştir»⁽⁴⁹⁾.

Şiirselliğin tek belirtisi dildedir

Verdiğimiz örnekler ve örneklerin çözümlemesinden, şöyle bir sonuca varmamız kaçınılmaz oluyor: 1) Tasarımın (imgenin) nesnelliğe ve gerçeğe, dolayısıyla şiirselliğe doğru gelişimi; duygu-düşüncelerin dilsel perdeleşmedeki (*modulazione*), yani *iletişimdeki* gelişmesiyle çıkarılır. Bu nedenle de, «şiirsel değişim» in tek «belirtisi» dildedir. O halde, geleneksel olarak yapıldığı gibi, iletişimden ayrı ve iletişime karşı olarak anlaşılan ifade-şiir özdeşliğinin de somut dilsel gerçeklikte hiçbir dayanağı yoktur; 2) Öte yandan, şiirsel gerçeğin gelişimi demek olan, duygu-düşüncelerin dilsel perdeleşmedeki gelişimi, söz konusu metinlerin içsel süreciyle ilgilidir, yani anlamsal örgenlikler, başka bir deyişle belirli bağlamlar olarak o metinlerin tarihine bağlıdır⁽⁵⁰⁾.

Daha fazla ayrıntıya girmeden, şiirsel metnin özgülüğünü kısaca şöyle özetleyebiliriz: «Şiirsel metnin başlıca özelliği *anlam örgenselliği*'dir. Bu öge, şiirsel biçimi ötekilerden, her şeyden önce başka ayrımlaşma nedeni olmadığı için ayırır. Şiirsel metne özgü örgensellik, o metne düşüncenin sağladığı örgensellik, tutarlılık değildir yalnızca, çünkü düşünce, aynı örgenselliği veya tutarlılığı, tarihsel ya da bilimsel metne

(49) Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1966, s. 60-61.

(50) Della Volpe, adıgeçen *Critica del gusto*, s. 70-71.

de doğal olarak vermektedir. Şiirsel örgensellik, aynı zamanda dil simgelerinin, sözcüklerin, başka bir deyişle o metni oluşturan anlamsal öğelerin örgenselliğidir»⁽⁵¹⁾.

şiirsel dilde, gereç-dil, kaçınılmaz olarak bulunur

Fakat belirtilmesi gereken en önemli nokta şudur: Gerek anlamsal bakımından özerk, kendine yeterli ve nedenini kendinde taşıyan, çok anlamlı şiirsel metinden, gerekse, bağlam olarak kendinden önceki ve sonraki başka bağlamlara bağlı, tek ve kesin anlamlı bilimsel metinden çıkarılamayan, her zaman o metinlerin tabanını oluşturan *gereç-dil*'dir. Eğer şiirsel metinde, bir sözcüğün sözlük anlamında, *gereç-dil* işlevinin ötesinde anlam çoğalması görülüyorsa, bu, *gereç-dil*'in yok edilmesiyle değil, *gereç-dil*'in, şiirsel metinde özel bir anlam örgütlemesiyle aşılmasından, ama bu aşılımda aynı zamanda korunmasından ileri gelmektedir⁽⁵²⁾.

Herhangi bir tümcede yalnız sözlük düzeyinde (*gereç-dil* düzeyinde) anlaşmayı sağlayan bir sözcüğün, dize kuruluşu içinde anlam değişikliğine uğraması, umulmadık çağrışımlar, beklenmedik izlenimler kazanarak, anlamına yeni açılımlar, yeni boyutlar katması, o sözcüğün düzene girip örgütlendiği bağlamın dışında gerçekleşen bir olgu değildir. En ufak bir yer değiştirmenin bu çok anlamlılığı ortadan kal-

(51) Della Volpe, adigeçen *Şiirsel Söylem-Bilimsel Söylem*, s. 23; adigeçen *Crisi dell'estetica romantica*, s. 132.

(52) Della Volpe, adigeçen *Critica del gusto*, s. 80.

dırması veya en azından engellemesi de bu savı kanıtlar. Buraya kadar, şirin özgüllüğünün ayırdına varmış herkes aynı şeyi savunabilir. Bu nedenle havada kalmamak için şu soruyu da kendimize yöneltmemiz gerekiyor: *Gereç-dil* düzlemindeki anlamı aşarak birden çok anlam kazanan sözcüğün, *gereç-dil* ile ilişkisi ne durumdadır? Bir sözcüğün şiire girip yeni anlamlar kazanmasını, bu sözcüğün sözlük anlamının dışında bir olgu sayan; sözcükleri bağlı bulundukları dil dizgesinin toplumsal yönü olan, kurumsal nitelikli 'dil'den ayrı düşünerek, dizge dışı, gökten zembille inmiş veya bir «deha»ya indirtilmiş göktaşları gibi gören anlayışın yanlış olduğunu, şu ana dek sergilediğimiz bilimsel kanıtlar ve çözümlemeler ışığında, rahatlıkla söyleyebiliriz. Her sözcüğün, ait olduğu dil dizgesinde, herkes tarafından bilinen bir anlamı vardır. O dili konuşan topluluğun tüm üyeleri o sözcüğe o anlamı verirler. Böylece karşılıklı anlaşma, iletişim sağlanmış olur. Yoksa, bireylerin dışında bulunan ve bireyin kendi dilsel etkinliği olan söz'ün gerçekleşmesini sağlayan 'dil' denen dizgeyi varsaymazsak; her sözcüğün her söylenişinde yeni bir yaratı olduğunu savunursak, karşılıklı anlaşmanın, iletişim dediğimiz olgunun varlığını nasıl açıklayacağız? Sözcüklerin anlam özdeşliğini, ancak kurumsal nitelikli 'dil'in varlığı açıklayabilir. Özdeşliksiz iletişim ise olanaksızdır⁽⁵³⁾.

'Gül' sözcüğünün *gereç-dil* düzlemindeki sözlük anlamını bilmeden, ne Dante'nin «candida rosa» dizesindeki 'gül'ü (rosa), ne de örneğin Burns'ün «My

(53) Bkz. Bedrettin Cömert, *Şiir*, «Yansıma», İstanbul, Eylül 1972, n. 9, s. 312-313.

love is like a red, red rose...» dizesindeki 'pembe, pembe bir gül'ünü anlayabiliriz. Aynı biçimde, 'toz' ve 'kırkayak' sözcüklerinin *gereç-dil* anlamlarına egemen olmadan, bu sözcüklerin, «temmuz tozlarında bir gece» ve «kırkayaklar gezinmesin kitap sayfalarında» dizelerindeki çok anlamlılığını kavrayamayız.

Şimdi bu veriler ışığında, ifade ve iletişim ve buna bağlı olarak da teknik kavramlarını aydınlığa kavuşturmaya çalışalım.

B Ö L Ü M : I I I

İFADE VE İLETİM

Şunu açık yüreklilikle kabul etmemiz gerekiyor. Croce, her sanat dalının kendine özgü ifade araçları bulunduğu kuramını benimsememekte, bir bakıma kuşkusuz haklıydı. Yaratma gücü olmayan veya kusurlu olan kimselerin elinde sanatın yalnızca teknik bir oyun haline dönüşmesi ve bu oyunun, okur-seyirci karşısında meşru gösterilmek için, kuramlaştırılması, her dönemde görülen olağan şeylerdir. Fakat bu olağanlık, doğal boyutlarını aşıp, genel bir sanat kuramı olma savıyla hemen tüm sanatsal etkinlik alanlarına egemen olmaya başlayınca, sanatın mekanik bir beceriklilik, dıştan düzenlenebilen bir kuruluş, teknik bazı cambazlıklarla elde edilebilen bir gariplik olduğu sanısı gibi gerçek dışı ve zararlı bir karnı uyanır. Bu durumda, yapaylığa, yozluğa, yavanlığa, basit beceriklilik oyunları düzeyine düşen, yalnızca sanatın bir etkinlik olarak kendisi değil, aynı zamanda sanatı değerlendiren sanat eleştirisi ve tarihi-
dir de. Önceden reçetesi hazırlanan ve adına sanat denilen etkinlikleri aynı anlayışla yönetmeye kalkışan yapay sanat eleştirisi ve tarihi, sanatta yeteneksizliği teknik beceriklilik biçiminde kuramlaştırdıkça, somut sanat alanındaki yüzeysel etkinlikler devaynasında büyütülmüş bir boyut kazanır. İşte o zaman, sanat gerçeğini yalnızca mekaniklikte görmeyen, onu us ve düşgücü dengesinde yaşamasını bilen aydınların, yazarların, eleştirmenlerin ve düşünürlerin birinci gö-

revi, piyasayı tutmuş ve gerçeği örten bu gösterilerin asıl yüzünü ortaya koymaktır.

Tiyatroda üçbirlik yasasını hepimiz anımsarız. Lise çağlarında öğrendiğimiz bir tiyatro kuralını tanımlar, Ama işin ilginç yanı, Aristoteles'in savunduğu ileri sürülen bu yasanın, Aristoteles'e karşın bir yasa durumuna yüceltilmiş olmasıdır. Ünlü düşünür, *Poetika*'sında değinip geçtiği «zaman, hareket ve yer» birliğinin, bir gün gelecek, Rönesans dönemi İtalyan eleştirmenlerince, uzun süre, tiyatro eleştirisinin temeli sayılacağını nerden bilebilirdi? Bugün *Poetika*'yı okuduğumuzda bu çok önemli metnin **çok çok daha** önemli öğelerinin içinden yalnızca üçbirlik yasası'nın nasıl çıkarılıp bunca büyütüldüğüne şaşkınlıkla bakmamak elde değil⁽¹⁾.

Ne var ki, bazı şeylerin gerekçelerini us kavrayamıyorsa da, o şeylerin bir olguya dönüşmüş olması, usun bu şeylerle ilgilenmesi için yeterli bir nedendir. Nitekim her dönemde, her sağduyulu ve duyarlıklı kimse, sanatın dış-mekanik öğelerle karıştırılmaması gerektiğinin bilincindedir. Ama insanlar her zaman nesnel olamıyorlar. İnsanlık tarihinde her dönem aynı derecede aydınlık değil. Bulanık zaman kesitlerinden de geçmek zorunlu. Ay ve güneş tutulması gibi, insanlığın topluca belirli bir dönemde us gözlerinin bulanması olağan şeylerden. Bu az aydınlık ve kararsızlık dönemlerinin nedenleri, o dönemin ve toplumun

(1) Bkz. Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1968, C. II, s. 23-26; B. Cömert, adigeçen *Estetik*, s. 27.

karmaşık koşulları irdelenerek temellendirilebilir, ama kısır ara dönemlerin varlığını onaylamak için olguların salt gösterileri bile yetiyor çoğu zaman.

İşte Croce, bizim sanat yapıtı demeye alıştığımız nesnelere, yalnızca asıl sanat yapıtını bellekte koruyacak bir araç gözüyle bakmakla, sanat yapıtının sanatçının içinde olduğunu, gerçekleşmiş sayılması için dışlaşması gerekmediğini savunmakla ve bu savını, Ruh felsefesinin dış gerçekliği, **gerçeksiz** sayan temel düşüncesine dayamakla; sanatı mekaniklik, öğrenilebilen beceriklilik, imgelerle oynanarak doyuma ulaşan iç yoğluğu veya imge ve sözcükleri akıl almaz birleşimlere sokmakla vakit geçiren soğukluk olarak gören anlayışlara karşı savaş açmış, bu anlayışları yalnızca yıkmakla kalmış, kendisi de yeni bir görüş getirmiş ve bunu kuramlaştırmıştır.

Fakat Croce, fiziksel olguyu sanatsal etkinliğin dışında saymakla ve sanat yapıtının öznenin dışındaki insanlara iletilmesi demek olan iletişimi pratik ve toplumsal nitelikli bir ek ve estetik-dışı işlev saymakla yetinmiyor elbette. Bu noktada kalsaydı, kuramı sanıldığı kadar inandırıcı olmazdı. Croce, sanat olgusuyla ifade gerçeğini özdeşleştiriyor. Yani, sanatın ifadesiz olamayacağını, ancak ifade edilmiş duyguların sanat olabileceğini söylüyor. İlk bakışta garip görünebilir: Bir yandan sanatın dışa vuruluşu sürecini pratik bir eylem, estetik-dışı bir edim saymak, ama öte yandan sanatın sanat olabilmesi için ifade gerçeğini şart koşmak. Birbiriyle çelişir gibi görünen ve aslında da çelişen bu çıkmazın **nedenlerinin, Romantik dil anlayışının** ve ona bağlı Estetik anlayışın kökeninde yat-

tığını bundan önceki sayfalarda gördük. Şimdi, neredeyse yarım yüzyılı kapsayan düşünce yaşamının merceğinden, Croce'nin ifade konusunda hangi gerçekleri yakaladığını, hangi doğrultuları dile getirdiğini, hangi duraksamalara düştüğünü ve hangi çelişkilerin çıkmasında bazı sorunları çözümsüz bıraktığını veya daha doğru bir deyişle yeterince çözmediğini görmeye çalışalım.

Croce, gerçek sezgiyi, gerçek tasarımı ayırdetmenin en güvenli yolunun, gerçek sezginin veya tasarımın aynı zamanda «ifade» olduğunu belirttikten sonra, «sezgisel etkinlik, ne kadar ifade ediyorsa o kadar sezgiler» diyor. 1902'deki ilk *Estetica*'sından tutunda, 1908'deki *Logica*'da, yine 1908'deki *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*'de, 1913'deki *Breviario di Estetica*'da ve 1928'deki *Aesthetica in nuce*'de aynı düşünceyi gittikçe artan bir inanmışlıkla savunuyor.

1902'de *Estetica*'da : «Bir ifadede nesnelleşmeyen şey ne sezgi ne de tasarımdır, yalnızca duyum ve doğallıktır... Sezgiyi ifadeden ayırmak olanaksızdır. Biri, ötekiyle birlikte, aynı anda dışlaşır, çünkü ikisi iki ayrı şey değil, tek bir şeydir... Düşüncelerinin ve imgelerinin zenginliği konusunda hayale kapılan kimseyi, 'ifade'nin sırat köprüsü gerçeğe döndürür... Sezgilemek ifade etmek demektir, ifade etmekten başka bir şey değildir» diyor.

1908'de *Logica*'da : «İfade edilmemiş bir tasarım, boyanmamış bir resimsel görüntü ve ezgilenmemiş

bir ezgi olmadığından başka, sözcüklere dökülmemiş, yalnızca düşünülmüş bir kavram da yoktur» diyor.

Yine 1908'de, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*'de : «Eyleme dönüşmemiş bir istencin istenç olmadığı gibi, ifade edilmemiş bir sezgi de sezgi değildir» diyor.

1913'deki *Breviario*'da : «Aslında biz ifade edilmiş sezgilerden başka bir şey bilemeyiz. Bir düşünce sözcüklere geçmemişse, bizim için düşünce de değildir; seslerde somutlaşmamış müziksel bir esin, müziksel bir esin de değildir; boyanmamış bir resimsel imge, resimsel imgede değildir» diyor.

1928'deki *Aesthetica in nuce*'de ise : «ifade edilmiş bir imge; sözcük, ezgi, çizim, heykel, mimari olmayan bir imge... var olmayan bir şeydir. Varlığı önerilebilir ama, doğrulanamaz, çünkü bu doğrulanmanın tek kanıtı vardır, o da, imgenin cisimleşmiş ve ifade edilmiş olmasıdır» diyor.

Görüldüğü gibi, bütün bu tümcelerde, sezgiyle-ifadenin özdeşliğiyle karşı karşıyayız. Hem bu öyle bir özdeşlik ki, ifadenin zorunlu olarak maddeleşmiş, cisimleşmiş, dışa vurulmuş, yani iletilebilir hale getirilmiş olması gerektiği inancını da birlikte getiriyor, çünkü bu gerçeğin dile getirildiği tümcelerde, yukarıya aktardığımız kadarıyla, en ufak bir kuşkuyla yer verecek bir gölge, bir bulanıklık, bir ikirciklik yok.

Fakat aynı tümcelerin arasına serpiştirilmiş başka tümcecikler, ifade kavramına çok önemli bazı sınırlamalar koyarak, bu kavramı, somut ve nesnel bir

biçimde algılanması olanaksız bir alana, deneyüstü bir ülkeye itiyor. İfade tam ifade olmak üzereyken engelleniyor; dışa vurup, kendini göstermesi, tanıtması, yani duyusallaşmasını beklediğiniz an elinizden kaçıyor, sanatçının ruhunda tutsak kalan bir etkinliğe bürünüyor; ana rahmine indiği kabul edildiği halde, doğması gerekli görülmeyen, dolayısıyla doğmayan bir çocuk kimliğine bürünüyor. Croce, bu sınırlayıcı belirtmeleri öylesi **kulpayı çizgilerde**, öylesi **ince** sözlerle yapıyor ki, onaylamakla onaylamamak arasında şaşırp kalıyorsunuz.

Örneğin, *Breviario*'da, «Aslında biz, ifade edilmiş sezgilerden başka bir şey bilemeyiz» dedikten sonra, peşinden hemen şu saptamayı yapma gereksinimini duyuyor : «Sözcüklerin mutlaka yüksek sesle söylenmesi, müziğin çalınması, resmin bir tuval veya tahta levha üzerine tespiti gerektiğini söylemek istemiyoruz. Ne var ki, bir düşünce gerçekten düşünce ise, yani gerçekten düşünce olgunluğuna ulaşmışsa, sözcükler ağzımızın kaslarını uyandırarak, kulaklarımızda yankılanarak, tüm bedenimizde koşuşmaya başlarlar; bir müzik gerçekten müzikse, boğazımızda sesini duyurmaya ya da düşsel tuşlarda kayan parmaklarımızın ucunda titreşmeye başlarlar; resimsel bir imge, resimsel olarak gerçekse, içimiz, tümünden renk lenfalarıyla dolar; yanımızda boya bulunmadığı durumlarda, sanki bir ışın saçımı büyüyle, çevremizdeki nesneleri kendiliğimizden boyamaya başlarız... Ruhun bu ifadesel durumu oluşmadan önce, düşünce, müziksel imge, ifadesiz olarak da var olamazlar, çünkü hiç yoktur».

Hemen şu sorular geliyor akla : Sözcüklerin yüksek sesle söylenmesiyle, müziğin çalınması ve resmin bir tuval veya tahta levha üzerine tespiti aynı şeyler midir? Sözcüklerin 'yüksek' sesle söylenmesi; onların söylenmesi, yani dile gelmesi, yani iletişim anlamında ifade edilmesini izleyen nicel bir süreçtir. Müziğin çalınması ise, müziğin çalınmak üzere yazılmış olmasından, yani ifadesinden sonra gelir. Resmin bir tuvale veya başka bir maddeye tespiti ise, resmin tek gerçekleşme, tek somutlaşma, tek dışlaşma, yani tek ifade evresidir. Tuval tespit evresinden önce, ifadenin varlığının belirtisi olacak hiçbir süreç söz konusu değildir.

Ayrıca, sözcüklerin ağız kaslarını uyandırarak, kulaklarda yankılanarak, tüm bedende koşuşmaya başlamaları; sözcüklerin ifade dediğimiz bağlama dönüşmeleri, örgütlenerek iletilebilir bir anlam oluşturmaları mı demektir? Müziğin boğazda sesini duyurması, düşsel tuşlarda kayan parmakların ucunda titreşmesi, müziksel ifadenin tamamlanması için yeterli önkoşullar mıdır? Bu söylenilen özellikleri içinde duyan herkesin, o duyduklarını aynı şiddetle maddeye tespiti olanaklı mıdır? Yoksa, duyduklarını aynı şiddetle maddeye tespit etme yeteneğinde olan bir kimse mi, söylenilen özellikleri içinde duyabilir? İçinden herkes kimi anlarda çevresindeki nesneleri kendiliğinden boyamaya başlayabilir. Ama bunu içinden yapan herkes, bunu yapabildiğinin tek kanıtı olan boya olmadan da, ressam sayılabilir mi?

Estetica'da, estetik olgu, izlenimlerin ifadesel olarak işlenmesiyle son bulur dendiikten sonra, ifade-

nin oluşum süreci kesin bir sınırlamayla saptanıyor: «Estetik üretimin tam sürecini, şu dört evreyle dile getirebiliriz : *a*, izlenimler; *b*, ifade veya ruhsal estetik bireşim; *c*, güzelden hoşlanma (estetik haz) : *d*, estetik olgunun fiziksel görüngülere (seslere, tonlara, devinimlere, çizgi ve renk bireştirimlerine vb.) çevrilmesi».

Çok açık-seçik ve kuşkuya elvermeyecek nitelikte görünen bu sözlerde bile şu sorular kaçınılmaz oluyor : Evet, estetik olguların fiziksel görüngülere çevrilmesi, yani ses, ton, devinim, çizgi, renk olarak bir maddede kendini duyusallaştırması, bu olgudan ayrı bir şeydir, bu olguya sonradan yapılan pratik nitelikte bir eklemedir. Croce'nin ifade ile ifadenin varlığının duyusal tek kanıtı olan onun iletimini birbirinden ayrı görmesini bir an kabul etsek de, *c* noktası, nasıl *d* noktasından önce gerçekleşebilir? Fiziksel görüngülere çevrilmemiş bir estetik olgu, estetik haz olarak nasıl yaşanabilir? Buradaki yaşamının bir yeniden yaşama olmadığı, bir ilk yaşamadan söz edildiği, yani sanatçının kendi yarattığını kendisinin kendi içinde yaşadığı belirtilmek istenebilir. O zaman da, şunu sormak zorundayız : Estetik haz sanatçıda gerçekleşen bir etki midir, yoksa, estetik haz doğası gereği, estetik nesneyi algılayan, Croce'nin deyimiyle de destek yeniden üreten okura, seyirciye, dinleyiciye mi özgü bir olgudur? Kant da, estetik hazzın özerkliğini ortaya koymak amacıyla saptadığı özellikleri açıklarken, bu hazzı hep, öznenin nesne karşısındaki durumu olarak görmüştür. Elbette bu haz, nesnenin varlığıyla değil, onun yalnızca tasarımıyla ilgilidir, ama tasarım, öz-

nenin kendi içinde yarattığının tasarımı değil, öznenin kendi dışında yer alan bir varlığın çıkarsız tasarımıdır. Bu durumda, estetik hazzı zorunlu bir evre sayarsak, ya estetik hazzın nesnesinin olamayacağını, dolayısıyla estetik hazzın kendisinin olamayacağını kabul edeceğiz, ya da, estetik hazzı mutlaka gerçekleştiren bir olgu gibi görürsek, onun, estetik olgunun fiziksel görüngülere çevrilmesinin peşinden gelmesi gerektiğini, tutarlı olabilmek için, kabul etmemiz gerekiyor.

Croce, kendisine yapılabilecek kimi eleştirileri daha başlangıçtan yanıtlamaya çalışıyor. Diyor ki: «*Fiziksel güzel*’i, *içsel güzel*’in, yani ifadelerin yeniden üretimine yarayan basit bir araç olarak gören bu kuramımıza şöyle bir itirazda bulunulabilir: Sanatçı, ifadelerini, ya boyayarak veya yontarak, ya da yazarak veya notaya geçirerek yaratır; bunun için de *fiziksel güzel*, *estetik güzel*’i izleyecek yerde, kimi vakit onu önceler. Ne var ki bu, sanatçının yaratma sürecini çok basite indirgemek olur. Sanatçı, gerçekte, bir fırça sürüşünü düşgücüyle görmeden dışlaştırmaz; bu fırça sürüşünü henüz düşgücüyle görmemişse, dışlaştırdığı sürüş, (o anda daha varolmayan) ifadesini dışa vurmak için değil, deney niyetiyle ve sonraki düşüncesine, içsel yoğunlaşmasına basit bir dayanak noktası olsun diyedir. Fiziksel destek noktası, yeniden üretim aracı olan fiziksel güzel değil, *eğitimsel* diyebileceğimiz basit bir araçtır».

Burada Croce’de çok açık bir çelişki görmemek elde değil. *İçsel güzel*’in gereğince ve tam olarak oluşabilmesi için, fiziksel bir destek noktasını kabul edi-

yor, ama bunu bir dışlaştırma, bir iletişim aracı değil de, *eğitimsel* (doğaldır ki sanatçının kendisi açısından eğitimsel) bir araç gibi görüyor. Peki, bir fırça sürüşü, dışlaştırılmadan, nasıl düşgücüyle görülebilir? Belki bu durum, sözcül ifade alanında bir noktaya dek savunulabilir, çünkü insan, doğuştan beri öğrendiği dilin, belleğindeki izleri bile olmadan düşünemediğine göre, dudaklarını kımıldatmadan da ifadesini düşgücüyle görebilir. Fakat sözcül ifadede bile fiziksel olarak dudakların kımıldamasını gerektirmeyen, ama beynimizde, belleğimizde izlerini bir sözlükteki gibi taşıdığımız dil göstergelerinin izdüşümsel yardımları ifadesel etkinliğimizi sağlıyor. Resim alanında da böyle bir olasılığı benimsersek, sanat dallarının kendilerine özgü gerçekleşme araçlarını birbirine karıştırmış oluruz ve bir sanatın ölçütleriyle ötekisini değerlendirmeye çıkmazına düşeriz. Aslında, sanatçının henüz düşgücüyle iyice göremeden dışlaştırdığı fırça sürüşü, basit bir fiziksel destek noktası değil, resimsel ifadenin oluşumunun en önemli ve gerekli evrelerinden biridir. Resimsel yaratmadaki fiziksel düzeltmeleri, basit birer destek ve eğitimsel araç gibi görmek, resimsel yaratmayı çok basite indirgemek oluyor. Croce'nin kendisi de, pratik davranışların, sezgi ifadelerin oluşumundaki somut ve zorunlu payını görmezlikten gelemediği için de, estetik olgunun fiziksel görüngülere çevrilmesi evrelerinin arasına bir de fiziksel destek noktası eklemek zorunda kalıyor.

Aesthetica in nuce'de, Croce'nin iletişim olgusu karşısındaki bu tavrı daha bir belirginlik kazanıyor: «Ozan, içinde ezgileyerek, şiirini sözcüklerde ifadeleş-

tirdiği zaman, şiir tamamlanmıştır zaten. Başkalarına duyurmak için yüksek sesle o şiiri okuduğu... veya onu yazı ve matbaa göstergelerine dönüştürdüğünde, toplumsal ve kültürel bakımdan kuşkusuz çok önemli yeni bir evreye girilir; ne varki, bu evrenin özelliği estetik değil, pratiktir. Aynı şey ressam için de söylenebilir... Eğer lekeden veya ilk taslaktan yapıtın en tam haline varıncaya dek, ressamın çalışmasının her evresinde; sezgilenmiş imge, düşgücünde boyanmış çizgi ve renk, fırçanın değintisini öncelemese, ressam resim de yapamazdı. Öyle ki değinti, imgeden önce gelirse, sanatçı yapıtını düzeltirken onu siler ve değiştirir. İfade ile iletim arasındaki ayrım noktasını, olgu halinde yakalamak çok güçtür elbette, çünkü olgu 'halinde, her iki süreç hızlıca birbirini izler ve sanki 'birbiriyle karışır. Ama bu nokta düşüncede apaçıktır ve iyicene akılda tutmak gerekir. Bu noktanın savsaklanmasından ve gereğince dikkate alınmamasından *sanatla teknik* arasındaki karıştırmalar doğmuştur. Teknik, sanatın içinde bir şey değildir, ama iletim kavramıyla ilgilidir. Teknik..., sanatla ilgili olarak, sanat yapıtlarının anımsanması ve iletimi için nesne ve araçlar oluşturan pratik eylemin hizmetine yöneltilmiş bir bilgiler topluluğudur : Örneğin tahta levhaların, tuvallerin, resimlenecek duvarların, boya maddelerinin, verniklerin hazırlanması ya da iyi söyleyiş vb. yollara ilişkin bilgiler gibi... 'Eğer *teknik* sözcüğü, sezgi-ifadenin oluşması demek olan *iç teknik*'le eşanlamda kullanılmışsa, diyecek bir şeyimiz olmaz elbette buna».

Şiirin tamamlanmış olması için, ozanın, şiirini sözcüklerle içinde ezgilemesi ve ifadeleştirmesi yetişmek-

tedir. Peki ama, şiir bir ya da birkaç dizeye indirge-
nebilen basit yapılar mıdır, yoksa, dizenin de anlamı-
nı, içinde bulunduğu yapıdan, bağlamdan aldığı, ör-
gensel bir bütündür? Birinci görüşü savunmak, in-
san uygarlığının şimdiye dek ortaya koyduğu şiir ya-
pıtları karşısında, olanaksız. İkinci sav geçerliyse, o
zaman da, sanatçı, gerçekten ifade olan, tam olan,
yetkin olan ifadeyi bulabilmek için, şiirini içinde ez-
gilemekle, her işi içinde tamamlamakla sonuca ulaş-
abilir mi? Tek bir tümce, tek bir dize için bile; belirli
bir dil dizgesinin üyesi olan sanatçının belleğinde
dil'in herkese ortak değerlerinin bulunması gerektiği-
ne ve bizim, sanatçının içinde oluşuyormuş sandığı-
mız ifade olayının aslında bellekteki bu ortak izler,
göstergeler yardımcılığıyla ve ancak onların sayesin-
de gerçekleşebildiğine göre, örgensel bir yapı, çokluk-
ta birliğin sağlandığı bir kuruluş olan şiir, baştan so-
na dek, nasıl sanatçının içinde oluşabilir? Oluştugu-
nu kabul etsek bile, bu oluşma gerçeğinin kanıtını,
oluşan şeyi duyusallaştırmadan, yani bir iletişim biç-
mine dökmeden nasıl elde edebiliriz? Dışlaştırma ola-
yında sözcül anlatım aracını kullanan ifade biçimle-
rinde iletişimin, yeni ifadenin gerçekleşmesinin ilk
koşulu, dil göstergelerinin sanatçının (bireyin) belle-
ğinde birer işitimi imgesi halindeki varlığıdır. Ne var
ki, dil göstergesi dudak bile kımıldatmadan insanın
içinde varlığını gösterebilmesine karşın, dil gösterge-
sinin bireyin belleğinde yer edebilmesi, dolayısıyla
söz'ün eyleminin oluşabilmesi için, bu göstergelerin
önce 'işitilmesi' zorunludur. Bellekte biriken gösterge
işitimi izleri, deney ötesi bir dünyadan içimize konu-

veren kendilikler değil, doğuşumuzdan beri başkalarıyla birlikte toplum halinde yaşayışımızın bir sonucudur.

Resim sanatına gelince: Eğer ressam, yaptığını silip değiştirip düzeltmeden, ilk dışlaştırmayla ifadesini elde edebilmişse; sezgilenmiş imgenin, düşgücünde boyanmış çizgi ve rengin, fırçanın değintisini öncelediğini benimseyebiliriz. Ama bu, resimsel yaratmanın yalnızca bir ayrıntısıdır ve hiç de sanıldığı kadar önemli değildir. Kimi ressam ilk girişimde istediğini imgeleştirebilir, kimisi de birçok ardışık denemelerden sonra içindeki ifadeye ulaşabilir. Dolayısıyla, değintinin imgeden önce gelmesi diye bir durum olanaksızdır. Değintiyle imge birbirlerine koşut giderler. Hatta koşut sözcüğü bile yetersizdir. Değinti neyse, imge de odur; imge neyse, değinti de odur. İfadenin, her şeyden önce bir iletişim, yani bir dışlaştırma ve başkalarına aktarma olgusu olduğunu bundan önceki bölümde yeterince kanıtladığımızı sanıyoruz. Ayrıca, gösteren düzleminde meydana gelen her değişimin, aynı zamanda bir gösterilen (anlam) değişikliği olduğunu da, aynı metinlerin değişik biçimlerinin incelenmesi ortaya koymuştu. Bu durumda, Croce'nin ileri sürdüğü gibi «düzeltmeler aracılığıyla elde edilen biçim, zaten var olan ve fırçanın değintisinden özerk özgün sezgiye bir dönüş değil, tersine, o yanlış değinti aracılığıyla, yani teknik süreç aracılığıyla ki, sezgi gerçek kimliğini kazanır»⁽²⁾.

(2) Bedrettin Cömert, *Il concetto di espressione in Croce*, «FILOLOGIA ITALIANA», Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara 1972, yıl IV, n. 1, s. 68.

Ta 1928 yılında, Luigi Pagano, bugün bizim bilimsel kanıt olarak kullanabildiğimiz dilbilim kavramlarını bilmeden de, aynı doğrultuda eleştiriler yöneltmiştir. Croce'nin teknikten (iletişimden) ayrı ifade anlayışına : «Platon'un *Devlet*'inden ozanları kovması gibi, *Estetica*'dan sürgün edilen teknik de ruhsal bir olgu değil midir? Acaba sanat anlayışından sanat tekniğinin ayrıldığı gerçekten doğru mudur? Mimar, binayı düşgücünde kurarken, onun ruhunda acaba somut olarak statik sorunları bulunmaz mı? Ve mimarın o düşlemi, o belirli sorunun peşi bırakılmayan ve koparılamayan çözümü aracılığıyla da oluşmaz mı? Örneğin, yapıyı kurma denemesinde, sorunun yanlış konulduğu veya yanlış çözümlendiği ortaya çıktığında, sanatçının başvuracağı düzeltme, o üzgün düşlemi değiştiren ruhsal bir tasarım olarak çıkmayacak mı yeniden ortaya?... *Estetica* şöyle buyuruyor : 'Beethoven'ın sezgisi, onun müziksel parçasıdır; müziksel parçası ise onun sezgisidir', Elbette öyle. Demek ki, *Dokuzuncu Senfoni*'nin bestecisinin sezgisi, *Dokuzuncu Senfoni*'dir. Ama bir sanatçı bir senfoni bestelediğinde, hem başkalarının yapıtlarının incelenmesi, hem de kendi temrinleriyle deney sahibi olduğu orkestra araçlarının tasarımı aracılığıyla tasarlamıyor mu kafasında bu senfoniyi? Renk ve bağlantılar, *Dokuzuncu Senfoni*'nin bölümleri midir, değil midir? Çalgılar olmasaydı ve besteci, onların niteliğini, tınısını, ses kapsamını, ses üretme yeteneğini, onlardan elde edilebilecek etkileri ve bu etkilerin sağlanma yolunu bilmeseydi, bu renklerin ve bağlantıların içsel tasarımı, olanaklı olur muydu? Ve bütün bunlar, yaratmanın

oluştugu anda, yaratıcının ruhunda, edilgin bir bilgiler örneği olarak değil, dirice, *eylem halinde* bulunmaz mı?... 'Müziksel örge bulunduğu zaman sanat yapıtı tamamlanmıştır'. Ama müziksel örge, bestecinin düşgücünde soyut olarak yankılanmaz mı? Eğer öyleyse, henüz tamamlanmamış demektir. Müziksel orge, şu ya da bu çalgının, şu ya da bu sesin rengiyle, dolayısıyla teknik olguyla içiçe yankılanır. O halde teknik olgu, *eylem halinde*, ruhsal bir olgudur... Croce, sesleri, fiziksel olgular saydığı için biçimin, dolayısıyla sanatın dışında bırakıyor. İşin ilginç yönü, *biçim*'den ritmi de çıkarması. Öyleyse, *Estetica*'ya göre biçim sayılan 'devinimli veya yumuşak bir müziksel örge', ritimsiz ne olabilir?»⁽³⁾, biçiminde çok mantıklı eleştiriler getiriyor.

Gramsci, sorunu daha sağlam temellere koyarak şöyle eleştiriyor Croce'yi : «Ozanlar niçin yazar? Resamlar niçin resim yapar? Croce'ye bakılırsa, sanat-yapıtı, sanatçının yalnız ve yalnız beyninde 'tam' olduğuna göre, sanatçılar kendi yapıtlarını anımsamak için yazı yazıp resim yaparlar... Burada aslında söz konusu olan sorun, 'insanın doğası' ve 'bireyin ne olduğu'dur. Birey, toplum dışında düşünülmez, dolayısıyla, tarihsel olarak belirlenmemiş hiçbir birey düşünülmezse, her bireyin her sanatçının, sanatçının her etkinliğinin toplumun, belirli bir toplumun dışında düşünülmesi olanaksızdır. Bu nedenledir ki sanatçı, yalnızca 'anımsamak' için, yalnızca yaratma anını ye-

(3) Luigi Pagano, *La fionda di Davide*, Saggi critici (Boito, Pizzetti, Croce), Fratelli Bocca-Editori, Torino 1928, s. 164-166.

niden yaşayabilmek için yazıp çizmez, yani düşgücü ürünlerini dışlaştırmaz; sanatçı, yalnızca düşgücü ürünlerini dışlaştırdığı, nesnelleştirdiği, tarihselleştirdiği için sanatçıdır»⁽⁴⁾.

Ne var ki Gramsci, genel düzlemde doğru olan bu kuramsal yaklaşımını, mimarlık alanındaki bazı görüşleriyle çürütüyor ve Croce'ye bir bakıma hak veriyor. Gramsci'ye göre, mimarlık alanında, çizimlerin, planların ve hesapların oluşturduğu 'tasarı' (proje) 'sanat yapısı'dır. Bir mimar, maddesel olarak hiçbir şey kurmadığı halde, sırf planlarına bakılarak büyük sanatçı yargısını hak edebilir. Bina, sanatın toplumsal dışlaştırımıdır, başkalarının da güzelliğe katılımını sağlayan bir olanaktır⁽⁵⁾.

Açıkça görüldüğü gibi Gramsci, bu ikinci düşüncesiyle Croce'nin genel düzlemde benimsemediği ifade kuramını, özel mimarlık düzleminde aynen kabul ediyor. Kabul etmekle de, ilkin kendi kendisiyle çelişkiye düşüyor, sonra da, mimarlığın çok karmaşık bir sanat dalı olduğunu dikkate almıyor. Bu konuda, statik sorunlarla ilgili olarak, Luigi Pagano'nun dediğini anımsayalım. Ayrıca, hemen şöyle bir soru yöneltilebilir Gramsci'ye: Yalnızca mimarlık alanında değil, mimarlık tekniği alanında da, en büyük devrimlerden birini oluşturan, Brunelleschi'nin Floransa'daki *Santa Maria del Fiore* kilisesinin kubbesi, eğer Brunelleschi teknik hesapları doğru yapmayıp, estetik gö-

(4) Antonio Gramsci, agy., s. 64-65.

(5) Gramsci, agy., s. 30.

rüntüsünü gerçekleştirecek ögelere dikkat etmeseydi, bir estetik olgu olarak kubbe var olabilir miydi?⁽⁶⁾. Burada vurgulanması gereken nokta şudur : Sorun, Brunelleschi'nin yeni bir yapı tekniği bulması değil, bu yapı tekniğiyle ancak, estetik olgusunu gerçekleştirmiş olmasıdır. Dediğimiz gibi, mimarlık, karmaşıklığı nedeniyle, öteki sanat dallarının ölçütlerine özellikle indirgenmemesi gereken bir sanatsal etkinliktir. Bu yüzden de, örneğin Gramsci'nin yaptığı gibi, binayı, basılı kitaba benzetmek, mimarlık olgusunu çok yüzeyden görmek olur. Zaten, tüm sanatları, her birinin kendine özgü anlatım araçlarına bakmaksızın genel bir SANAT adı altında toplayan Romantik anlayış değil midir, bilenin de bilmeyenin de her sanat alanında söz söyleyebileceği yanılgısını uyandıran? Eğer bugün yurdumuzda, görsel ve plastik sanatlar alanında eleştiri düzeyimiz çok düşükse, bunun başlıca nedeni, her sanatsal etkinliğe, edebiyatın, şiirin merceğiyle bakma alışkanlığımızdır. Bu durumun elbette birçok ekonomik-toplumsal-kültürel, dolayısıyla sanatsal nedenleri var ve bu nedenler ayrıntılarıyla araştırılıp açıklanabilir. Ama bir resim sergisinin sunuş broşüründe, bu işten anladığını sanan, ama resme yalnızca bir konu gözüyle bakabilen bir edebiyatçının övücü sözlerini bulmak gündelik işlerdir bizde.

Croce'de ifade kavramını dikkat ve ayrıntıyla işleyen Cleto Carbonara başlangıçta önemli saptama ve ayrımlar yapıyor : «Ruhsal etkinliğin her evresi, her

(6) Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1970, C. II, s. 94-98.

duygu, her imge, her düşünce ancak ifade edilerek somutlaşır. İfade, estetik olguya özgü bir ayrıcalık değildir, çünkü içimizde oluşan bir şey, ruhsal olarak somutlaşırken, ifade edilir. Dolayısıyla, ifade sorunu, ruh felsefesinin genel bir sorunudur ve bu sorunun konumu değişmez bir özellik taşır: Ruhsal oluşum, ussal edimin biçimsel evrenselliğini özel ifadesel göstergede (sözcük veya belirli bir imgede) yoğunlaştırarak kendini gösterir; böylece, ussal edimin gerçek *tümel* değerini yakalayabilmek için, her defasında, karşımızda dışsal duyusal bir şey olarak duran *tikel*'den onun içsel anlamına çıkmak gerekmektedir.

Bunu belirledikten sonra şu sorular sorulabilir: Ruhsal ifadeyle, bu ifadenin içsel ilkesi olan (ussal) edim arasında ne gibi bir ilişki vardır? Ayrıca, aynı ruhsal ifadeyle duyusallaşarak dışlaşan ifade arasındaki ilişki nedir? Birinci soru şöyle yanıtlanabilir: Ruhsal ifade ile bu ifadede kendini gösteren edim, gerçekte, tek bir şeydir, çünkü ruhsal ifade, edimin somutlaşmasıdır. Bu özdeşliği benimsedikten sonra, ikinci sorun değişik bir durum alıyor, başka bir deyişle, tamamen içsel ruhsal edimle onun duyusal karşılığı olan dışlaştırma arasındaki ilişkiyi kapsıyor. Düşünce (veya sezgiyi) dışlaştıran gösterge; deneysel-pratik nitelikteki gereklilikleri karşılamak amacıyla, ya da bir anımsatma ve iletişim aracı olarak, ussal edim zaten içsel olarak tamamlandıktan sonra mı gelir, yoksa bunun tersi mi olur, yani, ruhsal oluşum sürecine, edimin oluşumu için vazgeçilmez bir evre olarak mı girer ve edimle sonunda tek ve bölünmez bir gerçeklik mi oluşturur?

Bütün bu olasılıkları ileri sürdükten sonra, Carbonara; ruhsal edimin, daha oluşum sırasında bile, doğmakta olan bir dışlaştırma olduğunu; duyuşal ifadenin göstergesinin, ussal süreci, aynı zamanda açık-seçik bir biçime sokarak, tamamlayıp sonuçlandırdığını savunuyor ve «biricik gerçeğin iki yönü gibi olan, yaşamın iki anını, bir daha bir araya gelmemek üzere ayırmamak gerekir. Ruhsal edim, oluşurken, o belirli ifadesel göstergede kendini gösterebilmesi için gerekli olan o belirli biçimde davranır...; ve dış ifade, başarılı olduğu sürece..., ona yaşam veren ruhsal edimin özetlenmesi ve yoğunlaşması gibidir».

Genel düzlemde böylece açıklanabilen ifade sorununun sanata aktardığımızda, şunu görüyoruz: Dar anlamda estetik olgudan, düşüncenin açığa vurulması sürecini, yani başka bir deyişle *teknik*'i ayırmak olanaksızdır.

Ama bir sorun çıkıyor ortaya. Croce'nin tanımına göre, *teknik*, sanat yapıtlarının anımsanması ve iletilmesine yarayan nesneler ve araçlar oluşturan *pratik* bir eylemdir.

Ne var ki, Carbonara burada hemen, sanat yapıtı deyince, 'tuval, tahta levha, duvar, vernik, dizelerin yüksek sesle kuralına uygun bir biçimde söylenmesi matbaa provalarının düzeltilme yolları' gibi belirli nesne ve davranışların adını sayıyor ve bu anlamda kullanılan teknik sözcüğünün sanata tümünden yabancı olduğunu vurgulayarak şöyle sürdürüyor: Ama Croce'nin *iç teknik* diye tanımladığı ve sezgi-ifade'nin oluşumuna katkıda bulunan bir başka teknik daha

var ki, bu estetik alanda söz konusu edilebilecek biricik tekniktir ve kuşkusuz, güzelliğin sanatsal olarak yaratım süreci için en gerekli olanıdır. İç teknik açısından, sanatın iletilme süreci, düşüncenin (veya sezginin) oluşum süreciyle tek bir şeydir. «Ağzımızın kaslarını uyandırıp kulağımızın içinde yankılanarak» tüm vücudumuzda koşuşan sözcük, kuşkusuz iç dünyamıza ilişkin bir olgudur, ama aynı zamanda, zorunlu olarak konuşulan veya yazılan sözcükte kesinlikte tamamlanıp sonuçlanan duysal bir dışlaştırmadır da. «İfade edilmemiş sezgilerden başka bir şey bilemeyeceğimiz» doğrudur, fakat bildiğimiz şey, yalnızca dışlaştırılarak duysallaştırılmış göstergedir. Eğer, bu gösterge, sanatın bir tümleci olmasaydı, hiçbir estetik olgu hiçbir zaman bilgilerimizin sınırı içine giremez ve sanat, dile getirilemez bir *noumenon*'luğun göğünde yiter giderdi. Croce'nin kendisi de *ifade* ve *iletişim*'i yanyana görüyor... Nitekim, sanatsal üretim sürecinden tekniği koparmak nasıl olanaklıdır? Bu koparma, yalnızca, sanatın hizmetine konmuş el becerikliliği veya bilimsel diyebileceğimiz teknik için olanaklıdır. Bu noktayı iyicene belirlemek gerekir, çünkü Croce, kullandığı bazı ifadelerle, sanatsal anlamdaki iç tekniği de sanattan kopardığı izlenimini vermektedir... Ama hiç kuşku yok ki, Croce'nin sanat alanının dışında bıraktığı teknik, sanatsal teknik değil, dış tekniktir⁽⁷⁾.

Kuşkusuz, Croce gibi, düşünce dizgesi ve bu dizgeyi dile getiren anlatımı apaçık ve aydınlık olan bir

(7) Cleto Carbonara, *Del Bello e dell'Arte e altri saggi*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1973, s. 191-194.

düşünürün, bu konuda çok sayıda ikircikli ifade kullanılarak değişik anlamlara yol açması inanılması zor bir şey. İletişim denen olguyu; ifadenin tek gerçekleşme ve somutlaşma süreci olan dışlaştırma, bir başkasına aktarılabilir, iletilebilir hale getirme sürecini; kesinlikle ve hiçbir kuşkuyla yer vermeyecek bir dille tümünden sanat dışı sayması, iletişimi yalnızca toplumsal nitelikli pratik bir eylem gibi görmesi, bu ikircikli ifadelerin, Croce'nin iç teknik kavramıyla içsel denetim ve yönetimi anladığını belki gösterebilir ama, bu, *iç teknik*'in dışlaştırılması gerektiğini hiç de kanıtlamaz. Bu nedenle Carbonara'nın ileri sürdüğü olasılık, çok iyimser bir yaklaşımın sonucu gibi görünüyor bize.

Carbonara'nın kendisi, teknik-sanatsal sezgi özdeşliğini sonraki tümcelerde çok inandırıcı bir biçimde söyle dile getiriyor: Teknik, sanatsal bir sezgiyi uygun bir biçimde ifadeye yarayan araç yığınının düzenlenmesidir. Teknik, her şeyden önce, bir yığın öğenin düzenlenmesinin ve birliğe kavuşturulmasını gerektirir, ama bu birliğe kavuşturma süreci, ruhsal sezginin somutlaşması ve açık-seçikleşmesiyle çakışmak zorundadır. Nitekim, sanatçının kullanmasını bekleyen bir küme aracın o belirli sezgiden önce var olduğu varsayılırsa (örneğin, belirli sözlük anlamlarıyla sözcükler; dilbilgisi kuralları; renklerin birleştirilmesi veya çözülmesine ilişkin kurallar; kubbe ve bina yapımı için gereken matematik hesapların kendine özgü bilgileri), bu önceden varoluş, ister istemez, o *belirli* sanatsal düşlünün gerçekleşmesi sürecine katılmaya yöneliktir. Bu süreç sırasında, sanatçının ka-

fasında, o anki yaratıya yabancı ve uzun-adsız bir tarihsel geleneğin birikimi olan soyut bir kurallar ve teknik yöntemler topluluğu değil, *o belirli araç* bulunacaktır (yani, o belirli anlamıyla o sözcük; belirli bir biçimde eklenmiş ve başka bir biçimle değiştirilemez o söylem; o belirli figürün sınırları içindeki ülküsel çizgilerin çevrelediği o tonla o renk; yalnızca o çözüme eğilim gösteren o mimarlık sorunu). Sanatsal düşünlemler içten içe kaynaşmış olan teknik araç..., sanatçının yaptığı bir seçmenin sonucudur. Sanatçı; tarihsel geleneğin, sözlüklerin, el kitaplarının, uyaklı sözcükleri içeren derlemelerin sunduğu uyarıların oluşturduğu renksiz ve karışık yığından, düşündüğünü uygun bir biçimde ifade etmeye yeterli aracı kendi yeteneğiyle ortaya çıkaracaktır. Fakat bu seçme, yaratıcı edimin içinden kaynaklanır. Bu nedenle, yaratılmış yapının dışında eylem gösteren bizim eleştirel çözümlememiz için, sanatçının *ayıklamak* (seçmek) zorunda olduğu bir ilgisiz araçlar yığını vardır. Sanatçının bir seçme olmaktan çok (o an işine yarayan o aracın), *kendi aracının* gerçek anlamda *yaratılmasıdır...* O halde, tekniğin önceden varolma varsayımı, estetik edimin özgürlüğünü ve birliğini hiç de tedirgin etmez, çünkü aracın varsayılan dışsallığı, ruhsal edimin canlı içsellğinde erir. Ayrıca bir de, sezgi edimini izleyen ve oluşmuş yaratının anısını ve tanıklığını yalnızca sürekli kılmak için sonradan eklenen bir teknik varsayılırsa..., biz bunu hemen estetik yaratmanın *sorun-dışı'sı* olarak nitelemek isteriz... Sanatın yaratıcı etkinliği, içten çalıştığı için, maddesel dünyanın veya geleneğin sunduğu öğeleri özümlemeler ama,

aynı zamanda düşüncenin birliğinde onları aşıp bütünler⁽⁸⁾.

«Teknik, var sayılan bir sanatsal anı *izleyen* bir şey değildir... Tersine, teknik, sanatçının ediminin bir öncülü olan, bu edimde eriyen ve sanatçının kendi içinde egemen olduğu bir şeydir»⁽⁹⁾.

«Ruhsal etkinliğin başlıca niteliği, kendi içinde tükenmemesi ve sürekli olarak, şu ya da bu biçimde yaşamasını sürdürebilmesi için, çok içten bir nesnelleşme, maddeselleşme güdüsüne uymasıdır»⁽¹⁰⁾.

Görüldüğü gibi, herhangi bir ruhsal etkinliğin gerçekliğini, dolayısıyla somut varlığını, ancak özneyi bir toplum içinde örgensel bir yaratık olarak düşündüğümüzde kanıtlatabiliyoruz. Birliktelik zorunluluğunu, en az iki kişi olma gerekliliğini dikkate almazsak, öznenin tümünden kendi içinde gerçekleşen ve dıştan bağımsız gibi görünen en gizli ve kişisel oluşumlarını bile varsaymamız olanaksızlaşıyor. Aslında, toplum gerçeğini, önemli bir birleştirici öge olarak görmediği ve toplumun dışında metafizik (Tanrı gibi) ögelere başvurduğu için, Croce, bir noktada, dilin sürekli yaratma olduğu savında direterek, sözcüklerin özdeşliğini de yitirmiş ve nasıl anlaştığımız sorununu, bireyin dışında varolan dil dizgesinin nesnel varlığına bağlayarak inandırıcı bir biçimde açıklamak yerine an-

(8) Carbonara, agy., s. 194-196.

(9) Franco Lombardi, *Aforismi inattuali sull'arte*, Sansoni, Firenze 1965, s. 78.

(10) Antonino Pagliaro, *La parola e l'immagine*, Napoli 1957, s. 17.

laştığımız halde anlaşılmadığımız sonucuna razı olmuştur.

Ozan, iç oluşumlarını, düşünce ve duygularını, kısacası tüm bilinç olgularını, toplumsal bir kurum olan dilin sağladığı herkese ortak göstergelerle oynayarak, onları çeşitli biçimlerde deneyerek, nesnelleştirir. özgünlüğünü ancak; özgün olmayan, herkese ortak olan dil göstergelerini ve yine herkese ortak olan sözdizimi yollarını; o dil dizgesini kullanan toplulukca anlaşılabilir sınırlar içinde değiştirerek, kendine göre bireşime sokarak elde eder. Bunun tersini düşünmek, bilinç olgularının nesnelleşmesinin aynı zamanda ve her şeyden önce o olguların duyusallaşması demek olduğunu kabul etmemek, kısaca ifadeyi iletişimle içiçe görmemek, insanı **öznelliğinin yalnızlığına** tutsak etmektir.

Bu çalışmamızı, ifadenin de kaçınılmaz bir biçimde iletişim olduğunu yeniden vurgulamak için, Sausure'ün şu sözleriyle bitiriyoruz :

«Sözcüklerle ifade edililişinin dışında ele alındığında, düşüncemiz, ruhsal açıdan, biçimlenmemiş ve ayrımsız bir yığından farksızdır. Göstergelerin yardımı olmasa, iki kavramı, açık-seçik ve değişmez bir biçimde birbirinden ayıramayız. Düşünce, tek başına ele alındığında, hiçbir şeyin zorunlu olarak sınırlanmadığı bir bulutsu gibidir. Önceden saptanmış kavramlar yoktur; dilin ortaya çıkmasından önce hiçbir şey belirli değildir».

«Dil, benzer basımları bireylere dağıtılmış bir sözlük gibi, her beyinde depo edilmiş bir izdüşüm top-

lamı olarak bulunur toplulukta. Başka bir deyişle dil, her bireyde varolan, her bireye ortak, ama bireylerin istenci dışında yer alan bir şeydir. Dil, konuşan öznenin anlamasını ve anlaşılmasını olanaklı kılan dilsel alışkanlıkların tümüdür»⁽¹¹⁾.

(11) F. de Saussure, *agy.*, s. 136, 30.

K A Y N A K Ç A

1. Akarsu, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, TDK yayınları, Ankara 1975.
2. Aliotta, Antonio, *La conoscenza intuitiva nell' «Estetica» del Croce* (1904), «L'Estetica del Croce e la crisi dell'idealismo moderno», Perrella, Napoli 1920.
3. Antoni, Carlo, *Commento a Croce*, Neri Pozza Editore, Venezia 1955.
4. Argan, Carlo Giulio, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1970, C. II.
5. Aristoteles, *Poetica*, İtalyancaya çeviren: Manara Valginigli, Laterza, Bari 1964. Türkçe çevirisi: *Poetika*, çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.
6. Attisani, Adelchi, *L'Estetica di Benedetto Croce*, «Gli studi di estetica in cinquant'anni di vita intellettuale italiana: 1896-1946». Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario a cura di Carlo Antoni e Raffaele Mattioli, Milano 1950, C. I.
7. Attisani, Adelchi, *Interpretazioni crociane*, Università degli Studi, Messina 1953.
8. Banfi, Antonio, *Filosofia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1962.
9. Carbonara, Cleto, *Del Bello e dell'Arte e altri saggi*, Napoli 1973.
10. Cione, Edmondo, *La novissima estetica del Croce*, Case Editrice Sabina, Napoli 1937.
11. Cömert, Bedrettin, *Dilin Toplum Yapısında Yeri*, «Ant», İstanbul, Mart 1971, n. 184/11, s. 71-82.
12., *Il concetto di espressione in Croce*,

- «FILOLOGIA ITALIANA», Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara 1972, yıl IV, n. 1.
13. Cömert, Bedrettin, *Şiir*, «Yansıma», İstanbul, Eylül 1972, n. 9.
 14., *Yine Dilbilim*, «Soyut», İstanbul, Aralık 1972, n. 53, s. 35-41.
 15., *Dil İşaretinin Özellikleri*, «Soyut», İstanbul, Ocak 1973, n. 54, s. 27-34.
 16., *Şiirin Özgül Niteliği*, «Yeni Ufuklar», İstanbul, Mart 1975, C. 22, n. 258, s. 25-29.
 17., *Estetik I*, MEB MÖM yayınları, Ankara 1975.
 18. Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965 (1. basım 1902).
 19., *Questioni estetiche* (1902), «Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana», Laterza, Bari 1966 (1. basım 1910).
 20., *Antiestetica e antifilosofia* (1903), «Problemi di Estetica».
 21., *Conoscenza intuitiva e attività estetica* (1904), «Problemi di Estetica».
 22., *Il pardoneggiamento della tecnica* (1905), «Problemi di Estetica».
 23., *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari 1967 (1. basım 1908).
 24., *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908), «Problemi di Estetica».
 25., *Filosofia pratica, Economica ed Etica*, Laterza, Bari 1973 (1. basım 1908).
 26., *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari 1963 (1. basım 1913),

27. Croce, Benedetto, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917), «Nuovi Saggi di Estetica», Laterza, Bari 1969 (1. basım 1920).
28., *Aesthetica in nuce*, Laterza, Bari 1966 (1. basım 1928).
29., *La Poesia*, Laterza, Bari 1966 (1. basım 1936).
30., *Sulla natura e l'ufficio della linguistica* (1946), «Lecture di poeti», Laterza, Bari 1966 (1. basım 1950).
31. Dal Pra, Mario, *Sommario di storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze 1964, C. III.
32. Della Volpe, Galvano, *Crisi dell'estetica romantica*, Samonà e Savelli, Roma 1968 (1. basım 1941).
33. Della Volpe, Galvano, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966 (1. basım 1960).
34. Della Volpe, Galvano, *Şiirsel Söylem-Bilimsel Söylem*, çeviren: B. Cömert, «Soyut», İstanbul, Şubat 1973, n. 55.
35. De Ruggiero, Guido, *Storia della filosofia, la filosofia contemporanea*, Laterza, Bari 1964, C. IX.
35. Formaggio, Dino, *Arte*, ISEDI, Milano 1973.
36. Garbari, Rinaldo, *Le più recenti riflessioni estetiche di Benedetto Croce*, Fussi, Firenze 1951.
37. Garin, Eugenio, *Storia della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 1966, C. III.
38. Gentile, Giovanni, *Le tesi fondamentali di Estetica* (1901), «Frammenti di Estetica e Letteratura», R. Carabba, Lanciano 1920.
39., *La prima edizione dell'Estetica* (1902), «Frammenti di Estetica e Letteratura».

40. Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1966.
41. Grünberg-Onart, *Mantık Terimleri Sözlüğü*, TDK yayınları, Ankara 1976.
42. Hikmet, N., *Kuvâyı Milliye*, baskıya hazırlayan: Cevdet Kudret, Bilgi-Yayınevi, Ankara 1974.
43. Hjelmslev, Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, İtalyancaya çeviren: Giulio C. Lepschy. Einaudi, Torino 1968.
44. Kant, Immanuel, *Critica del giudizio*, İtalyancaya çeviren: Alfredo Gargiulo, Laterza, Bari 1967 (Almanca aslı: *Kritik der Urteilstkraft*, Reimer, Berlin 1913, C. V.).
45. Lamanna, E. Paolo-Mathieu, V., *Storia della filosofia, La filosofia del novecento*, Felice Le Monnier, Firenze 1971, C. I.
46. Lombardi, Franco, *Aforismi inattuali sull'arte*, Sansoni, Firenze 1965.
47. Mallarmé, Stéphane, *Poesie*, introduzione, traduzione e commento di Luciana Frezza, testo francese a fronte, Feltrinelli, Milano 1966.
48. Martinet, André, *Elementi di linguistica generale*, İtalyancaya çeviren: Giulio C. Lepschy, Laterza, Bari 1967 (Fransızca aslı: *Éléments de linguistique générale*, Librairie Armand Colin, Paris 1961, 2. basım).
49. Merker, Nikolao, *Prefazione a G.W.F. Hegel, Estetica*, Einaudi, Torino 1967.
50. Pagano, Luigi, *La fionda di Davide*, Saggi critici (Boito, Pizzetti, Croce), Fratelli Bocca-Editori, Torino 1928.
51. Pagliaro, Antonino, *La parola e l'immagine*, Napoli 1957.
52., *Le funzioni del linguaggio*, «I PROBLEMI D'ULISSE», *Lingua e linguaggi*, C. X, yıl XXI, Firenze, Eylül 1968.

53. Sansone, Mario, *Croce critico*, «Letteratura italiana-I critici-Per la storia della filosofia e della critica moderna», Marzorati, Milano 1969, C. II.
54. Sapegno, Natalino, *Scrittori d'Italia*, secoli XIII-XIV, La Nuova Italia, Firenze 1963, C. I.
55., *Compendio di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1968, C. II.
56. Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, İtalyancaya çeviren ve açımlayıp yorumlayan: Tullio de Mauro, Laterza, Bari 1967 (Fransızca aslı: *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, Paris 1962). Türkçe çevirisi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev.: Berke Vardar, TDK yayınları, Ankara 1976, C. I. Yapıt, II. cildin yayımlanmasıyla tamamlanacak.
57. Sgroi, Carmelo, *Benedetto Croce, svolgimento storico della sua estetica*, G.D'Anna, Messina 1947.
58. Simone, Raffaele, *Piccolo dizionario della linguistica moderna*, Loescher Editore, Torino 1969.
59. Simonini, Augusto, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Firenze 1968.
60. Spirito, Ugo, *La filosofia di Benedetto Croce*, «Ugo Spirito-Arnaldo Volpicelli-Luigi Volpicelli, Benedetto Croce», Anonima Romana Editoriale, Roma 1929.
61. Tunah, İsmail, *B. Croce'nin Estetik'ine Giriş*, İ.Ü. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul 1973.
62. Vardar, Berke, *Dilbilim Sorunları*, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul 1968.
63. Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.

PARABOL DÜĞÜM

30 Lira